

**Le cinéma à l'épreuve de la communauté :
la production francophone à
l'Office national du film du Canada**

**Par
Marion Froger**

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

au

*Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal*

et à

*l'Unité de formation et de recherche
d'arts plastiques et sciences de l'art (UFR 04)
Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne*

Thèse présentée
à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D)
en Littérature comparée option Littérature et cinéma

Et à

l'École doctorale d'arts plastiques, esthétique et sciences de l'art
de l'Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne
en vue de l'obtention du grade de Docteur
en Arts et sciences de l'art, Mention Cinéma et audiovisuel

Mai 2006

©Froger, 2006



PR
14
U54
2006
v.019

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Page d'identification du jury

Université de Montréal
Faculté des études supérieures
et
Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne
École doctorale d'arts plastiques, esthétique et sciences de l'art

Cette thèse intitulée :

Le cinéma à l'épreuve de la communauté :
la production francophone
à l'*Office national du film* du Canada

présentée par :
Marion Froger

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

président-rapporteur et membre du jury	Michèle Garneau, professeur, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal
directeur de recherche	André Gaudreault, professeur Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal
directeur de recherche	Dominique Chateau, professeur, UFR 04, directeur de l'École doctorale d'arts plastiques, esthétique et sciences de l'art, Université de Paris I panthéon Sorbonne
membre du jury	William Straw, professor, Department of Art History and Communications Studies, McGill University
examineur externe	Michel Marie, professeur, UFR cinéma et audiovisuel, Université de Paris III Sorbonne-Nouvelle
représentant du doyen de la FES	Kevin J. Tuite

Thèse acceptée le 8 septembre 2006

RÉSUMÉ

La présente étude porte sur le cinéma documentaire et son rapport à l'idée de communauté. L'enjeu d'une telle recherche est de déterminer en quoi la pratique documentaire peut recouvrir une expérience de la communauté et quel type d'expérience de la communauté est associé, impliqué et provoqué par la pratique et la réception documentaires. Dans cette optique, nous avons emprunté trois démarches : celle de la recherche historique, celle de la réflexion théorique et celle d'une étude critique de films choisis parmi la production francophone de l'ONF des années 1960 et 1970.

Nous avons pu dégager trois plans pertinents, correspondant à nos trois grandes parties : celui de la socialité comme déterminant (*Partie I : institutions sociales et communautés*), celui de la pratique relationnelle comme constituant (*Partie II : pratiques, dispositifs et sémiotique*), celui de l'intérêt, désir ou affect comme liant (*Partie III : l'esthétique et l'épreuve de la communauté*). Concrètement, il s'est agi de tenir compte de plusieurs aspects : le contexte sociopolitique de production qui introduit différents *référents* à la notion de communauté, les pratiques collaboratives et les dynamiques communautaires qui les animent et qu'elles provoquent, les modalités de réception qui insistent sur le sentiment de communauté des publics, enfin l'exploration d'une communauté qui relève d'une expérience esthétique et la spécificité de la situation documentaire quand elle rend sensible la pratique de lien.

En fin de parcours, la pluralisation de notre approche du documentaire nous a permis de distinguer différents statuts du *social* comme lieu d'expériences concrètes,

historiquement situables et analysables dans leur contexte empirique propre ; comme jeu de forces antagonistes et scène d'apparition ou d'exclusion ; comme dimension de l'être-au-monde entre aliénation et émancipation collectives. Il a été alors possible de définir la communauté dans la médiation audiovisuelle comme ce qui appartient au « monde vécu » plutôt qu'au monde objectif (en ce sens, elle ne se circonscrit ni de façon géographique, ni de façon politique, ni de façon ethnique). Elle est : 1) une idée héritée, un idéal projeté sur les liens sociaux ; 2) le produit d'une praxis audiovisuelle ; 3) un sentiment de connivence partagé par un même public ; 4) un projet d'émancipation ; 5) une confiance saisie esthétiquement par un acte réflexif. On comprend que pour embrasser cette pluralité de sens il soit nécessaire d'en passer par les méthodes et les disciplines qui les font apparaître. D'où le choix d'une approche interdisciplinaire qui se conclut sur la question : peut-on finalement parler d'esthétique communautaire ? Notre étude montre que cette esthétique est tributaire de certains paramètres de l'expérience : la mise en contact « régulière » avec des œuvres et des documents ; une activité spectatorielle de mise en « réseau » des pratiques, des œuvres et de leurs auteurs. L'expérience esthétique dont il est question suppose des « habitus », des repères socio-historiques, des appétences sociales. Pourtant, elle comporte aussi sa dimension de révélation, à travers notamment la pratique de don dont le documentaire se fait l'occasion.

Mots-clés : cinéma documentaire – Québec – Canada – usages des médias – théorie de la réception – esthétique – socialité de l'art – pratique du don.

ABSTRACT

The following study deals with documentary film and its relationship to an idea of community. It aims to determine how documentary practice can meet the experience of the community and which type of experience of the community is associated, involved and provoked by the practice and the reception of documentaries. With these ideas in mind, three approaches have been applied: historical research, theoretical reflection, and a critical study of the films chosen within the francophone NFB film production of the 1960s and the 1970s.

Three pertinent levels of analysis have been considered, corresponding to the three parts of the present thesis: sociability as a determining factor (Part I: Social Institutions and Communities); relational practice as a constituting factor (Part II: Practices, Apparatus and Semiotics); and that of interest, desire or affect as a binding factor (Part III: The aesthetics and trials of the community). Specifically, a number of important aspects have been taken into consideration: the socio-political context of film production, which introduces various *referents* to the notion of community; collaborative practices and the community dynamics that animate them and which they trigger; the reception modalities which insist on the audience's sentiment of community; the exploration of a community, which pertains to an aesthetic experience; and, finally, the specificity of the documentary situation whenever it makes the practice of a bind perceptible.

Key words: documentary cinema – Quebec – Canada – the use of media – reception theory – aesthetics – the sociability of art – “giving” as a social and aesthetic practice.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
<i>Problématique</i>	<i>1</i>
<i>Recension des approches précédentes</i>	<i>6</i>
Repères politiques	6
Le thème du récit identitaire	8
Histoire institutionnelle	13
Communauté esthétique	17
<i>Mise au point méthodologique</i>	<i>19</i>
<i>La communauté, en passant par le lien</i>	<i>23</i>
PARTIE I : INSTITUTIONS SOCIALES ET COMMUNAUTÉS.....	26
<i>Le lien social au Québec au tournant des années 1960</i>	<i>27</i>
L'État-providence	35
Le choc du terrain	39
L'enjeu démocratique	47
Le programme <i>Challenge for Change / Société nouvelle</i>	47
Le <i>Groupe de recherche sociale</i>	52
La série <i>The Alinsky Approach: Organizing for Power</i>	56
<i>Politique culturelle, structure de champ et société liminaire</i>	<i>63</i>
Art du documentaire et art documentaire	63
Les politiques culturelles fédérales	68
Le <i>Refus global</i> contre la communauté	79
L'œuvre et le commerce ordinaire	83
Logique de champ contre société liminaire	84
<i>La construction du monde commun : espace et débat public</i>	<i>94</i>
L'auteur des documentaires : un acteur de l'espace public	94
Espace et débat publics	103
Un espace public pluriel	107
<i>Conclusion</i>	<i>111</i>

PARTIE II : PRATIQUES, DISPOSITIFS ET SÉMIOTIQUE	113
<i>Introduction.....</i>	114
<i>Création collective et milieux alternatifs</i>	115
<i>La communauté du film.....</i>	127
L'implication des personnes filmées.....	127
Diffusion et usages des médias	131
Les stratégies de diffusion et le gain de sociabilité.....	134
Circulation des films	136
<i>Des modèles de sociabilité.....</i>	141
Le schème de la familiarité	141
Pratiques amateurs	141
Énonciation familiale	142
Le rapport de proximité.....	148
<i>Dispositifs de médiation.....</i>	152
La feintise.....	153
La compassion.....	157
Le ludique.....	162
<i>Une communauté par filiation</i>	166
La vulnérabilité	167
L'enchantement.....	168
La remédiation	170
<i>Sémiotique relationnelle.....</i>	178
Matière signalétique	178
Aspects méthodologiques	179
Période.....	180
Aire et corpus	182
Les indices.....	186
Les adresses.....	189
L'espace sémiotique commun.....	194
Le plan de production.....	194
Le plan textuel.....	196
Le plan événementiel	199
Passage d'un plan à l'autre.....	199

PARTIE III : L'ESTHÉTIQUE ET L'ÉPREUVE DE LA COMMUNAUTÉ.....	204
<i>Sensibilité communautaire</i>	205
L'intérêt de sociabilité.....	205
La communauté de sujets libres.....	212
Une communauté de joueurs.....	215
<i>Esthétique des films</i>	223
La théorie du reflet.....	223
Une communauté de créateurs.....	225
Nous, personnages/spectateurs.....	229
<i>Anthropologie du lien sur le terrain documentaire</i>	247
Le rapport de don entre le spectateur, le filmeur et le filmé.....	251
Le cinéaste, la personne filmée et le spectateur en <i>homo donator</i>	262
<i>Le don du film</i>	270
Jugement esthétique à fondement éthique.....	270
Expérience relationnelle et expérience esthétique.....	275
L'implication du spectateur.....	286
Esthétique de la réception.....	288
CONCLUSION.....	296
SOURCES ET DOCUMENTATION.....	310
Bibliographie.....	311
<i>ONF</i>	312
<i>Cinéma au Québec</i>	314
<i>Théâtre et littérature au Québec</i>	318
<i>Ouvrages de référence théoriques et critiques</i>	320
Histoire.....	320
Études cinématographiques.....	321
Communication.....	323
Anthropologie et sociologie.....	325
Histoire et sociologie de l'art, Esthétique, Philosophie.....	327
Documents (textes et archives).....	331
<i>Intertexte des films et des écrits</i>	332
<i>Articles de presse, documents d'archives, rapports</i>	334
Articles de presse consultés (classement par film et en ordre chronologique).....	334
Articles de revues spécialisées consultés (classement par titre de revue et en ordre chronologique).....	338
Archives de production – documents internes de l'ONF utilisés.....	342
Rapports et études de l'ONF.....	350
Publications de l'ONF consultées.....	351
Divers documents consultés.....	352

Filmographie	354
<i>Films de l'ONF cités (classement par cinéaste et en ordre chronologique)</i>	<i>355</i>
<i>Séries de l'ONF citées (classement par série et ordre chronologique)</i>	<i>378</i>
<i>Frontiers (22 courts-métrages, 1958-1960)</i>	<i>378</i>
<i>Silhouettes canadiennes / Faces of Canada (12 courts-métrages, 1952-1954)</i>	<i>378</i>
<i>Géographie du Canada / Canadian Geography (6 courts-métrages réalisés entre 1954 et 1957)</i>	<i>379</i>
<i>Profils (8 courts-métrages, 1959-1960)</i>	<i>380</i>
<i>Profils et paysages (11 courts-métrages, 1958-1960)</i>	<i>380</i>
<i>Géographie sociale du Canada / Social Geography (série de 5 courts-métrages, 1958-1965)</i>	<i>380</i>
<i>Au pays de Neufve France (série de 13 courts-métrages de 30 min, ONF, 1960, rassemblés en quatre volumes en 1997)</i>	<i>381</i>
<i>La femme hors du foyer (série de 4 courts-métrages, 1964)</i>	<i>381</i>
<i>La vie ouvrière / Camera on Labour (4 courts-métrages, 1956)</i>	<i>382</i>
<i>Le monde du travail / The Nature of Work (5 courts-métrages réalisés en 1958, de conception initiale anglophone et traduit en français)</i>	<i>382</i>
<i>Chroniques de la vie quotidienne (8 courts-métrages entre 1977 et 1978)</i>	<i>382</i>
<i>The Newfoundland Project (ONF, 1967-1968)</i>	<i>383</i>
<i>The Alinsky approach: Organizing for Power (ONF, 1968)</i>	<i>384</i>
<i>Autres films cités</i>	<i>385</i>
<i>Films étrangers</i>	<i>392</i>

À mes filles, Yseult et Adalaïs,
et à Jean-Marc qui a tout rendu possible.

INTRODUCTION

« La communauté, loin d'être ce que la société aurait rompu ou perdu, est ce qui nous arrive – question, attente, événement, impératif, à partir de la société. Rien n'a donc été perdu, et pour cette raison rien n'est perdu. Ne sont perdus que nous-mêmes, nous sur qui le lien social (les rapports, la communication), notre invention, retombe lourdement comme le filet d'un piège économique, technique, politique, culturel. Empêtrés dans ses mailles, nous nous sommes forgés le fantasme de la communauté perdue. »
Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1986, p. 35.

Problématique

La plupart des études sur le cinéma documentaire privilégient un certain type d'approche : le rapport documentaire/fiction, l'engagement social, la question de l'auteur, la dimension éthique du rapport à l'autre, l'enjeu de vérité. La question de la communauté est, à notre connaissance, complètement neuve sur le terrain des études cinématographiques. On la trouve thématifiée dans les récents travaux sur l'art contextuel¹, mais du seul point de vue des créateurs qui revendiquent pour leur œuvre

¹. Paul Ardenne, *Un art contextuel, Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris : Flammarion, 2002.

ou leur pratique le qualificatif d'art communautaire². L'art communautaire se définirait comme une activité spécifique, sur le terrain de l'art, de production de lien social. La production de lien social est cependant envisagée comme une visée artistique, une finalité de l'œuvre. Nous voudrions ici entreprendre une exploration de la dimension communautaire du documentaire en problématisant davantage le rapport entre film et communauté. Tout d'abord en distinguant plusieurs plans : celui de la socialité extérieure, comme déterminant ; celui de la pratique relationnelle, comme constituant ; et celui du lien, comme désir et affect. Concrètement, il s'agit, sur le terrain du film documentaire, de tenir compte de plusieurs aspects : le contexte sociopolitique de production qui introduit différents *référénts* à la notion de communauté, les pratiques collaboratives et les dynamiques communautaires qui les animent et qu'elles provoquent, les modalités de réception qui insistent sur le sentiment de communauté des publics, enfin l'exploration d'une communauté qui relève d'une expérience esthétique et la spécificité de la situation documentaire quand elle sensibilise la pratique de lien. L'enjeu d'une telle étude est d'avancer en terre inconnue pour interroger *la socialité* d'un certain type d'artefacts, à une époque donnée, mais dans une approche qui tente de court-circuiter le cloisonnement méthodologique et disciplinaire. La socialité nous entraîne en effet sur le terrain du

². Chantal Pontbriand écrit, dans l'éditorial qui ouvre les trois numéros que la revue *Parachute* consacre à « L'idée de communauté » (*Parachute*, numéros 100, 101 et 102) : « Il fallait un thème marquant pour souligner et nourrir l'avènement du 100^e numéro de *Parachute*. "L'idée de communauté" s'est imposée. À tel point que cette thématique sera également abordée dans le numéro 101 et le 102. Présente au sein de l'art contemporain depuis une quinzaine d'années, cette problématique touche tous les aspects de la pratique artistique. Elle se traduit sous différentes formes : recherche d'identités, rapport à l'autre, modes de travail, modes d'exposition, prise en compte du réel ou élaboration de fictions. L'idée qu'on se fait de la communauté, de soi et du monde dans lequel on vit, est au cœur des pratiques les plus déterminantes à l'heure actuelle. Ce cheminement se fait sous l'impulsion de nombreux changements de valeurs et de modes de vie qui caractérisent notre époque et qui sont sous l'influence de la mondialisation, des métissages culturels croissants qui en résultent et de l'évolution des technologies », *Parachute*, n° 100, Montréal, p. 6.

lien social et non uniquement sur celui du contenu sociologique des œuvres considérées. Ce terrain est un terrain partagé, et ce n'est pas la moindre difficulté de notre travail que de tenter d'y rapporter notre objet filmique, en tenant compte des différents apports de la sociologie, de l'esthétique ou de l'anthropologie.

Cette étude ne peut pas se réaliser sans terrain d'enquête : par terrain d'enquête, nous entendons un contexte social et un cadre institutionnel particulier. La socialité du documentaire ne saurait être la même en France, au Zimbabwe, en Chine ou aux États-Unis, en raison des différences politiques et culturelles qui influent sur les rapports sociaux et le rapport à la collectivité. C'est pourquoi il nous a semblé plus judicieux de nous installer sur un terrain historique, social et institutionnel spécifique qui a produit par ailleurs un nombre important de documentaires de tout acabit. Le Canada des quarante dernières décennies nous intéressera particulièrement en raison de la dualité de son type d'organisation sociale. La dimension verticale du lien social, sur laquelle reposent les institutions étatiques, est concurrencée par une socialité horizontale qui privilégie les solidarités locales. Un autre facteur rend ce terrain particulièrement intéressant : celui de l'irrésolution de la question politique de l'identité collective au Canada. C'est en effet dans ce contexte qu'est né *l'Office national du film du Canada* (ONF). Le documentaire de l'ONF devait servir à donner aux Canadiens et au reste du monde une image du Canada qui neutralise cette irrésolution. La politique culturelle du gouvernement fédéral canadien traduit cette préoccupation. Elle mise sur une reconnaissance culturelle internationale assurée par l'excellence de sa production documentaire et sur une pédagogie nationale dirigée vers les Canadiens de toutes régions et de toutes origines. Mais cette politique a ses

propres contradictions qui profitent au documentaire onéfien : des contradictions dans le statut réservé au film documentaire – entre création artistique et outil pédagogique – dans sa définition – entre discours journalistique et art d’expression – et ses fonctions – promouvoir *le* Canada à travers son cinéma ou promouvoir *au* Canada le cinéma comme pratique artistique.

La deuxième raison a trait à l’existence d’une expérience originale et unique dans l’histoire du documentaire, à savoir celle qui s’est déroulée sous l’appellation *Challenge for Change / Société nouvelle*, à l’ONF, entre 1967 et 1975, et qui impliqua les deux unités de production, francophone et anglophone. La dimension collaborative de la pratique documentaire et les expériences de réception qui ont été faites dans le cadre de ce programme nous permettent de thématiser la recherche de *socialité* par la médiation audiovisuelle. La plupart des documentaires que nous étudierons relèvent de cette recherche et se situent dans la mouvance de ce programme.

La troisième raison a trait, quant à elle, au contexte de réception francophone des années 1960 et 1970. Ce contexte de réception présente un double intérêt. Il permet de mettre l’accent sur la dimension performative de la réception du documentaire qui fabrique du communautaire via un sentiment de *filiation* qui ne repose pas sur un principe juridique (droit du sol ou du sang) mais sur un partage et un relais d’expérience collective. Il permet aussi d’étudier l’activité spécifique du spectateur qui s’oriente dans la masse des films documentaires en s’intéressant à *la socialité* dont les films sont issus *et* que les films produisent. Le spectateur est lui-

même amené à établir des connexions entre les films qui finissent par produire une communauté virtuelle répondant à son *intérêt de socialité*.

Fort de ce corpus qui nous permet d'appréhender le documentaire dans ses principales dimensions – sociétales, contextuelles et relationnelles – nous pensons être en mesure d'en proposer une voie d'étude originale qui permet de mieux cerner la question de la communauté dans le contexte de la médiation audiovisuelle, mais aussi de thématiser la question du lien d'un point de vue esthétique. La saisie et la création d'un liant, sur un plan esthétique cette fois, apparaît comme par surcroît, dans des œuvres discursives ou expérimentales dont les thèmes et les aspects formels peuvent pourtant diverger du tout au tout. Comment l'expérience esthétique accueille-t-elle la question du lien et comment le lien peut-il faire l'objet d'une expérience esthétique ? Tels seront les deux derniers aspects de notre réflexion, qui nous conduiront à définir la question de l'épreuve de la communauté à travers la relation de don. Ce détour par le rapport de don n'en est pas un. Il est en fait le point de rencontre des différentes analyses convoquées pour ce travail : la sociologie s'intéresse au don pour renouveler, par l'anthropologie, son approche du lien social ; la philosophie s'y intéresse dans le cadre d'une réflexion éthique qui explore les différentes modalités du rapport à l'autre et la production de sens des gestes envers autrui ; le don permet enfin de spécifier la nature des relations impliquées dans des processus de création. Et plus spécifiquement, pour le documentaire, le don permet de déplacer le point de vue, de considérer la part de la personne filmée dans la portée esthétique du film.

Il ressort de cette traversée que la question communautaire n'intéresse pas seulement le film social, politique ou militant³, que la question communautaire n'est pas non plus spécifique à la cinématographie québécoise, même si le contexte culturel et politique du Québec a été favorable à son épanouissement – et de fait, à son étude ! On comprendra que le présent travail n'est ni une histoire de la production francophone de l'ONF, ni une esthétique du cinéma québécois dans l'orbite de l'esthétique relationnelle. Les développements qui suivent, portant sur nos choix méthodologiques et la recension de la littérature sur notre objet et notre sujet d'étude, nous permettront d'explicitier ce point.

Recension des approches précédentes

Notre perspective soulève des problèmes de périodisation, de corpus et de méthodologie qui lui sont spécifiques. Pour prendre la mesure de la difficulté, nous proposons pour commencer une recension rapide des « repères » et des « points de vue » proposés par les études sur l'ONF³ ou sur le cinéma francophone – généralement désigné sous l'appellation « cinéma québécois ».

Repères politiques

Tous les commentateurs ou presque ont adopté, pour parler du cinéma francophone du Canada, des repères politiques, quels que soient leurs objectifs de

³ Ces distinctions n'ont finalement que peu de sens au regard de ce qui a été dit. Pour mémoire, Vincent Pinel les a consignées dans son ouvrage *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Vincent Pinel, Larousse, Paris, 2000.

recherche, à l'instar d'Yves Lever⁴ qui réserve un sort privilégié au cinéma de la *Révolution tranquille* (1957-1969). D'autres, comme Christian Poirier, justifient leur périodisation politique par leur objectif de recherche : montrer qu'il y a un lien étroit entre cinéma et politique, entre le cinéma et l'identité collective d'une part, entre le cinéma et le contexte politique global d'autre part. La périodisation devient, ici, un élément servant à la démonstration que le cinéma est soit un puissant révélateur des tendances parcourant la société, soit un outil de transformation et de questionnement politiques. En effet, chaque période considérée va pouvoir démontrer la coïncidence entre monde filmique et monde sociétal. Christian Poirier distingue en l'occurrence le cinéma de la « Grande noirceur » (1900-1957), le cinéma de la Révolution tranquille (1958-1967), le cinéma de contestation économique et politique (1968-1974), le cinéma du vide politique (1975-1986), les récits du désenchantement et de l'enchantement (1987-2000). Certaines charnières politiques sont exploitées explicitement : la chute du régime duplessiste et la perte du pouvoir par l'Union nationale (1959) ; le retour des conservateurs de l'Union nationale en juin 1966 (qui « clôt » le chapitre de la Révolution tranquille) ; l'avènement au pouvoir du PQ (1976) ; le retrait de René Lévesque (automne 1985) et le retour du Parti libéral au pouvoir (1987). Ces charnières permettent de comprendre globalement cette périodisation, même si, dans le détail, Christian Poirier semble plus attentif aux thèmes qu'il dégage de ses analyses de films, et surtout, aux formes d'identité narrative qui se cristallisent dans le cinéma québécois. Ainsi, il tentera de repérer différentes constructions identitaires plus ou moins dominantes suivant les périodes,

⁴ Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal : Boréal, 1995. Cf. aussi son site web : <http://www.cam.org/~lever/Lever.html>.

et finira par isoler deux « tendances » : la construction de type mélancolique, tournée vers un idéal passéiste et incarnée par Jutra, Perrault, Groulx, la construction ouverte sur l'avenir, en mal de diversité – incarnée notamment par Gilles Carle. Au final, sa périodisation se résorbe dans cette idée de double mouvement qui traverserait le cinéma québécois, de ses origines jusqu'au seuil du XXI^e siècle. Les thèmes du récit identitaire s'adaptent aux différentes périodes considérées et sont relatifs aux discours dominants du moment – retracés dans la littérature, les médias, les mouvements politiques. La périodisation permet de prouver la permanence – d'une identité – mais dans la différenciation – des récits – et par là, le lien entre cinéma et politique. La question de l'identité est posée du double point de vue des producteurs et des spectateurs. Le cinéma serait à même de construire des identités sociales et politiques impliquées dans les processus de reconnaissance de soi et des autres comme membre d'une *même* communauté. Son approche repose donc sur une « communauté » politique dont l'identité collective relève d'une pratique narrative. Cette communauté s'appréhende donc non plus uniquement à travers ses institutions politiques qui la constituent par contrat, mais à travers sa production culturelle qui en dessine le visage, plus ou moins marqué, à différentes périodes, par certains stigmates identitaires.

Le thème du récit identitaire

Notre question communautaire recoupe-t-elle la question identitaire, qui est l'angle d'approche le plus emprunté dans la littérature portant sur le cinéma francophone au Canada ? Selon Christian Poirier, toujours, le récit identitaire influence sur le comportement politique des individus : il lui revient de générer de la confiance

envers la collectivité – confiance en ses capacités d'action pour la faire perdurer et confiance en ses capacités de réponse aux besoins des individus, dans un contexte historique *pourtant* en constante évolution. Le récit identitaire serait donc un *liant* communautaire. Or il distingue deux types de récit qui occupent l'imaginaire collectif des Québécois, deux récits qui s'opposent précisément du point de vue de leur impact politique. D'une part, le récit identitaire mélancolique, qui s'arc-boute sur une identité québécoise conçue comme entité figée qu'il faut conserver intacte et qui est associée au manque et au vide. D'autre part, le récit identitaire pluriel, où l'identité est associée à la « multiplicité ethnique », qui est en évolution constante, qui absorbe des « processus d'identification multiples » et qui assume ses ambiguïtés et ses « appartenances multiples ».

On remarquera que le récit identitaire a une fonction politique précise : *faire exister le collectif comme sujet politique*. Mais comment ce sujet politique passe-t-il du domaine symbolique au domaine social ? Cela reste mystérieux. Christian Poirier est obligé de : 1) poser l'existence d'un imaginaire collectif où ce sujet politique prend « figure » ; 2) rendre cet imaginaire *nécessaire* à la constitution des entités politiques⁵ ; 3) permettre ainsi une correspondance entre sujet politique collectif figuré et sujet politique collectif réel. Or c'est cette construction du rapport entre imaginaire et réalité que nous interrogeons. Nous pensons que l'interaction entre le cinéma et la société ne passe pas forcément par un imaginaire structuré en termes de types de personnages et de types d'action.

⁵ Christian Poirier s'appuie sur les thèses de Paul Ricœur pour démontrer ce point, dans *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité ? Tome 1 : L'imaginaire filmique*, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2004.

Les conclusions de Christian Poirier semblent d'ailleurs conforter notre démarche. Il dénonce en effet le récit « mélancolique », qu'il qualifie d'« hégémonique » et qu'il attribue aux films de Perrault, Lefebvre et Arcand (entre autres), parce qu'il entraîne la collectivité dans une impasse politique, soit une revendication nationale empêtrée dans des schémas identitaires obsolètes. Ce récit mélancolique conduirait la collectivité réelle à l'immobilité et à l'impuissance, parce que :

La condition identitaire québécoise est assimilée à un enfant dont le développement est arrêté et bloqué. Plusieurs cinéastes ont le sentiment qu'il ne se passe rien au Québec, que la collectivité évolue en dehors de l'histoire. Les personnages sont alors le plus souvent immobiles et cherchent, par exemple, à se ménager un refuge dans la ville, à s'en protéger plutôt qu'à en exploiter et en explorer les possibilités. À cette fin, le passé est présenté de façon traumatique, il est dévié et meurtri, ce qui appelle un devoir de mémoire tragique. Le sentiment victimaire est prépondérant : oublier sa condition de victime correspond à se donner une fausse conscience de soi. Comme si, en dehors de la souffrance – qui correspond à leur vraie réalité – les Québécois cessaient d'exister. Le contrat social québécois est basé, dans ces films, sur le partage de souffrances. Les personnages sont ainsi coupables et incapables d'agir. La névrose et la dépression individuelles rejoignent alors la névrose et la dépression collectives. Notamment, les personnages ne veulent ni laisser de traces ni sauver les autres. Ils évitent plutôt la confrontation⁶.

Poirier peut alors dénoncer, dans des « fictions aliénantes » qui font de la diversité des repères identitaires un élément négatif, une source de peur et de crispation sur de fausses représentations identitaires, un « contrat social » basé sur « le partage de la souffrance » plutôt que sur l'acceptation du conflit, en soi-même, entre différents repères et avec les autres membres du groupe, entre différentes

⁶ *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité ? Tome 1 : L'imaginaire Filmique*, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 275.

interprétations⁷. Ce glissement de la fiction aliénante au contrat social nous semble problématique, quoique fort intéressant. Nous pourrions quant à nous l'interpréter comme suit : le contrat social aurait besoin d'une « fiction », ce fameux sujet politique qui *croit* en la communauté. Mais que ce sujet croie en la communauté sur la base d'un « partage de la souffrance du manque, du vide » ou sur la base d'une « appartenance plurielle et d'un travail d'intégration et de deuil des échecs et des ratés », cela n'a que peu d'importance *réelle*, puisqu'on ne quitte pas le domaine de la représentation et que le contrat social exige simplement qu'on *croie*, d'une manière ou d'une autre, à la communauté sous la forme d'une entité politique. Rien ne permet d'affirmer que la personne qui adhère à la première représentation identitaire est dans l'illusion, tandis que celle qui adhère à la deuxième est dans la vérité. Les deux représentations sont des fictions opératoires qui valent précisément en fonction de leur vertu opératoire sur le terrain politique et du seul point de vue des instances de pouvoir intéressées au maintien et au fonctionnement de ce type de contrat social reposant sur la fiction d'une identité collective, quelle qu'elle soit.

Christian Poirier parle de fiction de la nation, mais pas de fiction de l'identité collective. S'il oppose le sujet occidental moderne au sujet « communautariste », il décrit dans les deux cas deux formes possibles d'identité partagée par un ensemble d'individus. La deuxième forme produit un monde commun de valeurs et de

⁷ Christian Poirier se réfère aux travaux d'Alain Ehrenberg et notamment à *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2000 (1998), qu'il cite dans le passage suivant : « comme le souligne A. Ehrenberg, le conflit permet de dessiner des lignes d'affrontement et d'accord entre les différents acteurs : “ le conflit permet de faire tenir un groupement humain sans qu'il ait besoin de justifier son sens en se référant à un ailleurs et sans qu'un souverain décide pour tous. C'est là le noyau du politique en démocratie.” (p. 272). Le conflit permet de structurer une relation de soi à l'Autre et de soi à soi », Christian Poirier, *Id.*, p. 278. Il nous semble que l'opposition entre le fusionnel et le conflictuel est un peu rapide pour décider de la nocivité politique d'un récit identitaire.

traditions auxquelles les individus sont censés s'identifier. Mais quel monde commun l'expérience identitaire du sujet moderne permet-elle ? La reconfiguration de la subjectivité moderne qui doit intégrer l'expérience du vide et le désespoir d'être est présentée comme une odyssee solitaire : le sujet doit se « fabriquer seul ». Mais comment transformer cette odyssee en « lien », cette expérience en « liant » ? Pour Poirier, il est clair que les films québécois – fictions et documentaires confondus – projettent l'image d'une société marquée par l'individualisme. Mais il ajoute :

Cet individualisme est toutefois tempéré par des investissements au sein de petites communautés. Le besoin criant de mise en communauté est manifeste dans la nécessité de recoudre les liens entre mémoire collective, présent et projections dans l'avenir, d'une part, et entre les générations d'autre part. On est à la recherche, dans le cinéma québécois, d'espaces intersubjectifs du discours, de lieux de traduction des visées individuelles en visées groupales. Il y a recherche d'une communauté narrative et d'une communauté de regards. D'ailleurs, un monde non partageable est invivable ; il faut une complicité minimale. Les visées collectives à l'échelle nationale demeurent cependant absentes. En cela les Québécois illustrent bien cette tension entre l'individuel et le collectif qui parcourt la modernité et dont relève la pluralité identitaire⁸.

Si les Québécois désinvestissent l'action politique au plan des institutions et des organisations nationales, c'est parce qu'ils leur préfèrent un terrain d'implication locale ou internationale. En fait, Christian Poirier se contente ici d'affirmer la nécessité d'un « monde public et commun⁹ » que voudrait forcément le sujet moderne

⁸ Christian Poirier, *Id.*, p. 273.

⁹ « L'individu doit désormais se fabriquer seul, loin des traditions (dans le cas du Québec, la religion) et des grandes utopies (dans le cas du Québec, l'indépendance et le socialisme). Cette immense liberté peut alors devenir un terrible fardeau. La frontière est poreuse et fine entre le récit du manque et de l'empêchement d'être (la volonté d'adéquation entre la réalité et sa représentation) et celui de la pluralité et de l'indétermination pleinement assumées. Les films montrent par ailleurs que l'individualisme ne se réduit pas à la privatisation de l'existence, mais qu'il faut toujours, même dans la société occidentale, qu'il y ait un monde public et commun, comme dans les films d'André Forcier ». Christian Poirier, *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité ? Tome 1 : L'imaginaire Filmique*, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 281.

condamné autrement à l'isolement. Le cinéma véhiculerait ces préoccupations communautaires en proposant une histoire et un regard à partager.

De notre côté, ce n'est pas au plan des représentations mises en commun que nous aimerions travailler, mais au plan *des rapports sociaux effectifs* qui permettent ou entravent l'action collective, enclenchent ou inhibent le désir d'être-ensemble, répondent au besoin de reconnaissance ou l'ignorent. Il s'agira de montrer comment des pratiques audiovisuelles, des modalités de réception et une expérience esthétique s'immiscent dans ces rapports sociaux et les affectent, à plusieurs niveaux : au niveau du lien interindividuel entre les personnes impliquées dans la production des films, au niveau du rapport à la socialité des producteurs et du public ; au niveau de la réflexion du lien dans *l'expérience esthétique* et dans *l'acte d'échange ou de don* d'où procède le documentaire.

Histoire institutionnelle

Un autre type de démarcation vis-à-vis de l'histoire institutionnelle de l'ONF cette fois doit être évoqué ici. L'histoire officielle de l'ONF est scandée par les différentes étapes de la politique culturelle canadienne – des rapports des commissions d'études à la mise en place de programmes d'aide à l'industrie privée, en passant par les différentes lois sur le cinéma. La succession des commissaires à la direction de l'organisme marque aussi des étapes essentielles – notamment quand ceux-ci se distinguent, comme Tom Daly, en permettant l'épanouissement d'une nouvelle formule documentaire en 1958, le *Candid Eyes*, ou comme Sidney Newman, qui a commis un des derniers actes de censure politique ostentatoires, ou encore

quand, sous leur règne, les francophones changent de statut et accèdent à une forme d'autonomie de production (Lamy et McLean)¹⁰.

Remarquons aussi que ces repères sont souvent utilisés pour décrire, de manière téléologique, le passage d'un cinéma amateur et artisanal à un cinéma professionnel, produisant du divertissement et de l'artefact de qualité, intégré parfaitement, comme secteur d'activités et de production industrielles, à une économie de loisirs et de consommation culturelle. Ils sont donc utiles dans la perspective d'une histoire économique du cinéma, dans le contexte d'un marché mondial où le Canada et le Québec ont du mal à trouver leur niche. Dans cette optique, on se préoccupe de la question nationale en termes de distinction : dans quelle mesure ce cinéma se distingue, ou peut se distinguer comme production nationale, face à la concurrence américaine et européenne ? Est-il condamné à la portion congrue du marché – le cinéma corporatiste, documentaire, télévisuel – ou a-t-il quelque chance de s'imposer dans le circuit commercial et à quelle condition ? Deux options se présentent alors : lier le succès du cinéma canadien à sa « spécificité nationale » en tant que cette spécificité lui assure une audience universelle ; lier le succès – ou l'insuccès – public des films canadiens à l'image de la société que renvoient ces films. Les films francophones du Québec ont offert nombre de prises à ce genre d'analyse, tandis que le cinéma canadien anglophone souffrait de

¹⁰ Sur l'histoire de l'ONF, voir Gary Evans, *In the National Interest, A Chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 1991.

l'occupation monopolistique des écrans canadiens par les *majors* américains et parvenait difficilement à imposer sa différence¹¹.

De plus, cette perspective nationale¹², pour le cinéma canadien, tend à renforcer la distinction entre documentaire et fiction : le cinéma de fiction renverrait à une identité nationale vécue par la collectivité – on parle alors d'imaginaire collectif ou de représentation de soi de la collectivité –, tandis que le cinéma documentaire renverrait au partage idéologique de la société, qui se durcit dans l'opposition entre la propagande d'État et la liberté d'opinion. Il est vrai que la création de l'ONF correspond précisément au moment de la double prise de conscience de l'importance du cinéma pour *assurer une cohésion nationale* – contre la propagande des autres États, au moment du déclenchement de la Seconde Guerre Mondiale – et de l'incapacité du pays à développer un secteur d'activités de production cinématographique qui puisse rivaliser avec la production hollywoodienne – les rapports commerciaux entre le Canada et les États-Unis interdisant par ailleurs toute politique protectionniste dans ce domaine. Mais le choix du documentaire, que représente la création de l'ONF, plonge la politique culturelle canadienne dans un paradoxe. Le cinéma de fiction serait le seul capable de produire de l'imaginaire collectif. Or, il est exclu de la programmation de l'ONF. Comment alors produire un documentaire qui soit en mesure d'exprimer cette identité ? De plus, le public canadien ne semble pas ressentir cette absence de cinématographie nationale comme

¹¹ On parle généralement d'une recherche d'identité *comme cinéma national* qui handicaperait, sur ce plan, le cinéma canadien anglophone. Pierre Véronneau, *À la recherche d'une identité : renaissance du cinéma d'auteur canadien-anglais*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1991.

¹² Bruce Elder, *Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1982, 483 p. ; Gary Evans, *In the National Interest, A Chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989*, Toronto: University of Toronto Press, 1991.

un manque. Il n'est pas « motivé » par *la dimension nationale du cinéma* qui serait plutôt une préoccupation de politiciens, de critiques ou éventuellement de créateurs. En revanche, des groupes minoritaires peuvent être tentés par la fonction représentationnelle du cinéma. Mais comment créer de l'unité dans ce morcellement ? Ces groupes ne forment pas un public homogénéisé pour des raisons politiques et culturelles évidentes, ni n'ont une idée commune de leur identité collective. Sans compter que leur revendication de reconnaissance et de représentation n'est pas du meilleur effet sur la cohésion nationale.

Les paradoxes et les ambiguïtés de cette visée de cohésion nationale qui motive la politique culturelle canadienne permettent donc aux cinéastes d'explorer des directions différentes. La première consiste à produire des documentaires qui – *surtout* – ne choquent ni ne « motivent » aucune minorité : on fait un cinéma à l'image d'une coexistence pacifique des groupes minoritaires ethniques. Les choses vont commencer cependant à se dérégler quand on confiera la réalisation des films à des cinéastes qui représentent ces groupes, au premier rang desquels les francophones du Québec. Puis, quand on autorisera la production de fictions ancrées dans leur référent social local. Or le Québec offre, grâce à la barrière de la langue, les conditions pour que cette cohésion locale donne naissance à un *cinéma national* qui parvienne à motiver *en tant que tel*, des acteurs (politiques, critiques, cinéastes) et éventuellement, un public (quoique pas toujours...). Le cinéma québécois pourra donc être exploré sous l'angle d'un imaginaire spécifique qui renvoie aux réalités

sociales et culturelles des francophones canadiens. C'est sous cet aspect qu'il a d'ailleurs intéressé la plupart des chercheurs¹³.

Ainsi, dans cette perspective « nationale », le cinéma québécois est souvent isolé, même dans des ouvrages qui se consacrent à l'étude du cinéma canadien¹⁴. Sa constitution en cinématographie nationale se fera dans un récit d'émancipation de la tutelle fédérale de l'ONF. Ce ne sera pas notre propos. Au contraire, nous verrons dans les contradictions de la politique culturelle canadienne un des facteurs les plus importants de la voie « communautaire » du cinéma francophone au Québec, hors de tout enjeu national et nationaliste¹⁵. C'est en effet cette histoire qu'il reste à faire, nous semble-t-il. Nous utiliserons donc les jalons de l'histoire institutionnelle pour confronter deux formes de socialité : celle qui renvoie à la fonction sociopolitique des films et au positionnement des cinéastes dans le champ social et celle qui renvoie à des pratiques de socialisation directe.

Communauté esthétique

On peut utiliser l'approche esthétique pour tenter de définir la communauté non pas du point de vue des représentations communautaires, mais du point de vue des formes d'expression collective qui sont les siennes, dans un contexte donné. C'est

¹³ Notamment Heinz Weinmann dans *Cinéma de l'imaginaire québécois, de La Petite Aurore à Jésus de Montréal*, L'Hexagone, Montréal, 1990, 270 p.

¹⁴ On parle de *Cinéma du Canada*, en fabriquant une fausse perspective régionaliste – il y aurait un cinéma du Québec, de l'Ontario, des Prairies, de la Côte Ouest et des Provinces Atlantique – dans des manifestations officielles comme la rétrospective organisée par le centre Pompidou en France en 1992. Sylvain Garel et André Paquet (dir.), *Les cinémas du Canada*, Cinéma/Pluriel, Centre George Pompidou, Paris, 1992 ; Pierre Véronneau, Michael Dorland, Seth Feldman, *Dialogue : cinéma canadien et québécois – Dialogue : Canadian and Quebec Cinema*, Montreal, Médiatexte et Cinémathèque québécoise, 1987, 330 p.

¹⁵ Ce qui sera pour nous l'occasion de parler de cinéastes souvent laissés pour compte, au premier rang desquels Maurice Bulbulian et Fernand Dansereau.

ce que tenta de faire Michèle Garneau dans sa thèse de doctorat, consacrée à l'esthétique du cinéma québécois. Cette approche permet de reformuler la question de l'auteur et de l'œuvre, en les décentrant de l'analyse esthétique. Michèle Garneau ne s'attache pas tant, comme le fait Yves Lever dans son *Histoire générale du cinéma au Québec*, à isoler des cinéastes qui « comptent » selon des critères traditionnels – ceux d'une cinématographie de patrimoine culturel¹⁶. Michèle Garneau emprunte une toute autre voie qui insiste davantage sur le facteur sociologique de la rupture communautaire au tournant des années 1960 – notamment la faillite du système de valeurs religieuses et l'effondrement de l'organisation sociale reposant sur l'Église – et, à la suite des commentateurs littéraires comme Pierre Nepveu, sur le facteur existentiel de la traversée du gouffre de la « déliaison ». Nous inscrirons notre propre démarche dans la continuité du travail de Garneau, sans chercher cependant à fonder une esthétique du cinéma québécois. Nous tenterons en revanche de réfléchir le rapport entre l'esthétique et la socialité sur le terrain du documentaire. Jacques Rancière travaille le concept de communauté en proposant une communauté d'hommes libres, à la condition que l'œuvre donne sa « chance » à l'être humain en

¹⁶ Yves Lever (*Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal : Boréal, 1995) commence à parler d'auteur au tournant des années 80, comme si le cinéma devait se débarrasser *au préalable* des enjeux politiques et sociaux que les gouvernements et les cinéastes voyaient en lui. Il distingue, selon ce critère, les œuvres de Claude Jutra (*Mon oncle Antoine*, 110 min, ONF, 1971), Gilles Carle (*La vraie Nature de Bernadette*, 95 min, Productions Carle-Lamy, 1972), Clément Perron (*Taureau*, 97 min, ONF, 1973) et Jacques Godbout (*IXE-13*, 114 min, ONF, 1971), qui marquent, dans les années 70, le passage de ces cinéastes à la fiction. Lever fait de même dans les années 80 et remarque les films fictionnels d'Anne-Claire Poirier et de Francis Mankiewicz. Il mentionne, à titre d'auteurs qui comptent, une nouvelle génération, tous producteurs de fictions : Simoneau, Pool, Beaudry, Bouvier, Favreau, auxquels s'ajouteront dans les années 90 les Lepage, Morin, Hébert, Turpin, et enfin Manon Briand, Denis Villeneuve, Michka Saal. Son étude historique tourne finalement au panorama critique, comme si l'étude de l'histoire n'avait de sens que si elle permettait de légitimer des œuvres et de repérer des auteurs. Sa périodisation – autre que « générationnelle » – va servir à décrire ce qui a rendu possible ce cinéma d'auteur : apparition, dans les années 60, d'un secteur industriel privé qui a fourni une alternative à l'ONF ; abandon du carcan documentaire à la fin de la décennie ; essor de la critique cinématographique dans les années 70, etc.

l'inscrivant en marge du cadre et de l'ordre où il fonctionne, en le « déliant », en le suspendant hors des « rets » du système social qui le traque, l'assigne, l'identifie. Faire lien, chez Rancière, serait construire un dispositif de capture et de mort. La chance de l'humain se trouve dans le plaisir désintéressé, dans la déliaison comme « stase » temporelle dans la machine de guerre de l'histoire sociale ou du récit. Nous évoquerons, dans la philosophie de Deleuze, les réflexions politiques d'un *spectateur* qui cherche dans les films une nouvelle croyance au monde – et donc un « liant » émancipatoire qui le retienne au bord des gouffres de la déliaison tout en l'arrachant aux liens de sujétion (du politique, du social, du langage). La question de la communauté, étudiée sous son aspect esthétique, nous permettra de rejoindre les approches anthropologiques du lien social : nous y trouverons le point d'ancrage recherché qui permet d'interpréter la socialité de la pratique documentaire en sensibilité à l'être-ensemble. Enfin, les propositions de Jacques Derrida sur l'œuvre du don et sur le don de l'œuvre, nous permettront de faire le pont entre une problématique relationnelle purement psychologique et une dimension poétique de la relation *d'abandon à l'autre* telle qu'elle s'appréhende sur le terrain du documentaire.

Mise au point méthodologique

On l'aura compris, ce n'est ni le cinéma politique, ni le cinéma d'auteur qui nous intéresseront ici. Le relationnel n'a pas été non plus approché d'un point de vue formel. Nous avons donc peu exploité les études consacrées au cinéma direct qui

repose sur l'idée d'une opposition¹⁷ entre deux démarches attribuées aux anglophones d'une part – le *Candid Eyes* – et aux francophones d'autre part – le cinéma direct de Brault et Groulx qui mue en cinéma du vécu chez Perrault. Cette opposition permet en effet de fonder un style ou un genre propre de documentaire. L'aventure du cinéma direct, décrite par Gilles Marsolais¹⁸, est ainsi présentée à la fois comme une continuité et une rupture. Continuité de la veine documentariste, mais rupture avec le ton professoral du discours surplombant et autoritaire ; continuité avec l'inspiration populaire, mais rupture avec la théâtralisation de la représentation filmique des années 1950 ; continuité avec la pauvreté des moyens techniques, mais rupture avec l'esthétique classique de la belle image. Dans cette approche, la considération des aspects techniques et contextuels ne sert qu'à fonder une spécificité esthétique formelle. Or cette approche formelle n'est pas celle que nous avons privilégiée. Nous avons plutôt placé au centre de notre étude les modalités spécifiques d'une pratique collaborative et le jeu relationnel propre à la médiation audiovisuelle, pour réfléchir la socialité des œuvres dans sa dimension pratique et esthétique, sans faire cas des courants historiques, des styles ou des genres constitués ou institués par la critique. Donc, sans critère *a priori* de choix de corpus.

En fait, l'absence de paramètres de délimitation de notre corpus nous a fait opter pour des choix pragmatiques. Il est canadien parce que nous avons fait des institutions canadiennes un terrain d'étude privilégié de la marge de manœuvre du

¹⁷ On parle surtout de la place du cameraman dans la réalité qu'il filme. Le *Candid Eyes* qui mise sur le téléobjectif s'en trouve éloigné. Le cinéma direct qui utilise le grand angle préfère se fondre au cœur de l'action. Un récent ouvrage nuance d'ailleurs cette opposition tranchée entre deux éthiques de tournage : Jim Leach and Jeannette Sloniowski (eds.), *Candid Eyes : Essays on Canadian Documentaries*, Toronto: University of Toronto Press., 2003.

¹⁸ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, Paris : Seghers, 1974.

documentaire sur le terrain institutionnel. Il est onéfien parce que la production de l'ONF permet une inscription *dans la durée* de certaines expériences, une dimension que nous jugerons nécessaire à la socialité des œuvres. Il est aussi onéfien parce que la production de l'ONF permet une continuité dans le travail des cinéastes qui ne se rencontre qu'exceptionnellement dans le secteur privé, et enfin, il est onéfien parce que l'ONF a conservé des archives uniques au monde, totalisant plus de 60 ans de projets, mémoires, rapports, scénarios dont nous avons fait une large exploitation. Si, enfin, il a été davantage question de films francophones, c'est parce qu'il a bien fallu faire un choix de « terrain » social et culturel pour en avoir une connaissance suffisante – et le terrain québécois est un terrain de choix en raison justement de ses frontières linguistiques. On comprendra donc que ces limitations n'ont de justification que pragmatique et que l'objectif de notre recherche n'est pas d'en légitimer la pertinence, bien au contraire.

L'étude de l'enjeu communautaire du documentaire, telle que nous l'envisageons, demande donc : 1) que l'on ne choisisse pas *a priori* un mode d'implication sociale plutôt qu'un autre, par exemple, l'engagement politique ; 2) que l'on ne privilégie pas un genre de cinéma plutôt qu'un autre, par exemple, le cinéma social ; 3) que l'on n'isole pas le documentaire des autres sphères d'activités sociales ; 4) que l'on ne présume pas de la forme de l'entité sociale recherchée, par exemple, un peuple « historiquement constitué » géographiquement, politiquement, linguistiquement, culturellement ; 5) que l'on ne privilégie pas un procès de transformation historique sur un autre, par exemple, l'impact des représentations collectives ; 6) que l'on ne cloisonne pas les expériences humaines des cinéastes, des

personnes filmées et des spectateurs, mais que l'on recherche au contraire les points de rencontre possible.

La principale difficulté de notre sujet est qu'il n'existe à proprement parler pas de littérature pertinente qui aurait défriché le terrain avant nous, mais une somme de d'ouvrages sur des questions qui se rattachent à notre problématique. La tâche de la recension de cette littérature serait colossale : nous avouons humblement n'avoir pu, compte tenu du temps disponible, explorer toutes les théories du lien interindividuel, social et humain produites par la sociologie, la psychologie, l'anthropologie ou la philosophie. De tous ces savoirs mobilisés, nous n'avons utilisé finalement qu'une partie « spécifique » et quelquefois peu représentative. En conséquence de quoi, nous avons suivi une méthodologie tactique, quasiment bricolée, comme dirait de Certeau : la partie consacrée à la fonction sociale du documentaire sur le terrain institutionnel combine un travail historique (notamment pour ce qui a trait à la politique culturelle canadienne dans le contexte politique global des années 1939-2002) avec un travail de réflexion théorique sur les concepts de « champ », de liminarité et d'« espace public » empruntés à Pierre Bourdieu, Michel Biron et Jürgen Habermas. La partie consacrée à l'insertion des pratiques audiovisuelles dans les rapports sociaux a essentiellement recours aux archives de production de l'ONF, aux articles de presse et aux témoignages d'époque. Les ressources théoriques mobilisées empruntent aux théories de la communication, afin de mieux comprendre les dispositifs de médiation impliqués dans les pratiques audiovisuelles et l'incidence des modes de réception sur le *sentiment communautaire*. La partie consacrée à l'émergence d'une sensibilité communautaire est de loin la plus « intuitive », en raison de la *nouveauté* de son

approche. Elle repose en partie sur une observation et une classification des *signes relationnels*. Cette classification nous a demandé un effort de construction théorique qui s'appuie sur un échafaudage de type deleuzien-guattarien de différents niveaux signalétiques et de circulation d'un niveau à l'autre pour pouvoir faire consister *ensemble* – sur un plan commun – des relations de natures diverses – relations entre collaborateurs ou entre cinéastes et personnes filmées ; adresses aux spectateurs ; relations entre les films ; entre les films et d'autres « textes » – chansons, romans, théâtre, etc. –, entre les films et des événements collectifs¹⁹ – rassemblements festifs ou politiques. La question de l'intérêt pour le lien nous a permis de faire une incursion en terrain esthétique, afin de comprendre le rôle de l'esthétique pour faire sourdre le communautaire ou le liant qui ne serait pas accessible autrement. Puis, par souci d'approfondir la question de la relation à l'autre dans l'expérience documentaire, nous avons confronté celle-ci au rapport de don. Cette dernière partie de l'étude a été voulue plus exploratoire qu'exhaustive. Elle mériterait à elle seule une autre thèse de doctorat.

La communauté, en passant par le lien

Grâce à l'exploration de la production de lien en terrain audiovisuel, nous voulons vérifier que la pratique audiovisuelle *s'insère* dans différents types de rapports, à différentes échelles relationnelles qu'elle contribue à faire évoluer, voire à transformer ou à réinventer. Elle s'insère dans les rapports institutionnels quand les cinéastes et leurs collaborateurs se mêlent d'intervenir dans le débat public ; elle

¹⁹ L'événement est ici qualifié de « collectif » en tant que *créateur de lien* entre les personnes qui y ont assisté ou participé.

s'insère entre les individus et la collectivité en proposant des figures de communauté dans lesquelles les individus sont censés se reconnaître et accepter un destin commun ; elle s'insère dans les rapports directs en proposant des modèles de sociabilité propres à la création collective ; elle s'insère dans l'expérience humaine en dépliant la *sensibilité* à l'être-ensemble. Bref, notre hypothèse exige que nous remettions constamment sur le tapis l'idée même de communauté qui recoupe des significations opposées : entité politique historiquement constituée ? Projection des désirs de reconnaissance des individus ? Objet purement théorique servant la réflexion politique ? Hypostase du commun – comme qualité de ce qui peut se partager : passion, désir, émotion ? Il n'a pas été question de passer en revue tout ce qui a été dit sur la communauté et le commun, mais d'aborder cette question du point de vue des pratiques audiovisuelles, en interrogeant notamment les conditions concrètes de l'inscription des pratiques audiovisuelles dans les rapports sociaux.

*

Que sommes-nous capables de voir et d'entendre dans un documentaire, hormis son message, ses contenus de savoir, ses mots d'ordre et ses modèles de pensée, ses récits, ses effets de miroir et ses représentations ? Nous aimerions savoir à quel point nous sommes capables d'y *ressentir un lien*, que cela passe par une sensibilité particulière aux relations impliquées par la production du film, à la manière dont le film inclut son spectateur, aux rapports de connivence et de correspondance entre les films qui dessinent la possibilité d'une communauté

dégagée des appartenances aux groupes historiquement constitués et aux « cliques »²⁰ recomposées.

Le documentaire est donc abordé en tant que *pratique, plutôt que discours*²¹. Une pratique qui n'ajoute pas simplement des artefacts au monde réel, monde qu'il est toujours possible de retrouver derrière cette accumulation de camelotes humaines dont parle Sloterdijk²², mais qui participe du « bougé » des choses. Cette participation n'est pas redevable d'un « gain », d'une invention qui change le cours des choses : un nouveau régime politique, une nouvelle technique, une nouvelle source d'énergie, une nouvelle force symbolique de représentations, etc. Elle n'est donc pas redevable d'une volonté d'action politique – même si cette volonté est impliquée dans le processus. Le documentaire est une pratique *de production de relations spécifiques*, sur le terrain d'une expérience du monde refondée par de nouvelles modalités de *médiation*.

²⁰ Termes empruntés à l'analyse des réseaux sociaux à laquelle on aura recours dans la deuxième partie de ce travail.

²¹ On comprendra, dès lors, que je privilégie l'analyse des modes de collaboration, de diffusion et de réception sur l'analyse des « thèmes », privilégiée quant à elle par Christian Poirier, et par bon nombre de travaux sur le cinéma québécois, préoccupés, comme on l'a vu, par la distinction nationale de cette cinématographie ou par son lien avec les soubresauts politiques du Québec.

²² « L'ancien Être et son étant se voient recouverts par un surcroît, de plus en plus puissant, de nouvelles réalisations dont les expressions concrètes se propagent autour de nous sous forme d'artificialisation dans les cultures de l'appareil et de l'image (...) un monde intermédiaire s'accroît, impossible à cerner et qu'aucune synthèse ne permet de dominer ; ce n'est ni nature ni volonté de nouveauté incubant et non encore réalisée, c'est un monde d'appareils cristallisé sous la forme d'une volonté passée et de déchets techniques comme ordures provenant de la masse des restes dévalorisés des artefacts ; les mégapoles et les montagnes d'immondices sont les résultats des entreprises du titanisme routinier », Peter Sloterdijk, *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris : Calmann-Lévy, p. 38-39.

**PARTIE I :
INSTITUTIONS SOCIALES ET COMMUNAUTÉS**

Le lien social au Québec au tournant des années 1960

Jusqu'à la fin des années 1950, le Québec vivait sous des institutions communautaires traditionnelles dont le modèle était la paroisse et où les rapports interfamiliaux étaient sous le contrôle attentif et zélé du curé du village ou du quartier. Cette emprise de l'Église, comme institution de pouvoir, avait été renforcée au début du XX^e siècle, alors qu'ailleurs, en Angleterre et en France notamment, le mouvement de sécularisation l'emportait plutôt sous la pression des nouveaux pouvoirs de la bourgeoisie industrielle et marchande.

De fait, c'est moins le gouvernement que l'Église du Québec qui assume, durant le premier tiers du XX^e siècle, le leadership du peuple canadien-français. Sous l'énergique direction du Cardinal Louis-Nazaire Bégin, l'Église grossit ses effectifs, multiplie les paroisses et les œuvres sociales. Cette rapide croissance de l'Église-Institution accroît l'emprise des clercs sur la population et consolide leur opposition au sein des structures politiques – l'Église contrôle alors le bien-être et l'éducation. L'Église est l'instance suprême qui légitime les idéologies, le lieu où la nation se définit, la police qui freine la transformation des mœurs engendrée par l'urbanisation. Elle a un projet de société centré sur le Canada biculturel, un Québec transformé en une chrétienté hiérarchisée suivant l'ordre naturel des choses, où un peuple composé d'une majorité d'agriculteurs s'épanouirait dans la ligne de son destin catholique et français. C'est l'Église qui, durant cette période, défend les minorités francophones des États-Unis et du

Canada en voie d'être assimilées par les forces d'acculturation américaines¹.

Or la réalité sociologique du Québec n'est pas à l'image du modèle communautaire de l'Église. Les Québécois subissent les contrecoups de l'urbanisation accélérée qui draine vers les villes des familles entières de déracinés ; l'exode vers les centres industriels ontariens et américains achève de dépeupler les campagnes ; le tournant techno-industriel de l'économie raréfie les besoins de main-d'œuvre non qualifiée. En pleine prospérité économique de l'après-guerre, beaucoup d'emplois dans l'alimentation, le cuir, le tabac, le textile sont sous-payés ; les agriculteurs, dont les revenus sont trop faibles pour assurer la survie des familles, fournissent le gros du sous-prolétariat de l'industrie forestière ; les enseignants, les petits fonctionnaires, les travailleurs du milieu hospitalier sont sous-rémunérés. Mais les villes s'enrichissent grâce à la montée des classes moyennes qui profitent de la prospérité de la haute bourgeoisie anglophone ; les produits de la société de consommation, importés des États-Unis ou fabriqués sur le même modèle, concurrencent les loisirs traditionnels². Ces changements démographiques et économiques se font sous le couvercle moral et social complètement inadapté au monde moderne que l'Église maintient sur la société québécoise durant toute cette période.

¹ Jean Hamelin, Jean Provencher, *Brève histoire du Québec*, Montréal : Boréal, p. 95. Les données historiques des paragraphes suivant sont aussi tirées de cet ouvrage.

² Cf. Fernand Dumont (dir.), *Les cultures parallèles*, Ottawa : Éditions Leméac, 1982 et surtout : Roger Levasseur, « La culture populaire au Québec, de la survivance à l'affirmation », dans Gilles Pronovost (dir.), *Cultures populaires et sociétés contemporaines*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 1982.

La littérature québécoise comme les études socio-historiques insistent d'ailleurs sur la responsabilité des autorités religieuses dans le retard économique des Canadiens français. Elle leur aurait rendu suspectes les activités d'enrichissement et aurait encouragé, dans la population la plus démunie, une forme d'abnégation morale. Dans *On est au coton*, Denys Arcand épingle cette attitude en commentant le témoignage de Carmen, une ouvrière de l'industrie textile – « c'est une satisfaction qu'on a, quand même, d'être pauvre ! » - d'un intertitre critique : « la conscience heureuse tend à devenir prépondérante³ ». Cependant, à l'époque d'*On est au coton*, d'autres cinéastes verront, dans de telles déclarations, non pas la trace d'une résignation chrétienne mais la marque d'une fierté – qu'ils opposeront aux attitudes de plaintes – et l'affirmation d'une force morale contre un mode de vie et un système de valeurs qui ne reconnaissent que l'argent.

On peut aussi relever le décalage entre le discours communautaire de l'Église et des autorités politiques en place, et les processus d'individuation qui caractérisent les grandes métropoles américaines au carrefour des grands flux migratoires – de l'Europe vers l'Amérique, des régions pauvres du Canada vers les États-Unis, des campagnes vers les villes, etc. Ce processus d'individuation peut être interprété comme déshumanisant – c'est la position des institutions traditionnelles – ou désaliénant – comme le soutient l'école sociologique de Chicago. L'école de Chicago insiste en effet pour sa part sur l'émergence d'un nouveau type social : le marginal, le juif errant, l'exilé, au carrefour de plusieurs cultures, étouffant dans les structures

³ Dans « *On est au coton* de Denys Arcand », *24 images*, n° 59, p. 59, Gilles Marsolais souligne que cette déclaration de Carmen sera reprise textuellement dans *Gina* (1975) par le personnage de Dolores. Il veut y voir la marque du désenchantement qui caractérisera les films d'Arcand des années 1980.

communautaires traditionnelles et perdu dans l'écheveau des rapports sociaux du mode de vie urbain professionnel. Ce clivage déboucherait en fait sur un travail de deuil qui libérerait les consciences et les rendrait plus réceptives à l'écoute de leurs contemporains : plus tolérantes et sensibles à l'Universel, donc. Les cinéastes de l'ONF seront eux aussi sensibles à leur manière aux attermoissements de la conscience moderne, qui erre entre des « tribus » sans qu'aucune d'elles ne lui assure la sécurité des attaches traditionnelles. Gilles Groulx, notamment, qui erre d'un milieu à l'autre, met en scène, dans *Le chat dans le sac*⁴, un jeune Québécois qui « se cherche » et une jeune juive transfuge du milieu bourgeois anglophone de Montréal qui, dans la vraie vie, est sa compagne.

Cette analyse de la société moderne contraste fortement avec la vision de Duplessis et de ses partisans qui tiennent le pouvoir au Québec jusqu'en 1959. La sociologie n'est de toute façon pas en odeur de sainteté dans un pays qui subit l'influence de l'Église et de sa vision traditionnelle de la communauté. Le courant sociologique – sans distinction d'école – est en effet, au Québec, le principal vecteur de la pensée critique. Dans les années 1950, il touche la plupart des élites intellectuelles qui utilisent abondamment les journaux pour diffuser leurs essais. Certes, ce sociologisme est mâtiné de diverses influences – du conservatisme au marxisme -, mais il n'en demeure pas moins qu'il s'oppose globalement au système de valeurs sociales religieuses. Une récente histoire de la pensée sociologique au

⁴ Un film reçu comme une révélation par la jeunesse cinéphile de l'époque : enfin des images qui parlaient de ce qu'elle ressentait, selon le témoignage de Robert Daudelin, dans le texte de présentation de *Cinéastes du Québec* n° 1, « Gilles Groulx », Montréal : *Conseil québécois pour la diffusion du cinéma*, 1969, p. 2.

Québec⁵ démontre que ce domaine conférait en fait une certaine indépendance par rapports aux autorités religieuses, régnautes en matière scolaire, et qui privilégiaient la réflexion morale et métaphysique aux études séculières. Or à la même époque, l'ONF recrute beaucoup de personnel dans le milieu intellectuel francophone. Ces intellectuels comprendront rapidement l'intérêt de travailler pour un organisme indépendant du pouvoir politique provincial. Ils vont alors trouver à l'ONF une liberté d'expression d'autant plus encouragée que le nationalisme québécois n'avait pas encore basculé à gauche – et était justement identifié au régime duplessiste⁶.

Au tournant des années 1960, un rapprochement est cependant tenté entre l'ONF et les autorités religieuses. Celles-ci déplorent en effet le processus de déshumanisation que représente à leurs yeux l'éclatement des communautés traditionnelles. Elles vont donc chercher des moyens de retisser du lien. Depuis la fin des années 1940, elles connaissaient l'intérêt du circuit communautaire pour la promotion d'un cinéma conforme à leurs objectifs moraux : elles avaient en effet la mainmise sur bon nombre de ciné-clubs⁷, publiaient le seul journal de critiques cinématographiques de la Province (*Séquences*) et disposaient d'un droit de censure

⁵ Jean-Philippe Warren, *L'engagement sociologique. La tradition sociologique du Québec francophone (1886-1955)*, Montréal : Boréal, 2003.

⁶ Ainsi font notamment Hubert Aquin, comme il s'en explique dans son journal (*Journal, 1948-1971*, Saint-Laurent : BQ, 1992), Fernand Dansereau, comme il le confie aux critiques du Conseil québécois pour la diffusion du cinéma (*Conseil Québécois pour la diffusion du cinéma*, « Cinéastes du Québec 10 : Fernand Dansereau », Montréal, 1972) et Jacques Godbout, dont Pierre Véronneau cite les propos, parus dans *Le Devoir*, le 5 novembre 1983 : « La société canadienne-française était si homogène, si compacte, si cléricale et tellement unanime, qu'il valait mieux travailler dans les organismes fédéraux ». Pierre Véronneau, « L'idéologie de contestation chez les cinéastes francophones onéfiens », *Dialogue, cinéma canadien et québécois*, Médiatexte publications Inc. & La cinémathèque québécoise, Canadian Film Studies 3, 1987.

⁷ Maurice Bulbulian, impliqué dans ce réseau de ciné-clubs dans les années cinquante, relativise cette mainmise. Dans une conversation informelle, il nous a assuré qu'il ne voyait guère de gens de robe à ses séances et que de fait, sinon de droit, il jouissait d'une grande liberté de programmation.

jusqu'en 1967⁸. Si, jusqu'au début des années 1960, le réseau paroissial et celui de l'ONF⁹, qui fournit aux associations, aux écoles et aux syndicats, les films de leur catalogue, se croisaient sans se rejoindre, les rapports changent et l'Église s'intéressera de plus en plus à l'expertise de l'ONF en matière *d'animation sociale*. On touche là à un des carrefours intellectuels les plus importants dans l'histoire culturelle du Québec : la rencontre des préoccupations sociologiques et religieuses – concilier la modernité et le progrès technique avec la survivance de la culture canadienne-française communautaire et chrétienne – avec les nouveaux instruments de l'animation sociale liés à la diffusion du documentaire. La question de la diffusion communautaire du film documentaire est alors sérieusement débattue, comme en porte témoignage le bulletin de la *Fédération des cinémathèques et des conseils du film de la province de Québec* (FCCFPQ) qui publie en 1963 un important rapport sur la 9^e session d'études de la fédération ayant pour thème : « les films documentaires au service de la communauté ».

Prenant acte de l'évolution de la société, les auteurs du rapport tentent de comprendre à quelle « communauté » les utilisateurs des films font face, quels sont les besoins de cette communauté et dans quel but le recours au documentaire s'avère

⁸ « En 1960, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, après être passé intégralement au Festival International, est amputé de 14 minutes par le Bureau de censure du Québec en vue de la distribution commerciale. Ceci provoque d'importantes manifestations qui marquent les premières étapes d'une offensive généralisée contre la censure. En 1962, le Rapport de la commission d'enquête sur la censure au Québec (Rapport Régis) recommande la disparition du Bureau de censure et son remplacement par un Bureau de Surveillance qui classerait les films (sans les censurer) par catégories d'âge. Ce n'est qu'en 1967 que fut créé le Bureau de Surveillance du Cinéma. ». Yves Lever, *L'église et le cinéma au Québec*, mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal, mars 1977.

⁹ L'ONF développera un réseau de diffusion autonome (projectionnistes ambulants bénévoles et implantation de bureaux régionaux spécialisé dans le prêt de film et de matériel de projection aux associations ou personnes privées locales).

judicieux et pertinent. À la lecture de ce rapport, on est frappé de l'affrontement entre deux logiques : celle des « religieux » qui tiennent encore sous leur contrôle la plupart des groupes sociaux en activité susceptibles d'être intéressés par la projection d'un documentaire, et celle de l'ONF, qui mise moins sur ces groupes constitués que sur l'action des cinéastes et animateurs pour souder de nouvelles solidarités sociales en phase avec les problèmes de l'époque.

Il en va de même en ce qui concerne les besoins : les religieux insistent davantage sur l'idée d'éducation populaire selon laquelle le documentaire a pour mission de former, informer et occasionnellement divertir ; les représentants de l'ONF insistent quant à eux sur une capacité à solidariser groupes et individus pour provoquer la collaboration et la participation de tout un chacun à l'édification de la société moderne. La fracture des deux mondes est sensible, entre celui qui tient à sauvegarder ce qu'il reste de structures traditionnelles et celui qui s'oblige à inventer de nouvelles formes de sociabilité dans un contexte d'effondrement des anciens repères communautaires. L'intervention de Louis Savard, sociologue du Service des bibliothèques publiques du Québec, qui pointe les principaux écueils de la société urbaine industrielle, et celle de Jacques Beaucage, chargé de l'organisation des *Ateliers* de l'ONF consacrés à l'animation sociale par le film, montrent une convergence de vue significative sur la dimension communautaire que privilégient les administrateurs, à savoir la « participation » des citoyens au devenir de la société. Savard affirme notamment que :

La division excessive du travail, en milieu urbain, revêt souvent un caractère étroit, elle confine l'individu à un secteur tellement restreint de la vie sociale, qu'il en comprendra souvent mal le fonctionnement

d'ensemble. D'abord exacerbé par ces contraintes sociales, puis résigné à son impuissance, il abandonne tout effort de compréhension ou d'action sur le milieu et se réfugie dans les velléités et sa vie privée. La famille risque alors de devenir le lieu où se déchargent les frustrations ramassées dans le secteur public. « Beaucoup d'hommes ont abandonné tout espoir d'inscrire leur liberté dans l'histoire, sous prétexte de s'occuper de leur famille ». Ils peuvent faire de bons parents, ils demeurent des citoyens passifs¹⁰.

Pour Beaucage, l'intérêt du film documentaire dans une réunion de groupe réside dans le processus de conscientisation qu'il rend possible. Dans ses ateliers, il forme des animateurs afin qu'ils fassent du documentaire une source de discussion, qu'ils rattachent la discussion à une volonté de participation, qu'ils fassent le lien entre la participation de chacun et une plus grande motivation, ainsi qu'entre une plus grande motivation et la solution des problèmes auxquels font face les membres du milieu¹¹.

Cette participation du citoyen repose en fait moins sur le développement d'une conscience critique que sur *la croyance* en l'effectivité de l'action collective. Il faut redonner *la foi* en une maîtrise de son destin, dans un monde ravagé (ou qui se présente comme tel) par des bouleversements économiques et techniques qui ne relèvent d'aucun choix et vont jusqu'à nier la possibilité même d'un choix. Cette foi a cependant, au regard de l'Église, besoin d'un berger. C'est pourquoi la figure de l'animateur est particulièrement importante dans la définition du nouveau rôle social du documentaire : redonner la foi en une action collective qui restitue aux citoyens le

¹⁰ Louis Savard, « La communauté : ce qu'elle est, sa nature ses problèmes, ses types et les influences du milieu », bulletin de la *Fédération des cinémathèques et des conseils du film de la province de Québec*, vol. 6, n° 1, octobre 1963, p. 19.

¹¹ « Utilisation du film documentaire », compte rendu de l'atelier du film dirigé par Jacques Beaucage, bulletin de la *Fédération des Cinémathèques et des Conseils du film de la Province de Québec*, vol. 6, n° 1, octobre 1963, p. 41 à 44.

pouvoir de choisir leur mode d'organisation. Mais la communauté qui doit devenir l'objet de ce choix n'est guère différente de la communauté traditionnelle perdue dans le virage industriel. Le rôle de l'animateur en atteste. Il est symptomatique de la méfiance des élites envers le cinéma et ses « égarements idéologiques » qui menacent les garde-fous communautaires traditionnels – valeurs communes, rapports hiérarchiques, discipline, respect des traditions, etc. On fait aussi peu de cas du rôle social que pourrait jouer la « médiation audiovisuelle¹² ». Qu'elle puisse changer les modèles de socialité ne peut être – encore – à l'ordre du jour des discussions.

L'État-providence

Cette conception de la communauté traditionnelle n'est pas seulement menacée par les bouleversements socioéconomiques de l'époque. Le développement de l'État tente d'imposer un nouveau régime communautaire qui privilégie le lien vertical sur la socialité horizontale du rapport de proximité entretenu par les instances religieuses. L'État-providence en est le principal instrument. C'est une notion introduite au Canada par le gouvernement fédéral. Comme le souligne Julien Bauer¹³, les initiatives d'Ottawa en matière d'affaires sociales forceront les provinces à s'ajuster. Une concurrence de « liens verticaux » à travers les différents programmes de politique sociale tend à s'installer.

¹² Ce peu de considération n'est pas sans rappeler d'ailleurs les expériences socialistes menées en Union soviétique entre 1924 et 1937. À ce sujet, cf. Valérie Pozner, « Le bonimenteur "rouge". Retour sur la question de l'oralité à propos du cas soviétique », *Cinémas*, vol. 14, n^{os} 2-3, printemps 2004.

¹³ Julien Bauer, *Le système public canadien*, Paris : PUF, 1998.

Il était politiquement impossible à un gouvernement provincial de refuser à sa population des avantages disponibles ailleurs au Canada. Les provinces ont passé des accords avec le gouvernement fédéral. Ainsi la Loi des services de santé de 1966 établissait les principes généraux de l'accessibilité aux services de santé, de l'universalité et laissait aux provinces le soin de gérer ces services [...]. Dans le cas des pensions pour les personnes âgées, le Québec a choisi d'instaurer une structure parallèle. Le gouvernement fédéral ayant établi un régime de pensions, le Québec a créé son propre régime, la Régie des rentes, pour rendre des services semblables à ses citoyens¹⁴.

Sur le plan international, l'*Organisation internationale du travail* promulgue en 1966 un Pacte sur les droits économiques, sociaux et culturels¹⁵, ratifié sous l'égide de l'ONU par bon nombre de pays, dont le Canada. La « guerre à la pauvreté » lancée par le président américain Lyndon Johnson est reprise pour leur compte par les libéraux canadiens, menés par Pearson, au pouvoir à Ottawa depuis avril 1963 :

Grâce à la hausse des revenus et à la magie de l'exemple, le gouvernement est en mesure d'imiter nombre de politiques de « la nouvelle frontière » de Kennedy et de « la guerre à la pauvreté » de Lyndon Johnson. (...) À Ottawa, les experts conseils en matière de remède à la pauvreté, au sous-développement régional et aux difficultés économiques des autochtones prolifèrent et font fortune¹⁶.

Cette « guerre à la pauvreté » se mènera d'abord sur le front du développement régional. La *Loi sur l'Aménagement rural et le développement*

¹⁴ Julien Bauer, *Le système public canadien*, Paris : PUF, 1998, p. 34

¹⁵ « Ce Pacte remplaça la Déclaration des droits de l'homme des Nations Unies en 1966. En plus des droits humains fondamentaux, les articles 9 et 10 du nouveau Pacte déclaraient que l'accès à la sécurité et à l'aide sociale est un droit universel tant pour les particuliers que pour les familles. Ces initiatives internationales apportèrent un appui aux personnes qui, au Canada, se battaient pour le Régime de pensions du Canada et la législation subséquente sur le bien-être social. » Extrait de <http://www.civilisation.ca>.

¹⁶ Desmond Morton, « Chapitre 6 : crises d'abondance, 1945-1988 », *Histoire générale du Canada*, sous la direction de Craig Brown, édition française dirigée par Paul-André Linteau, Montréal : Boréal, 1990 (première édition en langue française 1988), p. 607-608. Repères chronologiques : 1963-1968 : Pearson (libéraux) ; 1968-1979 : Trudeau (libéraux) ; 1979 : parenthèse Joe Clark (conservateur).

agricole (ARDA) est votée en 1963. Sur la base d'un relevé complet du potentiel des terres et de leur utilisation, conçu pour servir de base à la planification dans l'utilisation des ressources de l'agriculture, de la forêt, de la récréation et de la faune, la loi prévoyait le soutien du gouvernement fédéral aux initiatives des gouvernements provinciaux en matière de planification et de rationalisation¹⁷. Ce programme fut accompagné de courts métrages documentaires sur la situation socioéconomique de certaines régions atlantique les plus en difficulté, notamment dans le Bas-du-fleuve, la Gaspésie et les Îles-de-la-Madeleine. Raymond Garceau et Pierre Lemelin assurent la totalité de ce métrage de « propagande » sur la nécessité d'une rationalisation de l'exploitation des ressources (pêche, agriculture, foresterie)¹⁸.

Les années 1960 sont en fait déterminantes sur le plan de la place et du rôle de l'État dans les communautés canadiennes : la modernisation de la société impose de plus en plus la médiation étatique, qu'elle soit fédérale ou provinciale ; la pension de vieillesse¹⁹, les allocations familiales, l'assurance chômage, l'assurance-maladie (un régime d'assurance-santé universel qui assure la gratuité des soins mis en place durant la décennie) renforcent les institutions.

¹⁷ Au Québec, on mit sur pied le BAEQ pour coordonner cette planification.

¹⁸ Un total de 23 films, de 28 à 3 minutes furent réalisés et destinés à la télévision et aux circuits communautaires. L'ONF produisit des films de promotion de programmes gouvernementaux jusqu'en 1986, comme en témoigne la liste des films classés sous la catégorie « programmes et services gouvernementaux ». Le but était de faire connaître ces programmes et services en matière de bilinguisme, d'aide à l'emploi, etc., et de justifier les levées d'impôts. On trouve des films signés Jacques Leduc et Anne-Claire Poirier dans cette catégorie.

¹⁹ Le *Régime de pensions du Canada* (RPC) et le *Régime de rentes du Québec* (RRQ), qui sont des régimes contributifs, ont été établis en 1966 ; le *Supplément de revenu garanti* (SRG) pour les aînés a été instauré en 1967.

Entre 1965 et 1975²⁰, le fédéral et le provincial se livrent une véritable guerre de juridiction en matière de programmes sociaux. Il en va du sentiment d'appartenance des Québécois à la fédération. Les libéraux et les conservateurs qui se succèdent au pouvoir à Ottawa, entendent bien faire savoir l'utilité du Canada et misent sur la redistribution des richesses. À cette époque, le Québec obtient de haute lutte le droit d'appliquer ses propres programmes en matière de retraite, d'assurance-maladie et d'éducation. Le gouvernement fédéral multiplie les programmes d'aide et de subventions²¹ : aux artistes (sous l'impulsion des fêtes du centenaire de la Confédération), aux étudiants (*Opportunities for Youth Program*) et bientôt, aux organisations populaires qui mettent en place des télévisions communautaires ou des coopératives d'habitation.

Nul doute que l'investissement massif de l'ONF sur la question du logement n'est pas sans rapport avec l'intérêt que manifeste de plus en plus le gouvernement fédéral pour le dossier du logement. En 1972, une série de courts métrages de 26 min 50s sur les programmes de réaménagement urbain (*Urbanose*), signée Michel Régnier, poursuit l'œuvre amorcée par Bulbulian avec *La p'tite Bourgogne* en 1968, et dénonce, entre autres, le peu de cas fait des intérêts et désirs des habitants des

²⁰ Date de la loi sur l'inflation qui met un terme symbolique à l'action sociale-démocrate du gouvernement fédéral.

²¹ « De 1957 à 1967, les revenus du gouvernement fédéral doublent, bien que sa part de PNB accuse une baisse. (...) La nouvelle manne est dépensée dans des dizaines de programmes, des prêts aux étudiants jusqu'à la promotion de la forme physique et des sports amateurs. Après huit années de vaches maigres, le *Conseil des arts* reçoit des millions en vue de la préparation des fêtes de 1967. À l'orée des années 70, les fonds publics ont financé la création d'une puissante industrie culturelle solide et bien structurée. Des milliers d'artistes, d'acteurs, de poètes, de dramaturges tirent leur revenus – maigres malgré tout – des largesses de l'État », Desmond Morton, « Chapitre 6 : crises d'abondance, 1945-1988 », *Histoire générale du Canada*, sous la direction de Craig Brown, édition française dirigée par Paul-André Linteau, Montréal : Boréal, 1990 (première édition en langue française 1988), p. 607-608.

quartiers tombant sous le coup des plans de réhabilitation et de rénovation²². Michel Régnier tournera deux films avec les résidents du quartier Milton-Parc : *Concordia I* et *Concordia II* (ONF, 1972)²³. L'action du comité de citoyens aboutira à la création d'une des plus importantes coopératives d'habitation du Canada. Elle sera parmi les premières à recevoir l'aide du gouvernement fédéral en 1973, puis celle du gouvernement du Québec en 1977.

Le choc du terrain

Alors que les courts métrages de l'ONF devaient à l'origine soutenir l'entreprise technocratique en sensibilisant le « public » et les autorités locales aux difficultés de leur région et à leurs possibilités d'avenir, les films servirent bientôt d'exutoire pour les habitants dont la vie semblait davantage menacée par l'interventionnisme de l'État que par les rigueurs du climat, l'ingratitude des sols ou l'augmentation du coût de la vie. Nous dirions donc que le cinéma social de l'ONF se développa dialectiquement sur la base du volontarisme étatique en matière de « guerre à la pauvreté » et sur la base d'une méfiance générale envers le bien-fondé de cet interventionnisme. La question est notamment sensible du côté du dossier des plans de réaménagement du territoire, tant rural qu'urbain, qui alimentera une bonne partie de la production onéfiennne. Sont particulièrement touchés les habitants des quartiers urbains populaires, que l'on contraint à déménager en leur promettant des

²² *Réhabilitation des habitations*, Michel Régnier, 26 min 50 s, 1972 ; *Rénovation urbaine*, Michel Régnier, 26 min 50 s, 1972 ; *Griffintown*, Michel Régnier, 26 min 50s, 1972 ; *Concordia I*, Michel Régnier, 26 min 50s, 1972 ; *Concordia II*, Michel Régnier, 26 min 50s, 1972.

²³ « Tournés dans le secteur Milton-Parc, à Montréal, où se situe le vaste projet de démolition-reconstruction Concordia, ces films campent le conflit qui oppose une certaine conception technocratique, moderniste et autoritaire du progrès, et l'intérêt de simples résidents désirant conserver un vieux quartier à l'atmosphère "humaine" et aux loyers modiques. La question se pose d'une participation populaire véritable au progrès ambiant et, à la limite, on se demande : « Comment change-t-on les villes ? » ». Source : site de l'ONF : <http://www.onf.ca>.

logements plus sains²⁴ ; les habitants de onze villages dans le Bas-Saint-Laurent et de la Gaspésie que l'on souhaite rapatrier dans les villes et loger dans des HLM²⁵ ; les agriculteurs de Baie-Saint-Paul et d'ailleurs qui ne peuvent suivre le mouvement d'agrandissement et de modernisation des exploitations et qui se retrouvent sur l'aide sociale²⁶ ; les colons d'Abitibi dont on subventionne le départ²⁷, ainsi que les deux cent quinze familles de huit villages du Nouveau-Brunswick²⁸ qui doivent tout abandonner – maison, terre, droits de chasse et pêche – devant les projets gouvernementaux de réserve faunique.

A la fin des années 1960, le relevé scientifique du potentiel agricole, confronté aux données du coût de l'aménagement des territoires concernés, fait pencher la balance des décisions technocratiques du côté de la fermeture complète des municipalités les plus pauvres, la plupart ouvertes au début du siècle par des familles de colons entreprenants qui avaient suivi les rêves missionnaires de l'Église catholique. Les mêmes équipes de l'ONF furent confrontées rapidement au désespoir, à la résistance, quelquefois à la révolte, quoique le plus souvent à la résignation de ces colons bientôt expropriés et contraints de déménager dans les centres urbains régionaux.

Le sujet était d'ailleurs d'autant plus « cinématographique » que, parmi les premiers documentaires tournés au Québec, on compte ceux de l'Abbé Proulx, qui

²⁴ *La p'tite Bourgogne*, Maurice Bulbulian, ONF, 43 min, 1968.

²⁵ *Chez nous, c'est chez nous*, Marcel Carrière, ONF, 81 min, 1972.

²⁶ *Qu'est-ce qu'on va devenir ?*, Michel Gauthier, ONF, 40 min, 1971.

²⁷ *Le retour à la terre*, Pierre Perrault, ONF, 56 min, 1976 ; *Un royaume vous attend*, Pierre Perrault, ONF, 109 min, 1975 ; *Gens d'Abitibi*, Pierre Perrault, ONF, 106 min, 1980.

²⁸ *Kouchibouguac*, Collectif de la production, ONF, 74 min, 1978.

avait vanté l'entreprise de colonisation des terres d'Abitibi, et dont on retrouve bon nombre d'images dans les films de Pierre Perrault. Sans compter que la première série fictionnelle de l'ONF à connaître un grand succès fut *Les brûlés* (8 courts métrages, Bernard Devlin, 1957) qui relatait le quotidien de cette colonisation en mettant en vedette Félix Leclerc.

L'histoire du cinéma et l'histoire sociale du Québec se rejoignent donc précisément sur cette question, où se jouent, en accéléré, sur à peine deux générations de colons, la naissance et la mort des communautés, le rêve agricole et missionnaire, mais aussi le destin des coureurs des bois, trappeurs, et autres aventuriers, qui poursuivent dans les forêts du Nord et les hauts plateaux gaspésiens l'échappée libertaire des pionniers. Ces survivants fascineront d'autant plus les documentaristes québécois qu'ils sont eux-mêmes à la recherche d'une identité nouvelle, après la faillite de l'autoritarisme religieux et en plein vent d'ouest anarchisant de la contestation américaine. Une rencontre peut s'opérer ici entre le vécu des habitants – au sens québécois du terme qui renvoie au travail de la terre, à l'exploration et à l'exploitation forestière – et les aspirations sociales nouvelles de la jeunesse urbaine : rencontre sur des « valeurs » anti-institutionnelles, plus que sur des options politiques prorévolutionnaires communes.

Certes, bon nombre de films vont se tourner dans une perspective contestatrice qui se situe sur le plan du droit. Michel Régner, par exemple, produit des films dont le *commentaire* insiste sur la prévalence du droit au logement devant les exigences de

l'aménagement urbain²⁹ et sur les règles du marché³⁰. Mais le choc du terrain va produire un tout autre type de film qui insiste moins sur la nécessité d'un contre-discours que sur la nécessité de revenir à une parole vécue, pour reprendre les mots de Pierre Perrault. En ce sens, le positionnement est plus radical car il repose sur une tentative de subversion de l'ordre du discours lui-même. Dans les films de Perrault consacrés à l'Abitibi, les figures du technocrate, du notable, du dirigeant politique, porteuses de nouveaux discours sur l'état de l'économie, sont systématiquement confrontées au « bon sens » de la « parlure ordinaire », qui ramène toutes les questions sur le terrain basique de la survie. Le langage technocratique qui explique le nouvel ordre, l'autoritarisme des décisions centralisées, le chantage sécuritaire du discours politique affrontent la parole de ceux qui n'ont pas encore appris ni à se taire ni à compter sur d'autres qu'eux-mêmes. Il y a un net rejet de la logique de la distinction sociale. On ne s'avance pas sur le terrain du discours, tel qu'il est pratiqué par l'autre, on refuse plutôt de jouer le jeu du discours – qui suppose la maîtrise des arts rhétorique et argumentatif, on refuse en fait d'y voir un jeu, on s'obstine à faire descendre le *discours* au niveau de la *parole et de l'échange* de personne à personne³¹ afin de confronter l'abstraction des objets des discours gestionnaires et technocratiques – rentabilité, marché, restructuration... – aux vies bouleversées par les actions que ces discours justifient. Les documentaristes adoptent le point de vue

²⁹ *L'automobile*, 26 min 50 s, Michel Régnier, ONF, 1972.

³⁰ *Locataires et propriétaires*, Michel Régnier, 26 min 50s, 1972 ; *Les taudis*, Michel Régnier, 26 min 50s, 1972.

³¹ Richard Desjardins, dans *L'erreur Boréale* (ONF, 1999) procédera de la même manière face aux discours des députés, des experts conseil de la gestion forestière et du président actionnaire des compagnies forestières, tout comme Michael Moore dans *Roger and Me* (1989) qui fait l'idiot, et poursuit le patron de *General Motors* pour obtenir une réponse sur le devenir des employés mis massivement à pied à la suite des plans de restructuration de l'entreprise.

des personnes filmées. Ils ne croient pas au réalisme des discours économiques, politiques et gestionnaires. Ils sont plutôt nominalistes en la matière et croient davantage aux gestes quotidiens qui résolvent au jour le jour des situations de plus en plus inextricables.

Sur le terrain, donc, l'appréciation populaire des programmes gouvernementaux contrastait grandement avec les « intentions » des décideurs publics. Les documentaristes enregistrèrent l'écho d'une protestation contre un nouvel ordre social, où il n'était plus possible de « faire face », de « se tenir droit » devant l'ouvrage, l'hiver, la parenté. On proteste contre l'allocation chômage et l'aide sociale accusées de produire de la misère morale et d'appauvrir leur bénéficiaire. On ne comprend pas « la nouvelle logique » d'une « solidarité sociale » qui fabrique « des lâches ». Ce n'est pas la « paresse » des assistés qui est en cause, ni la moralité douteuse des « profiteurs », mais bien un ordre social qui brise le « lien naturel » entre des « hommes libres ».

L'interventionnisme de l'État est mis sur le même plan, instinctivement, que l'action des grandes sociétés industrielles qui tiennent des régions entières – la fermeture d'une mine ou d'une entreprise d'exploitation forestière, souvent américaine, signifiant littéralement la mort d'un village, la dispersion de la communauté. Or sur ce terrain, le gouvernement semble faire le même travail de sappe. En Abitibi, les fonctionnaires expliquent aux habitants, – sur la base d'un calcul de rentabilité – qu'ils ne peuvent plus vivre de leurs terres et que le gouvernement est

prêt à « subventionner » leur rapatriement en ville³². Dans la paroisse de Saint-Octave-de-l'Avenir, en Gaspésie³³, les agents gouvernementaux ont à charge d'expliquer aux habitants que les notables qui leur ont fait croire aux vertus de la colonisation avaient oublié de « planifier » l'exploitation des ressources naturelles. La disparition des forêts et l'appauvrissement des terres condamnent leur pays à la fermeture. Marcel Carrière, qui a accompagné les habitants du village au moment de ce déménagement, collecte les commentaires : un jeune explique qu'il ne peut envisager vivre en ville sinon en décrochant un boulot à l'année qui lui permettrait d'oublier qu'il vit en ville : « J'aime pas ça me promener sur les trottoirs », dit-il en songeant à tous ces morts qui marchent que chantait déjà Félix Leclerc³⁴, et en soulignant au passage l'absurdité de ce mouvement urbain qu'il rattache à l'inaction et à l'emprisonnement. Dans une autre séquence du film, un vieux se balance sur sa chaise. Partir, pour lui, signifie s'endetter, car il ne possède rien d'autre que cette maison et cette terre qui ne valent plus rien, comme ne vaut plus rien « la sueur de son front³⁵ ». Or l'endettement, c'est « le pire qui puisse arriver à un homme ». Cela signifie « qu'il n'a pas le dessus » et cela « peut lui faire perdre courage ». Il faut lui « laisser son cœur » pour le garder vivant.

³² *Le retour à la terre*, Pierre Perrault, 56 min, 1976 ; *Un royaume vous attend*, Pierre Perrault, 109 min, 1977 ; *Gens d'Abitibi*, Pierre Perrault, 106 min, 1980.

³³ *Chez nous, c'est chez nous*, Marcel Carrière, 81 min, 1972.

³⁴ « La meilleure façon de tuer un homme, c'est de le payer à ne rien faire / Ça fait gai dans une ville, ça fait des morts qui marchent... ».

³⁵ « Il faut sauver la sueur de nos ancêtres », proteste aussi Hauris Lalancette aux colons de l'Abitibi pour les convaincre de ne pas abandonner leur terre, leur « royaume », dans *Le retour à la terre*, (Pierre Perrault, 1976).

Et certes, dans ces territoires qu'ils ont défrichés à mains nues (Saint-Octave-de-l'Avenir a été ouvert en 1937, quand les autorités religieuses cherchaient un moyen de sortir les Québécois de la crise des années 1930), ils ont appris à croire en ce lien naturel qui unit des hommes libres : « Plus les gens se connaissent, plus les gens collaborent, plus la vie est belle ». Cette conception de la communauté n'est pas sans rappeler celle des tribus autochtones, qui s'en ouvrent devant les caméras québécoises durant ces mêmes années. Dans *Debout sur leurs terres !* (Maurice Bulbulian, ONF, 1982), un Inuit remarque : « un Inuit qui travaille pour les blancs, travaille pour lui-même ; alors qu'un chasseur travaille pour toute la communauté ». Le mal, c'est la dépendance dans laquelle le marché du travail jette les individus. L'individu qui ne travaille que pour lui-même laisse d'autres construire des empires qui le domineront un jour ou l'autre – empire de ceux qui fournissent du travail, empire de ceux qui fournissent des aides. Là encore, aucune différence n'est perçue entre ces deux dépendances qui sont comme les deux faces d'une même pièce. La fierté de « se tenir debout sans dépendre des autres³⁶ » passe définitivement par le lien communautaire.

En ce sens, l'Amérindien n'est pas qu'une figure imaginaire qui hanterait la culture québécoise³⁷ ou le fantasme identitaire des Franco-Américains³⁸ en mal de

³⁶ Phrase prononcée par un Inuit dans *Debout sur leur terre !* (Maurice Bulbulian, 113 min, 1982). La référence au rapport que les Inuits entretiennent avec les autorités blanches n'est pas fortuite ici ; nonobstant la différence culturelle, il présente beaucoup de points de similitude en ce qui concerne le rapport à l'autorité « officielle ». Le choix du colon est aussi un choix de « rupture » avec des rapports sociaux de dépendance – le rêve religieux de l'autarcie communautaire comme fondement d'un nouvel ordre social, plus moral, rencontre la culture autochtone des hommes libres – voir à ce propos l'épopée de Louis Riel, fervent catholique et tout autant aventurier et coureur des bois.

³⁷ Dont les origines remontent aux écrits des premiers prêtres et dont l'importance s'intensifie après l'aventure de Riel. Je renvoie à ce propos aux écrits de Fernand Dumont (*Genèse de la société*

liberté. L'Indien est un allié dans ce moment d'affrontement entre, d'une part, une logique expansionniste et gestionnaire des appareils d'État québécois et canadien des années 1960 et 1970 et d'autre part, un droit de l'habitant reposant sur un vécu territorial, une co-appartenance de l'homme et du lieu qui le voit naître et mourir. Comme les colons blancs, les Autochtones sont étrangers sur leurs propres terres livrées aux entreprises états-uniennes. La dépossession les rassemble³⁹, comme l'impuissance politique. Ainsi, bon nombre de films ou de projets de film se réfèrent à la culture amérindienne pour défendre les droits de l'« habitant » sur ceux des entreprises. C'est alors moins la figure de l'Amérindien qui importe que la culture

québécoise, Boréal compact, Montréal, 1996) et à l'histoire de la révolte des métis, consignée dans le livre de Hartwell Bowsfield, *Louis Riel, le patriote rebelle*, Éditions du jour, Montréal, 1973.

³⁸ Le devenir-indien affecta bon nombre des artistes des années cinquante et soixante : Borduas, le peintre et chanteur du *Refus Global* (comme l'analyse Louise Vigneault dans *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal : Hurtubise HMH, 2002), Patrick Straram, dit « le bison ravi », qui baptise son ami Groulx du nom de « Lynx inquiet », Jacques Godbout, qui se laisse fasciner par la figure de Norman Williams ou Piot Maltais, un sieur se disant métis Montagnais, dans un film qu'il lui consacre au moment de ses démêlés avec la justice belge et française (*L'Affaire Norman William*, ONF, 90 min, 1994.) Ce devenir-indien connaîtra une intensité remarquable dans les milieux de la contre-culture québécoise où cette nouvelle forme d'américanité ouvrira le continent aux errances marginales.

³⁹ Chant, paroles et témoignages d'Amérindiens sur le lien de filiation entre l'homme et la forêt sont présents dans les films de Bulbulian (*Dans nos forêts*, 89 min, 1971) et Fernand Bélanger (*De la tourbe et du restant*, 88 min, 1979). Ce dernier présente ainsi son projet de film : « Le développement des tourbières dans le pays est le sentier que nous suivons pour parler de la dépossession. Le passage du monde de l'état d'autosuffisance à l'état de dépendance nous intéresse ; le pays perdu. Les compagnies : bois, pulpe, tourbe sont venues, elles ont créé des emplois et des besoins. Les habitants ont vendu ou abandonné leur terre ; ils sont devenus des travailleurs obligés à la logique dévorante des grosses compagnies ». Fernand Bélanger, p. 2, Synopsis *De la tourbe*, décembre 1977. Il conclut son synopsis sur l'idée du gaspillage des terres nourricières et cite *Young Chef des Cayuses*, 1855 : « je me demande si la terre a quelque chose à dire. Je me demande si le sol écoute ce qui se dit. Je me demande si la terre est venue à la vie et ce qu'il y a dessous ». On retrouve la même idée, mais sur un autre thème, celui de la consommation d'électricité des compagnies de pâte à papier qui pousserait le Québec à opter pour le nucléaire. Jean Chabot écrit, dans le commentaire de *La fiction nucléaire* (ONF, 86 min, 1978) lu en voix *off* sur de longs travellings aériens sur la forêt boréale : « tout ce territoire qu'un jour tu donnes en retour de quelques emplois à une compagnie multinationale, ITT, avec des privilèges fiscaux, des prêts sans intérêt, des subventions, des droits de coupe de cinq fois inférieurs aux prix du marché, des routes que tu leur construis, des frais d'épuration des eaux à ta charge, l'électricité pour presque rien et les Indiens repoussés toujours plus loin. Tout un coin de pays grand comme trois fois l'Irlande que tu leur donnes en les payant en plus pour qu'ils le prennent sous les couverts d'une négociation qu'un de tes anciens chefs va mener », repris de la *Transcription du commentaire*, archives de production de l'ONF, p. 2.

communautaire des Autochtones. Sans entrer dans les détails, il convient simplement de rappeler que cette culture communautaire influencera à la même époque toute une génération qui y verra une alternative au mode de vie occidental, et qui développera en regard sa propre utopie sociale du retour à la terre. Il convient cependant ici de bien distinguer les deux mouvements : le premier rapprochement se produit sur la base d'un vécu identique, tandis que le second relève d'une réponse imaginaire – peu convaincante dans ses tentatives de réalisation – à un malaise générationnel.

L'enjeu démocratique

Le programme *Challenge for Change / Société nouvelle*

Confrontés au malaise des rapports entre l'État ou la grande entreprise locale et les populations, à leur irréconciliable perception de la société à bâtir, les documentaristes vont s'intéresser à la recomposition politique du communautaire. Mais ils le feront au sein même d'une institution gouvernementale censée représenter le point de vue de l'État canadien. La justification institutionnelle du documentaire social reposera donc sur un malentendu politique qui exploite les ambiguïtés de la notion de démocratie⁴⁰, comme on le constate lorsque l'on confronte les raisons officielles de la création du programme *Challenge for Change / Société nouvelle* et

⁴⁰ Une toute autre analyse du programme *Challenge for Change / Société nouvelle* a été conduite par Rick Clifton Moore dans sa thèse de doctorat *Canada's Challenge for Change : Documentary Film and Video as an Exercise of Power Through the Production of Cultural Reality*, University of Oregon, 1987. Selon lui, cette tentative d'assainissement de la démocratie par les médias, qui sont censés redonner du pouvoir à ceux qui n'en n'ont pas, ne serait qu'une nouvelle façon d'exercer un contrôle sur les populations. Certes, les habitants et les autochtones font entendre leur voix, mais ils le font dans un cadre et un format qui n'est pas le leur, dans un programme sélectif qui reproduit des mécanismes d'exclusion et dans des films qui reposent toujours sur le regard de l'autre – celui qui n'est pas de la communauté et qui vient filmer ou proposer son « expertise ». Il n'y aurait donc rien à attendre de ces démarches. On serait tenté d'ajouter qu'il faudrait plutôt miser, comme les groupes *Medvedkine* en France, sur des initiatives de cinéastes amateurs, collectives et autonomes qui auraient leurs propres réseaux de distribution.

les démarches des cinéastes. Le succès de *The Newfoundland Project* (Colin Low, ONF, 1967) convainquit en effet les agences gouvernementales d'investir dans des programmes de médiation et de concertation entre les différents interlocuteurs impliqués dans la gouvernance locale. Le but était alors de consolider le rôle des différentes institutions qui sont censées entretenir l'organisation verticale des rapports politiques, en favorisant la concertation entre les différentes instances.

The Newfoundland Project (Colin Low, ONF, 1967) est une série de 27 courts-métrages sur et avec les habitants de Fogo Island (Terre-Neuve). Il s'agissait, selon Colin Low, de faire un état des lieux des problèmes rencontrés par les habitants de Fogo, de miser sur la communication intracommunautaire pour provoquer une prise de conscience et une réflexion collective sur les moyens à mettre en place pour parer aux difficultés économiques de l'île. Le projet eut des retombées positives, tant d'un point de vue socioéconomique pour les habitants de Fogo, que pour son succès dans le milieu universitaire et gouvernemental. Colin Low travailla en collaboration avec la Memorial University de Terre-Neuve pour étudier les réactions d'une communauté « lorsque l'on filme ses problèmes et ses gens » et lorsqu'on lui projette « ce piétage⁴¹ afin de susciter les discussions et les critiques⁴² ». Les films sur l'île furent complétés en 1969 par l'enregistrement des discussions des spécialistes de la Memorial University sur cette expérience. On y débattit du rôle exact des films dans la reprise en main de la communauté : avaient-ils permis une conscientisation de la population ? Avaient-ils déclenché une réflexion critique ? Avaient-ils permis une

⁴¹ Piétage : équivalent du terme métrage.

⁴² Source : site de l'ONF, page consacrée à Colin Low (consultée le 16 mai 2006) http://www.onf.ca/portraits_fiche.php?id=88&v=h&lg=fr.

mobilisation collective⁴³ ? Certes, les films avaient servi d'instrument d'action – on avait enregistré les débats des assemblées générales des villages et les réponses des agents gouvernementaux, on avait fait circuler les films dans la collectivité, afin que tous participent aux actions du comité de citoyens. Mais il était difficile de mesurer l'impact réel des films en eux-mêmes. Les habitants de Fogo n'étaient-ils pas armés pour réagir tôt ou tard et se mobiliser comme ils l'avaient fait, films ou pas films ? Qu'est-ce que la réussite de leur entreprise – une coopérative de pêche – devait aux films ? Du côté des sociologues, on dégagait l'idée d'un médium *catalyseur* des bonnes volontés, plutôt que d'un médium proactif, on relativisa l'impact de la prise de conscience, on atténua le rôle du film dans la mobilisation collective. La série *Fogo Island* présentait en fait un triple intérêt : la réussite économique de l'entreprise coopérative de pêche mise sur pied par les habitants satisfaisait les instances

⁴³ On note que dans la plupart des comptes rendus du programme, cette « efficacité » des films n'est pas remise en question. On croit en la démocratisation des outils de communication, on croit en l'efficacité de la « conscientisation », ainsi qu'aux vertus mobilisatrices de la conscience critique. Il est intéressant de noter la différence entre les propos de Jean-Pierre Tadros, critique marxiste fondateur de Cinéma-Québec, en 1975, et ceux de Benoît Pilon, fondateur de l'association « Cinémouvement », implantée dans le milieu étudiant québécois en 1985 – où l'on rencontre les noms de la relève critique et cinématographique, Pilon lui-même mais aussi Sylvain Caron et Manon Briand. Jean-Pierre Tadros écrit : « Rejoignant les individus dans leur milieu, concret, le programme vise la plus totale prise de conscience de la réalité et surtout le pouvoir de la transformer en provoquant chez chaque individu une attitude critique qui engage l'action. Il faut voir en effet que la réalité ne peut être modifiée que si chaque individu découvre qu'elle peut l'être, et surtout qu'elle peut l'être par lui. Les résultats obtenus par *Société nouvelle / Challenge for Change* semblent probants : les gens sont capables d'identifier leurs problèmes avec une précision et une clarté pour le moins surprenantes. Ils sont également capables de trouver les remèdes à leurs maux. De ce point de vue, *Société nouvelle / Challenge for Change*, apparaît donc comme processus de changement, en vertu duquel les individus se développent en s'informant et en se transformant eux-mêmes, tout en informant et en transformant les autres et le milieu qu'ils habitent. Ainsi, l'ensemble des citoyens pourra-t-il non seulement s'ouvrir à la culture majoritaire, mais encore créer la culture et faire l'histoire », Jean-Pierre Tadros (conçu et réalisé par), *Le cinéma au Québec, bilan d'une industrie*. 1975, Les éditions cinéma Québec, p. 151. Benoît Pilon écrit quant à lui, 10 ans plus tard : « les grands idéaux sociaux n'ont guère survécu aux années 1970. Les expériences démocratiques qui visaient à donner la caméra au monde ont fait leur temps et les développements technologiques ont amené une spécialisation des moyens de productions (3/4'' couleur, qualité broadcast, betacam, etc...) qui a eu pour effet de restreindre leur accessibilité », Benoît Pilon, « vidéo-art : clip ou musique », *Caméra mouvement. Bulletin programme n°4*, décembre 1985, n°1. Pilon porte un jugement de fait sur la situation et avalise les nouvelles formes d'expression artistiques qui font fi des anciens « grands idéaux sociaux ».

gouvernementales ; le rôle social du média devenait un passionnant objet de débat pour les sociologues ; les documentaristes, quant à eux, avaient la satisfaction d'avoir joué un rôle de recomposition. Le programme *Challenge for Change / Société nouvelle* prit la suite et produisit, entre 1967 et 1980⁴⁴, 145 films du côté anglophone et 63 films du côté francophone. Cette production s'accompagna de l'édition d'un bulletin consacré au suivi des expériences et ouvert aux réflexions des cinéastes, des participants et du public. 14 numéros furent publiés entre l'été 68 et le printemps 75. Quelques films d'explication sur les tenants et les aboutissants du programme furent tournés durant cette même période⁴⁵.

Challenge for Change / Société nouvelle fut financé par des fonds ministériels, et ne relevait que pour une part des budgets internes de l'ONF. On trouve, dans une des premières descriptions du contenu du futur programme, intitulée *Proposal for a Program of Film Activities in the Area of Poverty and Change*, daté de février 1967, la remarque suivante quant à l'impact attendu sur le public :

In the course of its own work and its work for government departments and agencies, the National Film Board has come to believe that the programmes intended to eliminate causes of poverty in Canada could be greatly strengthened by a coordinated program of film activities.

⁴⁴ Le programme débute officiellement en 1968 et dispose de moyens conséquents jusqu'en 1975. Il vivote ensuite entre 1975 et 1980.

⁴⁵ Dont *Challenge for Change*, Bill Reid, ONF, 1968, 24 min 21 s. Sur le site de l'ONF, on trouve la description suivante : « The objective of the Challenge for Change Program is to shed light on social problems through the production of films. What is Challenge for Change? What happens with children from deprived areas when they are given a free hand to make their own films? Who can be a better voice for Indian needs and aspirations than an Indian film crew? How angry are the black people with the way society treats them? How do government representatives react to social change and the role of the Challenge for Change Program? Can a film project serve as a cohesive agent and catalyst for change within a community, and at the same time serve as a means of communication with government? What is community organizing? What role can film play in participatory democracy? Does controversy lead to violence? How useful are the films from Challenge for Change going to be? This film has some of the answers". Source : site de l'ONF : <http://cmm.onf.ca>

The eradication of poverty demands unorthodox ideas. Support for these ideas and, for radical measures based on them, demands new concepts of communication. For this purpose, film—used imaginatively and unequivocally—is the best medium of communication for three main reasons: 1) unorthodox ideas are much more likely to be accepted if presented on emotional as well as intellectual grounds. Film excels in communicating emotion; 2) many of those to whom ideas must be communicated are semi-literate. Film is the ideal way to reach them; 3) participation in film activities may, of itself, generate group action. Participation on a local level is a key element in these proposals⁴⁶.

Cette déclaration d'intention est reprise dans la première parution du bulletin, cette fois sous la signature de Hugo McPherson, alors commissaire à la cinématographie. Avec le « recul » que lui donnent les premières expériences du programme (en fait, surtout celles de *Fogo Island*), McPherson se félicite de la coopération gouvernementale et de l'implication des cinéastes capables de concilier expression artistique et objectifs sociaux. Il relève le succès de la coopération entre institutions régionales pour résoudre les problèmes locaux et *favoriser, au final, l'intervention de l'État.*

Cependant, dans le même moment, une autre approche se développait au sein de l'ONF et profitait de l'ambiguïté de la définition de la mission démocratique du film onéfien. Cette autre approche imagine une nouvelle forme d'exercice démocratique qui prendrait la forme d'une recomposition politique sur la base d'une socialité de terrain, horizontale plutôt que verticale. Deux projets reflètent cette démarche. Celui imaginé par Maurice Bulbulian pour le *Groupe de recherche sociale* et celui de la série *The Alinsky approach: Organizing for Power* (Bonnie Sherr Klein, ONF, 1968).

⁴⁶ *Proposal for a Program of Film Activities in the Area of Poverty and Change*, February 16, 1967, p. 1, archives de l'ONF.

Le Groupe de recherche sociale

On trouve dans les archives de l'ONF un rapport signé par Maurice Bulbulian, qui détaille le bilan des actions gouvernementales en matière de « guerre à la pauvreté » et sur le rôle que l'ONF peut être amené à jouer dans cette politique, si tant est qu'on veuille bien lui en donner les moyens. Les moyens demandés sont assez modestes puisqu'il n'est alors question que de produire deux films d'une heure, en 16 mm, d'un coût de 60 000\$ chacun. Ce rapport dénonce l'inefficacité de l'assistance sociale (assurance-chômage, allocations familiales, rentes de vieillesse) qui tend à masquer le problème de la pauvreté plutôt qu'à le résoudre. Le problème en serait plutôt un d'éducation et de communication qui empêche les plus démunis de participer « au processus social ambiant »⁴⁷. L'essentiel du combat contre la pauvreté s'est mené sur le plan de la rationalisation des structures sociales, de la planification du développement rural et urbain, et sur celui de l'éducation en milieu défavorisé. Le texte souligne le rôle de l'animation sociale, pour faire passer la pilule de ces changements, et relève le peu d'investissements faits dans les médias, qui restent sous le contrôle des classes moyennes. Or, pour Bulbulian, le problème de la pauvreté est d'abord un problème de démocratisation de la communication.

C'est une prospection de ce côté que je veux tenter en proposant à l'ONF de produire deux films sur le thème de la « guerre à la pauvreté », l'ensemble de ces films ayant moins pour but de communiquer un message que de faire une expérience concrète des problèmes de communications délimités plus haut. Il va sans dire que cette expérience de communication doit s'élaborer en collaboration

⁴⁷ « La pauvreté serait un manque de connaissance et un manque de communication par rapport à la société où l'on doit vivre. Sont pauvres ceux qui ne savent pas, ne comprennent pas, ceux qui n'ont pas les moyens individuellement ou collectivement d'exercer une influence suffisante sur les institutions économiques, politiques, sociales qui régulent leur vie », Maurice Bulbulian, *Deux films sur la guerre à la pauvreté*, archives internes de l'ONF, p. 3.

étroite avec les gens qui s'occupent professionnellement des problèmes de pauvreté. Mes consultations auprès des ces personnes sont loin d'être achevées⁴⁸.

Mais loin de proposer un film fabriqué avec des interviews d'acteurs sociaux et d'experts et des témoignages de personnes touchées par la pauvreté, Bulbulian propose une voie expérimentale : « il s'agit de leur demander de faire eux-mêmes un film où ils tenteront d'analyser leur situation à leur manière et d'exprimer à cette occasion tout ce qu'ils voudront et pourront bien communiquer⁴⁹ ». Puis Bulbulian propose un second volet – qui sera abandonné par la suite – destiné plus précisément aux « technocrates » et aux « payeurs de taxes » engagés dans cette guerre à la pauvreté : un volet dit scientifique essentiellement constitué d'analyses, dont le but serait de mettre à profit l'expérience du premier film en la convertissant en connaissance opératoire sur la pauvreté. L'idée de Bulbulian est qu'en effet aucune action ne peut se mener sans une connaissance approfondie du ressenti, du vécu et de la manière de voir les choses des milieux défavorisés ; que la rationalisation qui est entreprise ne doit pas résulter que des seuls calculs experts. Le concept est assez flou, mais Bulbulian défendra patiemment son projet : Le film *La p'tite Bourgogne* (ONF, 43 min, 1968) sera directement issu de cette réflexion sur un nouveau cinéma social occupant le terrain de la communication⁵⁰. Fernand Dansereau tentera lui aussi un film qui relève de la même préoccupation : *Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps...?*

⁴⁸ Maurice Bulbulian, *Deux films sur la guerre à la pauvreté*, 1967, archives internes de l'ONF, p. 10.

⁴⁹ Maurice Bulbulian, *Deux films sur la guerre à la pauvreté*, 1967, archives internes de l'ONF, p. 11.

⁵⁰ Le film *La p'tite Bourgogne* sera présenté sous le titre provisoire d'*Éviction !* « Ce document voudrait montrer ce qui se passe lorsque des gens se font évincer de leur logement. Il voudrait de plus dénoncer les structures du pouvoir des trusts de propriétés et faire savoir aux gens quels sont leurs droits face à une éviction », Maurice Bulbulian, *Mémo « guerre à la pauvreté »* du 21 juin 1967, p. 5.

(ONF, 115 min, 1969) aura recours à la fiction et permettra aux protagonistes de se « portraiturer » avec plus de distance critique.

Mais l'entreprise des cinéastes se heurte souvent au manque de vision de leurs partenaires dans les divers services sociaux qu'ils sont amenés à rencontrer pour défendre leur projet. Lorsqu'ils parlent de films-outils, les travailleurs sociaux pensent films illustratifs, didactiques, qui viendraient les seconder, notamment lorsqu'ils ont affaire à une population dite analphabète. Les images documentaires sont alors censées suppléer les ratés ou les manques d'un discours d'information, de prévention ou d'éducation qui a du mal à passer⁵¹. Or le film outil, pour le cinéaste, va bien plus loin. Il est, en lui-même, un moyen d'éducation pour ceux qui le réalisent : les populations pauvres qui apprivoisent l'outil, les cinéastes qui apprennent à communiquer autrement et autre chose. Si les actions menées par les autorités compétentes – soit les différents paliers de gouvernement et leurs experts – ne donnent pas les résultats escomptés, il est temps de mettre en cause les informations et les modalités d'action que ces autorités transmettent et privilégient. Il est temps, pour le cinéaste, de véhiculer d'autres types de connaissances et d'autres manières d'investiguer la réalité sociale. Au cœur de cette démarche, on trouve donc

⁵¹ Dans une lettre datée du 20 avril 1967, Serge Mongeau, un médecin du service social aux familles que Maurice Bulbulian a rencontré, écrit au cinéaste afin de manifester son intérêt pour la réalisation de films portant sur le problème de la planification familiale. Leur processus de production n'intéresse que peu le docteur, plus préoccupé par les vertus didactiques du film, pour former médecins, infirmières et travailleurs sociaux à l'éducation des familles sur le contrôle des naissances, ainsi que par le soutien que de tels documents pourraient fournir aux travailleurs, lors des entrevues. « Le centre de planification familiale a entrepris des séries de cours à l'intention de médecins, infirmières, travailleurs sociaux dans ce domaine, mais ce n'est qu'une introduction et de nombreuses améliorations pédagogiques sont encore nécessaires, améliorations que des films sérieusement réalisés auraient de grosses chances de fournir ». Et plus loin, il ajoute : « face à des gens qui ne savent ni lire ni écrire et dont les connaissances de base sont nettement insuffisantes, nous rencontrons dans les entrevues de grandes difficultés à expliquer aux gens les diverses méthodes de planification des naissances. Des films huit millimètres avec projecteur et écran portatif deviendraient très utiles ».

une remise en cause des contenus de savoir véhiculés par les documentaires didactiques, une remise en question du rapport au savoir que trahit la démarche des documentaristes pédagogiques, ainsi qu'une insistance sur les effets néfastes de cette attitude distante et moralisante qui ne manque pas d'accompagner les meilleures intentions de lutte contre la pauvreté.

Le 21 juin 1967, Maurice Bulbulian rédige un mémo qui fait état de ses consultations avec le milieu des travailleurs sociaux. À travers ces consultations, Bulbulian semble avoir été impressionné par le travail d'animation sociale qui pousse les gens à s'investir dans le diagnostic de leurs problèmes et la mise en place de solutions. Et en effet, beaucoup de films de l'époque porteront sur des comités de citoyens.

Aussi brève qu'ait été la recherche, elle m'a convaincu que cette forme d'action sociale constitue en fait une véritable guerre – je dirais guérilla – à la pauvreté. Ceci me porte à croire que notre engagement doit se faire dans un esprit identique et de plus s'élaborer dans un contexte d'étroite collaboration avec les personnes impliquées dans ce genre d'action. Cela nous conduira à explorer de nouvelles formes de cinéma social. Je sais que le cinéma social n'est pas chose nouvelle, le cinéma social engagé non plus. Mais je crois qu'il nous faut penser en termes de cinéma « informé » par une action sociale, c'est-à-dire déterminée par elle et existant comme support de cette action⁵².

Les projets de Bulbulian ne furent pas tous réalisés, mais certains films furent menés à bien par le *Groupe de recherche sociale* qui s'est constitué autour de lui, de Fernand Dansereau et de Michel Régnier⁵³. Leur conception s'opposait autant aux visées officielles d'une service médiatique de soutien des politiques sociales qu'aux

⁵² Maurice Bulbulian, *Mémo « guerre à la pauvreté »* du 21 juin 1967, p. 5.

⁵³ Ils ont à leur actif *La p'tite Bourgogne* (Bulbulian, 1968) *Saint-Jérôme* (Dansereau, 1968) et ses films satellites, *L'école des autres* (Régnier, 1968) et *Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps...?* (Dansereau, 1969).

visées marxistes révolutionnaires qu'adoptait une bonne partie de la critique cinématographique de l'époque. En 1972, Fernand Dansereau rencontre Michel Houle et Julien Hamelin pour la confection du numéro 10 de *Cinéastes du Québec* qui devait lui être consacré. L'affrontement est sans équivoque entre deux conceptions de l'action sociale. Dansereau se dit plus préoccupé des capacités de réflexion de la population, et de son aptitude au bonheur, que de lui inculquer les raisons objectives de son aliénation et de l'embarquer dans une action révolutionnaire « organisée ». Selon lui, cette connaissance ne changera pas le prolétariat en classe révolutionnaire et ne réglera aucun des problèmes concrets auxquels il est confronté. Ce n'est pas le démantèlement des structures sociales existantes qui intéresse Dansereau, ni l'organisation – la récupération – des révoltes individuelles, mais l'appétence humaine pour les entreprises collectives. Il s'émeut davantage d'une main tendue que d'une main armée, fût-elle prolétaire ; son expérience d'animateur social l'a rendu méfiant envers toute forme d'exercice de pouvoir, fût-il au nom de ceux qui n'en n'ont pas, car tout pouvoir menace l'existence du groupe, ou communauté de gens solidaires dont il fait le seul agent de transformation sociale. Participation, coopération, dialogue sans instance intermédiaire : la caméra doit créer un nouveau champ d'expérience politique en lien avec les rapports sociaux directs.

La série *The Alinsky Approach: Organizing for Power*

Alinsky approach serie va plus loin que le projet *Fogo*, qui misait encore sur la concertation des différents intervenants – universitaires, élus, habitants. La série introduit l'idée de la décomposition du social dans les sociétés de masse et celle de la nécessité d'une lutte reposant sur des solidarités locales solidement organisées contre

les organisations de pouvoir en place. La série aura un impact durable sur les cinéastes promoteurs du programme *Challenge for Change*. La « démocratie participative » de Saul Alinsky sera notamment discutée dans la deuxième parution du Bulletin du programme. Une interview d'Alinsky tente de cerner avec lui la question de l'utilité des films qui lui ont été consacrés pour la formation des « organizers » et un article signé par P. Katodis, directeur de *l'Urban Social Redevelopment Project of Montreal*, insiste sur l'intérêt des thèses d'Alinsky en matière d'implantation de démocratie participative. La démocratie participative naît précisément d'un contexte conflictuel entre une frange de la population issue des milieux défavorisés et ses interlocuteurs issus du système représentatif (élus locaux, nationaux ou fédéraux) ou des classes dirigeantes de l'économie (directeurs d'entreprises), sur fond d'ostracisme communautaire dirigés contre les plus pauvres. Or il n'est pas rare de voir transposer cette configuration dans les films onéfiens des années 1960 et 1970, quelles que soient, et ce fait vaut d'être relevé, les communautés d'origine. Les groupes opprimés sont aussi bien francophones qu'anglophones ; les besoins en organisations communautaires transcendent les appartenances culturelles ou ethniques, et se comprennent à partir d'un état général des sociétés de masse. Katodis plante ainsi le décor :

Contemporary society is a mass society. It is characterized by a constantly growing bigness and power without responsibility in business and government, and a dense and chaotic urban milieu remarkable for its apathy and lack of social belonging. Our society is also a society of continuing injustice and inequality and of increasingly subtle manipulation of consent from the top⁵⁴.

⁵⁴ P. Katodis, « The Alinsky films – from an organizer's point of view », *Challenge for change*, vol. 1, n° 2, fall 1968, p. 7.

Il est à noter que la série sur Alinsky est le fruit du travail d'une cinéaste américaine, Bonnie Sherr Klein, qui avait fait ses classes en filmant la première manifestation de l'*United Farmer Workers*⁵⁵, en Californie. Ni québécoise ni canadienne anglophone, elle « importe » donc le motif Alinsky pour ensuite travailler en étroite collaboration avec Dorothy Todd Hénaut sur un des films phare de l'organisation communautaire dans les quartiers défavorisés de Montréal : *VTR Saint Jacques/ Opération boule de neige* (1969, c.m.)⁵⁶, qui promeut l'usage de la vidéo dans l'organisation communautaire. Elle est aussi la réalisatrice de *Citizen's Medicine / La clinique des citoyens*⁵⁷ (1970, c.m.), qui relate les efforts d'une clinique communautaire pour personnes à faible revenu.

Entre 1965 et 1975, des formes originales de sociabilité se développent en marge des grands ensembles régulés par le marché, organisés par des administrations centralisées et supervisés par les acteurs politiques ou les autorités religieuses. Dans les quartiers défavorisés, des structures d'entraide se créent, à l'initiative des citoyens

⁵⁵ Cette manifestation fut dédiée à la défense des droits des travailleurs mexicains immigrés aux États-Unis. Elle lancera notamment un boycott très suivi par les Québécois sur le vin californien, afin de défendre le droit à la syndicalisation des travailleurs et l'interdiction de l'utilisation de pesticides fortement toxiques.

⁵⁶ « Dans le but de promouvoir une action sociale concertée dans un quartier pauvre de Montréal, une expérience fut tentée auprès de ses citoyens. Pour ce faire, le Comité des citoyens de Saint-Jacques, formé de gens du quartier du même nom, a utilisé le magnétoscope à bandes, recueillant, enregistrant et projetant sur écran de télévision en circuit fermé l'exposé des problèmes inhérents à cette population défavorisée : problèmes communs à tous et auxquels ils devaient ensemble trouver des solutions. Des difficultés surgirent, voire même des démêlés avec la presse et les autorités compétentes mais l'efficacité du magnétoscope comme moyen d'information et de communication avait été expérimentée et prouvée ». Source : description du film sur le site de l'ONF : <http://www.nfb.ca>.

⁵⁷ « Les citoyens du quartier Saint-Jacques, à Montréal, organisent une clinique médicale et en gardent le contrôle. La médecine s'en trouve plus "humaine". De curative, elle devient préventive. Elle cesse d'être un commerce. Les patients perdent leur méfiance, dialoguent, échangent. La clinique devient un véritable centre communautaire où l'on fait l'expérience d'une nouvelle forme de société. Mais, sans argent, quel est son avenir face au système établi ». Source : description du film sur le site de l'ONF : <http://www.nfb.ca>.

et de quelques professionnels issus du milieu universitaire. Ces structures feront école et formeront un réseau de services décentralisés. Il s'agit notamment des cliniques de quartier, des coopératives d'habitation, des cantines populaires, des centres culturels et sportifs, des jardins communautaires, liste que l'on peut compléter par la mention des groupes d'entraide autonomes et subventionnés.

Comme nous l'avons vu, les cinéastes de l'ONF ont accompagné, sinon provoqué, les expériences initiales qui ont permis la naissance de ces structures, en mettant leur caméra au service des nouvelles organisations. La caméra servait d'outil de liaison entre les personnes et d'outil de communication à l'intérieur des quartiers ; les films de l'ONF fonctionnaient comme des prétextes de collaboration. Cette démarche d'accompagnement aboutit aussi à la création de réseaux locaux de télévision par câble, en fait les premières télévisions communautaires au monde, ainsi que d'un service original d'aide et de soutien à la production et création audiovisuelle, le *Vidéographe*, dont il sera plus longuement question au chapitre II. De la même manière, l'ONF est encore présente pour la naissance des services d'aide juridique. Grant Kennedy filme les intervenants de la clinique juridique de la pointe Saint-Charles⁵⁸, où des avocats et des étudiants mettent leur compétence au service d'une population bien souvent ignorante de ses droits et de ses possibilités d'action.

Notre hypothèse est que le documentaire au Québec a participé à un vaste mouvement de réinvention du lien social, en marge du procès d'institutionnalisation qui fit naître, à la même époque, l'État québécois, au sens moderne – administratif – du terme. Il n'est peut-être pas aberrant de voir dans ces expériences un embryon

⁵⁸ *Citoyen nouveau : services juridiques communautaires*, Grant Kennedy, 28 min 17s, 1972.

d'implantation de structures de démocratie participative⁵⁹ qui fait de la démocratisation des usages des médias la pierre de touche de l'organisation communautaire – coopérative, autogérée, non-lucrative –, et qui concurrence, un temps, les structures en place de la démocratie représentative – le comité de citoyens prenant la place de l'élu dans les négociations, le cinéaste, celle du journaliste de télévision, etc. Ce n'est donc pas pour rien si, au tournant des années 1970, Fernand

⁵⁹ La démocratie participative consacre en effet le droit de participation des citoyens dans les processus de formation, d'exécution et de contrôle de la gestion publique. Un récent exemple en fut donné au Venezuela, à la suite de la révolution bolivarienne. Dans un supplément du *Monde diplomatique* [juin 2005] consacré au Venezuela bolivarien, Margerita Lopez Maya rapporte ainsi que la nouvelle constitution vénézuélienne de 1999 « reconnaît et facilite l'action des instances de co-gestion, autogestion, coopératives et toute forme associative guidée par des valeurs de coopération mutuelle et de solidarité » [p. 1]. Le rôle de l'État serait alors de favoriser ce genre d'organisation – en ouvrant les services publics aux comités de citoyens et en pratiquant une politique d'appels d'offres préférentielle pour les coopératives. De son côté, Renaud Lambert rapporte les étapes et les modalités d'implantation des médias communautaires au Venezuela. Son tour d'horizon ressemble de façon frappante à ce qui s'est passé au Québec au tournant des années 1970 : opposition aux médias officiels, appropriation des outils, établissement de réseau de diffusion alternative, production de film et d'émission par les gens du cru pour les gens du cru... Nous y reviendrons longuement dans le chapitre II. Pour l'heure, il n'est peut-être pas inutile de rapporter ici l'expérience bolivarienne en la matière, d'autant que cette expérience actuelle de démocratie participative correspond à un regain d'intérêt pour l'économie sociale et solidaire dans les milieux universitaires québécois. « Dans les quartiers populaires, en effet, on n'avait pas attendu le gouvernement bolivarien pour organiser la résistance culturelle face aux médias dominants. Dès les années 1980, les premières actions ont été organisées : projections de films, diffusion d'information "à la criée" ("les radio-mégaphones"), rencontres de quartier pour discuter d'une réalité rendue invisible, celle de la vie dans le *barrio*. Aidés par des cinéastes professionnels, ceux qui ont une expérience technique mettent sur pied des ateliers de formation (...). Quand les groupes commencent à se doter de caméras, une étape est franchie. La résistance se transforme en offensive. La vidéo devient "un instrument de lutte" à la disposition des ouvriers, des paysans, des déshérités jetés dans l'économie informelle, de ceux qui ne peuvent habituellement pas compter sur un quelconque soutien médiatique : "nous filmions les responsables politiques venus faire des promesses à la communauté, et utilisons le film pour les empêcher d'oublier leurs engagements." » [p. 3] Dans la chaîne communautaire lancée par le gouvernement en novembre 2003, Vive-TV, on retrouve les mêmes préoccupations formelles que celles des cinéastes québécois à l'époque de *Challenge for Change*, et le même type de réponse : « Comment ne pas instaurer un rapport de domination du journaliste envers son interlocuteur ? Comment ne pas imposer ses sujets ? Comment contextualiser l'information ? Bien souvent, les réponses passent par ce que Thierry Deronne, vice-président de Vive-TV, appelle la dé-formation des journalistes » [p. 3]. Présence longue sur le terrain, réalisation collective, invisibilité du journaliste vedette, absence de commentaire. Idéalement, on imagine confier une caméra aux gens et les faire participer au montage. « Dans le contexte politique vénézuélien, le processus créatif est plus important que le produit (...). Le média compte finalement moins que l'acte de se saisir d'une caméra, la diffusion moins que la réalisation, le fait de plaire au spectateur moins que celui de participer » [p. 3]. Au Québec, on verra que la praxis sociale consista non pas à opposer le souci de la « participation » à celui de l'« audience », mais à faire coïncider public et participants, au travers de toute une série d'expérimentations de modes de production et de diffusion.

Dumont, s'intéressera particulièrement à l'animation sociale et à la démocratie directe. Dans son recueil d'articles *Raisons communes*, il insiste sur la nécessité d'inventer de nouveaux rapports sociaux qui ne ressortissent pas uniquement de la situation économique, mais de la volonté et du désir d'être et d'œuvrer ensemble. Pour ce faire, il plaide pour l'initiative communautaire et la démocratie directe. Cette ligne sera poursuivie par la nouvelle génération de sociologues et d'économistes qui, au Québec, développent la recherche sur de l'« économie sociale et solidaire⁶⁰ ».

Mais il n'est pas anodin non plus de constater que ces structures s'institutionnalisent peu à peu, sous l'impulsion d'un gouvernement souverainiste qui prend le pouvoir en 1976 et qui a besoin de déplacer la question de la cohésion sociale sur le terrain de l'action gouvernementale dans un État indépendant. Ainsi, on doit au premier gouvernement Lévesque, à contre-courant cette fois de la politique fédérale, la plupart des services sociaux du Québec, dont la Régie du logement (1979), le réseau québécois des CLSC, organisme clé de la santé publique au Québec, et la Loi de l'Aide juridique qui puise largement dans l'expérience d'organisation communautaire mentionnée ci-dessus, suivie, voire provoquée par l'ONF⁶¹. Côté

⁶⁰ Cf. les travaux de : Favreau, Louis, et Yves Vaillancourt, *Le modèle québécois d'économie sociale et solidaire*, Montréal : Laboratoire de recherche sur les pratiques et les politiques sociales, Département de travail social, Université du Québec à Montréal, 2000 ; Lévesque, Benoît et Yves Vaillancourt, *Les services de proximité au Québec : de l'expérimentation à l'institutionnalisation*, Montréal : UQAM/Cahiers de la chaire de recherche en développement communautaire (CRDC), novembre 1998 ; Comeau, Yvan et Louis Favreau, *Développement économique communautaire : une synthèse de l'expérience québécoise*, Hull : Université du Québec à Hull/Les cahiers de la chaire de recherche en développement communautaire, 1998 ; Favreau, Louis et Benoît Lévesque, *Le développement économique communautaire : économie sociale et intervention*, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 1996 ; Lévesque, Benoît, André Joyal et Omer Chouinard (dir.), *L'autre économie : une économie alternative? Actes du 8e Colloque annuel de l'Association d'économie politique (AEP) tenu à l'Université du Québec à Montréal les 21 et 22 octobre 1988*, Sillery : Presses de l'Université du Québec, 1989.

⁶¹ On peut en effet affirmer que Bonnie Sherr Klein fut du moins partie prenante des processus qu'elle filme, puisque c'est elle qui eut l'idée d'introduire le magnétoscope dans les comités de citoyens,

fédéral, l'ambiance est plutôt au désengagement social. On accuse les syndicats et les aides sociales d'être la cause de l'inflation qui sévit au début des années 70⁶² et d'être à l'origine du gouffre de la dette publique. Du coup, le credo interventionniste du programme *Challenge for Change* ne correspondra plus aux discours du gouvernement fédéral. Après 1975, le programme vivotera en mobilisant des thématiques qui font davantage appel aux ressources de la démocratie représentative et institutionnelle (en appelant à des politiques publiques de lutte contre la drogue, l'alcoolisme, la violence faite aux femmes, l'échec scolaire, etc.).

afin d'en améliorer le fonctionnement et la communication. Comités qui mettront sur pied, donc, avec et devant les caméras de l'ONF, les premières cliniques médicales et juridiques gratuites dans les quartiers pauvres.

⁶² « Les gouvernements et les entreprises mettaient les difficultés du pays sur le compte des syndicats et du salaire social. Les syndiqués, disaient-ils, créaient les déficits, les augmentations incontrôlables de prix et l'amincissement de la marge de profit des entreprises à cause de leurs exigences salariales déraisonnables. Les porte-parole du gouvernement et du milieu des affaires déclarèrent aussi que les programmes en matière de salaire social – le coût des soins de santé, des pensions, de l'assurance-chômage et de l'aide sociale –, que les syndicats et les autres groupes sociaux-démocrates étaient parvenus à assurer à la population canadienne, étaient en grande partie la cause de la dette du pays. En 1975, les dirigeants d'entreprises et les mass-médias firent d'énormes pressions auprès du gouvernement fédéral pour qu'il diminue les coûts de la main-d'œuvre. Le jour de l'Action de grâce, le premier ministre Trudeau annonça sur les chaînes de télévision nationale l'introduction de mesures de contrôle obligatoire des prix et des salaires. En vertu de la nouvelle loi, les augmentations salariales étaient contrôlées et celles qui étaient jugées inacceptables étaient ramenées à leur niveau antérieur par le gouvernement. Cette loi s'adressait aux syndicats les mieux organisés ou, en d'autres mots, à ceux qui étaient les plus efficaces pour obtenir des augmentations de salaires décentes. » <http://www.civilization.ca/hist/progresf.html>, pris le 29 avril 2004.

Politique culturelle, structure de champ et société liminaire

La politique culturelle canadienne témoigne d'une préoccupation communautaire qui a trait à la composante sociologique du pays. En effet, l'intervention de l'État dans la production cinématographique ne ressort pas uniquement d'un souci de propagande ou de centralisation des services cinématographiques destinés aux ministères. Il s'agit de bâtir aussi une identité culturelle canadienne qui fait défaut, du moins, aux yeux des autorités. En effet, celles-ci font le constat du manque de reconnaissance des artistes dans la société canadienne – les artistes sont obligés de quitter le pays pour poursuivre leur carrière – en même temps qu'elles prennent conscience du rôle de l'art dans la construction des identités culturelles. Pour ce qui est du cinéma, tout le problème sera donc de concilier – dans l'idée de production documentaire – des logiques gouvernementales contradictoires, ce qui n'ira pas sans ambiguïté : logique du service public, logique de construction d'une identité culturelle nationale, logique de création d'un milieu artistique autonome et indépendant par l'éducation, le soutien direct et l'aide à la diffusion. Ces ambiguïtés apparaissent dès le rapport de la commission Massey-Lévesque, chargée, en 1949, de réfléchir sur la définition d'une politique culturelle canadienne.

Art du documentaire et art documentaire

Dans les textes fondateurs de l'office, il est facile de repérer deux logiques institutionnelles de légitimation du travail du film qui mêlent le référent technique au référent esthétique. Le documentaire onéfien sera pris entre une conception utilitaire

de l'art et une approche esthétique qui affirme l'absence de finalité du geste artistique.

La première conception met les cinéastes de l'ONF au service de l'intérêt public et reconnaît un art du documentaire, plutôt qu'un art documentaire. L'art du documentaire relève d'une compétence technique qui, selon les membres de la Commission Massey-Lévesque, implique une sensibilité artistique tout bonnement parce qu'il s'agit de manipuler des images et des sons. Dans l'esprit des rédacteurs du rapport, cette sensibilité doit servir le discours du film. On a en tête une sorte de rhétorique audiovisuelle qui sert le sérieux du propos soumis, lui, aux enjeux éducatifs nationaux.

C'est un travail ardu de choisir un sujet et le matériel technique nécessaire et de procéder aux préparatifs requis ; ce travail exige la collaboration étroite et la compréhension réciproque des spécialistes du sujet traité et des personnes chargées de la production artistique et technique proprement dite. Seule l'alliance du savoir et de l'art peut faire rendre à cette méthode d'instruction tout ce qu'elle est capable de donner et lui permettre de remplir son rôle dans notre vie intellectuelle. Dans ces films, dont l'objet est de communiquer des renseignements de façon claire et frappante avec précision et objectivité, c'est le sujet lui-même qui doit déterminer la forme d'expression ; la grandiloquence et l'effet facile n'y sont pas de mise⁶³.

La production continue d'être soumise à des objectifs précis en matière d'éducation, d'information et de représentation. Mais ce sont précisément ces enjeux qui poussent les membres de la commission Massey-Lévesque à recommander que la production documentaire ne soit pas qu'une affaire de technique audiovisuelle au

⁶³ Extrait de *Canada. Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*. Rapport. Ottawa : Imprimeur du roi, 1951, accessible sur le web à la page suivante : <http://www.collectionscanada.ca/massey/index-f.html>.

service de commandes ministérielles⁶⁴. Pourquoi exiger des films documentaires qui soient innovants tant sur le plan technique qu'esthétique ? À cause du média, lui-même, dont on commence à mesurer la portée sociale et politique.

Nous croyons cependant qu'on ouvrirait la voie à un progrès considérable si l'Office du film consentait parfois à choisir, ne fût-ce qu'un petit nombre de ses employés, non pour leurs connaissances ou leur habileté d'ordre technique, mais à cause de leur formation intellectuelle, de leur intelligence, de leur imagination et de l'enthousiasme qu'ils pourraient manifester envers l'expansion de ce nouveau moyen d'information et d'éducation. Ces employés auraient pour mission de veiller au traitement des sujets de films, tandis que les producteurs en assureraient l'exécution technique. Les avis offerts, à l'occasion, par des spécialistes, ne sauraient suffire⁶⁵.

Par ailleurs, le maintien d'un service public de production filmique se justifie, pour les membres de la Commission, par un objectif artistique que ne saurait remplir l'entreprise privée. En matière de documentaire, cette dernière se contenterait de répondre à la « commande » ministérielle, et ne serait pas en mesure, du fait de son impératif de rentabilité, d'investir dans la recherche et l'exploration du médium. Une autre idée mine donc le rapport de servitude entre art et documentaire : pour qu'il y ait un art *du* documentaire qui soit utile à la Fédération – comme moyen performant d'information et d'éducation – il faut que l'État assure un environnement propice au développement d'un art cinématographique dont la finalité n'est qu'en lui-même. Or

⁶⁴ En sous-texte, évidemment, la question de la propagande par l'image : celle-ci ne saurait s'appuyer sur les seuls vertus du discours, mais bien sur un « esthétisme » capable de toucher et d'emporter l'adhésion des spectateurs. Hitler l'avait bien compris, mais pas Leni Riefenstahl, qui persiste à exempter son film *Le triomphe de la Volonté* de toute propagande politique parce qu'il était dénué de commentaire.

⁶⁵ Extrait de *Canada. Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*. Rapport. Ottawa : Imprimeur du roi, 1951, accessible sur le web à la page suivante : <http://www.collectionscanada.ca/massey/index-f.html>.

à l'époque, le gouvernement n'envisage, pour le développement de cet art, que le domaine du *non-fiction film*.

Cet argument est étayé par une situation que l'on pense incapable d'évolution positive, en raison de l'étroitesse du marché canadien, à savoir le peu de moyens de l'industrie privée et la médiocrité de sa production « commerciale ». Il faut rappeler qu'en 1950, au moment où la Commission remet son rapport, l'industrie du film est pratiquement inexistante. On voit mal comment le marché du film documentaire pourrait se développer, alors que le long-métrage canadien de fiction, qui serait plus viable économiquement, est pratiquement absent des écrans dominés par la production américaine. On imagine mal, même, comment le cinéma de fiction au Canada pourrait rivaliser avec les moyens du cinéma américain. Si un art filmique peut se développer au Canada, il ne peut venir de la fiction et il ne peut se développer *sans* le giron étatique. Il faut donc que le secteur documentaire assume *aussi* la dimension artistique du cinéma, en lieu et place de la fiction.

Cependant, d'un autre côté, cette dimension artistique exige des garanties d'indépendance⁶⁶ qui entrent en conflit avec l'idée d'une production documentaire d'État définie par sa dimension utilitaire. Au niveau fédéral, donc, la politique culturelle cinématographique est tiraillée entre deux conceptions du film et aboutit à

⁶⁶ Le rapport Massey-Lévesque accordait foi aux propos de Lord Keynes, président du *Conseil des arts de Grande-Bretagne*, qui déclarait en 1945, peu après la fondation du Conseil, que : « l'œuvre de l'artiste dans tous ses aspects est, par essence, libre, ingouvernable, dégagée de tout enrégimentement et de toute contrainte. L'artiste va où le dirige le souffle de l'esprit, nul ne saurait guider ses pas, lui-même ne sait où ils le conduisent. Mais il mène la multitude des hommes vers des terres nouvelles, il leur enseigne à adorer ce qu'ils avaient d'abord brûlé, il fait vibrer leur sensibilité, il purifie leur instinct. L'État ne doit ici ni prêcher, ni censurer; sa tâche doit se borner à donner confiance et courage, et à ouvrir les portes dont lui seul a la clef ». (Cité dans le *Rapport Massey-Lévesque*, p. 436).

l'idée d'une gérance publique sans ingérence publique⁶⁷. Une situation paradoxale qui a fait de l'ONF un monstre institutionnel et qui a permis aux cinéastes de *croire* en la mission artistique de l'ONF, en l'absence, il faut le dire, de tout autre milieu capable d'accueillir de telles démarches. Même pour les cinéastes, la situation n'est pas évidente. Claude Fournier témoigne de son choc new-yorkais⁶⁸, lors d'un séjour de travail :

Pour la première fois, on était plongé dans un monde de cinéma qui n'était pas celui de l'Office du Film. On a rencontré là des Américains, des Français, des Indiens qui étaient pris avec des problèmes d'entreprise privée. Ils ne vivaient pas dans un utérus, comme nous on vivait ; ils n'avaient jamais eu cette chance-là. Tout ce monde-là, c'était des avortons de l'industrie, des gars qui étaient obligés de se débrouiller, qui n'étaient pas allaités au sein d'un gouvernement. Ça a été très révélateur pour nous. En tous cas, ça m'a frappé. Ça m'est resté, tellement que, deux ou trois ans après, j'ai laissé l'Office parce que je trouvais que ce challenge-là, c'était important, même artistiquement⁶⁹.

Il ne comprend pas en fait cette ambiguïté d'origine politique et économique qui fait la spécificité de la situation canadienne, et entend, pour sa part, se mesurer à ce qu'il croit être de véritables conditions d'exercice de l'art du cinéma : un milieu autonome en marge de l'industrie capable de produire des films qui renouvellent l'approche de la fiction. Gilles Groulx prit, quant à lui, le parti inverse : il voulut

⁶⁷ C'est un des thèmes récurrents dans les nombreux rapports commandés par le gouvernement fédéral : la non-ingérence de l'État dans le secteur des arts, quand bien même il en financerait la plupart des activités de production, de diffusion et d'enseignement.

⁶⁸ Il parle de sa rencontre avec l'équipe de Drew, Leacock, Pennebaker, James Lipscomb, Bill Ray et Shirley Clarke, qu'il rejoindra trois ans plus tard dans un entretien retranscrit dans André Lafrance, avec la collaboration de Gilles Marsolais, *Cinéma d'ici*, Ottawa : Éditions Ici Radio-Canada, 1973.

⁶⁹ André Lafrance, avec la collaboration de Gilles Marsolais, *Cinéma d'ici*, Ottawa : Éditions Ici Radio-Canada, 1973, p. 85. Claude Fournier dénonce en fait une situation conflictuelle entre un statut de fonctionnaire hérité des années cinquante – lorsque l'ONF remplissait des missions d'éducation et d'information – et un statut d'artiste que les cinéastes revendiquent de plus en plus au tournant des années 60 – en se prévalant aussi de la politique culturelle du Canada.

s'assurer que l'ONF devienne un véritable service d'expression populaire en offrant aux cinéastes une totale liberté. C'est ainsi qu'il parvint à défendre sa position et à produire des films expérimentaux loin de l'idée que l'on se fait d'un service public de cinématographie⁷⁰. Mais une autre ambiguïté a certainement favorisé des démarches similaires davantage tournées vers l'expression que l'information, chez Perrault, mais aussi Leduc et Bélanger, dans les années 1970 et 1980. Cette ambiguïté est porte sur le rôle politique du cinéma.

Les politiques culturelles fédérales

John Grierson avait avancé un argument auquel l'État canadien ne fut pas insensible. Le cinéma documentaire « social » serait le véhicule parfait d'un art national, parce qu'il représente le peuple sans risquer de dégénérer dans le divertissement des foules ou l'expression égotiste des artistes qui ne représentent qu'eux-mêmes. Encore fallait-il que ce peuple *existe* en tant qu'entité nationale et qu'il s'intéresse à *son identité nationale*. Cette question semble incongrue sur le sol québécois puisque l'Église s'était chargée de construire le mythe du peuple canadien-français et avait développé tout un discours du martyr pour en convaincre ses ouailles. Elle est cependant de première importance pour le Canada anglophone et pour des autorités qui tentent de construire *l'idée d'un pays* d'un océan à l'autre sans le soutien d'une culture distinctive qui démarquerait le Canada des États-Unis.

Dans ce contexte, la politique culturelle canadienne est surtout orientée par ce problème d'identité collective pancanadienne qui doit se construire contre l'influence culturelle américaine et sur une base démographique hétérogène constituée

⁷⁰ Notamment avec *Où êtes-vous donc ?* (1969) et *Entre tu et vous* (1969).

d'anglophones, de francophones, d'autochtones, sans compter les communautés reconstituées de l'immigration – juive, chinoise ou italienne, etc. Les différentes politiques fédérales en matière culturelle, auront donc, selon Vincent Lemieux⁷¹, essentiellement un caractère éducatif et identitaire. Les analystes ont coutume de relever trois principes traditionnels, nationalisme, anti-commercialisme et anti-américanisme pour permettre la construction d'une identité canadienne. La *Loi sur la radio et la télédiffusion*, qui donna naissance à la Société Radio-Canada en 1938, et la *Loi sur le cinéma* en 1950, qui établit l'ONF dans ses nouvelles fonctions de l'après-guerre, reflètent ce problème identitaire en supposant que les Canadiens n'ont pas conscience de leur identité canadienne, ne la connaissent pas et, à la limite, ne s'y intéressent pas. L'Office a en effet pour fonctions :

d'entreprendre en premier lieu et de favoriser la production et la distribution de films dans l'intérêt national, et notamment [...] produire et distribuer des films destinés à faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations [...] et [...] faire des recherches sur les activités en matière de film et en mettre les résultats à la disposition des personnes adonnées à la production de films⁷² [...].

Cette définition doit beaucoup aux travaux de la commission Massey-Lévesque qui relevait, pour l'Office, l'importance d'une production cinématographique canadienne qui reflète les modes de vie du pays⁷³ et qui soit

⁷¹ Vincent Lemieux, « Des politiques publiques comme les autres ? », dans Florian Sauvageau, dir., *Les politiques culturelles à l'épreuve. La culture entre l'État et le marché*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1996, p. 191-199.

⁷² Mike Gasher, « From Sacred Cows to White Elephants: Cultural Policy Under Siege », *Canadian Issues/Thèmes canadiens*, n° 19, 1997, p. 13-30, cité par Fernand Harvey, « Les politiques culturelles au Canada et au Québec. Perspectives de recherche », CCRN Colloquium, Juin 1998, texte de la conférence accessible sur le web à l'adresse suivante : http://www.arts.uwaterloo.ca/ccm/ccrn/documents/colloq98_harvey.html.

⁷³ « Il faut tout particulièrement que l'Office du film sache mettre à profit, croyons-nous, les périodes de trêve qui nous sont accordées, pour approfondir son expérience, afin qu'il puisse, en toutes circonstances, exercer ses fonctions avec l'efficacité, la modération et le bon sens qui conviennent

accessible à travers tout le Canada. La commission supposait donc qu'il fallait *produire des contenus identitaires objectifs pour pouvoir les enseigner*. Elle insistait sur la nécessité de tirer de cette production une importante collection d'archives historiques, complétée par des films documentaires en provenance de l'étranger, sur des faits pouvant intéresser les Canadiens :

En conséquence nous recommandons [...] que l'*Office national du film* soit chargé d'établir une collection nationale de films ; que l'on ne considère pas seulement cette collection comme un recueil de pièces relevant de l'art et de la technique photographiques ; qu'on veille, aussi, à ce qu'elle devienne un fond d'archives historiques se rapportant aux événements d'importance nationale⁷⁴.

Le contenu identitaire se réduit ici à un contenu de type historique et sociologique que le documentaire, grâce à sa formule didactique, est tout désigné pour transporter « d'un océan à l'autre ». Et c'est en effet l'objectif principal des séries qui seront produites dans les années cinquante : *Regard sur le Canada / Window on Canada* (33 courts métrages francophones et 79 courts métrages anglophones produits en 1954), *Géographie du Canada / Canadian Geography* (6 courts métrages francophones et 7 anglophones réalisés entre 1953 et 1957).

dans une société démocratique. En fait, deux facteurs ont éveillé l'intérêt du public pour l'œuvre de l'Office du film et lui ont appris à l'estimer davantage. En premier lieu, l'Office a su rendre populaires dans tout le pays, mais surtout dans nos campagnes, les films documentaires ou éducatifs. De plus, dans une nation submergée par les films étrangers, l'Office a révélé tout le champ d'action immense et inexploré du film produit au Canada, décrivant nos particularismes de vie et les faits et gestes des Canadiens. L'enthousiasme que ces films suscitent à l'étranger nous remplit tous d'une légitime fierté. » Extrait de *Canada. Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada. Rapport. Ottawa : Imprimeur du roi, 1951*, accessible sur le Web à la page suivante : <http://www.collectionscanada.ca/massey/index-f.html>.

⁷⁴ Extrait de *Canada. Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada. Rapport. Ottawa : Imprimeur du roi, 1951*, accessible sur le Web à la page suivante : <http://www.collectionscanada.ca/massey/index-f.html>.

L'identité canadienne fut longtemps conçue sur une base géographique. Il suffisait à l'Office de produire des panoramas pour remplir sa mission première de « faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens ». Cependant, l'aspect sociologique de cette identité entra vite en ligne de compte, parce qu'il permettait de décrire les parties hétérogènes de la société en *composantes juxtaposables*, dans des séries mosaïques : *Silhouettes canadiennes / Faces of Canada* (12 courts métrages franc. et 14 angl. entre 1952-1954) ; *La vie ouvrière / Camera on Labour* (4 courts métrages traduits dans les deux langues, 1956) ; *Géographie sociale du Canada / Social Geography of Canada* (série de 5 courts métrages fran. et 7 angl. réalisés par Feeney, Spry, Côté, auxquels s'ajoutent Blais et Groulx dans la série francophone, 1959) ; *Le monde du travail / The World of Work* (6 courts métrages réalisés en 1958, de conception initiale anglophone et traduits en français) ; *Frontiers* (22 courts métrages, 1958-1960) ; *Au pays de Neufve France* (série de 13 courts métrages, René Bonnière, Pierre Perrault, ONF, 1960) ; *Profils* (8 courts métrages, 1959-1960) ; *Profils et paysages* (11 courts métrages, 1959) ; *La femme hors du foyer* (série de 4 courts métrages signés par Perron et Dufaux, Carle, Godbout, Patry, en 1964).

Mais les choses vont se compliquer à partir du moment où le problème identitaire surgit comme problème culturel *et* politique. À partir du moment en fait où l'on s'aperçoit que la question identitaire est plus complexe que ne le laissent prévoir les portraits sociométriques ou folkloriques, les chronologies historiques ou les représentations nationales sur la scène mondiale. C'est justement au tournant des années soixante que le problème identitaire se cristallise comme problème politique. Julien Bauer le décrit comme suit :

L'hétérogénéité de la population est une question démographique qui a des conséquences politiques majeures (...). Une société peut-elle résister à la force d'attraction des États-Unis ? Peut-elle résister aux forces de désintégration interne, aux sirènes de l'Ouest et du Québec ? Pour répondre à ces deux séries de questions, le Canada a besoin d'une identité propre qui transcende les différences entre les groupes, entre les provinces, entre les visions⁷⁵.

Une identité propre : faut-il la comprendre comme une identité culturelle ? Mais alors, laquelle ? Celle des blancs ou des autochtones ? Celle des francophones catholiques ou celle des anglophones protestants ? Celle des colons ou celle des migrants ? Celle des « habitants » ou celle des urbains ? L'historien fait sienne la réponse de Pierre E. Trudeau⁷⁶ : il ne doit pas y avoir de culture officielle, il ne doit pas y avoir de groupe ethnique qui ait de préséance. Il faut séparer l'identité culturelle de l'identité politique et *réduire* l'identité canadienne à une identité politique formelle. Il faut créer une forme vide que viendraient remplir, au gré des ascendances et des appartenances, les identités culturelles *disponibles*.

Le multiculturalisme a connu deux points forts : l'annonce d'une telle politique au début des années 1970, son extension et son institutionnalisation à la fin des années 1980. La loi sur le maintien et la valorisation du multiculturalisme au Canada (12 juillet 1988) va jusqu'à affirmer que « le multiculturalisme est une caractéristique fondamentale de l'identité et du patrimoine canadiens, une ressource inestimable pour l'avenir du pays » (art. 3.6). En théorie, le multiculturalisme reconnaît que tout Canadien est membre d'un groupe : Indien, Inuit, Métis, Canadien anglais, Canadien français, groupes aussi divers que les Ukrainiens, les Juifs, les Chinois, les Arabes, les Pakistanais, les Italiens, etc⁷⁷.

Dans ce contexte, la référence à une « culture canadienne » est tout ce qu'il y a de plus flou car elle aurait été sacrifiée sur l'autel du multiculturalisme, c'est-à-dire

⁷⁵ Julien Bauer, *Le système public canadien*, Paris : PUF, 1998, p. 82.

⁷⁶ Chef du Parti Libéral (1968-1984) et premier ministre du Canada de 1968 à 1979 et de 1980 à 1984.

⁷⁷ Julien Bauer, *Le système public canadien*, Paris : PUF, 1998, p. 94.

sur l'autel de la promotion d'un *vide ethno-identitaire* savamment entretenu au nom d'un humanisme universel incarné par les institutions politiques fédérales. Le Canada aurait trouvé, dans l'humanisme abstrait de la justification politique du fédéralisme, une forme d'identité qu'il oppose avec plus ou moins de succès au nationalisme américain et au souverainisme québécois. À propos d'un article paru en 1962, signé Pierre Elliot Trudeau alors que celui-ci n'était que journaliste et directeur de la revue *Cité libre* (1962), Jean-Christian Pléau note que :

L'opposition du nationalisme ethnique et du nationalisme civique (...) sert aux deux camps. Les fédéralistes, postulant en quelque sorte que le Canada est une entité dépourvue de contenu culturel propre, font du nationalisme canadien un simple engagement civique : l'adhésion à une idéologie politique minimale (le multiculturalisme, la démocratie) et l'attachement à un ensemble d'institutions dont la vertu première serait sans doute des valeurs sociales à l'opposé de celles qui ont cours aujourd'hui aux États-Unis. Il ne manquerait guère à ces fédéralistes canadiens que la tradition révolutionnaire et l'esprit jacobin (et ceux-ci leur font complètement défaut) pour hisser leur nationalisme mal assuré au niveau de l'universalisme, sans contredire l'un des phantasmes du discours canadien, déjà perceptible chez Trudeau en 1962. Qu'on en juge : "Mieux que le *Melting pot* américain, le Canada peut servir d'exemple à tous ces nouveaux États africains et asiatiques, qui devront apprendre à gouverner dans la justice et la liberté de leurs populations polyethniques⁷⁸".

Le problème de l'État sera donc de mener une politique culturelle sur la base d'un multiculturalisme *décrété* plutôt que vécu et objectivé en culture de coexistence et de métissage⁷⁹. Mais face aux revendications d'autonomie politique qui tirent

⁷⁸ Jean-Christian Pléau, *La Révolution Québécoise*, Montréal : Fides, 2002, p.23-24. Il cite Pierre Elliott Trudeau, *La Nouvelle trahison des clercs*, Cité Libre 46 (Avril, 1962), p. 3-16, p.15. La question politique du multiculturalisme dans les États-nations – égalité des droits mais reconnaissance des identités et des spécificités culturelles – est aussi centrale dans l'œuvre de Charles Taylor. L'universalisme étatique peut-il être le garant d'une démocratie libérale ? Nous y reviendrons.

⁷⁹ C'est ainsi que se pose désormais la question du multiculturalisme : il renvoie à une réalité sociologique et à un problème politique, mais aussi à un nouveau rapport à soi du sujet qui s'exprime dans de nouvelles formes de création *métissées*. Cf. Les travaux d'Alexis Nouss, dont les derniers : *Plaidoyer pour un monde métis*, Paris : Éditions Textuel, 2005 ; *Poésie, terre d'exil. Autour de Salah*

justement leur force de leur capacité à proposer une identité collective à partir de paramètres culturels⁸⁰, et face à une menace d'américanisation passant par les médias de masse, comme le cinéma mais aussi la radio, la presse, la télévision qui proposent des imaginaires riches et séduisants⁸¹, la politique culturelle sera aussi acculée à « vouloir produire » une nouvelle identité d'appartenance en favorisant l'expression artistique. On attend de l'art qu'il exprime et objective une identité collective sans l'évidence de laquelle il paraît difficile d'assurer la survie politique du Canada.

Or, en l'absence d'une production de films de fiction capable de rivaliser avec le géant américain, l'investissement dans un art producteur du collectif sur la base d'une culture actuelle commune va aussi toucher la production de documentaires à l'ONF. L'ambiguïté demeure cependant, parce qu'il n'est pas facile de passer d'une logique sociométrique ou folklorique de l'identité à une logique créative. On voudra cependant comprendre que les films documentaires doivent participer à cette construction identitaire en objectivant, dans des œuvres d'expression collective, les traits caractéristiques des « communautés » présentes au Canada. L'ONF, qui abrite toutes ces voix, serait alors en mesure de renvoyer une image idéale du fédéralisme comme régime de coexistence pacifique. La première cohabitation à réussir, de ce point de vue, est celle des anglophones et des francophones à Montréal. Suivront la mise sur pied d'équipes de production censées avoir à cœur de refléter les

Stétié (dir.), Montréal : Trait d'union, 2003 ; *Métissages. De Arcimboldo à Zombi* (avec F. Laplantine), Paris : Pauvert, 2001.

⁸⁰ Par la langue, la religion, l'histoire ou le projet, comme ce fut le cas au Québec.

⁸¹ Perrault le déplore, lui qui veut redonner aux Québécois un imaginaire qui leur appartient, tandis que Godbout est intrigué par les compatriotes transfuges qui deviennent plus indiens que les Amérindiens eux-mêmes, plus américains que les Américains eux-mêmes. Cf. les deux films qu'il a consacrés à Piot Maltais – *L'affaire Norman William* (90 min, 1994) – et à Ernest Dufault – *Alias Will James* (83 min, 1988).

préoccupations des autres communautés porteuses d'identité culturelle : autochtone, acadienne, et plus tard les communautés issues de l'immigration. On s'assure que les cinéastes sont issus de ces communautés pour que leurs œuvres puissent produire du contenu identitaire.

Cette conception de la fonction politique de l'artiste – produire des contenus culturels représentatifs – ne prépare pas les commissaires de l'ONF à faire face à la dimension conflictuelle⁸² de la société canadienne, telle qu'elle va pourtant s'exprimer dans les films des cinéastes francophones de l'Office, à la fin des années 1960. Il n'est alors pas question de cohabitation pacifiste entre des communautés, mais de conflits permanents entre des groupes qui contestent les rapports de pouvoir économique et politique. Constitution de comité de défense des droits autochtones, offensives syndicales, revendications indépendantistes, marginalisation volontaire d'une partie de la jeunesse : un film comme *24 heures ou plus* (Groulx, 1973) tente de faire le tour de ces points de rupture, dans l'espoir d'y lire une dynamique révolutionnaire. Contre toute attente politique, c'est la dimension conflictuelle du multiculturalisme qui transparaîtra dans le film documentaire onéfien. Un film

⁸² Seul conflit abordé dans le rapport de la commission Massey-Lévesque : celui qui oppose les entreprises privées à l'État, sur le terrain de la production et de la diffusion (notamment quand les experts se penchent sur le sort de la télédiffusion d'État). Sur le terrain de la production, le rapport rappelle que « les groupements d'affaires ne contestent pas le droit de l'État d'utiliser des films. Mais, comme nous l'avons noté dans la première partie, ils expriment des doutes sur la compétence du Service de production de l'Office national du film. D'après eux, l'Office devrait se borner à donner des avis sur les initiatives cinématographiques gouvernementales et à les coordonner. La production proprement dite de tous les films gouvernementaux devrait être confiée à des producteurs privés, désignés par l'Office national du film et travaillant sous sa surveillance. Les films commerciaux devraient être laissés entièrement au secteur privé. C'est pour des raisons semblables que ces groupements s'opposent à ce que le gouvernement empiète sur le domaine des photos fixes ; on soutient qu'un organisme subventionné par l'État ne doit pas concurrencer les sociétés privées, ni dans le domaine du film ni dans celui des vues photographiques fixes. » Extrait de *Canada. Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*. Rapport. Ottawa : Imprimeur du roi, 1951.

comme *Un pays sans bon sens* est le résultat de la contradiction entre une visée politique de représentativité culturelle et une démarche d’immersion dans l’expérience conflictuelle des Canadiens – au premier rang desquels les groupes minoritaires, Québécois et Acadiens – qui sont les personnages principaux du film de Perrault. *Un pays sans bon sens* est en effet un film d’enquête sur la nature et l’impact du nationalisme québécois, commandée par la direction de la section de production anglophone. Dans le contexte festif entourant le Centenaire de la confédération (1967), l’ONF jouait alors son rôle politique de représentation et de dialogue entre les cultures. On s’inquiète cependant de la tournure revendicatrice de l’expression identitaire des Québécois. On trouve en effet dans les archives de l’ONF une lettre de Tom Daly⁸³, adressée à Sydney Newman, qui confirme que le film fut commandé à Pierre Perrault par le programme anglais, afin de produire des documents qui servent la réflexion sur « la crise de la Confédération », telle que celle-ci avait été diagnostiquée à la conférence constitutionnelle de Toronto en 1968⁸⁴.

Tom Daly revient sur les circonstances qui ont entouré la naissance du projet :

In reviewing the case, I found that the item had come to be programmed in the following context : the English Program group, in the year following the euphoria of the 1967 Centennial, sought to aid the efforts of the federal government to further bilingualism and

⁸³ Tom Daly était producteur de l’ONF. Entré à l’Office en 1940, il accéda à la direction du studio B en 1951, veillant durant plus d’une décennie aux destins des œuvres de Wolf Koenig, Colin Low, Roman Kroitor, Norman MacLaren, qui sont parmi les plus estimées de l’ONF. Il sera aussi à l’origine de la série *Candid Eyes* (1958-1961). Source : site Web de l’ONF.

⁸⁴ En 1968, Pierre Elliott Trudeau devient premier ministre et fait du biculturalisme son principal cheval de bataille politique. La même année, la Commission royale Laurendeau-Dunton rend son rapport d’enquête qui confirme la progression de l’anglais dans la province de Québec, en raison notamment d’un afflux d’immigrants d’Europe du Sud qui envoient leurs enfants dans les écoles anglaises. En 1969, le Parlement fédéral adopte la *Loi sur les langues officielles*, ou loi sur le bilinguisme du Canada. Le terrain est propice pour la bataille politique que mène le Parti Québécois, le tout nouveau parti indépendantiste fondé par René Lévesque la même année.

biculturalism in Canada by finding new filmic ways of expressing the French question to the English.

The deliberations of the constitutional Conference in Toronto (1968) were the primary motivating point for the idea of programming a film or films under the heading “crisis in Confederation”. In consulting the French Program Group, it was decided to invite the film maker Pierre Perrault (celebrated for his widely-acclaimed films *Pour la suite du monde* and *Le règne du jour*), to make a film on current question in Quebec, partly using some material already acquired in the French branch’s files. In order to give the film a dramatic focus, a personality was sought who might epitomize the nationalism question. The personality suggested was René Levesque.

The English Programme group proposed that English Production proceed with this film. The Board of Governors, at their meeting of February 28-March 1, 1969, screened some representative selection of the material available and gave their approval for film production to proceed⁸⁵.”

L’idée de faire un film sur René Lévesque est cependant abandonnée, parce qu’elle était devenue entre-temps bien trop politique en raison de l’imminence de la fondation du Parti Québécois en 1968. Perrault privilégie alors une exploration de la notion de pays, mais du point de vue « viscéral », comme il s’en explique dans une longue interview accordée à *Cinéastes du Québec*⁸⁶. Un point de vue qui met en crise la notion d’identité collective et explore des solutions politiques à cette crise – dont l’option souverainiste. Le thème perraldien par excellence, celui d’une absence de la communauté sur le plan symbolique, rejoint, dans le ce film, le problème politique de l’autonomie des peuples. La commande anglophone : « dites-nous qui vous êtes et ce

⁸⁵ *Memo to Sydney Newman, from Tom Daly, re : Un pays sans bon sens*, March 5, 1971, p. 2. Archives de production de l’ONF.

⁸⁶ Propos recueillis par Alain Berson, Jacques Leduc et Christian Rasselet, Montréal, le 6 mai 1970, *Cinéastes du Québec*, n° 5, p. 35.

que vous voulez comme Québécois », se résout alors en une charge sur la difficulté d'être un collectif, une communauté dans l'absence de *projet pour elle*⁸⁷.

Cette reconnaissance de la fonction politique du cinéma a cependant permis la reconnaissance du cinéaste en artiste : on s'adresse à Pierre Perrault parce qu'il est l'auteur de *Pour la suite du monde* et du *Règne du jour*, deux films qui, à l'époque, sont jugés avoir marqué les véritables débuts du cinéma québécois en tant qu'art. Et c'est justement parce que Newman n'a pas saisi cette logique de l'ambiguïté⁸⁸ propre à l'Office, qu'il commet en 1971 un geste de censure funeste au fonctionnement paradoxal, mais créatif, de l'ONF⁸⁹.

⁸⁷ Et cette absence de projet n'est pas uniquement un problème politique pour Perrault, mais un problème lié à la modernité rationaliste et fonctionnelle, à l'idéal consumériste et à l'aliénation économique du salariat. Cette modernité a laissé en chemin la fabrique du lien à la terre et entre les hommes. Nous y reviendrons en troisième partie.

⁸⁸ Nous reprenons le terme même qu'utilise D. B. Jones dans son ouvrage *Movies and Memoranda, An Interpretative History of the National film Board of Canada*, Ottawa : Canada film Institut/Institut canadien du film, 1981, lorsqu'il évoque la crise de *Parti Pris* en 1966. Pour lui, il y a d'un côté une politique culturelle qui induit une affirmation artistique, et de l'autre, des cinéastes qui ont conscience que l'ONF est le seul lieu possible de naissance du cinéma Québécois : « "The counter-revolution" of the mid-sixties was merely another temporary aberration in the Board's traditionally increasing "tolerance of ambiguity". The Board's mandate, of course, by calling for "the interpretation of Canada to Canadians", implied that Quebec too, should be interpreted to Canadians. The separation of French from English production implied a recognition that the realities of the two cultures were significantly different. The gradual democratization of French Production allowed the pursuit of a wider variation of perspectives. The Internal ambiguity reflected in the paucity of unbreakable rules gave the filmmaker with an approved project a large measure of autonomy », p. 142.

⁸⁹ D.B. Jones note : « Unfortunately for his [Newman] position, but not for the art of the Film Board's documentary, the terms of the film board had evolved considerably since his post-war departure. The ambiguities implied in the mandate had been explored. There was nothing in the Act that qualified the mandate to « interpret Canada to Canadians », and there was no reference to pleasing the majority of taxpayers. The film Board's role had always included a « cultural expression » component as well as a propagandistic one, but the cultural one had become larger over the years, and the interpretation of what was cultural had evolved considerably since the days when cultural meant folklore and sing-along films. » D.B. Jones, *Movies and Memoranda, An Interpretative History of the National film Board of Canada*, Ottawa: Canada film Institut/Institut canadien du film, 1981, p. 150. Il faut dire, à la décharge de Newman, que le contexte n'était pas favorable à la tolérance de l'ambiguïté : la Crise d'octobre 1970 venait d'éclater et toute revendication politique des Québécois pouvait passer pour sédition, ce qui était puni par la *Loi sur les mesures de Guerre* appliquée pendant la Crise.

Le Refus global contre la communauté

Dans les années 1950, un sentiment d'isolement et de solitude domine la conception que les artistes se font de leur place dans la société. L'idée de communauté, quand elle est présente, ne doit rien devoir au système d'aliénations sociales. La communauté est à la rigueur phantasmée comme œuvre d'art, sans compromis avec l'ordinaire de la vie. C'est du moins l'esprit qui se dégage du *Refus global* (1948)⁹⁰. Ce texte, qui part du constat de l'inexistence sociale de l'artiste au Canada, précisément en raison du désintérêt constaté de la société canadienne pour les artistes, fut signé essentiellement par des peintres en rupture de banc avec les institutions d'enseignement des arts. Pour les signataires, si la société ne laisse aucune place à l'artiste, c'est parce qu'elle est en totale contradiction avec les aspirations artistiques, qui relèvent de la conquête d'un espace absolu de liberté. *Le Refus global* prônera donc de vivre dans une complète marginalité, un exil volontaire qui ne sauve que l'individu ayant tout sacrifié à l'art.

La communauté, sous cet angle, ne concerne que des individus engagés sur le même chemin émancipatoire par rapport à toute forme d'aliénation, y compris celles qui procèdent des liens sociaux et familiaux. Elle n'a aucun rapport avec la construction de solidarités locales ou celle d'entité politique. Le parcours d'Hubert Aquin, dont les œuvres manifestent une même aspiration à l'absolu, est exemplaire à cet égard : il se clôt sur un suicide qui n'est pas sans rappeler le suicide social et

⁹⁰ Borduas, Paul-Émile, *Le Refus Global*, Montréal : Éditions Parti-pris, 1977 (première édition : Montréal, Mithra-Mythe en 1948).

familial de Barbeau⁹¹. On trouve trace de cette incapacité de l'artiste à entrer dans le commerce des hommes, sinon pour en déplorer la bassesse et la misère, dans le journal d'Hubert Aquin, qui y relate, entre autres, ses années d'emploi à l'ONF⁹². L'art d'expression – tel que l'envisagent, pour Aquin, les institutions publiques – est stérile, folklorisant, divertissant, sécurisant. Chez Aquin, cependant, l'idée de communauté n'est pas abandonnée. Il tentera de la rejoindre dans l'action politique violente, censée le protéger de la servilité d'un art engagé et de l'asocialité de l'art pour l'art. Cependant, Aquin lie aussi tout accomplissement artistique à l'idée de suicide social. On trouve aussi trace, dans son journal, et à la même époque, de son épuisement face à ses engagements professionnels et à sa vie sociale qu'il perçoit comme un obstacle à la réalisation de son œuvre. Il s'interroge : fera-t-il ou non *À Saint-Henri le cinq septembre ?*

Demain, je serai de nouveau aux prises avec mon hésitation irrésolue et ma soif désespérée d'une autre vie. Car je veux vivre une autre, une tout autre vie. Ce que je rêve de faire, c'est de m'abandonner à ma propre vie sans réserves et de tout sacrifier au feu qui me consume et qui peut-être est ma seule chance ici-bas. Je choisis ma destruction, dans ce cas, je le sais, mais ma destruction seule peut me sauver. Je ne construirai mon œuvre que sur les ruines de ma vie que j'aurai consciemment anéantie. On ne prend pas à la fois la sécurité et l'excès, la vie rangée et l'art ! Je veux ma destruction : je veux avoir la force de faire un malheur qui m'enfantera. En suis-je capable ? Bientôt sera-t-il trop tard ? Médiocre, la vie est difficile ; je ne m'accomplirai que dans la catastrophe⁹³ !

⁹¹ Manon Barbeau a retracé le parcours de ses parents dans un documentaire qui tente d'apaiser son sentiment d'abandon : elle et son frère ont en effet été élevés par des tantes après la fuite de leur mère pour motifs artistiques. *Les enfants de Refus global* (ONF, 74 min, 1998).

⁹² Hubert Aquin travailla à l'ONF à titre de producteur et collabora à la réalisation de certains films importants du programme français ; il écrivit des romans qui empruntent au cinéma la plupart de leurs innovations formelles.

⁹³ Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, Montréal : Bibliothèque Québécoise, 1999, p. 204.

Aquin en vient à poser le distancement avec le réel comme principe de tout acte créateur, et formule, à la même époque, un projet de roman-film autour d'un personnage qui choisit la chute plutôt que l'existence normalisée d'une vie sociale – telle que son contrat de travail à l'ONF lui en fournit le modèle. Cependant, ce chemin de l'exil commandé par la réalisation de l'œuvre est aussi intenable que celui de l'immersion. Aquin veut contribuer à l'émancipation collective *des siens* et son œuvre se présente alors comme un obstacle. La solidarité de sa propre vie avec un destin collectif est tout aussi impérative que le sacrifice de sa vie sociale à son œuvre. Militant souverainiste, il opte alors, après les premiers attentats du FLQ, pour la clandestinité et l'action terroriste violente⁹⁴. Mais dans ce faux-raccord entre art et communauté, Aquin perd tout commerce avec l'autre et avec soi. Il brise les liens en croyant les tisser.

Ce faux-raccord a en fait passé à la trappe *la socialité* comme substrat essentiel de la communauté à bâtir – c'est aussi le diagnostic de Nancy dans *La communauté désœuvrée*. Il ressort d'une pensée de l'homme comme « absolu » qui, au final, laisse l'homme aussi dépourvu de sens que le premier venu, tout en le laissant sans repos. « Une telle incarnation de l'humanité, son ensemble comme être absolu, par-delà le rapport et la communauté, figure le destin que la pensée moderne a voulu. Le combat inapaisable est celui dont nous ne sortirons pas tant que nous n'aurons pas pu soustraire la communauté à ce destin⁹⁵. »

⁹⁴ À la suite des premiers attentats du FLQ en 1963, Aquin fonde une « organisation d'action révolutionnaire clandestine » qui le conduira à son arrestation en 1964 pour vol de voiture et port d'arme offensive.

⁹⁵ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris : Christian Bourgois éditeur, 1986, p. 20.

Une façon de soustraire la communauté à ce destin serait de reprendre le cours du commerce ordinaire⁹⁶. Sans s'engager dès à présent sur le terrain esthétique, comme nous y invite à le faire Nancy, partons d'une remarque simple pour compléter notre portrait, non de la socialité telle que projetée par les artistes, mais de la socialité reflétée par une certaine pratique de l'art et qui rend une certaine pratique de l'art possible. Que faut-il entendre d'abord par cette formule « reprendre le cours du commerce ordinaire » ? C'est la proposition du cinéma documentaire, par nature, et la voie empruntée par les documentaristes onéfiens, par choix. Ils choisissent en effet de se coltiner le monde⁹⁷, comme immersion dans le rapport ordinaire – avant tout discours. Ils font du commerce quotidien avec les autres le sujet de leur film et l'enjeu de leur pratique. Ce commerce quotidien devient un geste, un geste d'insertion, de confrontation, d'adoption qui prétend bousculer les rapports sociaux et les hiérarchies sociales *fonctionnelles* dans les économies modernes et le mode de vie urbain. L'enjeu est une *reconnaissance du cinéaste comme pair*, pair de ceux qu'il filme et pair de son public, tout à la fois, sans que cette reconnaissance vise le positionnement social du cinéaste, de ses sujets et de son public. Ce geste documentaire ne fonctionne donc que sur un terrain où prévaut une tout autre logique sociale que celle de la *distinction* développée par Pierre Bourdieu.

⁹⁶ Le commerce ordinaire désignerait, pour Nancy, « le fait qu'il y a du commun, de l'ensemble, du nombreux » qui ne se laisse pas penser dans l'ordre du politique ou du sociologique, tout en relevant précisément de la réalité de l'être-ensemble ou l'être-avec. Cf. Jean-Luc Nancy, *La communauté affrontée*, Paris : Galilée, 2001.

⁹⁷ *Faut aller parmi l'monde pour le savoir* (1971) est le titre d'un film de Fernand Dansereau qui prétend donc le faire, comme l'y invite un de ses personnages.

L'œuvre et le commerce ordinaire

On pourrait dire que le documentariste onéfien procède d'un esprit caméléon, qui lui fait adopter tantôt les attitudes de la classe moyenne bourgeoise du milieu artistique et intellectuel qu'il fréquente, tantôt celle des milieux populaires où prévaut la valeur du travail en tant que source de prestige, de revenus, de liberté. On tente d'ordonner la pratique documentaire aux valeurs du milieu, d'en faire un travail productif, qui puisse être reconnu comme *tel* d'abord par les milieux populaires. Ce fait est particulièrement évident chez Fernand Dansereau qui est un des premiers à faire apparaître le travail que représente la production d'un film dans le film lui-même. La volonté d'échapper au « commerce ordinaire » des travaux qui rythment la vie commune n'est pas la marque des cinéastes en artistes, même chez Perrault, qui, au contraire, semble désespéré de faire reconnaître son travail au même titre que celui des pêcheurs ou des constructeurs de bateaux qu'il filme.

En fait, il semble que le documentariste participe de la construction d'une identité sociale originale de l'artiste. Au tournant des années 1970, les documentaristes qui optent pour le cinéma d'intervention sociale participent d'un mouvement d'art communautaire qui s'avère plus fort que le projet d'autonomisation de leur pratique en tant qu'art et qui leur permet d'échapper au discours solipsiste des intellectuels de l'époque – qu'ils fréquentent pourtant⁹⁸ – qui ratiocinent en vase clos sur la question de la révolution sociale. C'est en effet le diagnostic d'Andrée Fortin, au terme de son étude du champ littéraire québécois des années 1960 et 1970⁹⁹, à

⁹⁸ Beaucoup sont proches des intellectuels de *Parti pris* visés par l'analyse d'Andrée Fortin.

⁹⁹ Andrée Fortin, *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues*, Sainte Foy : Les Presses de l'Université Laval, 1993.

travers le positionnement respectif des différentes revues québécoises nées dans ce contexte. L'auteur montre comment s'organisent les pôles du champ littéraire, ainsi que les mouvements de flux et de reflux autour de notions-clés comme l'engagement, la participation, l'utopie, etc. Elle en vient à la conclusion que les intellectuels qui s'expriment dans ces revues donnent l'impression de se parler entre eux, de fonctionner en vase clos. Il faut dire que sa méthodologie, qui privilégie l'étude des éditoriaux, n'est pas propice à une prise en compte de ce qui permet, au contraire, à ces intellectuels de s'inscrire dans des rapports sociaux à l'extérieur de leur milieu et de leurs arguties. Nous avons choisi de notre côté une tout autre méthodologie afin d'être davantage réceptive à ce qui déporte les cinéastes du seul lieu des rapports interdiscursifs, où ils interviennent aussi par ailleurs.

Logique de champ contre société liminaire

On se souvient que, pour Pierre Bourdieu, le monde de l'art se constitue comme « un empire dans un empire¹⁰⁰ », dans et par l'opposition au monde bourgeois, dominant économiquement et politiquement, qui tente d'imposer sa vision de la culture à travers des institutions (Académie, Presse, Salon) chargées d'en légitimer les normes et valeurs. Or rien de tel au Canada. L'art n'est pas un enjeu de prestige pour la classe dominante, *du moins pas l'art local*. C'est du moins ce que laissent transparaître les rapports officiels qui ne cessent de déplorer cet « état de fait ». La plupart des historiens des idées l'ont aussi noté : on ne se nourrit que de culture étrangère, française, anglaise, américaine, quand on appartient aux classes supérieures de la société, et qu'on envoie ses enfants dans les universités américaines

¹⁰⁰ Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris : les Éditions de Minuit, 1980, p. 103.

et européennes, comme en fait état le témoignage de Jean Larose¹⁰¹. Dans ce contexte, le champ artistique ne saurait se constituer de manière autonome, au contraire, son salut sera dans le rattachement « communautaire ». Dans une solidarité de « proximité », face au dédain et à l'indifférence des « puissants ». À cela s'ajoute une situation propre au Québec, dont le champ social est particulièrement dévalué, tant du côté fédéraliste que souverainiste, au tournant des années 1970, lorsque le thème de l'aliénation du Franco-Canadien fait recette pour justifier tout à la fois la tentation révolutionnaire comme la conservation d'un statu quo tutélaire avec le Canada anglophone. Pierre Elliott Trudeau n'a pas de mots assez durs pour décrire l'incurie et l'anémie de la société québécoise :

La nation canadienne française est trop anémiée culturellement, trop dépourvue économiquement, trop attardée intellectuellement, trop sclérosée spirituellement pour pouvoir survivre à une ou deux décennies de stagnation pendant lesquelles elle aura versé toutes ses forces vives dans le cloaque de la vanité et de la "dignité" nationales¹⁰².

Le mépris de la jeunesse militante et intellectuelle des années 1960 pour les goûts « artistiques » de la grande bourgeoisie anglophone semble abonder dans le sens de Trudeau. Cette jeunesse est celle des cinéastes qui œuvrent à l'Office, des intellectuels écrivant dans *Parti pris*, de poètes, romanciers, chansonniers, de jeunes

¹⁰¹ Jean Larose dénoncera la réaction québécoise à cet « élitisme ». Les Québécois auraient un rapport à la culture qui exclut ce qui n'est pas *familier* et qui se révèle dans les programmes scolaires et universitaires, les émissions radiophoniques ou télévisuelles. On bannirait ainsi tout texte dont l'origine est éloignée géographiquement et temporellement. Larose considère qu'il s'agit là d'une attitude suicidaire. Il parle d'une culture de l'enfermement des pouvoirs politiques, des médias et du corps professoral. On peut aussi y voir la forme dégénérée d'un rapport communautaire à l'art qui produit par ailleurs de magnifiques pièces de culture tout aussi dignes de figurer dans le panthéon des œuvres que les Classiques de la littérature française. Cf. Larose, Jean, *L'amour du pauvre*, Montréal : Boréal, 1991.

¹⁰² Trudeau, Pierre Elliott, « La Nouvelle trahison des clercs », *Cité Libre Montréal*, Vol. 13, n° 46 (avril 1962), p. 3-16.

étudiants, qui, à l'occasion, se retrouvent lors de manifestations comme celle qui eut lieu à la Place des arts, le 21 septembre 1963¹⁰³ et qui conspu la programmation de la salle. Mais ce ressentiment contre la culture – étrangère, importée, etc. – est peut-être l'arbre qui cache la forêt. Il aurait plutôt le sens d'une « exhortation » des artistes à penser la communauté en termes de « création ». Il faut inventer un art de vivre propre à une socialité qui est aussi à réinventer. C'est du moins le sens que l'on peut donner au poème de Michèle Lalonde, « Speak White¹⁰⁴ », devenu emblématique d'une génération enflammée par le projet de création d'une nouvelle communauté.

La démarche artistique qui se dégage ici peut être qualifiée de communautaire, au sens précis où elle crée du commun, indépendamment des instances politiques régissant l'espace commun d'action et de consultation : cette démarche vise à donner une forme à ce qui s'écoute, se voit, s'échange à une époque donnée, dans un milieu donné, pour faire exister comme public ceux qui écoutent, voient, échangent. Ce public, en retour, reconnaîtra à l'art sa pertinence et lui assurera sa part d'existence.

L'art communautaire tente alors de s'émanciper de son institutionnalisation pour bâtir

¹⁰³ Denys Arcand exprime son mépris pour Malher, dans le n° 2 de *Parti Pris*, novembre 1963.

¹⁰⁴ « *Speak white!* il est si beau de vous entendre/ parler de *Paradise Lost!* ou du profil gracieux et anonyme qui tremble/ dans les sonnets de Shakespeare/ nous sommes un peuple inculte et bègue/ mais ne sommes pas sourds au génie d'une langue/ parlez avec l'accent de Milton et Byron/ et Shelley et Keats / *speak white!* et pardonnez-nous de n'avoir pour réponse/ que les chants rauques de nos ancêtres/ et le chagrin de Nelligan / *speak white!* parlez de choses et d'autres/ parlez-nous de la Grande Charte/ ou du monument à Lincoln/ du charme gris de la Tamise/ de l'eau rose du Potomac/ parlez-nous de vos traditions/ nous sommes un peuple peu brillant/ mais fort capable d'apprécier/ toute l'importance des *crumpets!* ou du *Boston Tea Party!* mais quand vous *really speak white!* quand vous *get down to brass tacks!* pour parler du *gracious living!* et parler du standard de vie/ et de la Grande Société/ un peu plus fort alors *speak white!* haussez vos voix de contremaîtres/ nous sommes un peu durs d'oreille/ nous vivons trop près des machines/ et n'entendons que notre souffle au-dessus des outils/ *speak white and loud!* qu'on vous entende/ de Saint-Henri à Saint-Domingue/ oui quelle admirable langue/ pour embaucher/ donner des ordres/ fixer l'heure/ de la mort à l'ouvrage/ et de la pause qui rafraîchit/ et ravigote le dollar/ *speak white! tell us that God is a great big shot!* and that we're paid to trust him/ *speak white!* parlez-nous production profits et pourcentages/ *speak white!* c'est une langue riche/ pour acheter/ mais pour se vendre/ mais pour se vendre à perte d'âme/ mais pour se vendre ».

sa reconnaissance sur un rapport direct à la communauté dans laquelle il se pratique. Cette communauté, dans les années 1960, n'a pas un caractère homogène et intègre. Les cinéastes relèvent le défi d'un manque, d'un vide, laissé par le retrait des formes culturelles traditionnelles et les conditions nouvelles de vie en société, qui, en brisant le lien social, a aussi brisé *la coupe* – le poème, le conte, la chanson – du partage. Modestement, Jacques Ferron en témoigne aussi à sa façon, lorsqu'il regrette de *ne pouvoir en faire plus*. Après avoir évoqué les veillées de contes de son enfance, il explique comment il en est venu à en écrire lui-même et à puiser dans cet héritage populaire :

Je n'étais pas anthropologue. Ces historiettes d'ailleurs, dites aussi magistralement, sortaient trop dru pour venir d'une source sur le point de se tarir. C'était du moins mon impression. Je n'ai pas pensé à les inventorier, les croyants inépuisables. Et je me demande aujourd'hui si je n'ai pas commis une grave erreur. Ce doute me gêne les quelques contes que j'ai pu réussir. Je les ai écrits dans l'impuissance où je me sentais de devenir moi-même un conteur naturel. L'eussé-je pu que jamais je n'aurais tracé une seule ligne. J'estimais utile néanmoins d'aider au passage d'un patrimoine oral à une littérature écrite, mais pas au point de sacrifier l'un à l'autre et encore moins de faire carrière d'écrivain en n'étant par le fait même qu'un naufrageur¹⁰⁵.

Être écrivain, certes, mais dans l'ambivalence et le doute quant à la valeur et à la fonction du geste d'écrire. Michel Biron, qui a étudié les œuvres de Garneau, Ferron et Ducharme¹⁰⁶, soutient que ces trois écrivains n'eurent de cesse de vouloir échapper au fonctionnement institutionnel de la société, fût-il celui de leur propre

¹⁰⁵ Jacques Ferron, « Le mythe d'Antée » (*La barre du jour*, automne 1967), repris dans le recueil d'articles intitulé *Escarmouches*, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1998, p. 251-252.

¹⁰⁶ Nous retrouverons Jacques Ferron et Réjean Ducharme, contemporains des cinéastes et des films qui vont nous intéresser, au cours de notre étude. Nos recherches nous auront en effet conduite à prendre en considération des réseaux de collaboration qui débordent le champ strict de la production documentaire, ainsi que des réseaux intertextuels entre texte et audiovisuel.

champ d'activité, à savoir l'institution littéraire, pour retrouver une fonction communautaire de l'art :

Seul interdit majeur en territoire liminaire : l'écrivain refuse obstinément d'appartenir à une société fermée sur elle-même, il refuse de se représenter comme un écrivain au sens professionnel du terme.

[...] Ni Garneau, ni Ferron, ni Ducharme n'acceptent le statut d'écrivain professionnel, de spécialiste. Ce sont des écrivains de la proximité, à condition toutefois de ne pas rabattre cette expression sur celle d'écrivains locaux, estimables pour les seuls lecteurs du coin. [...] La proximité [...] renvoie au type de société que [les textes] donnent à imaginer. Loin de réduire la distance, la proximité représentée ici est liée à une configuration sociale fondée sur des relations de contiguïté, de voisinage, de connivence et d'amitié. La société structurée n'est pas abolie, mais ce n'est pas à travers elle que Garneau, Ferron et Ducharme voient les choses¹⁰⁷.

L'idée de liminarité renvoie à une structure sociale qui s'oppose précisément au fonctionnement institutionnel et à la structure de champ :

Cette société excentrée, élaborée non pas contre mais en dehors du pouvoir institutionnalisé, ce serait une erreur de la réduire à une simple vue de l'esprit. De telles configurations sociales existent bel et bien (...). La société québécoise s'apparente à ce que l'anthropologue anglais Victor W. Turner appelle une « *communitas* » par opposition à une société fondée sur une structure hiérarchique permanente¹⁰⁸.

Puis, d'un point de vue proprement littéraire, Biron parle d'une écriture liminaire qui est « non seulement décentrée, mais véritablement excentrée, condamnée à s'inventer en faisant le deuil du centre¹⁰⁹ ». Par « centre », il faut entendre cette structure institutionnelle qui garantit au sujet une identité sociale, qui donne aux auteurs un statut et une fonction propre à l'intérieur de l'institution

¹⁰⁷ Michel Biron, *L'absence du maître*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 310-311.

¹⁰⁸ *Id.*, p. 11.

¹⁰⁹ *Id.*, p. 308.

littéraire. Dès lors, la liminarité, comme position de l'artiste dans la société où il écrit et comme société que son œuvre permet d'entrevoir et d'imaginer, a pour principe « une vision du monde selon laquelle le sujet se définit en dehors d'une structure établie, à la fois contraignante et intégrante¹¹⁰ ».

Cette société liminaire est attestée de plusieurs manières, tant par les historiens que par les sociologues qui en retracent les composantes. Fernand Dumont affirme l'existence de survivances de formes de sociabilité ancienne qu'il s'agit d'exploiter en les *renouvelant*¹¹¹. Pour lui, le décalage existant entre une organisation sociale reposant sur des institutions et « d'autres modes d'intégration collective », hérité du temps de la Nouvelle-France, est toujours d'actualité.

J'en reviens toujours au décalage entre une organisation sociale définie par des institutions aux objectifs manifestes et d'autres modes d'intégration collective. Bien entendu des liens existent [...]. Mais les institutions officielles correspondent peu aux solidarités tissées sur le terrain¹¹².

Dans les premières années de son établissement, trois structures communautaires coexistent dans la Nouvelle-France et se disputent le partage social de la province : la structure institutionnelle, la structure familiale et la communauté métisse. La structure institutionnelle est héritée de la métropole. Après le retrait français, elle sera à la merci de l'héritage anglais. L'État moderne sera lent à s'implanter et cohabitera toujours avec les structures concurrentes de la famille et de la communauté métisse, sinon dans les faits, du moins dans les représentations et les

¹¹⁰ *Id.*, p. 309.

¹¹¹ C'est ce qu'il soutient dans *Raisons communes*, Montréal : Boréal, 1995.

¹¹² Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Montréal : Boréal, 1993, p. 78.

imaginaires collectifs. Du temps de la Nouvelle-France, la structure familiale est d'emblée envisagée au sens élargi de *parenté paroissiale* qui forge ce que Dumont appelle des « solidarités de terrain¹¹³ ».

Le voisinage crée des liens analogues à ceux de la parenté ; des cercles plus vastes se formeront : le village, la paroisse. Ils seront de nature semblable, une espèce de parenté élargie ; un jour, le prêtre y aura un statut proche de celui de père de famille¹¹⁴.

La survivance de cette structure est évoquée par le témoignage de Jean-Marc Piotte, sociologue marxiste, qui nous intéresse d'autant plus qu'il fut un comparse de Gilles Groulx et Jacques Leduc¹¹⁵ et qu'il joua un rôle non négligeable au tournant des années 1960, notamment au sein de la revue *Parti pris*. Dans un livre bilan écrit au milieu des années 1980, il explique la dynamique propre des mouvements militants au Québec, au tournant des années 1970, par la *persistance* du régime communautaire du Québec des paroisses. Avec le recul que lui donnent les années, il voit dans ce « commun » qui soudait les militants, la transposition « des valeurs et d'un désir de communauté » en provenance du Québec des années 1950¹¹⁶.

La famille était stable et le Québec était une vaste paroisse où, s'il existait une atmosphère oppressante, se vivaient de chauds rapports

¹¹³ En Nouvelle-France, force est de constater en effet l'échec des institutions importées de France à organiser la vie sociale. « Ce n'est pas la seigneurie, mais le rang, qui est la structure fondamentale. Bandes allongées et orientées parallèlement au fleuve, les rangs encouragent des relations de parenté et de voisinages, qui, en-deçà des organisations plus officielles, confèrent au milieu rural son ancrage et son allure », Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Montréal : Boréal, 1993, p. 71.

¹¹⁴ *Id.*, p. 73.

¹¹⁵ Jean-Marc Piotte a notamment participé à l'écriture de *24 heures ou plus*, où il apparaît à l'écran aux côtés de Gilles Groulx pour commenter l'actualité québécoise, et à celle de *Charade Chinoise*, documentaire dans lequel Jacques Leduc rassemble autour de Piotte, 20 ans plus tard, les militants des années 1970 qui en profitent pour faire le bilan de leur engagement personnel et de leurs liens communautaires.

¹¹⁶ Jean-Marc Piotte, *La communauté perdue, petite histoire des militantismes*, Trois-Pistoles : VLB, 1987, p. 11.

communautaires fondés sur la reconnaissance mutuelle, le dévouement et la charité¹¹⁷.

Et Piotte de remarquer que le militantisme des années 1960 n'est qu'une façon de vivre « le même type d'esprit communautaire que celui des années 1950, mais épuré du caractère oppressif qui l'avait rendu odieux¹¹⁸ ». Si la question du rapport communautaire se pense en fonction de deux pôles, le pôle des rapports familiaux et le pôle institutionnel, on peut comprendre alors que la médiation audiovisuelle soit perçue comme pouvant renforcer le rapport de parenté, en élargissant, renforçant ou créant les communautés de voisinage issues des anciennes résistances aux structures importées des métropoles.

Dans une thèse sur l'école sociologique du Québec¹¹⁹, Jean-Philippe Warren dégage une spécificité qui retiendra aussi notre attention sur le point suivant :

Pour autant que l'on puisse en juger en comparant la sociologie québécoise aux sociologies européennes et états-uniennes, c'est-à-dire à l'exception de toutes les autres, à commencer par la sociologie sud-américaine, la sociologie québécoise est originale par les thèmes qu'elle aborde, par l'insistance sur une conception de la société à mi-chemin entre le libéralisme et le collectivisme et par son intention générale qui donne partout à ses écrits une tournure organique.[...] La tradition québécoise est constituée en son fond de thèmes partagés, d'une épistémologie commune et d'une même vision du monde organique. [...] je résumerai rapidement la vision du monde organique en rappelant que, en-dessous des débats théoriques et pratiques de la sociologie québécoise, demeurerait une interrogation plus profonde et plus sourde sur la nécessité d'une solidarité susceptible d'organiser la société en autre chose qu'un polypier humain. La plupart des concepts ou des réflexions critiques peuvent se résumer *mutatis mutandis* à une angoisse sur la dérive de la socialité, à l'effritement de la culture et à

¹¹⁷ *Id.*, p. 17.

¹¹⁸ *Id.*, p. 20.

¹¹⁹ Jean-Philippe Warren, *L'engagement sociologique. La tradition sociologique du Québec francophone (1886-1955)*, Montréal : Boréal, 2003.

l'éclatement des anciens liens d'appartenance. La sociologie québécoise ne fait pas exception à ce chapitre : sur le sol de l'Europe, la « communauté » de Tönnies, l'utopie d'une dissipation radicale des médiations (économiques, monétaires, politiques, religieuses) chez Marx ou la solidarité mécanique chez Durkheim s'achevaient dans une réconciliation ultime des hommes et se découpaient sur un horizon de coopération s'opposant à la compétition sauvage de la société industrielle. De Gérin aux marxistes des années 1960, en passant par Fernand Dumont, ou du communautarisme au discours sur la lutte de classes, en passant par le coopératisme, l'idéal toujours renaissant de solidarité fut au cœur de l'esprit de réformes, des observations monographiques et des théories de la production sociologique québécoise¹²⁰.

La présence marquée des sociologues dans les films de Perrault, Groulx, Bulbulian ou Maheu, à titre de collaborateur ou de participant, de thèmes sociologiques – comme celui de l'éclatement des anciens liens –, ainsi que la primauté donnée aux actions de solidarité révèlent le même sous-texte politique d'un idéal communautaire qui ménage les rapports de *proximité* sur les organisations verticales et hiérarchiques. Deux séries documentaires sont particulièrement emblématiques de ce souci communautaire et prouvent qu'il n'est pas l'apanage des seuls francophones – comme le type liminaire n'est pas l'apanage du Canada français : la série *La Cité idéale (d'après Lewis Mumford)*¹²¹ qui réunit les équipes francophone et anglophone autour de l'œuvre de Lewis Mumford¹²² ; la série *The*

¹²⁰ *Id.*, p. 362.

¹²¹ Série de 6 courts métrages, collectif, ONF, 1963.

¹²² Les courts métrages de cette série ont été réalisés collectivement par une équipe majoritairement anglophone, à laquelle se sont joints Jean-Claude Labrecque, en début de carrière, Jacques Gilraldeau et Léonard Forest. Ces courts métrages reposent sur l'œuvre de Lewis Mumford (*The City in History: Its Origins, its Transformations, and its Prospects*, New York: Harcourt Brace and World, 1961 / *Les Cités à travers l'histoire*, Paris : Seuil, 1965), tout juste parue en anglais, qui aborde la ville dans une perspective anthropologique critique du fonctionnalisme et du modernisme au regard d'une ville présentée comme lieu d'accueil d'une communauté humaine toujours singularisée par son histoire et sa culture. Guy Debord y fait allusion dans sa critique de la société du spectacle (*La société du spectacle*, Paris : Les Éditions Gallimard, 1992 [première édition 1967], p. 172) : « L'urbanisme est l'accomplissement moderne de la tâche ininterrompue qui sauvegarde le pouvoir de classe : le maintien de l'atomisation des travailleurs que les conditions

Alinsky Approach: Organizing for Power (Bonnie Sherr Klein, ONF, 1968) qui explore la force des solidarités communautaires minoritaires sur le terrain politique occupé par les institutions de pouvoir.

Les documentaristes ne misent pas forcément – comme les sociologues dont parle Warren – sur l'éducation pour résoudre les antinomies entre culture québécoise et modernité technique, ni sur le mouvement coopératif qui concilie les exigences de l'économie moderne avec un libéralisme axé sur la communauté plutôt que sur l'individu. Certes les documentaires pourront « servir » le renouvellement des institutions traditionnelles – d'éducation, de presse, de politique –, mais si les sociologues ne quittent pas le terrain institutionnel, les cinéastes investiront plutôt les « solidarités de terrain » pour s'y introduire en espérant les développer.

urbaines de production avaient dangereusement *rassemblés*. La lutte constante qui a dû être menée contre tous les aspects de cette possibilité de rencontre trouve dans l'urbanisme son champ privilégié. L'effort de tous les pouvoirs établis, depuis les expériences de la Révolution française, pour accroître les moyens de maintenir l'ordre dans la rue, culmine finalement dans la suppression de la rue. "Avec les moyens de communication de masse sur de grandes distances, l'isolement de la population s'est avéré un moyen de contrôle beaucoup plus efficace", constate Lewis Mumford dans *La Cité à travers l'histoire*. Mais le mouvement général de l'isolement, qui est la réalité de l'urbanisme, doit aussi contenir une réintégration contrôlée des travailleurs, selon les nécessités planifiables de la production et de la consommation. L'intégration au système doit ressaisir les individus en tant qu'*individus isolés ensemble* : les usines comme les maisons de la culture, les villages de vacances comme les "grands ensembles", sont spécialement organisés pour les fins de cette pseudo-collectivité qui accompagne aussi l'individu isolé dans la cellule familiale. L'emploi généralisé des récepteurs du message spectaculaire fait que son isolement se retrouve peuplé des images dominantes, images qui par cet isolement seulement acquièrent leur pleine puissance ». Cet intertexte a du sens pour qui veut comprendre le levain communautaire du documentaire des années 1960 et 1970 comme le produit d'un réseau de « signes » de reconnaissance, du côté des spectateurs. Ce sera en effet notre propos à la fin du chapitre II.

La construction du monde commun : espace et débat public

Pour poursuivre notre réflexion sur l'espace social où le documentariste onéfien trouve sa niche et fonctionne, nous nous proposons d'examiner les caractéristiques de l'espace public où il intervient. La question communautaire est alors abordée par son versant politique : elle se pense sous l'angle d'un fonctionnement démocratique qui requiert un espace commun de discussion et de décision. Or, dans les années 1960, l'ONF est un intervenant essentiel de l'espace public canadien. Cependant, une fois de plus, nous constatons une ambiguïté : il l'est en tant que « média » d'État et défend son devoir d'objectivité. Mais les cinéastes se fabriquent un rôle d'intervenant qui leur fait revendiquer une liberté d'expression au nom de la défense de la démocratie et de la protection de son espace public. D'autant plus que le rôle du média apparaît de moins en moins transparent à mesure que l'on prend conscience d'une idéologie de l'objectivité qui dissimule en fait des mécanismes de contrôle de l'opinion, et donc de pouvoir.

L'auteur des documentaires : un acteur de l'espace public

La notion d'auteur n'est pas étrangère à la conception que l'ONF se fait du cinéma : si la fiction se devait d'être divertissante, le documentaire, lui, se devait d'être de « haute tenue morale, intellectuelle et cinématographique¹²³ ». L'Office faisait de ses standards de qualité *sa signature*. Elle ne produisait pas les films de

¹²³ Paul Larose résume ainsi la conception onéfiennne du cinéma, dans un article paru dans le journal syndical de l'Office : « À l'ONF, comme ailleurs, il y avait jadis un certain cinéma qui allait de soi. On ne reprochait jamais à un long métrage de fiction de divertir. Et depuis toujours, on produisait sans discussion des films documentaires objectifs, sérieux, positifs, de haute tenue morale, intellectuelle et cinématographique », *Corridor*, n° 4, avril 1973, p. 4.

Groulx, Carle, Perron, Godbout, elle produisait ses propres films¹²⁴. Il faut se souvenir qu'au début des années 1960, l'ONF était revêche à l'« autonomisation » du documentariste en auteur. Les cinéastes n'avaient pas le contrôle final sur le montage de leur film ; leur film ne leur appartenait pas ; ils n'avaient aucun droit d'auteur sur eux¹²⁵.

Cette signature onéfienne ne pouvait supporter les marques d'auteur qui mettaient en cause la règle de l'objectivité. Certes, Grierson avait évoqué la nécessité d'avoir un point de vue créatif sur la réalité. Mais ce point de vue créatif devait se garder de tout parti pris. Or, dans le contexte particulier d'une inscription des productions de l'ONF dans l'espace public de la société canadienne, ce point de vue créatif, revêtait, pour les cinéastes, un tout autre sens : il devenait celui d'un citoyen jouissant d'une liberté d'expression fondamentale que devaient garantir les institutions publiques – au premier rang desquelles l'ONF. Le documentariste se positionne comme auteur, précisément parce qu'il peut et veut exprimer, en tant que tel, l'opinion des citoyens « minoritaires » au pays, dont il se fait le porte-parole¹²⁶.

¹²⁴ Paul Larose, toujours dans l'article précédemment cité, rappelle que « [les] films sont diffusés en tant que productions de l'*Office National du film du Canada* par les cinémathèques fédérales, provinciales et par les Ambassades. On conçoit dès lors l'inconvenance qu'il peut y avoir à diffuser par l'intermédiaire de ces réseaux *Cap d'espoir*, *On est au coton* ou *24 heures ou plus*. » Il sera question plus loin de la manière dont l'ONF va concevoir son intervention dans l'espace public – de la neutralité d'un institut *de documentation* à la défense de la libre expression comme mission politique propre d'une institution publique.

¹²⁵ On se souviendra que ce sont précisément pour ces raisons que Richard Desjardins refusa de signer son contrat de production à l'ONF, pour *L'Erreur Boréale* (1999). Il estimait que les termes de ce contrat n'était pas compatible avec son statut d'auteur – gagné par ailleurs dans le milieu de la chanson québécoise. L'ONF, consciente de son intérêt à produire du cinéma d'auteur, céda ses droits à une compagnie de production coopérative qui assumait finalement la production du film. Le litige portait justement sur le contrôle du montage et le libre usage des images du film par l'ONF.

¹²⁶ Le documentariste conçoit en quelque sorte qu'il n'est pas seul à partager son opinion, et que son opinion doit donc pouvoir s'exprimer dans l'espace public.

En 1964, échaudé par une expérience d'ingérence de la direction de l'ONF sur *Normétal*, un court métrage documentaire sur une petite ville minière du même nom, Gilles Groulx écrit :

Il y a entre l'ONF, organisme de l'état fédéral et ses rapports avec le cinéma et ses cinéastes, une contradiction profonde dont tôt ou tard il fera les frais (...) Car si cet organisme ne veut pas devenir un simple instrument de propagande fédéraliste, il devra souscrire honnêtement et à brève échéance à une politique d'auteurs de films et avoir la force de supporter la liberté d'expression dans tous ses droits¹²⁷.

Dans le même dossier, Gilles Carle, quant à lui, déplore que l'ONF restreigne l'horizon du cinéma québécois au seul documentaire, et épingle au passage la conception toute canadienne de l'« objectivité » :

Le documentaire suppose l'objectivité et l'objectivité c'est la liberté de penser des régimes fédéralistes. En bas, l'objectivité dit : « si vous avez fait un documentaire sur Calgary, il faut en faire un aussi sur Halifax. En haut : si vous avez fait un film sur le catholicisme, il faut aussi en faire un sur le protestantisme ». Car l'objectivité n'est pas une tendance à l'approfondissement, mais une tendance à couvrir géographiquement le réel : d'où par exemple, tous ces films canadiens qui se juxtaposent les uns aux autres comme des cartes aériennes¹²⁸.

Ce qui frappe, donc, dans leurs propos, c'est moins l'affrontement idéologique entre des cinéastes et des contrôleurs d'opinion, que l'absence de marques discursives – au sens que Benveniste donne à la notion de discours – érigée en norme de production. On surveillait le contenu idéologique des films, certes. Mais on était plus vigilant encore lorsqu'il s'agissait d'une *posture de l'énonciateur*. L'ostentation de l'engagement militant était à proscrire au nom d'une institution censée servir tous les Canadiens.

¹²⁷ Gilles Groulx, « 28 minutes, 25 secondes », *Parti Pris*, n° 7, avril 1964, p. 24. Le titre de son article fait référence à *Normétal*, mais d'une manière détournée, en mentionnant la durée du film.

¹²⁸ Gilles Carle, « L'ONF et l'objectivité des autres », *Parti Pris*, n° 7, avril 1964, p. 14.

C'est cette logique qui sera définitivement renversée lors de la crise provoquée par le geste de censure de Newman, commissaire général à la cinématographie, sur *On est au coton* de Denis Arcand, *24 heures ou plus* de Gilles Groulx et *Cap d'espoir* de Jacques Leduc. Ce geste de censure s'inscrit dans le contexte de la crise d'octobre. Le FLQ avait enlevé et mis à mort Pierre Laporte, alors ministre du Travail du gouvernement provincial de Robert Bourassa. Pendant la crise, Robert Bourassa et Jean Drapeau – maire de Montréal – avaient sollicité l'aide du gouvernement fédéral et Pierre Elliott Trudeau – premier ministre du Canada – n'avait pas tardé à réagir. Le 16 octobre, il proclamait la *Loi sur les mesures de guerre* et faisait envoyer l'armée à Montréal pour assurer la protection des quartiers riches et des édifices gouvernementaux. Bilan de l'opération : une restriction sans précédent des libertés civiles qui permit l'arrestation sans motif valable sinon un délit d'opinion – nationaliste ou socialiste – de près de 460 personnes¹²⁹. Le geste de Newman s'inscrivit dans la lignée de cette atteinte à la liberté d'opinion et d'expression et fut dénoncé comme tel. La *Loi sur les mesures de guerre* condamnait tout appel à la révolte et au renversement des instances gouvernementales du Canada. Mais encore fallait-il reconnaître un état de guerre. Or les Québécois interprétèrent ces mesures comme des abus de pouvoir des instances gouvernementales, et non comme des mesures de protection civile.

Cette crise fut un tournant pour l'ONF. Elle révéla la force du positionnement de l'Office dans l'espace public canadien et l'audience nouvelle que les cinéastes

¹²⁹ Les chiffres varient, mais celui qui revient le plus souvent est 457.

avaient acquise par leur rattachement institutionnel¹³⁰. Quand Sidney Newman censure Groulx, il croit censurer une opinion séditeuse qui ne saurait émaner d'un organisme gouvernemental. Pour la presse de l'époque, il censure un citoyen qui a fait œuvre de son opinion, et qui est dans son droit de le faire. L'ONF se retrouva en porte-à-faux, écartelé entre deux statuts : celui d'une institution gouvernementale de production cinématographique – sans signature – et celui d'une institution de défense du droit démocratique à intervenir dans le débat public. En temps de crise institutionnelle – comme ce fut le cas en octobre 1970 avec la proclamation de la *Loi sur les mesures de Guerre* –, la contradiction éclate. L'ONF n'est pas prêt pour assumer un rôle dans le débat public, parce qu'il est incapable de donner un statut clair aux cinéastes documentaristes qui œuvrent en son sein et qui se mêlent de plus en plus des affaires publiques. La question se posera à plusieurs reprises au cours de son histoire, avec, à chaque fois, des réponses différentes : quel rôle l'ONF doit-il jouer pour permettre l'expression de qui, au nom de qui et sur quoi ?

Or, dans le nouveau contexte médiatique des années 1980 puis 90, qui voit la multiplication des canaux audiovisuels et le développement de l'Internet, l'ONF change petit à petit de stratégie. Il ne sera plus là uniquement pour alimenter la télévision¹³¹ en programmes formatés pour elle, mais se placera en situation de concurrence en jouant la carte de la distinction de ses productions documentaires avec

¹³⁰ Leur rattachement institutionnel leur offrait en effet des moyens et une visibilité peu communs pour ce genre de films.

¹³¹ A la fin des années 1970, l'ONF ne pouvait plus se contenter de fournir des « images d'actualité » aux chaînes de télévision, qui disposent bientôt toutes d'un département d'information capable de produire rapidement leurs propres reportages. Sa survie dépendait d'un nouveau positionnement. L'enjeu est réel car on définit, comme on l'a vu dans le paragraphe précédent, les nouvelles règles de l'aide publique à la production cinématographique et audiovisuelle. Il faut que l'ONF justifie son existence.

le reportage télévisuel. Il sera alors question de forme, de déontologie professionnelle, de contenu, de contraintes de production – temps de recherche, de tournage, de montage, au regard du rôle de ses films dans l'espace public. À l'ONF, on prend conscience qu'il en va aussi de l'avenir de l'institution : se faire reconnaître d'utilité publique comme instrument de démocratie, dans un contexte où les médias de masse ont affaibli la presse d'opinion. L'ONF place « le cinéaste » comme substitut possible de *l'éditorialiste*. Et c'est sur ce point qu'on reconnaît une stratégie proprement institutionnelle de promotion du cinéma social.

Ainsi, au tournant du siècle dernier, le cinéma social sera en effet à nouveau à l'honneur à l'ONF. En raison du contexte historique de « défense de la démocratie » après les attentats du 11 septembre 2001, il faut réinventer, selon le nouveau commissaire à la cinématographie, Jacques Bensimon¹³² : 1) le lien social ; 2) la citoyenneté ou participation ; 3) la mobilisation ou adhésion. C'est sur ces thèmes que l'ONF défendra ses couleurs, dans ses différents plans stratégiques et énoncés de mission¹³³, et sur toutes les tribunes que l'on offre à Jacques Bensimon, comme celle du *Chicago Humanities Festival*¹³⁴, le 9 novembre 2002 :

Et il est permis de dire que nous remodelons l'ONF pour le XXI^e siècle. Ce qui sous-entend que près de 80 p. 100 de la production de l'Office portera sur les grands enjeux sociaux. Depuis le 11 septembre, le discours social se parsème de questions élémentaires. Comment vivrons-nous tous ensemble sur cette planète? Comment trouver l'harmonie, élever le niveau de vie et favoriser la merveilleuse

¹³² Commissaire francophone, depuis avril 2001.

¹³³ Ces textes sont publiés sur le site de l'ONF, à l'adresse suivante : <http://www.onf.ca/atonf/organisation.php?idcat=72&v=h&lg=fr>.

¹³⁴ Le *Chicago Humanities Festival* organisa cette année-là une rétrospective de films produits par l'ONF.

diversité de cultures et de modes de vie? Comment aider nos concitoyens et concitoyennes, comment aider les citoyens et citoyennes du monde à mieux gérer ces grandes questions qui nous interpellent tous et toutes?

(...) Avec notre plan stratégique de janvier 2002, nous nous orientons sur la recreation d'un milieu qui alliera de nouveau cinéma et enjeux sociaux – notre programme de production portera à 80 p. 100 sur ces questions. Et nous songeons actuellement à réintroduire un programme fondé sur *Société nouvelle*, grâce auquel les communautés seraient partie intégrante du processus cinématographique¹³⁵.

L'ONF exploite alors deux figures : celle du cinéaste en citoyen lambda et celle du cinéaste en auteur. Au tournant des années 2000, les films produits par l'Office sont qualifiés de « paroles citoyennes », ils sont censés faire contrepoids aux discours officiels des politiques et de leurs conseils d'experts et aux allégeances des médias aux groupes financiers qui les détiennent. Le cinéaste sera encouragé à faire ce que le journaliste ne peut plus faire (la médiation communautaire entre blancs et autochtones chez Herménégilde Chiasson et Alanis Obomsawin, au nom de leur implication dans le milieu) ; ce que le journaliste devrait faire (l'enquête sur la gestion des affaires publiques dans *l'Erreur boréale*) ; ce que le journaliste est incapable de faire compte tenu de sa position dans le champ social puisqu'il détient une part du pouvoir qui affecte les plus démunis en les privant d'existence médiatique (cf. *Squat ! 2002* : des jeunes investissent un immeuble, s'y barricadent et refusent la présence des médias ; la cinéaste Ève Lamont, présente au moment des faits, filme l'affrontement).

Le cinéaste en citoyen et en auteur : c'est le moteur de la nouvelle dynamique de l'Office, un regard d'auteur au service d'une parole citoyenne, dans un espace

¹³⁵ Le texte complet est disponible sur le site de l'ONF.

public soumis aux nouvelles alliances des pouvoirs médiatiques – politiques et économiques – autrement dénommées « convergence des médias ». Le pôle de « l'énonciation » – la marque de l'auteur – sera d'autant plus marqué qu'il est garant d'indépendance ; la démarche documentaire, qui emprunte à la poétique cinématographique *comme* à l'expérience vive du monde, sera renforcée dans un contexte qui conteste à la science et aux autorités politiques qui s'en réclament le monopole du discours vrai. D'où un nouvel élan de l'« engagement », constaté aussi en France à la même époque – mais qui ne se produit pas de la même manière. Les politiques de coproduction menées par l'ONF, notamment avec des structures comme l'ACPAV¹³⁶, favoriseront des projets de films explicitement réalisés pour investir l'espace public. Quelques-uns de ces films ont connu un fort retentissement, *L'erreur boréale* (Richard Desjardins, Robert Monderie, 1999), *Bacon, le film* (Hugo Latulippe, 2001) et *La loi de l'eau* (Monderie, 2002). L'écho public que ces films ont obtenu (par écho public il faut entendre non seulement la réaction du public lors des projections et passages télévisés, le débat journalistique entourant la pratique et la forme des films, mais aussi les interventions des hommes politiques ou des experts sur les matières débattues) est exceptionnel. C'est grâce à leur film que les cinéastes parviennent finalement à se faire entendre et à en appeler à l'action collective – partisane ou politique –, tandis qu'en France, les cinéastes se font davantage entendre grâce à leur présence ou implication dans des mouvements collectifs –

¹³⁶ *Association Coopérative de Productions Audiovisuelles*, fondée en 1971. Structure autonome de production qui défendit la fiction québécoise, et qui soutient, à la fin des années 1980, la production de documentaires d'« auteur » : Bernard Émond, Jean-Daniel Lafond, Suzanne Guy, Richard Desjardins et Robert Monderie y tournent les films les plus marquants de la période.

pétition, collectifs de soutien, manifestation, publication dans la presse¹³⁷. Ainsi en France, cet engagement se conçoit davantage sur le modèle du profane militant ou de l'intellectuel engagé dans des luttes qui « débordent » ses activités traditionnelles que sur le modèle de *l'auteur-citoyen*, qui conserve avec la communauté un attachement sans cesse renouvelé par sa pratique de proximité¹³⁸ et le contact direct avec le public.

Les conditions et le contexte de cette percée des cinéastes documentaristes¹³⁹ dans l'espace public ont une influence sur l'économie discursive des films documentaire. On note, dans les films susmentionnés (*L'erreur boréale*, *Bacon, le film*, *La loi de l'eau*) : 1) une tendance à présenter les artistes – toutes catégories confondues – en porte-parole légitimes du peuple, au détriment de ses représentants élus ; 2) une confrontation des expertises scientifiques entre les scientifiques impliqués dans les politiques gouvernementales et les programmes industriels et ceux qui dénoncent la validité scientifique de leurs rapports ; 3) une contestation de l'efficacité démocratique de l'espace public devenu espace publicitaire pour des entreprises médiatiques soumises aux lois du commerce et des pouvoirs industriels qui y font des représentations¹⁴⁰. Cette « tendance » n'est pas propre au cinéma

¹³⁷ Cf. *Cinéma et engagement*, sous la direction de Graeme Hayes et Martin O'Shaughnessy, Paris : L'Harmattan, 2005.

¹³⁸ Nous y reviendrons dans le chapitre II.

¹³⁹ La liste est longue : Aux Hugo Latulippe, Richard Desjardins, Robert Monderie, on peut rajouter Magnus Isacson, Sylvie Brabant, etc.

¹⁴⁰ On retrouve cette analyse chez les sociologues : en se fondant sur un article de Bernard Miege (« L'espace public : perpétué, élargi, fragmenté », dans Isabelle Paillant (sous la direction de), *L'espace public et l'emprise de la communication*, Grenoble, ELLUG, 1995, p. 163 à 175), Rémy Rieffel (*Sociologie des médias*, Paris : Ellipses, 2001) affirme que l'espace public est tiraillé entre différents modèles qui se superposent : presse d'opinion, presse commerciale, Télévision de masse, relations publiques généralisées. « L'espace public serait constitué, à l'aube du XXI^e siècle, d'un ensemble de dispositifs communicationnels gérés par des médiateurs (journalistes), des chefs d'entreprises, des responsables de communication, échappant peu à peu au contrôle du grand public.

onéfien, même si son impact est spectaculaire¹⁴¹ : c'est aussi la tendance dans le cinéma documentaire impliqué dans les luttes altermondialistes, mais qui ne bénéficie ni d'un soutien institutionnel comparable, ni d'une telle chambre d'écho sociétale.

Espace et débat publics

L'espace public se définit comme le lieu où la communauté s'éprouve comme sujet collectif dans la *discussion*. L'espace public se caractérise donc en premier lieu par les *acteurs* de cette discussion. Cette discussion, appelée débat, est généralement¹⁴² définie comme : 1) le produit d'un auditoire particulier ; 2) l'opinion partagée par un grand nombre d'individus ; 3) une opinion portée à la connaissance de tous et soumise au jugement de tous. L'espace public ne se conçoit pas non plus sans les médias qui fournissent l'auditoire, font circuler les idées, en divulguent l'approbation ou la réprobation collective. Certes, cette manière d'envisager l'espace public fait des médias un simple outil de démocratie délibérative. Or la question du rôle exact des médias, dans la formation et dans l'expression des opinions, reste ouverte. Les médias relaient-ils l'opinion ou la produisent-ils ? Favorisent-ils l'argumentation ou l'expression spontanée ? Nous ne comptons pas débattre ici de ces questions, mais situer notre propre problématique dans le même horizon de questionnement sur les conditions d'existence et le fonctionnement du débat public.

L'asymétrie serait d'autant plus forte entre décideurs et citoyens puisque l'échange des arguments est maîtrisé par les détenteurs de médias et des outils de communication », p. 23.

¹⁴¹ L'implication d'une figure comme Richard Desjardins n'y est certes par pour rien.

¹⁴² Les définitions utilisées ici proviennent de l'ouvrage de synthèse que Rémy Rieffel consacra à la *Sociologie des médias*, Paris : Ellipses, 2001.

La question pose des problèmes de statut pour le documentariste et de légitimité pour le discours documentaire. C'est la position inconfortable du documentariste et le statut précaire de ses interventions - dans l'espace de délibération publique qui retiendra notre attention. Les péripéties onéfiennes liées à l'intrusion du documentaire dans l'espace public nous permettent d'appréhender les forces en présence et la marge de manœuvre des documentaristes : l'implication de l'ONF permet de repérer l'émergence d'une nouvelle « instance » qui s'appuie sur la structure institutionnelle pour tourner à son avantage le rapport de forces sur la scène délibérative. Un discours s'impose, identifiable à ses caractéristiques rhétoriques et formelles où la marque d'un regard d'auteur devient un élément stratégique de la plus haute importance.

Pour mieux comprendre cette émergence, il faut repartir des « acteurs » et des « arènes¹⁴³ » du débat public. Pour ce qui est des acteurs, on en distingue quatre types : 1) les profanes, qui interviennent dans les talk-shows et témoignent de réalités vécues ; ou encore, les groupes de contestation organisant de micro-mobilisations autour d'une cause commune ; 2) les experts, dont le discours scientifique est une caution de rigueur et d'objectivité ; 3) les intellectuels, porte-parole de l'universel ou intellectuels médiatiques ; 4) les hommes politiques, qui ont une position fragile et subissent le discrédit accordé aux appareils politiques. On note l'absence, comme acteur légitime, des artistes et des journalistes. Ce qui signifie que pour endosser un rôle d'acteur dans l'espace public, les artistes et journalistes doivent emprunter un des quatre statuts proposés : se faire porte-parole des profanes, comme le cinéaste engagé

¹⁴³ Rieffel emprunte ces expressions à Bastien François et Érik Nepveu, *Espaces publics mosaïques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1999.

qui soutient une cause avec une œuvre de fiction ou un documentaire ; devenir un intellectuel médiatique – en tant qu'éditorialiste – pour le journaliste, qui ne peut se prévaloir de la reconnaissance du milieu scientifique. La tâche est d'autant plus ardue pour un documentariste-caméléon qui hésite entre les statuts d'artiste et de journaliste, et épouse, contrecarre, ou utilise à des fins d'expression personnelle, les opinions exprimées dans ses films par les profanes, les experts, les intellectuels et les hommes politiques.

Si les artistes ne sont pas les occupants traditionnels de l'espace public, alors la reconnaissance artistique aura pour corollaire l'amointrissement de son rôle dans le débat public : plus son œuvre aura statut d'art, moins son propos aura de « poids ». On ne cherchera pas à le contester, on louera plutôt la sensibilité derrière l'opinion, le travail formel derrière le propos, etc. Dès que son intervention prétendra à prendre part à la discussion, alors cette même sensibilité et ce même travail formel deviendront des handicaps, des facteurs qui rendent confus le discours ou qui le lestent d'une intention rhétorique suspecte. Tout au plus pourra-t-on lui reconnaître une fonction de « scandale ». L'artiste provoque le débat, mais ne le mène pas. Or cette fonction – qui « autorise » la chanson à texte, le film de fiction ou le roman engagé sous le couvert de la liberté d'expression, mais qui ôte à cette expression tout poids politique réel rend précaire la fonction sociale – de liant communautaire – du travail du cinéaste.

Or les documentaristes qui se coltinent la réalité ont de plus en plus conscience de leur fonction sociale : maintenir dans l'espace public la pluralité des points de vue, représenter ce qui est habituellement ignoré et user d'art pour

combattre les habitus, catégories et idéologèmes qui caractérisent les discours dominants. C'est cette place qu'il leur faut conquérir en légitimant la prétention au vrai du documentaire, et d'abord vis à vis des autres prétendants – comme dirait Platon – avec lesquels ils sont en concurrence directe, les journalistes et les scientifiques. François Niney¹⁴⁴ a bien perçu que pour s'imposer dans le débat public, le documentaire doit adopter une position de légitimité qui le place *du côté des forces du doute et de la critique*. C'est en tant qu'artiste porteur d'une « vision » essentielle à la construction d'un perspectivisme seul capable de rendre compte de la réalité comme coexistence et covalence de mondes multiples, que le travail du documentariste peut être soumis à la question de la vérité.

Mais pour que la légitimité du documentariste soit reconnue, il faut que le scientifique *devienne un allié*, qu'il accepte à son tour de soumettre la vérité scientifique au débat et non aux seuls critères logiques de l'argumentation ou aux critères de validation des protocoles méthodologiques. C'est en effet le cheval de bataille actuel d'un Edgar Morin – qui s'est *commis* dans le cinéma-vérité avec Jean Rouch et Michel Brault – et qui milite pour une transformation de l'espace public au nom de l'implication actuelle des technosciences dans le devenir politique – social et écologique – de l'humanité. On comprend dès lors que la question du statut du documentariste dans l'espace public ouvre plus largement sur celle de la pertinence et de l'efficacité du débat public dans le monde moderne. Ce n'est certes pas la question de la présente étude, nous nous contenterons donc de souligner la complexité des questions de reconnaissance et de légitimation du film et de son auteur, dans l'espace

¹⁴⁴ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

public, non pas en raison d'un manque d'institution – l'ONF jouant un rôle idéal de ce point de vue – mais en raison d'une crise institutionnelle qui rend difficile les positions de chacun dans ce même espace. Les sociologues des médias et des sciences en ont identifié les symptômes : l'émotionnel prime sur le rationnel dans les massmédias ; les positions de pouvoir priment sur la rigueur de l'argumentation ; l'expertise dogmatique prime sur la validation critique des hypothèses. Le documentariste relaie des scientifiques que le rôle d'expert ne satisfait pas, grâce à une pratique filmique qui fait du regard porté sur le monde une manière de rendre la concurrence des points de vue et de confronter les vérités aux constructions, aux projections et aux ambitions dont elles procèdent. Une manière somme toute de protéger l'espace public contre la tentation inverse qui produit le rapport de forces de ses composantes officielles. Une autre approche mérite cependant d'être ici examinée, car elle ouvre un autre type d'espace commun et permet donc de prendre en compte une toute autre démarche documentaire.

Un espace public pluriel

Les sociologues reconnaissent aujourd'hui non plus un espace public homogène mais pluriel : « Il existerait en réalité une mosaïque d'espaces publics, liés à des milieux de sociabilité relativement étanches les uns aux autres (professionnel, associatif, populaire) cantonnés à des compétences citoyennes variables¹⁴⁵ ». Ces milieux de sociabilité, le documentariste les fait exister dans l'espace-temps recomposé de son film qui s'attache non pas à confronter des opinions autorisées sur une seule et même scène médiatique, mais à transformer ces milieux en espaces

¹⁴⁵ Rémy Rieffel, *Sociologie des médias*, Paris : Ellipses, 2001, p. 37.

publics. Car l'opération ne va pas de soi. Mais c'est ce qu'on peut attendre en tout cas d'une parole enregistrée qui circule dans ces milieux et dont ces milieux attendent le retour. L'important alors est moins de porter la parole des uns et des autres dans un espace public homogène que de donner une dimension politique – de concertation et d'action collective – à des groupes autrement préoccupés par les aléas de la vie quotidienne. Les documentaristes onéfiens ont ainsi circulé dans des communautés pour créer de l'« agora » : les expériences de ce type les plus fameuses se passent en Abitibi¹⁴⁶. Dans son cycle abitibien¹⁴⁷, Pierre Perrault épouse la cause perdue d'Hauris Lalancette qui va, de ferme en ferme, de salle commune en salle commune, pour tenter de rendre « collective » la décision d'abandonner ou de ne pas abandonner les villages et les terres défrichées cinquante ans plus tôt par la génération précédente. Or, Hauris est contraint d'aller chercher en Bretagne les partenaires du débat qu'il souhaite voir naître parmi les siens¹⁴⁸. Dès lors, pour Perrault, le cycle abitibien est une tentative désespérée de produire la communauté par son agora, à un moment où le tissu social se décompose, faute de combattants pour cultiver les terres fertiles mais

¹⁴⁶ On peut évoquer aussi les documentaires sur l'Abitibi de Richard Desjardins et Robert Monderie *Comme des chiens en pacage* (1977) et *Mouche à feu* (1980) : les cinéastes auront une démarche d'immersion – hors du soutien de l'ONF, il est vrai – et chercheront aussi à produire de l'espace public dans des milieux qui semblent perdus à tout devenir politique du collectif. La pollution industrielle de la région est le thème de leur film. Ils vont à la rencontre des gens pour tenter de comprendre la raison de leur résignation et reprendre le fil d'un échange collectif, d'une discussion en partage interrompue par la résignation de « survivance ».

¹⁴⁷ *Un royaume vous attend* (109 min, 1975), *Le retour à la terre* (56 min, 1976) ; *C'était un Québécois en Bretagne, Madame!* (57 min, 1977) ; *Gens d'Abitibi* (106 min, 1980).

¹⁴⁸ Pierre Perrault le déplore : « J'aurais pu espérer que l'Abitibi explose comme l'Acadie. Elle n'est pas l'Acadie. Elle est le silence précambrien. Le grand bouclier du silence. Et Hauris la voix qui crie dans le silence. Presque incongrue. Excessive. Sans interlocuteur. Entourée par le silence majoritaire des épinettes qui reprennent le terrain perdu... Ces films témoignent du dernier carré. De celui qui refuse d'avoir perdu la guerre. Qui se bat sur tous les terrains. À la caisse populaire. Dans l'Union des producteurs agricoles. De la Commission scolaire, au Conseil municipal, aux paroisses marginales, sur le terrain de la politique provinciale. Partout où il peut faire passer son message : un royaume vous attend ! », dans *Cameramages*, Montréal : L'Hexagone, Paris : Édilig, 1983, p. 51.

durement éprouvées par le climat du Nord du Québec. Perrault soutient Hauris dans sa tentative de produire du commun, et voit dans le grand déménagement des colons vers les villes et leurs usines ou leurs mines, la défaite et l'échec de ceux qui ne peuvent plus s'inventer de communauté, par le travail de la terre, et qui se replient sur la dépendance économique et la consommation.

Ses films comportent un trait caractéristique de cette fonction de médiation et de création d'espace public alternatif : on y suit un personnage qui passe de milieu en milieu, on y trace l'histoire de l'écoute qu'il a rencontrée, on y espère des échos, des relais, des reprises qui forceraient la naissance d'une parole collective.

Car en effet, l'idée de ces espaces publics pluriels n'est pas de reproduire localement un fonctionnement d'espace public national, avec ses intervenants et ses médias locaux, mais de faire circuler autrement la parole, dans l'espace réel, grâce à la fonction de médiation des enregistrements audiovisuels qui sont diffusés en même temps qu'ils sont enregistrés. Chez Perrault, cette circulation a lieu aussi dans l'espace filmique. Elle passe d'un lieu d'écoute à un autre sans qu'on sache toujours distinguer ce qui relève de la mise en scène et ce qui relève de la situation d'écoute et d'échanges réels. Le rôle de « médiateur » dans cet espace social est double – et donc forcément difficile à tenir – puisqu'il doit être reconnu à la fois par les personnes filmées qui gagnent, par le tournage, une autre agora sensée accueillir la parole collective, et à la fois par le « public » extérieur du film qui doit délester ces témoignages de tout poids de représentativité dans l'espace public médiatique homogène où le documentaire, du fait de sa diffusion télévisuelle, *finit par se retrouver*. Or les films de Perrault furent souvent mal compris de ce point de vue, et

pour cause. Ignorés ou discutés, ils le furent toujours dans un espace public *autorisé*, où son travail ne valait que comme discours d'opinions dont on juge la pertinence en estimant son degré de représentativité. Il ne s'agissait pourtant pas de se reconnaître en Hauris Lalancette, ou de reconnaître à son discours, à son entreprise de reconquête de l'Abitibi, une validité générale pour le Québec urbain et moderne. Il s'agissait de saisir, dans les gestes et les paroles d'Hauris, l'expression d'un désir et d'une volonté de communauté qui s'éprouve au quotidien, dans l'entretien ordinaire de son rapport aux autres et au milieu qui le voient vivre. Et Perrault de rajouter que ce rapport est aussi le nôtre : c'est justement ce dont il propose de nous entretenir, en espérant faire écho et faire relais, en gestes et en paroles, à Hauris, contre un discours de « littérateurs » qui ne voient, dans le projet abitibien tel qu'Hauris l'habite, *qu'une désuétude honteuse*¹⁴⁹. Pour ce faire, en effet, Perrault croit urgent de créer une nouvelle agora qui n'emprunte plus rien aux institutions littéraires, politiques ou médiatiques, mais qui se soutienne d'une nouvelle forme de solidarité entre le poète – écrivain ou cinéaste, peu importe pour Perrault – et les hommes qu'il côtoie et accompagne.

¹⁴⁹ Il s'en ouvre plus longuement dans l'article cité précédemment : « Éloge de l'échec », *Cameramages*, Montréal : L'Hexagone, Paris : Édilig, 1983.

Conclusion

L'objectif de ce chapitre était d'explorer le rôle politique et social du documentariste du point de vue des différentes institutions qui structurent la société : chacune impose une forme de « liant » que les documentaires de l'ONF ont pu servir et propager. Les autorités religieuses voient dans le développement des États modernes la faillite des anciennes solidarités et de l'idée même de communauté, les appareils d'État tentent de construire un espace social en faisant abstraction des différentes formes de cultures communautaires. La socialité a aussi une dimension politique : comment passer d'un corps social à un sujet collectif ? On a pu constater que sur ce point, les documentaristes de l'ONF ont eu une approche expérimentale unique en Amérique du Nord, qui jetait les bases de la démocratie participative à l'ère médiatique.

Enfin, on a vu que l'implication sociale des documentaristes de l'ONF supposait une conception horizontale de la socialité et un fonctionnement liminaire de celle-ci. Sur le plan du discours, une même distinction s'impose entre une inscription dans l'espace public médiatique, homogène et fortement structuré par ses instances de discours autorisées, et une inscription dans des espaces alternatifs que les films contribuent à créer. Ces espaces alternatifs fonctionnent sur la circulation des paroles, leur écho et leur reprise, et la capacité des films à retracer leur parcours pour faire exister, dans un espace symbolique commun, ce qui ressort des transactions quotidiennes et ordinaires avec le milieu, comme expérience vive du communautaire, en dehors des constructions politiques ou sociales de la vie commune.

Cette première partie de notre travail relève plus du panorama que de l'étude systématique, bien que ses jalons historiques et ses repères sociologiques soient essentiels à la poursuite de notre propos. Notre intérêt de recherche pourra se porter davantage sur cette expérience vive du communautaire, telle qu'elle se donne à lire dans le jeu relationnel spécifique de la situation documentaire. Nous laissons donc de côté l'aspect social ou politique de la question de la communauté. Il sera dès lors moins question de communauté construite que de communauté ressentie, élargie, supposée ou postulée. Il sera question de cette « communauté » possible ou impossible qui se dessine à la faveur de certains gestes et attitudes recueillis ou provoqués par les pratiques documentaires.

**PARTIE II :
PRATIQUES, DISPOSITIFS ET SÉMIOTIQUE**

Introduction

Au tournant des années 1960, sur un terrain institutionnel traditionnel bouleversé, tant du point de vue politique, religieux que familial, les cinéastes de l'ONF vont exploiter ce qui constituera non seulement de nouvelles pratiques de production et de diffusion du documentaire, mais aussi de nouvelles modalités de réception.

Nous quittons donc l'espace public¹ pour investir l'espace relationnel et ses modèles de sociabilité. Cette partie se consacre à l'étude des communautés de producteurs et de spectateurs et, à travers eux, aux différentes formes de production de liens – dans des collectifs et milieux de créateurs ou au sein des publics. Cette étude nous permettra, en dernière partie, de décrire une *sémiotique relationnelle* qui s'appuie sur des réseaux réels de collaboration, sur les différents modes d'inclusion du spectateur dans le jeu relationnel, ainsi que sur les pratiques intertextuelles de relais et de réseautage des œuvres elles-mêmes.

L'hypothèse qui oriente notre analyse est la suivante : les cinéastes, mais aussi les personnes filmées et les spectateurs sont motivés par l'idée d'un monde commun, ou

¹ Où il nous est difficile de voir l'émergence d'un espace public *national* alternatif comme Scott MacKenzie veut le voir, dans *Screening Québec: Québécois Moving Images, National Identity, and the Public Sphere*, Manchester & New York: Manchester University Press, 2004.

plutôt par une expérience commune que ne peuvent leur offrir ni les constructions institutionnelles de la communauté, ni le jeu ordinaire des rapports sociaux dans les milieux professionnels ou de proximité. Cette expérience commune ne supposerait aucune appartenance ou reconnaissance identitaires. Elle procéderait d'épreuves de socialisation propres à une certaine pratique documentaire.

Création collective et milieux alternatifs

Bon nombre d'entreprises artistiques de la fin des années 1960 et 1970 ont ambitionné de construire un nouveau type de communauté sur des bases artistiques. Dans ce dessein, comme le souligne Franck Popper, elles ont pourfendu l'autonomie des mondes de l'art et prôné le non-art ; elles ont valorisé le rapport de l'art et de la vie ; elles ont investi la construction de nouveaux environnements et cherché la participation du spectateur. Elles ont préparé l'avènement d'un art populaire que Popper définit ainsi :

Cet art futur sera caractérisé par sa diversité (après une période désordonnée de Duchamp et Cage), par l'inclusion de paramètres nombreux et variables et par une tendance à l'interdisciplinarité. Il rendra perceptible l'énergie de chacun dans le contexte des collectivités, où les formes et les signes sans effets parce que dissociés, tireront de leur combinaison une puissance considérable. Il nous faut, bien entendu, définir le rôle de l'artiste dans une situation où l'art est créé par tous. Il peut jouer un rôle d'intermédiaire ou d'éducateur, d'animateur ou d'organisateur, de technicien ou de programmeur. Il renonce à ses privilèges. Il n'est plus qu'un maillon indispensable de la chaîne qui conduit à l'art démocratique. Et cet art démocratique se définit par la prise en charge de la situation artistique, par l'établissement d'un contrôle démocratique direct, en matière artistique².

² Franck Popper, *Art, action et participation*, Paris : Éditions Klincksieck esthétique, 1985 (première édition 1980 pour l'édition française, augmentée par rapport à l'édition américaine de 1975), p. 280.

Franck Popper rencontre la question communautaire en se penchant sur les créations collectives réalisées à une échelle environnementale par les communautés noire, portoricaine, juive, chinoise et chicana, dans les quartiers de Boston, Chicago, San Francisco, Los Angeles et New York. Sa réflexion prend alors pour base les communautés existantes et leur rapport à l'art, ou encore problématise l'intégration de l'artiste, par définition a-communautaire, dans une collectivité qu'il contribue à faire exister sur le plan de l'art. Il évoque en passant le sens communautaire des graffitis apparus dans les rues de New York. Il ne s'agit plus de rendre l'expression artistique accessible aux communautés ethniques ou défavorisées et d'utiliser l'art à des fins de conscientisation sociale : il s'agit de créer une nouvelle forme de communauté d'« écrivains graffitistes » qui naît de leur seule participation à un jeu créatif pourvu de « règles sociales et esthétiques strictement observées ». Popper ne poursuit pas sa réflexion sur l'enjeu communautaire de telles pratiques artistiques et préfère s'attarder sur la description des formes d'art populaires qui manifestent la présence d'un désir et d'un besoin de créer dans toutes les couches de la population. L'existence de pratiques artistiques populaires nouvelles, c'est-à-dire motivées par l'idée d'une réappropriation de l'environnement, une revalorisation du statut social et une émancipation individuelle et collective, ont, pour Popper, une dimension politique³ qui oblitère, chez lui, la question communautaire, que nous formulons, de notre côté, ainsi : sommes-nous en mesure de penser la refonte du communautaire à travers ces pratiques de création

³ « En ce qui concerne le cadre dans lequel un nouvel art populaire pourra s'exercer, faisons remarquer que nous sommes actuellement dans une conjoncture où la critique politique et artistique est dirigée à la fois contre un environnement dominé par la répétition géométrique, la technologie, la verticalité oppressive, et contre un environnement nostalgique, romantique, symboliste, conservateur, traditionnel, dont le caractère petit-bourgeois et misérabiliste est dénoncé par ceux qui ont gardé foi en la vie et les capacités de l'homme de prendre en main sa destinée artistique et politique. » Franck Popper, *Id*, p. 329.

collective et participative ? Pour Popper, la question ne se pose pas puisqu'il envisage ces pratiques seulement au sein de communautés déjà formées :

L'activité créatrice et la vie intellectuelle qui la sous-tend, ne peuvent être « opérationnelles », à l'heure présente, que si elles se déroulent à l'intérieur d'une communauté, dont les intentions et les liens culturels, sociaux et politiques sont établis avec rigueur, et dont l'organisation démocratique assure une cohésion et une dynamique à la fois artistique, psychologique et matérielle à ses micro-groupes⁴.

Notre projet n'est certes pas de reprendre la question de la refonte du communautaire dans l'ensemble des pratiques artistiques contemporaines, mais, plus modestement, d'étudier le documentaire sous l'angle de cette question. Nous tenterons de penser la réinvention du communautaire dans les nouveaux espaces de « jeu social » qu'ouvrent les films documentaires.

Il nous faut donc commencer par considérer les films onéfiens non plus comme les produits d'une institution fédérale, mais comme les productions d'un milieu social spécifique. Nous pouvons nous demander si nous avons à faire à un de ces « mondes de l'art » décrit par Howard Becker. Nous l'avons vu, le film onéfien jouit d'un statut artistique ambigu, en raison notamment de la nature hybride de sa légitimation sociale – il relève d'un service public de cinématographie tout en se distinguant en tant que produit culturel canadien – et de la place congrue réservée aux artistes dans la société canadienne au sortir de la Seconde Guerre Mondiale. Cependant, les années 1960 sont justement le moment de la reconnaissance du geste et du régime artistiques du cinéma de l'ONF, par les critiques, historiens, cinéastes de l'époque, donc le moment de

⁴ Franck Popper, *Id.*, p. 329.

l'instauration d'un monde de l'art autour des nouvelles pratiques documentaires mises en œuvre à l'ONF⁵.

Ce monde de l'art se caractérise, de plus, par un contexte de production et de création unique en son genre : nous n'avons pas affaire à des individualités artistes qui doivent faire leur chemin dans un monde de l'art préexistant ou qui doivent le bousculer pour imposer un nouveau système de références. Nous avons affaire à des équipes qui fonctionnent *d'emblée* collectivement, dans une structure de production collégiale qui laisse l'initiative aux créateurs plutôt qu'aux commanditaires. De plus, ce milieu n'est pas cloisonné, au contraire : il fonctionne sur un réseau de collaboration et de coopération entre des individus appartenant à des sphères d'activités différentes, dans les arts, le monde médiatique, la politique, l'université, l'animation sociale, etc. Ce fonctionnement en réseau inscrit par ailleurs, dans le possible des rapports sociaux, une sociabilité alternative qui ne tient que par sa « finalité » : la production d'une œuvre collective appréciable pour ce qu'elle est, c'est-à-dire collective, appréciable donc pour l'expression de son vécu relationnel d'exception, que l'on doit autant au courage et aux motivations des personnes impliquées qu'au hasard des situations et à l'imprévisibilité des événements enregistrés. Ce monde de l'art fonctionne donc grâce au référent communautaire, qu'il ne faut surtout pas confondre avec un rapport de servilité communautaire. L'objectif n'est pas de servir une communauté, mais de créer un autre niveau de sociabilité qui, en retour, se saisit dans l'œuvre. Le régime artistique du

⁵ L'ONF aurait lancé la cinématographie québécoise en offrant une formation professionnelle aux futurs cinéastes francophones, un milieu favorable d'échanges et de collaboration et en permettant le financement public d'un cinéma expérimental non commercial. Mais cet environnement n'aurait été bénéfique que dans la mesure où les cinéastes ont créé *contre* les objectifs de l'institution, quelquefois *en butte* avec sa direction.

cinéma documentaire des années soixante à l'ONF n'est donc pas le produit d'une institution⁶ de l'art, mais celui d'une pratique de sociabilité qui instaure un monde relationnel à part, dont le mode de fonctionnement – collaboratif et collectif – s'oppose au mode de fonctionnement des autres milieux sociaux.

Ce régime artistique n'est pas un cas isolé. Rappelons que les expériences cinématographiques qui tentèrent de renouveler les usages du média pour en faire un instrument de lien social furent nombreuses tout au long du XX^e siècle, et particulièrement au tournant des années 1960. Elles supposaient que la véritable « communauté » était à réinventer à travers une praxis du cinéma démarquée des pratiques de l'industrie culturelle⁷. Cependant, la portée sociale de ces expériences fut souvent évaluée à l'aune de leurs motivations politiques. Leur mot d'ordre était celui de la transformation sociale : il fallait changer la société, de ses modes de production à ses

⁶ Comme Georges Dickie le comprend lorsqu'il affirme que le monde de l'art relève d'un « groupe de personnes, non pas vraiment organisées, mais néanmoins entrant en relation, comprenant notamment des artistes, des producteurs, des directeurs de musées, des habitués des musées et des théâtres, des journalistes, des critiques qui travaillent pour toutes sortes de publications, des historiens d'art, des théoriciens de l'art et des philosophes de l'art. Ce sont là les personnes qui font tourner la machine du monde de l'art et par là même assurent sa pérennité » (Georges Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca, New-York: Cornell University Press, 1974, p. 35-36), cité par H. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, p. 164.

⁷ Un même souci a animé la création théâtrale. Le Québec voit d'ailleurs se multiplier les expériences de théâtre populaire et communautaire au tournant des années 1970. À titre d'exemple, citons l'aventure du *Grand Cirque Ordinaire* qui marquera le cinéma de Groulx, notamment dans *Entre tu et vous* (1969). Le premier rôle féminin est tenu par une Paule Baillargeon débutante, qui vient de fonder avec cinq camarades *Le Grand Cirque Ordinaire* après avoir quitté l'École nationale de théâtre à la suite du mouvement de contestation de sa promotion qui rejette la frilosité de l'institution et prône la création collective. Après *Entre tu et vous*, elle tourne dans le documentaire *Le grand film ordinaire* (Roger Frappier, 1970) consacré au *Grand Cirque Ordinaire*, dans *Montréal Blues* (Pascal Gélinas, 1972) inspiré d'une création collective du *Grand Cirque Ordinaire*, ainsi que dans *Réjeanne Padovani* (1973) et *Gina* (1975) de Denys Arcand, puis dans *Le temps de l'avant* (1975) d'Anne-Claire Poirier, et *Vie d'Ange*, réalisé par Pierre Harel en 1979 (autre figure éminente du mouvement *underground* québécois, qui fit aussi ses débuts dans *Entre tu et vous* de Gilles Groulx). Cf. Bourassa, André G., et Jean-Marc Larrue. *Les Nuits de la «Main». Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*. Montréal : VLB éd., 1993, 361 p. ; Cotnam, Jacques, *Le Théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*, Montréal : Fides, «Études littéraires», 1976, 124 p. ; Legris, Renée, Jean-Marc Larrue, André G. Bourassa et Gilbert David, *Le Théâtre au Québec 1825-1980*. Montréal : VLB éd., Société d'histoire du théâtre du Québec et Bibliothèque nationale du Québec, 1988, 205 p.

institutions, en passant par les rapports interindividuels. Le cinéma devait jouer un rôle en combattant, sur son terrain, le mode de production de l'industrie du divertissement, en renversant les rapports de travail hiérarchiques, en détruisant la conception élitiste de l'art cinématographique, etc. Il est peut-être inutile de rappeler à quel point ces expériences furent en fait décevantes, du point de vue de l'impact politique des films, mais à quel point elles furent au contraire stimulantes, du point de vue des créateurs et des participants⁸.

Ces expériences furent marquées par l'importance que l'on accordait au travail collectif et à la collaboration. La transformation de la société devait en effet passer par une mise à plat des modes du faire-ensemble, puisqu'une nouvelle forme de communauté devait naître, qui tournerait le dos au mode fonctionnel abstrait de la société industrielle. Du point de vue de la pratique cinématographique, cette collaboration a été envisagée sous trois aspects : 1) le cinéma doit servir des organisations en lutte contre le système politico-économique : on parle alors de cinéma militant financé par des partis ou des syndicats, qui en appelle à la solidarité des partisans pour *faire ensemble*⁹ un cinéma qui leur ressemble ; 2) le cinéma est un « milieu » alternatif de production, où il est possible d'expérimenter un mode collaboratif qui s'oppose au mode hiérarchique qui organise traditionnellement le travail dans les sociétés occidentales ; 3) le cinéma participe de l'utopie sociale de la

⁸ En France, par exemple, de Chris Marker (qui initia le projet collectif *Loin du Vietnam*) à Jean-Luc Godard, en passant par les membres ouvriers des groupes *Medvekinie*, tous affirment que cette pratique collective a changé, sinon leur existence, du moins leur approche du cinéma et leurs relations sociales.

⁹ Cf. *Classe de lutte* (Groupe Medvekinie, 37 min., 1969) le discours de Suzanne est repris en chanson par Colette Magny : « ensemble ».

communauté de créateurs, ce que Gonthier décrit comme « cosmogonie » dans son analyse du cercles d'artistes entourant Patrick Straram au tournant des années 1970.

Ces trois aspects peuvent être illustrés par trois exemples : l'exemple français des années 1930 et 1950 permet d'envisager le travail de collaboration comme le résultat d'un regroupement préalable autour d'une cause commune, comme la victoire du Front populaire en 1936¹⁰ ou l'opposition à la guerre d'Indochine¹¹. Ces films, financés par les syndicats, les partis et les artisans eux-mêmes, devaient circuler dans les différents groupes et proposaient une vision alternative de l'histoire et du monde ouvrier pour fédérer davantage les militants. Le mode collaboratif n'était pas au centre de la stratégie d'inscription sociale. Il était considéré comme un *simple moyen* pour faire le cinéma politique que les circuits de financement traditionnels ne pouvaient assumer¹². On privilégiait cependant des images de groupes en action, on exaltait la coopération et la fraternisation ouvrière. Le collectif était, devant les caméras, le personnage principal des films militants¹³. On mettait en valeur les vertus du « rassemblement¹⁴ ». Il était en fait peu question, dans le texte filmique même, de l'expérience du groupe qui avait produit le film. En revanche, cette expérience était abondamment évoquée par les différents protagonistes. Renoir, Prévert et leurs acolytes, à longueur d'articles et d'interviews, se

¹⁰ *La vie est à nous*, Jean Renoir, Jean-Paul Le Chanois (J.P. Dreyfus), Jacques Becker, Jacques Brunius, André Zwobada, Henri Cartier-Bresson, Pierre Unik, Paul Vaillantcoururier, Marc Maurette, Maurice Lime, 1936.

¹¹ *Le rendez-vous des quais*, Paul Carpita, 1955.

¹² Voir à ce propos le verdict de Jeancolas sur le cinéma français des années 1950 : il parle d'un cinéma déconnecté des enjeux politiques et sociaux de l'époque, dans *Histoire du cinéma français*, Paris : Armand Colin, 1999.

¹³ *La Marseillaise*, Jean Renoir, 1937.

¹⁴ *La vie est à nous*, Jean Renoir, Jean-Paul Le Chanois (J.P. Dreyfus), Jacques Becker, Jacques Brunius, André Zwobada, Henri Cartier-Bresson, Pierre Unik, Paul Vaillantcoururier, Marc Maurette, Maurice Lime, 1936.

souviennent des ambiances de tournage et de l'atmosphère particulière des plateaux¹⁵. C'est ainsi que la force du « groupe » dans l'aventure de tels films reste dans les mémoires et filtre la réception du film d'un critère extratextuel de première importance.

Les pratiques de collaboration peuvent aussi passer du plan organisationnel au plan textuel¹⁶. Elles modifient le texte des films en s'exhibant, non pas accessoirement, mais systématiquement. Elles transforment le film en documentation de son expérience. Cette monstration de l'expérience n'exige pas pour autant que le film soit recentré autour d'elle. Mais les frontières entre l'expérience collective devant la caméra et l'expérience collective derrière la caméra deviennent de plus en plus floues. Un cinéma fraternel finit par apparaître : le cinéma *underground* américain – ce sera notre deuxième exemple – fut aussi une histoire d'amitiés qui s'affichaient d'autant plus facilement que ce cinéma exhibait les gestes de tournage, mettait en scène l'expérience cinématographique comme vécu global. John Cassavetes a su exploiter cette veine en recourant systématiquement aux mêmes acteurs, en utilisant les mêmes décors – en l'occurrence sa propre maison –, et en contaminant son univers diégétique d'éléments en provenance du tournage (des micros notamment). La facture même de ses films privilégiait, à la continuité de l'action et aux enchaînements narratifs, des plans séquences et des gros plans enchaînés qui faisaient perdre, à la limite, les enjeux

¹⁵ Notamment à l'occasion du seul film qui rassembla Prévert et Renoir et mêla leur tribu respective : *Le crime de Monsieur Lange* (1935). Les commentateurs sont nombreux à noter que les mouvements de caméra de Renoir rendent hommage au petit monde coopératif de l'imprimerie Barthala : la fluidité de ses travellings et panoramiques reconstitue l'unité d'un petit monde bouillonnant d'individualités irréductibles, à l'image des membres de l'équipe du film aux personnalités bien tranchées : les acteurs du Groupe *Octobre*, Jules Berry, Jean Renoir et Jacques Prévert.

¹⁶ Voir à ce propos l'étude de Roger Odin sur les signataires du manifeste des Trente qui bourraient leurs courts métrages de clins d'œil et d'allusions au travail des leurs. Roger Odin (sous la direction de), *L'âge d'or du cinéma documentaire : Europe années 50*, 2 volumes, Paris : L'Harmattan, 1997.

relationnels des personnages et qui rendaient manifestes les échanges entre les acteurs. Le spectateur était renvoyé, dans le creux de ces sortes de stases du récit, à ce qui se passait entre les membres de l'équipe, à cette amitié qui crevait l'écran. Les relations entre les personnages devenaient le prétexte d'une monstration de la relation humaine qui se vivait dans l'expérience filmique¹⁷.

La révolution esthétique de la fin des années 1960 semble donc bien se situer dans cette nouvelle sensibilité au vécu créatif collectif dans l'œuvre produite. C'est le fonctionnement collaboratif qui s'exhibe et qui singularise le milieu artistique comme « monde » à part, mais aussi comme milieu de vie alternatif. Dans l'entourage de Gilles Groulx, plus ouvert aux influences new yorkaises, le cercle des collaborateurs inclut aussi des poètes, des écrivains, des musiciens qui jouent quelques rôles, composent quelques notes, participent à l'écriture du scénario, et inversement d'ailleurs, puisque Gilles Groulx cosigne des textes avec ses compères Jean-Marc Piotte et Patrick Straram¹⁸. On repère ainsi la formation d'une communauté de créateurs dont la

¹⁷ Un credo que reprendra Wim Wenders dans *Nick's Movie* (1980), qui relate le tournage du dernier film que Nicholas Ray accepte de tourner avec Wenders. Il ne s'agit pas de *making of*, bien sûr ; il s'agit de plonger au cœur de l'expérience relationnelle que provoque le film, à un moment particulièrement difficile, alors que se tournent les dernières images de l'ami vivant, et que l'on se défend vainement d'y lire une annonce de disparition (Wenders avouant que cette annonce dans les images qu'il tournait a inhibé son désir de tourner).

¹⁸ Groulx et Straram ont collaboré au scénario de *Fabienne et son Jules* de Jacques Godbout ; Piotte et Straram ont écrit ensemble un livre hommage à Groulx ; Piotte et Groulx collaborent sur *24 heures ou plus*, tandis que Straram ramène constamment le cinéma de Groulx au détour de ses chroniques dans *Parti pris* et *Hobo-Québec* ; *Hobo-Québec* consacra à Straram un n° spécial auquel participera Piotte, tandis que Piotte et Straram écriront ensemble, avec Madeleine Gagnon, *Portraits du voyage* (Montréal : Éditions de l'Aurore, 1975) où le personnage de Groulx reviendra à maintes reprises sous la plume des comparses. Notamment sous celle de Patrick Straram, qui signe le chapitre « Une journée dans la vie des camarades », titre auquel fera écho le film des frères Gagné portant sur les acteurs de la contre-culture québécoise, où l'on retrouve Gilles Groulx et Patrick Straram, et qui s'intitule *Une semaine dans la vie des camarades* (1976, distr. Cinéma libre, assistante de production : Bernadette Payeur, que l'on retrouve aujourd'hui à la tête de l'ACPAV, producteur entre autre des films de Richard Desjardins). Enfin, en 1971, Pierre Monat tourne une vidéo qui relate la rencontre de Straram et Groulx avec Edgar Morin (*Vive les animaux!*, Pierre Monat, 1971).

combinaison varie suivant le choix que l'on fait du point gravitationnel – Groulx, Straram, Harel, etc. Claude Gonthier parle de cosmogonie pour décrire la constellation qui gravite autour de la figure du *Bison ravi* (alias Patrick Straram) :

Incarnation de la droiture et de la persévérance, non-conformiste revendicateur et dénonciateur, le Bison ravi peut graviter autour d'institutions dont il n'a cure en définitive. S'il conteste leur hégémonie sur le pouvoir politique et culturel c'est qu'il existe pour lui un autre monde possible, un monde plus libre, plus sain, où les individus réfléchissent vraiment, où ils ne sont pas réifiés. Ce nouveau monde n'est pas une illusion. La philosophie de Straram n'est pas idéaliste. Elle participe d'une forme de matérialisme dialectique. Aussi assure-t-il une existence immédiate à son monde sous la forme non utopique d'une cosmogonie. [...] Le contact interpersonnel direct en forme la pierre angulaire. [...] Participant à une pensée communautaire, Straram élabore avec les élus une dynamique créatrice suscitant diverses manifestations ; collectifs d'écritures et de lecture, échanges d'expériences, discussions idéologiques et politiques. [...] La fonction de la cosmogonie est d'instituer une possibilité d'existences parallèles unifiées. Touchant à l'ensemble des fonctions vitales de l'intellectuel nouveau, la cosmogonie permet de vivre de façon autosuffisante et de se détacher de la société fascisante¹⁹.

La création collective n'engendre cependant pas que des milieux fermés. Au cœur des années 1960, l'expérience de création collective qui fit naître *Loin du Vietnam*, voulait initier des réseaux de collaboration. À l'initiative de Chris Marker, des cinéastes se regroupent pour apporter leur soutien au peuple vietnamien. Ils produisent un ensemble de courts métrages dont ils ont débattu ensemble des sujets, de la forme et de la pertinence²⁰. Cette expérience collective se manifestera telle quelle dans le générique du film, qui ne procède à aucune attribution personnalisée des courts métrages. Elle sera

¹⁹ Gonthier, Claude, « Patrick Straram ou la constellation du Bison Ravi », *Voix et images*, vol. 13, n° 3, 1998, p 438-458.

²⁰ Voir à ce propos Laurent Veray, *Loin du Vietnam*, Paris : Paris Expérimental, 2004.

surtout « exhibée » par la suite, grâce à la fondation des groupes *Vertov*²¹ et *Medvedkine*²², et la mise sur pied d'une structure de production collective de ciné-tracts (où œuvrent Resnais, Godard, Marker, Klein qui étaient aussi de l'aventure *Loin du Vietnam*). Le collectif s'affiche alors dans la circularité des images et des sons, empruntés et remontés dans les films des uns et des autres. Le réseau de collaborateurs est ouvert, point n'est besoin de travailler ensemble, mais chacun peut utiliser le travail de l'autre. On mise sur une prise de possession des outils télévisuels par ceux qui sont filmés et qui regardent les films. Le problème de ce cinéma collectif fut de parvenir à solidariser des personnes qui ne participent pas au réseau. En France, on s'entend pour parler d'échec public²³. Mais cet échec est-il dû à l'exploitation de l'expérience cinématographique comme expérience collective ou bien au discours révolutionnaire qui orientait le récit – quand il ne le sabordait pas²⁴ ? Les expériences qui se sont menées au

²¹ La séquence de Godard dans *Loin du Vietnam* (1967) est justement appelée *Kino Eye*. Dans *Vent d'Est* (1969), la bande-son d'une séance de travail du groupe – on reconnaît les voix de Jean-Luc Godard et Daniel Cohn-Bendit notamment – est montée sur des plans qui montrent les acteurs du film au repos, dans une prairie, et qui semblent attendre ce qui ressortira de cette discussion.

²² Marker part à Besançon pour présenter *Loin du Vietnam*, rencontre les ouvriers en grève, décide de revenir filmer leur manifestation, leur projette le résultat – un court métrage intitulé *A bientôt j'espère* (1968) – qui provoque des réactions négatives parmi les ouvriers ; ceux-ci seront alors initiés au maniement de la caméra afin qu'ils puissent produire leurs propres films ; le premier sera *Classe de lutte*. D'autres films suivront. Voir les témoignages des ouvriers dans les revues *Images documentaires*, « Parole ouvrière », numéro 22, 1^{er} et 2^e trimestre 2000 ; *L'image, le monde*, « Images sauvages », n° 3, automne 2002.

²³ Jean-Luc Godard revendiquait cet échec comme une voie possible de contestation. Cf. les entretiens qu'il accorde à la sortie de *Vent d'est* (1969) et de *Tout va bien* (1972) : « Entretien réalisé par Marcel Martin », *Cinéma 70* n° 151, décembre 1970, repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1. 1954-1984*, Paris : Les cahiers du cinéma, 1998, p. 342-350 ; « Entretien réalisé par Yvonne Baby », *Le Monde*, 27 avril 1972, repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1. 1954-1984*, Paris : Les cahiers du cinéma, 1998, p. 362-366 ; « Entretien réalisé par Marlène Belilos, Michel Boujut, Jean-Claude Deschamps et Pierre-Henri Zoller », *Politique hebdo* n° 26, 27 avril 1972, repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1. 1954-1984*, Paris : Les cahiers du cinéma, 1998, p. 366-375.

²⁴ Comme c'est justement le propos dans *Vent d'Est* (1969) du groupe Vertov animé par Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin.

sein de l'ONF – et dans son orbite immédiate – nous permettent d'aller plus loin dans l'étude de cette production de socialité qui excède les seuls réseaux artistiques.

La communauté du film

Reprenons notre question : à partir de l'expérience collaborative de la production du film, capable de souder un groupe au point de créer un milieu alternatif reposant sur le geste créatif collectif, comment solidariser le « reste » de la population ? Le documentaire a cette spécificité, cependant, de confronter les cinéastes, dans leur pratique, à une population qui ne fréquente pas forcément les cinémathèques, les salles d'art et d'essai et les salons privés où sont diffusés leurs films. Les documentaristes sont obligés d'imaginer un cinéma offrant un gain de sociabilité au-delà de leur « propre » milieu. Trois possibilités s'offrent à eux : 1) multiplier les expériences documentaires pour multiplier les implications de personnes ; 2) élaborer des stratégies de diffusion qui initient *aussi* des actions collectives ; 3) faire entrer le spectateur dans un jeu relationnel.

L'implication des personnes filmées

Dans le cadre de son programme *Challenge for Change / Société nouvelle*, l'ONF a produit un certain nombre de films qui se présentent comme des expériences de *participation*. Pour *Saint-Jérôme* (Fernand Dansereau, 1968) par exemple, les personnes filmées ont été invitées à visionner les *rushes* et ont approuvé le montage. Pour *Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps... ?* (Fernand Dansereau, 1969), les personnes filmées ont travaillé de conserve avec le cinéaste pour élaborer un scénario qui leur permette d'exprimer leur vision et leur ressenti de la pauvreté. Elles interviennent toutes, au début du film, pour se présenter en tant que co-auteur et justifier ou expliquer leur choix de personnage. Cette préoccupation concernant le mode de participation des personnes filmées aux films a des soubassements idéologiques : on veut éviter la manipulation

consciente – celle du discours médiatique – et inconsciente – celle du cinéma direct – qui prive les personnes de leur « droit de regard » sur eux-mêmes : pour éviter cette atteinte à la « dignité », l'encadrement des séances de projection ne suffit pas toujours. Il faut que les films puissent faire la démonstration de ce souci, puissent *rendre manifeste* la dignité de la personne. Dans *Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps... ?*, les personnes filmées contrôlaient leur image filmique grâce à l'intercession du personnage qu'elles jouaient, qu'elles assumaient comme tel, et non plus à leur insu.

Par ailleurs, les membres du *Groupe de recherche sociale* voyaient dans la restitution de l'expérience filmique elle-même le moyen le plus sûr de respecter les personnes filmées. Pour Dansereau, membre fondateur du groupe, nul doute que l'expérience humaine du tournage doit être transmise, comme expérience de communication réussie, d'écoute et de confiance partagée, sur laquelle peut s'édifier un nouveau type de rapports sociaux et d'action collective.

Je pense que c'est la qualité du rapport que les cinéastes développent avec les personnes qui fait tout. Et c'est cela qui fait aussi, finalement, la beauté dans ce genre de film. Celle-ci n'est plus recherche de forme, mais coïncidence soudaine dans la vérité d'un moment, d'un événement, d'une communication, de tout ce qui est cinéma et de tout ce qui est réalité des personnes²⁵.

Si le tournage du film fut le prétexte de réunion et de réflexion collectives au sein même de la population où il a été tourné, alors images et montage doivent démontrer le même respect pour les personnes et leurs paroles que celui qu'on attend des rapports

²⁵ Fernand Dansereau, *Un cinéaste et la recherche sociale*, document interne, ONF, p. 5.

interindividuels directs de discussion et de confrontation. De ce respect dépend le gain de sociabilité escompté de cet usage communautaire du média²⁶.

Ce gain de sociabilité, des cinéastes ambitionnent donc de le filmer. Maurice Bulbulian découvrira que la projection du métrage aux participants du film implique une réaction de ces derniers, voire une modification de leur vision des choses et de leur comportement. Bulbulian est intéressé à filmer ces changements, espérant sans doute provoquer dans le public extérieur un sentiment d'appartenance. Dans le synopsis d'*Économiquement vôtre*²⁷, il renonce à exposer les ressorts économiques de la consommation pour décrire plutôt des comportements et recueillir des témoignages de membre d'une même famille. Mais pour lui, le nerf du projet réside dans la confrontation de la famille avec les images de son quotidien : Bulbulian espère pouvoir

²⁶ Le succès du film d'animation sociale au Québec eut cependant pour résultat d'occulter cette *sociabilité* impliquée dans la pratique documentaire. Le film est rapidement devenu un simple prétexte de discussions, sur laquelle reposaient désormais tous les espoirs de conscientisation des populations. Au tournant des années 1970, les divers groupes associatifs ou organismes d'action sociale multiplièrent les assemblées populaires, les forums de discussion, les comités de travail. Le documentaire d'animation sociale fut alors appelé à jouer un rôle important. Arthur Lamothe, qui réalisa pour le compte de la CSN *Le mépris n'aura qu'un temps* et Fernand Dansereau lui-même, qui réalisa *Faut aller dans le monde pour le savoir* pour la Fédération des Sociétés Saint-Jean Baptiste, se commirent dans la production de ces films de commandes. Un article de Jean-Pierre Tadros (Jean-Pierre Tadros, « Bilan d'une expérience d'animation », *Cinéma Québec*, vol.1, n° 4, octobre 1971), est fort instructif à cet égard. On y apprend que les commanditaires des films demandaient aux animateurs de décourager toute discussion portant sur le film et son esthétique, pour privilégier la discussion sur les thèmes abordés dans les films. Les réactions du public furent prévisibles en conséquence : Tadros rapporte que certains spectateurs dénonçaient le film de propagande, ne s'intéressaient qu'aux thèmes les plus proches de leur vécu – en déplorant les manquements du film. Suivant le niveau d'instruction, d'implication politique, ou le niveau économique des personnes présentes (d'ailleurs réunies en groupes homogènes selon les directives des commanditaires), les propos tenus lors de ces séances se concentraient sur des situations matérielles concrètes, des considérations générales sur le système en place et les moyens d'en changer, ou encore sur la dénonciation du pouvoir des élites, etc. Rien dans ce bilan de Tadros ne fait état d'une transformation de perception de la réalité, de l'instauration d'un nouveau type de rapport entre les citoyens, d'une volonté d'être et de construire ensemble. Tout repose sur les effets individuels d'une discussion collective, plutôt que sur une expérience, ce qui va justement à l'encontre d'une pratique documentaire tournée vers l'action plutôt que vers le discours, et de la médiation directe d'une expérience plutôt que son analyse. La commande institutionnelle, l'interdiction de parler du film, la projection encadrée dans des groupes homogènes, la thématisation systématique de l'image, du témoignage, de la présence des personnes en parole et en geste, sont pour beaucoup dans cette dégradation du film en outil d'animation sociale.

²⁷ Titre provisoire de *Un lendemain comme hier*, 41 min, 1970.

filmer et montrer tout le processus de conscientisation et de modification qui suit cette séance de projection. Il ne parviendra pas à le faire pour ce film, mais c'est une idée à laquelle il sera fidèle, puisqu'en 1996, il sortira un film qui reposera entièrement sur l'utilisation de la caméra à des fins de confrontation et de changements de perception et de comportement²⁸ au sein d'une même communauté, en danger de disparition.

À chaque fois, dans le passé, qu'il y eut projection de métrage destinée aux participants du film, il s'est invariablement passé des phénomènes d'auto-évaluation qui ont permis une re-découverte de soi-même. Ces manifestations se sont toujours produites instinctivement, sans qu'on les provoque et sans que les participants y soient directement conduits. [...] S'il y a une chose que j'ai regrettée de n'avoir pu montrer dans *La p'tite Bourgogne*, c'est justement ce processus de changement qui s'est opéré au niveau des individus. Je considère, en fin de compte, que ce changement doit être montré, même d'une personne, et constitue le départ de toute rénovation de la société. Les manifestations collectives ne sont que le reflet d'une somme de modifications individuelles²⁹.

La relation aux personnes filmées devient une *épreuve de socialisation* dont le film doit rendre compte. Le cinéaste essaie d'imaginer les meilleurs concepts de collaboration avec elles, comme Fernand Dansereau dans *Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps... ?*, et Léonard Forest dans *La noce est pas finie* (85 min, 1971), qui n'hésitent pas à mettre le scénario du film entre les mains de leurs sujets de documentaire. Cette épreuve de socialisation prend-elle fin avec film ? Comment le spectateur, qui n'y participe pas, peut-il se sentir concerné ? On imagine alors compléter l'expérience collective du film par une expérience collective autour du film. On attend de cette expérience collective qu'elle se traduise en expérience de socialisation, plutôt que de réception.

²⁸ Ce seront *Les Chroniques de Nithinaht* (143 min, 1997).

²⁹ Maurice Bulbulian, *Économiquement vôtre*, projet de film, février 1969, p. 9.

Diffusion et usages des médias

Les premiers réseaux de câblodistribution à usage des collectivités locales se sont implantés au tournant des années 1970, dans la dynamique des projets menés à l'ONF. La télévision câblée fut en effet perçue comme un partenaire essentiel par les cinéastes du programme Challenge for Change / Société nouvelle. Au Québec, les premières antennes furent ouvertes sur l'initiative de cinéastes ou d'agents de ce programme³⁰. Les réseaux télévisuels locaux furent en partie montés pour renforcer l'action des expériences développées dans le cadre du programme³¹. On cherchait alors à exploiter ces antennes pour organiser les feed-back et le suivi de la réception des films.

L'apport particulier des télévisions câblées locales résida dans l'implantation de services d'usage communautaire des médias. Le bulletin de Challenge for Change / Société nouvelle rapporte régulièrement les expériences menées par les

³⁰ Dans un article paru dans *Le Devoir* et datant du 6 janvier 1971, Louis Martin explique les enjeux sociaux liés à l'implantation d'une télévision communautaire dans la région du Lac-Saint-Jean : elle diffuserait « des émissions produites localement par les membres même de la communauté étendue aux limites du secteur : la communauté est ici une entité qui permet de regrouper des ressources humaines et matérielles, mais qui garde des dimensions [11 000 personnes au recensement de 1961, nous préciserait l'auteur un peu plus loin] telles que chacun puisse s'y identifier aisément ». Le procès d'identification suppose ici la proximité des services et l'usage du média par leurs destinataires. Louis Martin, originaire de la région, se fait l'écho des débats entourant l'implantation de cette antenne, au sujet de son financement (par les municipalités, les syndicats d'agriculteurs, la commission scolaire régionale, les caisses coopératives), de son contenu (scolaire ou agricole?) et de son utilité en matière de développement régional. Ce dernier point constitue l'essentiel de son article. Le développement régional est une question de vie ou de mort de la région, nous dit en substance Louis Martin, qui rappelle la saignée démographique que subit le Lac-Saint-Jean depuis plus de 20 ans. La télévision communautaire sera-t-elle d'une quelconque aide dans cette bataille pour le développement régional ? C'est ce que croit Louis Martin, qui voit en elle un outil efficace pour tisser de nouvelles solidarités entre les différentes paroisses du comté : elle contribuera, selon lui, à « la constitution d'un esprit régional », et à offrir « une possibilité, pour la majorité silencieuse, de prendre vraiment ses affaires en mains » afin de ne pas « subir le changement » mais « de le dominer ». On retrouve ici les préoccupations des cinéastes du programme *Challenge for change / Société nouvelle*, qui faisaient de l'autonomie des populations l'objectif de leur praxis.

³¹ À la fin des années 1960, le *Groupe de recherches sociales* avait lancé des expériences d'animation sociale à l'aide d'un nouvel outil audiovisuel, le Portapak – magnétoscope portatif de première génération fabriqué par Sony. C'est dans le sillage de ces expériences que vont naître les premières télévisions communautaires.

télévisions locales en la matière³². Il faut dire que les cinéastes du programme s'investissent de plus en plus dans les activités de relais, c'est-à-dire le transfert de compétences techniques et la mise à disposition de matériel de tournage en vidéo³³, la planification et l'organisation de la diffusion pour permettre le suivi des expériences³⁴, la promotion de l'expertise sociale de l'usage de la vidéo, dans les universités canadiennes et américaines³⁵, dans les festivals de cinéma politique³⁶ ou dans les programmes internationaux d'échanges culturels et de transferts de technologie³⁷.

³² Certes, ces réseaux évoluèrent rapidement vers un « service local de communication » ; la nécessité de trouver des fonds privés en complément des fonds publics menaça leur existence et dilua leur mission d'animation sociale dans la production d'émissions d'information locales.

³³ La mission du *Vidéographe* est en effet celui du développement des usages.

³⁴ Certains, comme Léonard Forest, ont pris en compte la diffusion de leur film sur ces réseaux dans leur démarche de tournage. Ils ont aussi pris en charge cette diffusion en recueillant les réactions des spectateurs –. Cf. aussi *Le plan de diffusion* d'Hortense Roy pour *Le temps de l'avant*, rapport interne de l'ONF.

³⁵ Le bulletin de *Challenge for Change / Société nouvelle* fait souvent mention du bon accueil que l'on réserve aux expériences des cinéastes dans les universités : Dorothy Todd Henaut évoque la collaboration avec *The Memorial University from Newfoundland* (projet *Fogo Island*), *The University of Calgary* (pour *Drumheller VTR Project* qui visait à déterminer l'impact de l'utilisation des nouvelles technologies sur le développement économique et social des petites communautés) et *The University of Saskatchewan at Saskatoon*. Cf. *Newsletter Challenge for Change*, n° 19, automne 1972, p. 11. Le bulletin publie aussi un certain nombre d'articles d'universitaires qui soutiennent le bien-fondé du programme : Henry Breitrose, professor, Stanford University, California « film power », *Newsletter Challenge for Change*, vol. 1, n° 2 ; Art Blue, Department of Indian Studies, Saskatoon Campus, University of Saskatchewan, « This is Your Road: Bring People back to Meaning », *Newsletter Challenge for Change*, n° 9, Spring 1972 ; David Baxter, School of Social Welfare, University of Calgary, « Steal these Ideas », *Newsletter Challenge for Change*, n° 19, Autumn 1972 .

³⁶ C'est d'ailleurs à l'occasion des « 10 jours du cinéma politique », au cinéma Verdi en 1968 à Montréal, que Jean-Luc Godard, invité à présenter ses films, accepta de réaliser une série d'émissions pour la télévision communautaire de Rouyn-Noranda en Abitibi-Témiscamingue. Guy Borremans avait filmé quelques images, que l'on retrouve dans le court métrage de Julie Perron, intitulé *Mai en décembre* (2000), qui relate cette expérience. Celle-ci fut d'ailleurs un fiasco complet, Godard désertant la région sans crier gare après une vaine provocation politique. Cf. Réal La Rochelle, « Jean-Luc Godard et la télévision du Nord-Ouest québécois », dans *Cinéma en rouge et noir. 30 ans de critique de cinéma au Québec*, Montréal, Triptyque, 1995 ; Michel Ciment, « Montréal 1967 : le règne de l'image », *Positif*, n° 89, novembre 1967, p. 12-13.

³⁷ Programme Canada-Mexique, où l'on retrouve Groulx et Bulbulian.

Deux structures se sont inspirées directement du cinéma social développé à l'ONF : Le microbus³⁸ sur la côte ouest et Le Vidéographe. Robert Forget, un autre des cinéastes fondateurs du Groupe de recherche sociale, fut un des pères du Vidéographe, défini comme un organisme de soutien à la production et à la diffusion, qui vit le jour en juillet 1971. Il s'agit du premier centre de vidéo indépendante au monde³⁹ qui permet aux usagers d'acquérir rapidement une formation technique spécialisée et les moyens de s'exprimer hors des contraintes économiques et du dispositif télévisuel – le Vidéographe disposant d'un théâtre pour organiser des séances régulières de projection. Il en sortira toutes sortes de productions : des outils d'intervention politique et de critique sociale, de contre-information, des recherches expérimentales et de la vidéo d'auteur.

L'accent mis sur l'usage des médias donne aux films – quels qu'ils soient d'ailleurs, fiction, documentaire ou expérimentation – une nouvelle fonction : ni informer, ni catalyser des énergies collectives, mais réunir. Le service médiatique de proximité permet d'étendre le réseau de créateurs à ceux qui n'en font pas profession, dans le souci non pas tant de débusquer de nouveaux talents, mais d'étendre l'expérience relationnelle de la production de film pour en faire le liant d'une nouvelle communauté de spectateurs-producteurs indifférenciés.

³⁸ Cf. le bulletin XXX de *Challenge for change / Société Nouvelle* qui le mentionne.

³⁹ D'après le *Dictionnaire du cinéma québécois*, p. 641. Il ne s'agit cependant pas de la première expérience de transfert technologique et professionnel. Cf. Les activités de *Slon* et *Ischkra* en France qui s'organisèrent à la fin des années 1960.

Les stratégies de diffusion et le gain de sociabilité

La stratégie de diffusion orientée *vers le gain de sociabilité* est une initiative du *Groupe de recherche sociale*, comme le rapporte Maurice Bulbulian dans une longue interview de 1973 :

Ce qui fait la cohésion du groupe⁴⁰, c'est une certaine démarche qui suppose une idéologie commune : quand on parle de démocratiser la communication, de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, quand on s'intéresse aux mutations, cela suppose une idéologie⁴¹. Mais c'est surtout le processus de diffusion qui est original. Les vieux circuits communautaires de l'ONF ont été développés. On voulait faire des films avec les plus défavorisés, mais il fallait aussi que ces films puissent être vus et utilisés. Ce qui est nouveau, c'est qu'on a intégré à *Société nouvelle* des distributeurs qui commencent à travailler, non pas quand le film est terminé, mais dès la conception d'un projet. Quand on commence un film, le distributeur parcourt le Québec à la recherche d'associations ou de groupes susceptibles de l'utiliser, on invite les gens à des projections en cours de travail et on les consulte... Chaque film est d'abord l'objet d'une diffusion spécialisée. Le résultat, c'est que les circuits sont de plus en plus étendus et de plus en plus intéressants. Et le film n'est pas un produit de consommation culturelle, mais une étape dans une action qui englobe aussi les discussions avant et après, et les répercussions.⁴²

Pour que la réception du film se transforme en expérience de socialisation, on mise sur des concepts originaux, comme la production de courts métrages satellites ou de bandes vidéo rassemblant l'essentiel des rushes non utilisés⁴³. Ces extensions du

⁴⁰ Bulbulian parle des cinéastes impliqués dans le *programme Challenge for Change / Société nouvelle*.

⁴¹ A ce propos, l'idéologie des cinéastes rencontrera la farouche opposition des idéologues marxistes et critiques de cinéma, qui, dans les années 1970, ont pris le relais des intellectuels de *Parti pris*, et dénoncent systématiquement les films estampillés *Société nouvelle* pour leur manque de vision révolutionnaire et de savoir historique.

⁴² Odile Faillot, « Le cinéma d'intervention sociale au Canada, Interview de Maurice Bulbulian », *Études*, Paris, octobre 1973.

⁴³ *Saint-Jérôme* est un film de deux heures, accompagné de six courts métrages portraits, d'un film-confrontation et de vingt autres films satellites comportant tout le métrage brut rejeté, sommairement nettoyé et mis en bobine ; *L'école des autres* est un film de deux heures et demie, accompagnée de 26 heures de métrage brut qui ont été portées sur bande magnétique (sources ; Jean-Yves Bégin, « Le groupe de recherches sociales de l'ONF », *Séquences* 59, décembre 1969); il était aussi prévu d'accompagner *Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps ...?*, de films-satellites du même ordre. Mais la

documentaire principal avaient pour fonction de créer une situation de réception active pour les spectateurs. On est assez loin de la conception classique du film-outil de la formation professionnelle ou de l'animation sociale, dont la fonction se résume à provoquer une discussion dans le public, autour des thèmes abordés par le film. L'utilisation des films-satellites implique que le spectateur soit conscient du montage cinématographique et qu'il comprenne l'importance de son *implication* – à titre de destinataire – dans la compréhension de l'expérience qui lui est livrée. Les films-satellites de *Saint-Jérôme* eurent donc cette première fonction :

Comme le film communique notre perception et celle de mes principaux interlocuteurs sur la réalité vécue, il nous a semblé intéressant de reconstituer tout le métrage dans un état assez proche de ce qu'il était à l'origine et de l'offrir aux spectateurs sous forme de films-satellites. De sorte qu'il soit possible à ces spectateurs de contester nos interprétations et, en retournant aux sources, de se fabriquer eux-mêmes, en quelque sorte, leur propre montage. Cela prend la forme, par exemple, de discussions après la projection du film principal où, selon les questions soulevées, les débats engagés, l'animateur a le loisir de recourir à l'un des films-satellites pour compléter l'appréhension première de la réalité que le film principal avait provoquée⁴⁴.

Cette construction de la réception en situation de montage impliquait, pour les cinéastes du *Groupe de recherche sociale*, qu'ils s'investissent dans des ateliers d'animation ou de visionnement. À la sortie de *Saint-Jérôme* et de ses satellites,

production a refusé, estimant que l'argent du programme français serait plus utilement investi pour la réalisation d'un film original. « À ce moment-ci de l'année, nous devons établir des priorités pour donner du travail d'abord aux réalisateurs de la maison. Plusieurs n'ont pas de projets en marche actuellement et viendront demander cinquante ou soixante quinze mille dollars d'ici la fin de l'année et il faudra avoir cette somme disponible. Donc, à moins de démontrer que ces satellites peuvent être d'une utilité exceptionnelle et que c'est dès maintenant qu'il faut les diffuser pour qu'ils aient le maximum d'impact, je suis porté à conclure qu'ils ne pourront être produits avant le prochain exercice financier, et encore », memorandum de Paul Larose à Fernand Dansereau et Hortense Roy, daté du 19 août 1970.

⁴⁴ Fernand Dansereau, *Un cinéaste et la recherche sociale*, document interne, ONF, p.4.

Hortense Roy organisa un *laboratoire d'expérimentation du film en animation*⁴⁵ parce que « tout ce matériel nouveau, mis à la disposition des groupes de travail, à compter de février, exige une information complète et une expérimentation valable pour qu'il atteigne son but⁴⁶ ». Le gain de socialisation escompté ne ressortissait plus de l'expérience collective de la production du film, mais de *l'action collective* que sa réception « active » sera capable d'enclencher. On espérait de cette réception active qu'elle connecte des groupes autrement éloignés – géographiquement, culturellement, économiquement. La multiplication et la pluralisation de la réception devenaient des facteurs de socialisation, ce que ne pouvait être une simple diffusion de masse.

Circulation des films

Cependant, le problème de l'isolement des groupes de réception demeure. Le média de masse offre une simultanéité qui ne repose sur aucune expérience relationnelle – d'où son absence de gain de socialisation, du moins lors de la réception⁴⁷. La série *En*

⁴⁵ Organisé du 22 au 25 janvier 1969, à l'ONF, sous la supervision de Guy Beaugrand Champagne, animateur, en présence de représentants de l'ONF et des réalisateurs Maurice Bulbulian, Michel Régner et Michel Moreau. Furent invitées à participer à ces laboratoires des personnes issues des organismes qui avaient participé aux films – et à qui il revenait d'animer des séances de projection, ainsi que des personnes issues d'organismes intéressés par la thématique du film, soit la liste complète suivante : 1) la *Confédération des syndicats nationaux* ; 2) la *Fédération des Travailleurs du Québec* ; 3) le *Conseil d'orientation économique* ; 4) la *Direction générale de la Main d'œuvre* ; 5) le *ministère de la Main-d'œuvre* ; 6) l'*Institut coopératif Desjardins* ; 7) le *Conseil des œuvres de Montréal* ; 8) le *Ministère des affaires culturelles* ; 9) la *Corporation des enseignants du Québec* ; 10) la *Compagnie des Jeunes Canadiens* ; 11) l'*Agence sociale du Centre-Sud* ; 12) la *Mission des projets expérimentaux* ; 13) le *Syndicat des Métallos* ; 14) l'*Évêché de Saint-Jérôme* ; 15) les *Mairies* de Montréal et Saint-Jérôme ; 16) le *Groupe d'animation politique* du comté de Mercier ; 17) l'*École normale Jacques Cartier* ; 18) l'*École Notre-Dame-de-Foy, Cap Rouge* ; 19) l'*École de service social* de l'Université de Sherbrooke ; 20) Le *Dép. de service social*, le *Dép. de sociologie* et le *dép. de l'audiovisuel* de l'Université de Montréal.

⁴⁶ Lettre d'invitation d'Hortense Roy, daté du 27 décembre 1968, archives de production de l'ONF, dossier *Saint-Jérôme*.

⁴⁷ Les sociologues de la communication ont cependant parlé de socialisation secondaire lorsque les émissions devenaient l'objet de conversation. Mais cette socialisation secondaire en est une d'entretien de relations existantes. Il n'y a pas production de lien à proprement parler.

*tant que femmes*⁴⁸ retiendra tout particulièrement notre attention sur ce point. Elle fit l'objet d'une opération de diffusion qui visait à rejoindre, selon ses instigatrices, « l'ensemble du public canadien francophone » non par la voie classique du média de masse (Radio-Canada en l'occurrence), mais par la mise sur pieds d'activités planifiées et dirigées par l'ONF : cette stratégie consistait à : 1) former des animatrices⁴⁹ choisies pour leur compétence en matière d'animation de groupe, leur intérêt pour la matière et leur appartenance au milieu visé ; 2) former des petits groupes de discussion à partir de groupes structurés intéressés par la thématique, de groupes informels, professionnels, religieux ou ministériels ; 3) favoriser la projection privée en famille ou entre amis, en fournissant la documentation nécessaire à la poursuite d'un débat⁵⁰ « entre soi » ; 4) utiliser les télévisions communautaires et le réseau Ciné-participation⁵¹ de l'ONF. Cette stratégie fit l'objet d'un rapport interne⁵² ainsi que d'un article paru dans *Cinéma Québec*⁵³. Hortense Roy, qui a travaillé en étroite collaboration avec les cinéastes du *Groupe de recherche sociale* et que l'on retrouve comme coordinatrice de la distribution

⁴⁸ Les six films du programme : *J'me Marie, j'me marie pas* (Mireille Dansereau, 1974) ; *Souris, tu m'inquiètes* (Aimée Danis, 1973) ; *À qui appartient ce gage ?* (Jeanne Morazain et Suzanne Gibbard, 1973) ; *Les filles du Roy* (Anne-Claire Poirier, 1974) ; *Les filles, c'est pas pareil* (Hélène Girard, 1974) ; *Le temps de l'avant* (Anne-Claire Poirier, 1975).

⁴⁹ Un guide a même été conçu à leur attention (dont je n'ai pu avoir copie, mais qui est mentionné dans le rapport de Roy et Lussier) : *Guide des animatrices du film Le temps de l'avant*, disponible dans les bureaux régionaux de l'ONF.

⁵⁰ Rachelle Lussier le mentionne dans son article : « les gens intéressés pouvaient également se réunir en « groupes-maisons » pour échanger entre eux, après la diffusion du film dans leur foyer, avec l'aide de documents d'informations fournis par les services de distribution de l'ONF », Rachelle Lussier, « Une expérience de distribution intensive », *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 8, p. 37.

⁵¹ Défini comme activités régulières de l'ONF dans neuf régions du Québec, en 1976.

⁵² Hortense Roy [coordinatrice pour la distribution du programme Société Nouvelle], Rachelle Lussier [adjoindue à la distribution], *Compte rendu des réactions au film Le temps de l'avant, En tant que femmes*, une production de l'Office national du film du Canada pour le programme *Société nouvelle / Challenge for change*, en collaboration avec des ministères et des agences du gouvernement du Canada, ONF, document non daté (vraisemblablement : 1976).

⁵³ Rachelle Lussier, « Une expérience de distribution intensive », *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 8, p. 35 à 37.

pour *Société nouvelle*, insiste pour sa part sur la nécessité d'organiser des circuits de *feed-back* entre film et public : à l'occasion de la sortie du dernier film de la série « En tant que femmes », *Le temps de l'avant* (Anne-Claire Poirier, 1975) elle préconise un protocole de diffusion qui peut se comparer à celui des enquêtes prévalant en sciences sociales⁵⁴ : 1) identification des groupes intéressés par tel ou tel sujet ; 2) collecte des données par questionnaires et comptes rendus systématiques des réunions ; 3) analyse des contenus. Le film se fait le prétexte d'une enquête portant non pas sur des « mentalités » ou manières de penser d'une génération et d'une catégorie de personne, à tel moment donné, mais sur *les processus de changements des mentalités* qui affectent l'ensemble de la population⁵⁵. Le moment de la réception doit être redoublé d'une connaissance et d'une prise de conscience – enquête à l'appui – de l'impact que les films ont eu dans d'autres groupes et dans d'autres régions⁵⁶. Ce qui doit être diffusé, c'est autant le film que les réactions aux films. L'idée est de connecter les expériences de réception entre elles et de provoquer une dynamique de réponses, d'échos et de relais.

⁵⁴ On trouve dans les archives de l'ONF des rapports très détaillés sur la réception des films du programme : *Les filles du roy*, compte rendu des commentaires et réactions recueillis par téléphone à la suite de la présentation du film à la télévision. Rédigé par Danielle Lareau ; Compte-rendu des réactions au film « *Le temps de l'avant* », août 1976 ; Enquête sur les réactions de l'auditoire après la première télédiffusion canadienne du film *Mourir à tue-tête*, ONF, octobre 1981.

⁵⁵ Il n'est pas anodin de remarquer que cette démarche de diffusion concerne les films du programme *En tant que femmes*, dont l'objectif était justement de changer autant le regard des femmes que celui des hommes sur les femmes. On retrouve le même souci de suivi dans les films de Maurice Bulbulian qui réalise *Chroniques de Nitinaht* : là encore, il s'agit de transformer le regard qu'une communauté porte sur elle-même, dans le village sinistré des Nitinahts où un adulte sur deux a été victime d'abus sexuels qu'il reproduit sur son entourage.

⁵⁶ Selon Hortense Roy, cette évolution est visible à travers les réactions suscitées par les films de la série, depuis le premier, produit en 1973, jusqu'au dernier, diffusé en 1976. « Les animatrices qui ont travaillé avec la série *En tant que femmes* au cours des deux dernières années remarquent des changements d'attitudes assez importants de la part des participants. Face à l'avortement par exemple, les réactions émotives et restrictives entourant la question « pour ou contre » en 1974 sont maintenant largement dépassées. Le problème est abordé dans son ensemble et la forme même de l'expression porte à croire que l'information véhiculée est plus adéquate en 1976. Il semble également que la qualité de cette information ait contribué à diminuer le climat d'agressivité et d'incompréhension qui entoure ce débat. » Hortense Roy, Rachele Lussier, *Compte rendu des réactions au film Le temps de l'avant*, « En tant que femmes », *Société nouvelle/Challenge for Change*, ONF, 1976, p. 56.

La conversation n'est plus limitée au temps et au lieu d'une expérience ponctuelle de réception. Elle se reprend, se poursuit, d'un espace et d'un temps à l'autre, grâce au travail de collecte et de synthèse des agents du programme. Le maintien du lien entre le film et le public est ce qui importe : on imagine des « agents multiplicateurs » capables d'organiser des réunions hors de la période de promotion des films, sur la base des réactions à sa diffusion antérieure. On insiste sur la nécessité du retour du feed-back dans les milieux, pour valoriser et l'action des animatrices et la participation des publics, ainsi que pour leur rendre palpables les changements de mentalité qu'elles ont provoqués⁵⁷. Entre le public et le cinéaste, le travail de l'analyste devient indispensable pour que les implications des uns et des autres se relayent, se renforcent mutuellement.

On essaie donc de connecter des expériences de production et de diffusion pour retisser du lien social. Le projet est ambitieux et quelque peu utopique. Il repose en effet sur un modèle de sociabilité qui vaut pour les moments de conversation mais que l'on veut étendre, par les techniques audiovisuelles et les dispositifs de médiation, à un ensemble plus vaste d'individus que l'on suppose isolés et manipulés par des dirigeants peu soucieux de l'autonomisation collective. Il s'agit de produire un lien qui prolonge le rapport primaire et direct, voire le dépasse, mais sans l'abandonner comme modèle. Ce

⁵⁷ Hortense Roy décrit ainsi ce changement de mentalité : « Globalement, il semble que les Québécois, hommes et femmes, reconnaissent leurs responsabilités et leur liberté en termes de droit d'être, de penser et de vivre, et qu'ils développent une volonté créatrice dépassant le stade de l'attente de solutions et de décisions venant toujours de niveaux supérieurs. (...) L'accueil réservé au film *Le temps de l'avant* comme aux cinq autres films de la série démontre clairement l'importance des moyens à se donner, non seulement pour ouvrir et poursuivre le dialogue, mais pour en arriver à entreprendre collectivement et individuellement des actions visant à inscrire dans les faits un changement de mentalité depuis longtemps amorcé. Ce n'est qu'en joignant et en poursuivant les efforts entrepris par des individus et par des groupes, face à l'information et à la conscientisation, que nous pourrons en arriver à la prise en charge de notre collectivité par elle-même. » Hortense Roy, Rachel Lussier, *Compte rendu des réactions au film Le temps de l'avant, « En tant que femmes », Société nouvelle/Challenge for Change*, ONF, 1976, p. 57-58.

lien, primaire et direct, devient un schème de familiarité dont on retrouve trace dans le dispositif de diffusion, mais aussi dans les textes filmiques.

Des modèles de sociabilité

Le schème de la familiarité

Pratiques amateurs

Lorsqu'il s'agit de qualifier l'esthétique des documentaires du direct, on a souvent recours aux caractéristiques des films amateurs⁵⁸. On peut en donner des raisons techniques et économiques. Mais on peut aussi présumer que le rapport d'interlocution amené par cette forme de cinéma dite amateur n'est pas étranger à sa persistance, depuis les documentaires de l'Abbé Proulx, qui prolongeait son prêche de chef de paroisse dans le commentaire de ses films, en passant par le cinéma d'essai de Gilles Groulx et le docu-fiction de Robert Morin. Cette survivance singulière aurait plutôt rapport avec le modèle de socialisation qui accompagne les pratiques amateurs. Par son amateurisme – feint ou réel –, le film offre *aussi* au public l'image de ce qu'il pourrait faire. Les spectateurs sont ciblés en tant que producteurs potentiels ; le film les met à égalité avec les réalisateurs ; ils ne sont pas « écrasés » par la machine professionnelle du cinéma ; leur plaisir doit naître d'un désir de produire encouragé par la modestie même du film.

Un autre aspect peut être rattaché au schème de familiarité : la récurrence de scènes de conversations entre amis ou entre proches⁵⁹, en laissant transparaître encore

⁵⁸ Voir à ce propos Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, Paris : Seghers, 1974. Voir aussi le débat qui opposa la direction de l'ONF aux « jeunes turcs » du cinéma direct sur la question du standard professionnel que devaient respecter les films estampillés ONF.

⁵⁹ Stratégie bien implantée à la télévision, d'ailleurs ! Au Québec, le monde du spectacle, des médias et de l'art est petit. C'est un fait acquis. Les artistes, animateurs, journalistes et politiques ne peuvent pas ne pas se connaître ou se fréquenter, s'apprécier diversement, et le manifester (à ce titre, bon nombre d'hommes politiques apparaissent dans les films, non pas en vertu de leur fonction, mais en tant qu'ami, proche collaborateur, témoin). Cependant, l'impact de cette familiarité n'est pas interprété, comme en France (Pierre Carles, *Pas vu pas pris*, 1995), comme une connivence des puissants, des élites, des

une fois une manière amateur de conduire la discussion et de la filmer. La série *En tant que femmes*, née d'une concertation de femmes cinéastes et de professionnelles impliquées dans les divers secteurs de la production audiovisuelle, affiche un mode de production « entre amies » et « en famille » (*J'me marie, j'me marie pas* de Mireille Dansereau). On croit, un peu naïvement, pouvoir « étendre » ce mode relationnel à l'ensemble des « femmes » qui verront le film. On suppose en effet que les femmes ont besoin de se parler *comme les femmes qui ont fait le film ont finalement réussi à le faire*. Le film exemplifie ce modèle de communication féminine : il constitue son spectateur comme « interlocutrice » possible, non pas, comme le ferait un média de masse, d'après un type ou un genre (la fameuse ménagère de plus de cinquante ans...) mais dans le rôle d'amie, de sœur, de fille ou de mère. De plus, en connectant et fondant, par le montage, différentes relations interindividuelles directes, le film les fait « consister » ensemble, hors du milieu où elles fonctionnent, *comme s'il s'agissait d'une seule et même conversation*. D'où l'importance d'une stratégie de diffusion – telle que celle décrite précédemment – visant à provoquer des expériences du même type – des discussions entre femmes. L'écoute active, qu'il s'agit de faire naître dans le public, n'est alors que l'image projetée et agrandie de celle qui « souda », le temps d'un film, celles qui y participèrent.

Énonciation familiale

Germain Lacasse parle de régime oral quand le lieu de l'énonciation semble se déplacer du film vers la salle, du côté des spectateurs. Certes, cela n'implique pas la présence physique d'un énonciateur dans la salle, mais l'arsenal d'une déictique

nantis. La connivence entre les personnes présentes à l'écran ou derrière les caméras, est rarement exclusive du spectateur, parce qu'elle ne joue pas la carte de la transparence du médium.

spécifique repérable dans le film lui-même. Cette réception suppose que les marques d'énonciation ne renvoient pas au film comme lieu de l'énonciation – mais à un auteur-énonciateur qui regarderait son film et le commenterait depuis la salle. À la limite, certains films ne se comprendraient que rapportés à cette sorte de réception qui construit l'auteur du film comme cinéaste-énonciateur complice du public⁶⁰. Par exemple, les pratiques de l'allusion *en passant* qui instaurent un jeu de connivence avec la salle et qui échappent souvent aux censeurs, parce que ceux-ci ne censurent que le commentaire et ne se préoccupent guère des images. Gilles Groulx est passé maître de ce jeu de cache-cache avec la censure des directeurs de programme de l'ONF : les messages politiques en faveur de l'indépendance du Québec passent, au grand plaisir complice du spectateur, sous forme de graffitis, ou de jeux de montage entre diverses inscriptions contextuelles. Citons le néon d'un hôtel affichant en lettres flamboyantes le nom de « Nouveau Canada » accolé à une pancarte de signalisation routière indiquant un « virage à droite⁶¹ », ou encore, un collage de fragments de noms de bateaux dans le port de Montréal qui, mis bout à bout, donnent « Liberté Québec », etc⁶².

Ce régime oral nous rappelle une situation d'interlocution spécifique, celle que crée le film familial :

Si nous devons renoncer à caractériser certains films comme des films de famille et uniquement comme des films de famille, nous sommes amenés à l'hypothèse que c'est un certain type de relations entre un film et un spectateur qui produit une vision familiale du film, à savoir cette

⁶⁰ C'est la remarque que fait Jean-Michel Vidal dans « Perspectives anthropologiques: images, tradition et cinéma en Afrique au sud du Sahara », *L'écriture des cinémas d'Afrique noire, Cinémas*, vol. 11, n° 1. Il explique par ce biais la récurrence de la forme du décalage et de la satire dans les films africains.

⁶¹ *Où êtes-vous donc ?* (Gilles Groulx, 1969).

⁶² *Québec...?* (Gilles Groulx, 1967).

impression spectatorielle d'être directement concerné par le film. Et nous pouvons nous demander à quelle(s) condition(s) concernant 1) ce film; 2) les circonstances de sa projection, un film peut relever d'une vision familiale⁶³.

L'implication du spectateur abolit la distance due à la réception d'un discours. C'est justement ce qui est en jeu : neutraliser le discours documentaire pour laisser la place à une interlocution communautaire. En effet, ce film me concerne parce que l'espace qu'il déploie est celui que j'habite, parce que je pourrais m'attendre à y apparaître, tout naturellement, parce que j'imagine pouvoir moi aussi tourner ces images... Il y a interlocution davantage que réception, parce je ne me rapporte pas au discours qu'on me tient, en sons et en images, mais parce je me situe dans le film tout autant que dans la salle d'où je le regarde. Non comme un être évanescent, omniscient ubiquitaire, mais comme un être de chair qui pourrait tenir la caméra ou croiser son regard. Sous le régime du discours, je rapporte ce que je vois à un auteur qui me montre ce qu'il veut me dire, comme l'analyse pour sa part François Jost :

Les documents audiovisuels ne prennent sens [...] que par rapport aux sources ou, en tout cas, par rapport à celles qu'on leur imagine — automatiques ou humaines — et *aux intentions qu'on leur suppose* : surveiller, informer ou faire une œuvre d'art⁶⁴.

Mais sous le régime de l'interlocution familiale, je m'intéresse moins à l'intention derrière le film qu'aux choses filmées. Il m'importe alors de savoir si je les ai vécues, connues, perçues, si elles font en effet déjà partie de mon univers de faits avérés. Et si tel est le cas, alors un lien est tissé entre moi – spectateur –, le cinéaste et les personnes filmées : nous avons un monde en commun. C'est le commun qui importe

⁶³ Jean-Pierre Esquenazi, «L'effet "film de famille"», dans *Le film de Famille. Usage privé, usage public*, Roger Odin (dir.), Paris : Méridiens Klincksieck, 1995, p. 210.

⁶⁴ François Jost, *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*. Québec : Nuit blanche éditeur/ Paris : Méridiens Klincksieck, 1998, p. 11.

plus que le raisonnement qui me présente les faits ou l'autorité de celui qui me les présente. Le consentement qui scelle le moment de l'interlocution ne provient pas d'un acquiescement au discours, mais d'une reconnaissance. Les faits du film familial sont en partage, donc avérés ou non avérés, donc partageables.

Dans les films issus du *Groupe de recherche sociale*, les cinéastes allaient à la rencontre de personnages dans des situations de conflits sociaux qu'ils ne prenaient pas la peine d'analyser. L'exploitation économique des plus pauvres et le manque de considération des élites n'étaient pas l'objet d'une démonstration, mais relevait d'un savoir implicite partagé par la plupart des personnes filmées. Cette reconnaissance et ce partage ne sont ni science ni conscience ou prélude à l'action révolutionnaire. Ils inspirent des actes de solidarité ou de compassion. Les cinéastes, de leur côté, ne s'appliquent pas à faire connaître aux classes laborieuses les raisons « objectives » de leur exploitation, comme pourtant leur formation et fréquentation intellectuelles les auraient plutôt poussés à le faire⁶⁵. Ils n'ont aucun mépris pour le conservatisme social des plus démunis, et n'y voient pas la marque d'une aliénation idéologique que le marxisme scientifique pourrait faire voler en éclat. Ils ne s'offusquent pas de ce que les personnes qui filment choisissent l'entraide plutôt que la révolution⁶⁶. Chez Bulbulian comme chez Dansereau, le regard se veut plutôt *fraternel*.

Il survit quelque chose de cette situation particulière d'interlocution dans *l'Erreur boréale* (Richard Desjardins, 1999). L'incroyable écho que ce film obtient au

⁶⁵ Nous renvoyons aux analyses filmiques de la revue *Champ libre*.

⁶⁶ La pression était grande, pourtant, à l'époque, pour la radicalisation des mouvements sociaux.

moment de sa sortie⁶⁷ pourrait être expliqué par l'hypothèse de la cristallisation d'un savoir diffus et populaire qui s'oppose frontalement au discours politique, économique ou scientifique par lequel le sujet du film est habituellement traité⁶⁸. Les autorités et acteurs habituels de l'espace public furent impuissants à ramener le film sur le plan du discours et à questionner la légitimité de son auteur : Richard Desjardins n'était-il pas qu'un poète, qu'un chansonnier ? Ce n'était de toute façon pas un scientifique, alors de quoi se mêlait-il quand il parlait de l'inefficacité des instruments de mesure scientifique pour l'évaluation de la capacité régénératrice de la forêt ? Tel était en effet le ton de la controverse rapportée dans les médias⁶⁹. Mais les choses se jouaient en fait en-deçà de l'irruption du poète dans le débat public. Elles se jouaient dans la mise en scène de ce savoir *en partage* du monde : des balades en forêt, des tours d'avion⁷⁰ qui mettaient en scène un Richard Desjardins néophyte mais bouleversé par l'étendue des transformations du milieu qu'il avait toujours connu⁷¹. Il interrogeait son père qu'il investissait de la fonction de témoin, mêlant la figure de l'ancien, qui raccorde les temps

⁶⁷ Une revue de presse de plus de cinq cents pages a été colligée par l'ONF : du jamais vu pour un film documentaire !

⁶⁸ Un propos identique de veille écologique, qui ne s'appuierait que sur les forces de l'argumentation des discours scientifiques ou économiques, n'aurait pas eu un tel impact social et politique.

⁶⁹ On trouvera dans la section consacrée aux documents, une liste de quelques titres d'articles évocateurs de ce « procès de compétence ».

⁷⁰ On lui a d'ailleurs reproché ces plans de vue aérienne sur les zones de coupes à blanc. Procédé démagogique pour les uns, qui vise à discréditer les efforts de reboisement – les nouveaux plants étant trop petits pour être visibles du ciel. Mais Desjardins ne s'arrête pas à ces images. Il veut comprendre la logique de cette méthode d'exploitation consistant en des coupes à blanc dommageables pour la faune et la flore locales (lacustre et forestière), en une mécanisation destructrice des sols et un reboisement problématique car sans étude de réussite à long terme en milieu boréal. Il entend lui opposer un autre type d'exploitation, plus soucieux de préservation environnementale que de rentabilité, et plus en accord avec la sagesse de l'« habitant », celui qui vit en forêt *et* de la forêt, un point de vue que ne saurait adopter l'industrie forestière américaine, mais que l'État québécois est censé défendre au nom de la préservation du bien public.

⁷¹ Richard Desjardins se pose en individu quelconque, non sans malice, puisque c'est en tant que tel qu'il va revendiquer son droit d'ingérence dans la gestion forestière : « c'est vrai que je connais rien là-dedans, épinette rouge, épinette noire, pin blanc, pin gris. Pour moé, ça a toute la même couleur, brun, pis vert ». Extrait de la continuité dialoguée du film.

et inscrit la forêt dans l'histoire des *filiations*, à la figure familiale du proche. S'il mena une enquête somme toute minutieuse pour monter son dossier d'accusation, dans la droite ligne des procédures judiciaires, il choisit de dépouiller son film de tout signe ostentatoire de professionnalisme, préférant ceux d'une investigation amateur qui peine à obtenir des réponses à ses courriers ou à ses demandes d'entretien et en témoigne directement devant la caméra. De ce point de vue, la péripétie la plus réussie est sans aucun doute l'épisode de la rencontre avec Pierre Péladeau⁷² : Richard Desjardins le fait entrer dans un rapport de familiarité qui n'est pas sans rappeler la relation qu'un vieil oncle autoritaire peut avoir avec un neveu insolent. La poursuite du milliardaire dans les réunions d'actionnaires et l'échec de la tentative d'interview ne sont pas sans rappeler ce que Michael Moore avait déjà fait dans *Roger and Me* avec le président de General Motors et ce qui fut repris et cité dans *La moitié gauche du frigo* (Québec, Philippe Falardeau, 2000), un film de fiction qui se présente comme l'histoire d'un tournage de documentaire sur le chômage des jeunes Montréalais.

Les nombreuses adresses à la caméra du cinéaste parachèvent ce processus d'inclusion du spectateur dans le film. Ce dernier ne cherche plus la vérité du propos uniquement dans l'argument, mais dans une expérience en partage. Le thème sylvestre est propice à cette réactivation des mondes communs enfouis sous les espaces sociaux, les délimitations de quartier, les territoires culturels, etc. Il est un thème de fuite et d'échappée qui concerne au moins une part de chacun de nous tous ; il est aussi un thème d'exil ou un thème de liberté qui fait lien sous les différences, les distinctions, les

⁷² Figure connue au Québec comme un entrepreneur qui a réussi dans l'imprimerie et qui possède entre autres une chaîne de télévision (Réseau TVA), ainsi que les deux journaux au plus grand tirage de la Province (le *Journal de Montréal* / le *Journal de Québec*).

hiérarchies, les répartitions : au Québec, on prend le bois pour s'enfuir, s'échapper des contraintes sociales ; on travaille dans le bois pour compléter les revenus agricoles et survivre l'hiver ; on court le bois pour y vivre à la mode amérindienne, de chasse ou de trappe, en toute liberté. Le film qui permet cette coïncidence du public avec lui-même, se fait *garant du lien communautaire* qu'il a contribué à recomposer, en canalisant tout un faisceau d'échos, d'appels, d'images. Il propose, qui plus est, un réveil du collectif pour la défense d'un territoire en partage, qu'il ne convient plus de partager, justement, avec ceux qui ne pensent pas la forêt comme lieu d'une mutuelle appartenance entre l'habitant et le pays.

Le rapport de proximité

On se souvient de la scène de *Chronique d'un été* (Jean Rouch et Edgar Morin, 1961) qui se termine sur la projection du film devant ceux qui y ont participé. Les personnages du film n'ont pas senti de monde commun qui aurait accroché leur regard à celui des cinéastes, bien au contraire ! La scission entre deux mondes était patente: celui des cinéastes professionnels dont on désapprouvait le travail de montage, celui des personnages qui se sentaient étrangers à leur image, et donc au monde écranique où ils figuraient. Dans *Charade chinoise* (Jacques Leduc, 1987), l'invitation fut la même. Les protagonistes du film furent invités à commenter les courts métrages documentaires qui avaient été faits sur eux⁷³. Cependant, cette séance de projection ne s'ajoutait pas au reste du film, qui avait sens sans elle, mais était le motif même du film, le prétexte de la

⁷³ La discussion devait porter sur leur manière de vivre leur engagement politique. Plusieurs générations étaient confrontées à l'occasion d'une élection fédérale. À l'origine, les courts-métrages constituaient un film autonome devant uniquement servir à illustrer le problème que constitue, pour une démocratie, le désintérêt de ses citoyens pour la politique. L'idée de confronter les sujets filmés à leurs images, de les rassembler dans un même lieu pour provoquer leur rencontre est donc venue *après coup*.

réunion des protagonistes⁷⁴. Ceux-ci étaient d'anciens militants qui partageaient les mêmes causes sans se connaître, ainsi qu'une nouvelle génération que la politique indiffère ou rebute. Leduc avait tourné des courts métrages en forme de portraits, à l'occasion d'une élection fédérale qui leur permettait de faire le point sur leur engagement ou désengagement politique. Que va-t-il se passer entre ces personnes, qui s'observent et se jugent au premier jour de leur rencontre, après la séance de projection ? Quels effets auront ces images sur leurs rapports ? Ils se croyaient isolés, pourtant, ils font corps lors de la séance, s'écoutent mutuellement, s'avouent leurs préjugés les uns envers les autres, et retrouvent finalement un sentiment de communauté dont avait eu raison la fin des utopies des années 1980. À Jacques Leduc, ils reprochent finalement son discours *sur le groupe*. La fragilité d'une écriture documentaire québécoise se révèle ici, entre pratiques discursives et usages communautaires. Car, comme le dit Roger Odin :

Si le film ne présente pas de construction élaborée, il y a moins de risque pour qu'il entre en conflit avec le récit mémoriel que chacun des participants se fait des événements vécus ; d'autre part, moins le film sera construit, plus les membres de la famille auront à œuvrer ensemble à la reconstruction de l'histoire familiale, et plus la cohésion du groupe d'en retrouvera renforcée. [...] Monter un film de famille, c'est prendre le pouvoir sur la famille et donc bloquer de la sorte la possibilité d'une construction collective consensuelle⁷⁵.

L'intérêt du film de Leduc est qu'il présente des courts métrages produits antérieurement et qui prétendaient dresser le portrait d'une génération, non à travers ses leaders politiques, artistiques ou intellectuels, comme le fait Jean-Daniel Lafond dans *La liberté en colère* (1994), mais à travers d'anciens militants « revenus » de leur

⁷⁴ Dans un hôtel situé au cœur des Laurentides, à l'occasion de la fête nationale du Québec.

⁷⁵ Roger Odin, « Le film de famille dans l'institution familiale », dans *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Odin, Roger (dir.), Paris : Méridiens Klincksieck, 1995, p. 35.

enthousiasme juvénile et de jeunes « désabusés », qui justement, ensemble, contestent cette vision et se retournent contre Leduc. Au spectateur extérieur, on livre des clés qui expliquent l'organisation du tournage. Jacques Leduc et son complice, Jean-Marc Piotte déjà apparu à l'écran 25 ans plus tôt dans *24 heures ou plus*, se rencontrent devant la caméra pour mettre en place la situation d'où procédera le film. Au cours du week-end, l'équipe de tournage est souvent interpellée, ingénieur du son et cameraman apparaissent à l'écran. Le film joue la carte de la non-transparence et présente les étapes de production (préparation, tournage, montage). La voix *off* commente les images comme si l'énonciateur les voyait en même temps que le spectateur, ce qui n'est pas sans rappeler le régime oral décrit par Lacasse. L'auteur semble avoir rejoint l'espace de la salle pour s'entretenir de son film avec le spectateur. Ce rapprochement spectateur-cinéaste est en accord avec le propos même du film, qui fait le récit de la reconstitution d'une solidarité de groupe, après le constat d'une séparation et d'une distance que les images avaient engendrées, et dont ont eu finalement raison la fréquentation mutuelle imposée par le dispositif et l'événement déterminant que fut la projection collective⁷⁶.

Cette mise en abîme fonctionnera d'autant plus que la médiation audiovisuelle fait partie de l'expérience quotidienne des spectateurs qui sont habitués à reconnaître dans ces images des éléments de leur monde. L'énorme effort de production documentaire a été combiné à une praxis sociale qui encouragea la prise de parole dans des unités de production de quartier où l'on prit l'habitude de se parler *aussi* par média interposé. Les structures vaillantes et opératoires que furent les télévisions communautaires ou les collectifs de vidéastes contribuèrent de leur côté à démocratiser

⁷⁶ Les protagonistes se séparent en échangeant leur adresse, en se fixant des rendez-vous ultérieurs.

l'usage des caméras. Cet ensemble de facteurs peut expliquer la porosité des mondes filmiques, monde profilmique, monde diégétique, monde de la fabrication, et les facilités de circulation offertes aux spectateurs, entre les divers mondes filmiques et le monde réel. Cette porosité et cette circulation seraient d'ailleurs des éléments essentiels au rôle de socialisation de l'audiovisuel. Elles apparaissent moins comme le résultat d'une stratégie communicationnelle⁷⁷ que comme les produits d'un fond d'expérience commune qui autorise, voire légitime, les formes d'interlocution amateur et familiale.

⁷⁷ On peut certes imaginer que cette porosité et cette circulation correspondent à une stratégie communicationnelle dont la télé réalité se serait emparée : des personnes réelles sont filmées quotidiennement, et quotidiennement invitées à commenter les événements et les images, à réagir au *feed-back* des spectateurs, qui éprouvent pour eux des sentiments contradictoires d'attachement et de rejet, exploités quelque fois comme tels par les *rounds* éliminatoires. Il n'est pas question de développer ce point ici, qui nous ferait sortir de notre propos, mais la question mérite d'être soulevée.

Dispositifs de médiation

Les pratiques audiovisuelles qui s'inscrivent dans le jeu relationnel interpersonnel sont désormais mieux connues des chercheurs en communication, et notamment de ceux qui travaillent sur les nouveaux dispositifs de la télévision. Au tournant des années 1990, Roger Odin et Francesco Casetti ont parlé de néo-télévision en ces termes : « À la néo-télévision, le centre autour duquel tout s'organise n'est plus tant le présentateur – le porte-parole de l'institution – que le spectateur dans sa double identité : de téléspectateur qui se trouve devant son poste et d'invité qui se trouve sur le plateau de l'émission – notre tenant-lieu dans l'espace télévisuel. La néo-télévision n'est plus un espace de formation mais un espace de convivialité »⁷⁸. Dominique Mehl cite ce passage et émet des réserves sur la distinction historique entre paléo- et néo-télévision⁷⁹. La controverse d'historien nous retiendra moins que cette idée de convivialité : comment cette convivialité prétend-elle devenir, grâce au média, un modèle de sociabilité et un facteur de socialisation ?

La stratégie médiatique consiste à organiser la scène du lien interpersonnel en scène du lien social et vice-versa. Dans les films que nous avons étudiés précédemment, les modèles de sociabilité et les tentatives de socialisation s'appuyaient sur des expériences réelles qui mettaient en contact cinéastes, personnes filmées et spectateurs. Dans les années 1960 et 1970, au Québec, le documentaire servait des tactiques d'élargissement de liens qui se construisaient *réellement* dans des collectifs de créateurs

⁷⁸ Francesco Casetti, Roger Odin, « de la paléo- à la néo-télévision », *Communications*, n° 51, 1990.

⁷⁹ Dominique Mehl, « La parole profane », *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy*, sous la direction de Jérôme Bourdon et François Jost, Paris : Nathan, 1998, p. 204.

ou des projets de redistribution du pouvoir par l'usage des médias. Il fallait produire de nouvelles communautés à partir de modèles de sociabilité de proximité. La pratique documentaire tentait de faire un pont entre l'interpersonnel et le social, en misant sur le long terme, le suivi, le *feed-back*, le relais, l'intrication de plus en plus complexe du média dans l'expérience relationnelle.

Le dispositif télévisuel, s'il mise aussi sur la convivialité, met en œuvre une toute autre stratégie. Il s'agit de faire l'économie des expériences relationnelles, ou plutôt, de *feindre la relation*. Elle élabore une scène artificielle de rapports interpersonnels, par la feintise de son dispositif d'énonciation et le mode ludique de sa réception.

La feintise

Dans un ouvrage consacré à *La télévision du quotidien*, François Jost⁸⁰ décrit plusieurs types de modèles relationnels produits par des dispositifs de médiation propres à la télévision française. Son premier exemple remonte aux années 1950 : il s'agit d'une des premières émissions d'affaires publiques, *État d'urgence*, conçue et présentée par Roger Louis, une fois par semaine, en soirée, pendant treize semaines, durant l'année 1953. Cette émission avait pour ambition de présenter au public les conséquences de la modernisation agricole et du remembrement : l'appauvrissement ou l'endettement des paysans étaient alors présentés comme cause de la désertification des campagnes. Des témoignages et visites de sites agricoles, des interviews des autorités locales et des commentaires en voix *off* ou *in situ* du journaliste constituaient l'essentiel du contenu des reportages. Cette thématique n'est pas propre à la télévision française des

⁸⁰ Le choix de cet auteur qui travaille sur un corpus différent du nôtre a été motivé par sa problématique de recherche, qui rejoint nos propres préoccupations, et en l'absence d'études suivant le même axe en ce qui a trait à la télévision canadienne de l'époque.

années 1950. On la retrouve dans les documentaires onéfiens de la même période, ainsi que dans ceux des années 1960, à l'époque des grands programmes interventionnistes de l'État fédéral en direction des régions rurales en difficulté : région de pêche sinistrée par les quotas, l'élévation des coûts de fonctionnement et la concurrence des marchés ; région industrielle sinistrée par l'abandon de l'exploitation minière ; région rurale à faible rendement agricole ; villages désertifiés et menacés de « fermeture ». L'enjeu social de ces thèmes est patent : recomposer le liant politique dans des collectivités qui sont menacées, autant par leur difficultés propres que par l'éloignement des centres de décision. Le geste documentaire s'investit donc très vite d'une mission de médiation qui tente de renouer les fils d'une meilleure compréhension mutuelle entre ruraux et citadins, habitants et technocrates, bénéficiaires de l'aide sociale et « payeurs de taxe⁸¹ ». C'est donc la communauté politique qu'il s'agit de ressouder pour régler les problèmes des collectivités locales.

Jost, qui s'intéresse particulièrement aux postures énonciatives du journaliste-présentateur de l'émission française, remarque que celles-ci ont un rôle de premier plan dans la reconstitution de cette collectivité⁸² imaginaire. Roger Louis passe insensiblement du « jeu relationnel » entre les instances de l'énonciation filmique – animateurs, personnes filmées, public réagissant – à la collectivité nationale identifiée comme « public » de l'émission. Ce public n'était pas une pure projection de l'esprit, car le jeu relationnel pouvait *aussi* se vivre en direct grâce aux télé-clubs que Roger Louis

⁸¹ Au Québec, l'expression renvoie aux particuliers qui payent l'impôt sur le revenu.

⁸² La reconstitution de la collectivité française, socialement divisée par l'opposition ville/campagne, était un des buts clairement affichés de l'émission : « *État d'urgence* assigne donc dès le départ une mission à la télévision : celle de resserrer le lien social, à l'encontre de cette presse fustigée au même moment pour sa propension à diviser » François Jost, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles : De Boeck Université, INA, 2001, p. 113.

avait mis sur pied en zone rurale pour inciter au visionnement collectif des émissions, provoquer des débats dans les groupes ainsi formés, en recueillir l'essentiel pour les diffuser à l'antenne⁸³. Ce qui lui permettait, à l'écran, d'insister sur l'authenticité de la situation d'interlocution :

À qui cette émission s'adresse-t-elle ? Elle s'adresse d'abord à vous. À vous, citadins [...]. Elle s'adresse aussi à vous paysans [...]. Ça s'adresse aussi à vous, téléclubs parce que nous avons été chez vous, nous avons été sur place. Les films qui vont paraître dans cette émission ont été tournés chez vous, avec vous, et si vous voulez bien, on va en parler ensemble, de ces problèmes, les examiner ensemble, essayer de trouver ensemble des solutions⁸⁴.

Le dispositif fait penser à l'intervention télévisuelle de René Lévesque qui, en 1962⁸⁵, défendait le bien-fondé de la nationalisation de l'électricité, à l'aide d'un tableau noir et d'une craie, en comparant la situation actuelle – une clique de petites compagnies qui se partagent la production et la distribution en offrant un service et des tarifications inégaux – et la situation assainie par la nationalisation. Il s'adressait à un spectateur en vis-à-vis direct, dont il interprétait les réactions possibles, en renchérissant sur ses propres propos et en l'interpellant directement, en tant que *membre d'un groupe* qui a un pouvoir de choix et qu'il entreprend de convaincre. La situation d'interlocution renvoie à une situation de prise de décision collégiale, qui court-circuite les instances

⁸³ « Dès le début des années cinquante, en effet, naît l'idée de conquérir les téléspectateurs en les rendant acteurs des programmes qui leur seraient propres : Roger Louis produit *La vie à la campagne* (octobre 1952-juin 1953) en même temps qu'il monte des téléclubs ruraux. Des postes de télévision sont acquis collectivement dans les villages et les habitants viennent visionner ensemble, souvent dans l'école, les émissions. Les discussions qui s'ensuivent remontent ensuite vers la RTF, qui connaît ainsi les réactions de ceux à qui elle s'adresse. » François Jost, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles : De Boeck Université, INA, 2001, p. 113.

⁸⁴ Cité par François Jost, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles : De Boeck Université, INA, 2001, p. 113.

⁸⁵ *Le parti libéral du Québec: maître chez nous*, Onyx Film, Québec, 1962.

traditionnelles de l'exécutif et créé un très fort sentiment de communauté de destin à travers la possibilité d'une décision débouchant sur une action commune⁸⁶.

Le jeu relationnel s'adresse à chaque spectateur en tant que membre d'un tel groupe : le spectateur est, par exemple, enjoint de participer au débat⁸⁷, comme si la situation d'interlocution concernait tous les spectateurs, et que tous les spectateurs formaient une communauté réelle hors du dispositif médiatique, capable de débattre ensemble du sujet abordé par l'émission. Jost, de son côté, pointe toute une série de « feintises énonciatives » qui participent de la généralisation de la situation d'interlocution : 1) la narration simultanée qui transforme le spectateur en témoin actuel : les paroles du journaliste commentent les images comme si elles procédaient directement du regard du spectateur ; 2) le pseudo-direct : ce qui est vu est vécu en ce moment même, grâce à l'intrusion du narrateur dans le temps de son récit, en l'occurrence le journaliste qui entre dans le champ pour demander des explications au paysan dont l'apparition illustre quelques secondes auparavant le discours du maire sur les problèmes liés au remembrement ; 3) la généralisation de l'interpellation, tant dans le discours du présentateur que dans celui des personnes filmées. Si tout le monde s'interpelle mutuellement ou interpelle le spectateur,

⁸⁶ La communauté politique, affirme Arendt, relève de la possibilité d'une action collective, dans ses choix et décisions.

⁸⁷ « [Roger Louis] confère à son spectateur un rôle actif n'hésitant pas à l'enjoindre de participer à la réflexion de diverses manières : d'abord par un appel au courrier, auquel une place fondamentale est accordée dans la communication télévisuelle, dès ces premières années de télévision [...]. Ce dialogue n'est pas conçu comme une simple réponse de l'émission à une attente. Loin d'aller dans le sens du poil du spectateur, il arrive que Roger Louis le prenne à partie. [...]. Mais en outre, à celui qui est devant le poste est demandé de se glisser dans la peau et dans l'esprit de ceux dont on suit l'histoire : "Eh bien oui, qu'est-ce que vous feriez à sa place ?". » François Jost, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles : De Boeck Université, INA, 2001, p. 115.

ce mode d'interpellation généralisée, efficace aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du récit, invite tout citoyen, proche ou éloigné, à renforcer son sentiment de communauté⁸⁸.

On retrouve aussi, dans les documentaires onéfiens qui partagent les mêmes thèmes et ambitions sociales, cette interchangeabilité des positions des différentes instances. Le cinéaste passe dans l'écran⁸⁹ : sa voix *off* est relayée par sa voix *in* de telle manière que le passage a l'air de se faire « en direct » ; les personnes filmées commentent les images tournées, reviennent sur leurs expériences, notamment à la faveur de la production de « séries » ; la diffusion et la projection sont prétextes au recueil des réactions des spectateurs : on veille à leur donner un feed-back de leur propre réaction, mais sous l'angle collectif, soit par voie de presse⁹⁰, soit lors de nouvelles séances de projection. Ces processus sont semblables à ceux précédemment évoqués lors de notre analyse des stratégies de diffusion de l'ONF.

La compassion

Un autre aspect du jeu relationnel peut être exploité par le télévisuel et l'audiovisuel documentaire : la compassion du spectateur. Jost met en avant le rôle de la focalisation interne dans ce « dispositif de la compassion » :

En faisant partager la souffrance de celui qui souffre, en inspirant la sympathie (à l'origine, la participation à la souffrance d'autrui), la

⁸⁸ François Jost, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles : De Boeck Université, INA, 2001, p. 119. Ce n'est pas sans rappeler les « déictiques » de Germain Lacasse qui servent à situer le lieu d'énonciation non pas dans le texte du film, mais *dans la salle*, afin de souder le collectif des spectateurs.

⁸⁹ Fernand Bélanger dans *De la tourbe et du restant* (1979), Jean Chabot dans *La fiction nucléaire* (1978), Jacques Leduc dans *Charade chinoise* (1987), Richard Desjardins dans *L'erreur boréale* (1999).

⁹⁰ La réception est un moment particulièrement important au Québec, où il est quelquefois plus souvent question de la réception du film que du film lui-même ; on ne rechigne pas à rapporter les réactions du public à telle ou telle séance ; il existe même de « feuillets » de réception pour certains films comme pour *L'Erreur boréale* (Richard Desjardins, Robert Monderie, 1999) et *À hauteur d'homme* (Jean-Claude Labrecque, 2003).

focalisation interne entraîne le téléspectateur dans le sillage du héros, au lieu de le donner simplement en spectacle⁹¹.

Anne-Claire Poirier, qui se délecte des thèmes de société dits « féministes » dans les années 1970 au Québec⁹², utilisera la latéralité des points de vue de ses personnages plutôt que le point de vue surplombant de l'analyse sociologique. L'enjeu est de pouvoir identifier la personne à l'écran comme un proche ou un voisin et non comme appartenant à telle ou telle catégorie sociale représentative. Il s'agit d'accompagner la personne dans ses difficultés, *et de pouvoir s'en préoccuper, à la limite, comme un proche le ferait*⁹³. Dans le cinéma d'Anne-Claire Poirier, le personnage un proche virtuel plutôt qu'un « type » reconnaissable. Dans ses films, avortements, violences faites aux femmes, suicides ne sont pas seulement des faits de sociétés, mais l'expression d'un dysfonctionnement qui pourrit les relations entre hommes et femmes, parents et enfants ou entre voisins. Faire un film consiste à retisser le lien après ses cassures, en faisant du lien un élément essentiel sur la voie qui mène à la prise en charge collective des problèmes. Même les lois devraient être inspirées par la nécessité de maintenir du lien, plutôt que par l'affirmation d'un système de valeurs. Le pourrissement relationnel affecte des personnes qui conçoivent leurs concitoyens comme des proches et qui

⁹¹ François Jost, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles : De Boeck Université, INA, 2001, p. 124.

⁹² L'avortement, le viol ou la drogue : trois thèmes de ses films les plus connus et les plus étudiés : *Le temps de l'avant* (1975) *Mourir à tue-tête* (1979) et *Tu as crié Let me go* (1996).

⁹³ Dans un rapport relatif au projet de distribution du *Temps de l'avant*, Hortense Roy rapporte les propos d'Anne-Claire Poirier : « Pour moi, l'avortement se situe au niveau individuel ; il peut arriver, de toute évidence que, circonstanciellement, l'avortement devienne un geste positif pour l'individu. Mais, maintenant, l'avortement et la contraception (qui sont de même nature et qui sont d'ailleurs tous deux abordés dans le film) sont souvent vus comme les solutions miracles à des malaises sociaux beaucoup plus profonds, alors qu'ils ne sont en somme que des hypothèses de solution à court terme, comme si on essayait de boucher les trous l'un après l'autre au lieu d'envisager le mieux-être des individus de façon globale. (...) *Le temps de l'avant* parle de l'avortement : il ne parle en fait que de cela. Il est impossible de parler de l'avortement sans parler de la vie. (Anne-Claire Poirier – Réunion de planification de l'opération de distribution, 17 avril 1975) », dans Hortense Roy, *Projet de distribution du film Le temps de l'avant*, Archives de production de l'ONF, avril 1975.

reprochent à l'État de menacer ces relations de proximité, qu'elles soient effectives ou potentielles. Il y a un tel hiatus entre les aspirations relationnelles des gens et l'espace relationnel défini par l'organisation sociale, que la relation à l'autre est menacée. C'est, symptomatiquement pour ce qui nous occupe, par cette préoccupation qui peut être dite propre au lien direct qu'Anne-Claire Poirier aborde les problèmes sociaux.

Ainsi, dans *Tu as crié Let me go* (ONF, 1999), son dernier film, la cinéaste évoque le destin tragique de sa fille, Yanne, dans l'enfer de la drogue⁹⁴, pour parler du devenir du lien. La criminalisation de l'usage des drogues contribue à créer un monde interlope où les individus sont soumis au pouvoir des dealers. Cette exclusion sociale des drogués n'a pourtant rien à voir avec une dé-socialisation. Dans ce processus d'exclusion, les rapports humains, au contraire, revêtent une importance particulière : une perte de lien douloureuse ou un désir de préserver un lien à tout prix sont à l'origine de bien des dépendances, comme nous l'apprennent les témoignages des jeunes filles droguées et prostituées que rencontre Anne-Claire Poirier. Ce point est important, puisqu'il s'agit de défaire le cliché de l'asocialité des consommateurs de drogue afin de les réintroduire dans les cercles de proximité. Anne-Claire Poirier ne pense pas cette réintroduction en termes de réintégration censée ré-apprendre aux individus leur rôle social, mais en termes de compassion et de partage des mêmes expériences relationnelles.

En définitive, et pour suivre la démarche d'Anne-Claire Poirier, si la mort de sa fille concerne le spectateur, ce n'est pas parce que ce spectateur est mère ou père d'une

⁹⁴ Yanne aurait pris de la drogue par amour, pour accompagner, comprendre et peut-être sauver son compagnon. C'est ce qu'elle dit à sa mère et c'est ce que sa mère-cinéaste nous rapporte en étayant son propos des témoignages d'autres jeunes filles prises dans des situations similaires.

filles qui pourraient se comporter pareillement, ou sœur, frère, ami(e) confronté au même type de situation et souffrant pareillement de la perte d'un enfant, d'une sœur, etc. Ce geste est le drame *de ceux qui partagent le souci du lien*. Si Poirier milite en faveur de la légalisation de l'usage des drogues, c'est pour rendre leur « liberté d'aimer » aux adolescents, et éviter d'ajouter au problème de la dépendance, celui de la survie. Le cinéaste parvient à toucher son spectateur en montrant les ravages d'une criminalisation de l'usage qui condamne *des liens*, en prétendant contrôler un « phénomène de société » sans pourtant atteindre ceux qui font commerce de la difficulté d'être. Janine Marchessault est sensible à cet aspect des choses lorsqu'elle écrit :

Tu as crié...'s great strength is in materializing sympathetic understanding, in showing how it connects people and create community. (...) Through the interviews, we come to understand the war on drugs as an immoral government campaign that punishes the users, and protects the suppliers –the only solution, Poirier tells us, is legalization. But what makes Poirier's argument so compelling is that it is grounded in the painful repercussions of criminalization. We come to understand these repercussions through the filmmaker's mourning and through the testimonies of young women who, like Yanne, worked in the sex trades in order to support their addictions and often their boyfriends. We sympathize with them. It is in Yanne's absence that these women represent her not as a single victim but as a community suffering in similar circumstances⁹⁵.

Dans son article, Janine Marchessault semble cependant oublier de considérer les écueils d'une telle démarche. L'empathie et l'identification avec les victimes ont plus de chance de déclencher une réponse politique passionnelle que de ramener l'action collective sur le terrain de la justice sociale. C'est dire que la construction communautaire par empathie a pour pendant ou pour problème un rapport conflictuel

⁹⁵ Janine Marchessault, "Sympathetic understanding in *Tu as crié Let me go*", dans Jim Leach and Jeannette Sloniowski (eds), *Candid Eyes. Essays on Canadian Documentaries*, Toronto: University of Toronto Press, 2003, p. 222.

avec les institutions qui énoncent la loi et la norme, et la communauté humaine de proximité où le lien détermine l'intérêt que l'on porte aux autres. La médiation audiovisuelle joue alors un jeu délicat en créant du collectif dans cet entrelacs qui met en concurrence les liens interpersonnels et les liens institutionnels, les espaces de socialisation de proximité et les espaces civiques de régulation sociétale. C'est un effet récurrent de la médiation audiovisuelle que d'opposer à la « communauté » réelle de proximité, ou à la communauté sentimentale du partage des aspirations humaines, l'organisation sociale des grands États modernes. On prend pour acquis que le lien social est « menacé » par cette organisation, et qu'il faut le retisser à tout prix. La télévision peut alors se poser en instance privilégiée de recomposition. Son dispositif exploite l'opposition entre le vécu relationnel et l'espace institutionnel de socialisation. Il est censé pallier l'absence de relations réelles entre les individus.

Dans la lignée d'Habermas, on remarquera que, comme les autres médias, la télévision d'affaires publiques ou le documentaire d'animation sociale se posent en médiateurs de la collectivité qui, en l'absence de rapports réels, ne se tiendrait pas sans eux. Ainsi, la plupart des interventions de simples citoyens sont justifiées comme des entreprises messianiques d'entretien du lien social⁹⁶. La *figuration* ou la mise en scène d'une assemblée publique populaire qui débat directement ou donne son avis par voie de sondage ou celle d'un cercle d'amis et de proches qui sanctionne l'authenticité des propos et des images permet la justification de la télévision comme espace concret où une telle *assemblée*, qui ne se tient pas dans les faits, et un tel cercle, qui ne se réunit

⁹⁶ Jost note que dans les émissions de *reality show*, on ne manque jamais de demander aux personnes filmées les motivations de leur passage télé. La réponse ne peut être que : je le fais pour les autres qui souffrent comme moi, pour que tout le monde sache ce qui devrait être connu, etc.

jamais comme tel, deviennent proactifs. Devant de telles assemblées et de tels cercles, les personnes filmées justifient leur déballage comme actes de solidarité fondateurs de rapports communautaires évacués par les institutions politiques ou la vie moderne. De plus, la mise en accusation récurrente de la non-communication entre les personnes permet de mettre en valeur le rôle du média dans le rétablissement de celle-ci ; le témoignage télévisuel permet la révélation d'une vérité qui, sans la télévision, demeurerait cachée, *alors qu'elle concerne tout le monde*, du moment que « tout le monde » veut bien en débattre. La télévision peut dénoncer les insuffisances des médiations collectives et se poser en intercesseur privilégié entre les gens et entre les personnes et les autorités⁹⁷. C'est ainsi qu'elle peut concurrencer les formes de représentation institutionnelles et perturber le jeu politique⁹⁸.

Le ludique

La médiation audiovisuelle qui s'appuie sur des situations d'interlocution feinte entre des personnes, sur un plateau de télévision ou in situ, entre les filmeurs et les filmés, ne saurait impliquer le spectateur extérieur s'il ne *feignait son implication, lui aussi*. Si la feintise ne réduit pas la situation d'interlocution à une pure fiction, elle introduit le spectateur dans l'univers du *comme si*, et ce faisant, elle vide le relationnel audiovisuel de tout *véritable enjeu*. Nous aboutissons à une conclusion paradoxale : la médiation audiovisuelle qui exploite le relationnel le vide de tout enjeu réel.

⁹⁷ Cela dépasse le rôle traditionnel du « média » mis au service d'un groupe pour appuyer ses démarches et ses revendications auprès des autorités.

⁹⁸ En France, on parle de crise de la représentativité.

Le ludique présente un double intérêt, du point de vue de la relation humaine. On peut, comme Jean-Louis Comolli ne cesse de le faire dans toutes ses interventions⁹⁹, s'indigner des effets de cette feintise dans le contexte médiatique contemporain de l'industrie du spectacle et du divertissement à savoir, la manipulation des corps et des sentiments. Mais force est de constater que *tout le monde joue un jeu*. Les personnes filmées sont consentantes tout comme le spectateur veut bien faire semblant de croire à l'authenticité de *la situation* d'interlocution, pourvu qu'elle lui procure quelques émotions semblables à celles qu'il peut éprouver dans le régime fictionnel (compassion, malaise, enthousiasme, etc.) *qu'il ne demanderait pas mieux d'éprouver dans le monde réel s'il pouvait le faire sans risque*. Et justement, le dispositif audiovisuel le lui permet. Dans l'univers du jeu, en effet, la relation jouée est plus plaisante que la relation réelle, puisqu'à tout moment, il est possible de sortir du jeu, de couper court, de passer à autre chose : pratique impossible au presque dans la vraie vie où la confiance est difficilement « zappable », où la charge d'émotion et d'affection dans le lien dépend de sa continuité et d'une forme d'engagement qui négocie constamment avec le risque de la rupture, de la trahison ou de la perte.

Dans le dispositif audiovisuel, et c'est le grand bénéfice de son jeu relationnel, personne ne s'engage, vu la brièveté des émissions ou des films, la succession des acteurs, le professionnalisme des cinéastes ou des journalistes, des producteurs et des témoins eux-mêmes¹⁰⁰. Le vécu émotif de la relation est là, mais, pour ainsi dire, sans sa « chair » qui l'inscrit dans une durée de fragilité et d'intensité. Le lien est là, mais sans

⁹⁹ Regroupées dans un récent ouvrage paru aux éditions Verdier, Lagrasse, en avril 2004 : *Voir et pouvoir. L'innocence perdue. Cinéma, télévision fiction, documentaire*.

¹⁰⁰ Jost rapporte plusieurs scandales de témoins « professionnels », c'est-à-dire engagés pour faire office de témoins et qui hanteraient les plateaux des émissions de télé-réalité.

le caractère étouffant et oppressant de ses obligations morales envers l'autre avec lequel on vit *effectivement*. La convivialité, donc, sans le poids des affections.

Cependant, dans ce théâtre où se feignent des relations de compassion et d'identification dans le cadre protecteur du dispositif, une « réponse » réelle peut être demandée et obtenue. La réponse est individuelle, elle est l'œuvre d'un spectateur qui agit ponctuellement, par un geste de décharge, après lequel il peut retrouver l'espace sécuritaire du jeu. L'ONF a expérimenté ce genre de réponse, sans forcément savoir qu'en faire, lors du passage télévisuel du premier documentaire en cinéma direct consacré à la pauvreté, *The Things I Cannot Change* (Tanya Ballantyne, 1967). Les offres d'aide financière, de travail, de services divers affluèrent de la région de Montréal, mais restèrent exceptionnelles dans les autres régions du Canada où le film avait été diffusé. La proximité avec la famille ou l'identification avec elle déclencha des initiatives individuelles de don¹⁰¹ qui restèrent anonymes. Si l'ONF fut dépassé par ces réactions, la télévision apprendra vite à transformer ces gestes en spectacle de la solidarité, par exemple, dans des méga et méta-émissions de type téléthon, selon un modèle importé des États-Unis et que connaît depuis longtemps le Canada. On fabrique une communauté d'individus, d'associations, d'entreprises dans un engagement ponctuel et massif aux dimensions relationnelles multiples (entre les donateurs, entre les bénéficiaires, entre les bénéficiaires, donateurs, organisateurs et performeurs qui provoquent le don, etc.) mais éphémères, sans consistance. Le spectateur est invité à

¹⁰¹ Selon un mémo signé J. Lysynshyn, Chief, Information Division, daté du 5 mai 1967 : « Since the telecast on Wednesday night, we have received a large number of calls (...). All calls were complimentary to the Board and in most cases people offered cash, groceries, clothing and included were several job offers. [...] Many of the callers said they were not rich but wanted to give, others spoke about going to bed in tears and other who had been in concentration camps or had experienced poverty previously came up with offers of help. »

prendre part au spectacle en ajoutant son obole, et à se joindre ainsi à cette utopique collectivité de relations feintes. Le dispositif ne saurait en effet produire de communauté réelle. Ainsi Jacques Walter et ses deux partenaires, Esquenazi et Nel du *Centre de recherche sur les médias* de l'Université de Metz¹⁰², insistent sur ce point¹⁰³ : la nation comme image d'une communion nationale est un phantasme collectif ponctuel qui ne saurait produire aucun lien social, mais qui sert la stratégie de positionnement du média télévisuel.

¹⁰² Walter indique que les résultats de ces travaux ont été publiés sous le titre *Le téléthon, scène, intérêts, éthique*, aux éditions L'Harmattan, Paris, en 1998.

¹⁰³ Jacques Walter rapporte d'abord les conclusions d'Esquenazi sur « la construction télévisuelle d'une foule unique, la France, par une gestion spécifique des studios (lieu de passage des invités, de visibilisation de l'unité de compte [ndlr : l'argent], de spectacularisation des performances). Au total, une telle construction médiatique de la réalité subsume les possibles oppositions entre groupes sociaux et constitue une modalité particulière du lien social », Jacques Walter, « Pensée en clair-obscur, Théorie des champs et médiations », *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy*, sous la direction de Jérôme Bourdon et François Jost, Paris : Nathan, 1998, p. 85.

Une communauté par filiation

La médiation audiovisuelle peut-elle construire une communauté qui ne repose pas sur des « feintises » de proximité, sur un mode relationnel ludique qui vide la relation de ses enjeux affectifs, ou sur une figure communautaire « artificielle » produite par un dispositif de médiation partenaire ou concurrent des institutions publiques¹⁰⁴ ? Il nous reste à examiner un autre type de dispositif de médiation collective : celui qui se fonde sur un événement vécu « ensemble » en temps réel. Il n'est plus question alors de jeu relationnel vécu sur un mode ludique et qui produit des communautés imaginaires en concurrence directe avec la « fiction » communautaire institutionnelle. Il est plutôt question d'un sentiment intense de communion lors d'un événement vécu collectivement, qui ne semble rien devoir au *dispositif*. La présence, le contact, l'écoute en direct semblent nécessaires à un sentiment de filiation qui s'impose par transmission. Certes, comme le dit Paul Zumthor lui-même¹⁰⁵, les médias électroniques, audio ou audiovisuels peuvent enregistrer les corps, les regards, les voix ; mais ils les textualisent¹⁰⁶ et rompent ainsi le charme d'un relais qui passe par la présence mutuelle de corps. Ces corps s'ouvrent les uns aux autres par la perception. Le régime textuel de

¹⁰⁴ Suzanne De Cheveigné mena une enquête révélatrice à cet égard sur le traitement journalistique des catastrophes naturelles, et montra que la ligne de partage entre la télévision de service public et la télévision de secteur privé passe par la *figuration du collectif*, qui, chez l'une, présente une communauté solidaire soutenue par ses institutions (services sanitaires et social, soutien technique, logistique, policier, mobilisation politique, etc.) et chez l'autre, présente une collectivité désorganisée dans le but d'accentuer la position de force du média (le premier sur les lieux à offrir secours, assistance et communication). Cf. Suzanne de Cheveigné, « Médiateurs et visions du monde : l'environnement dans le journal télévisé », dans Bourdon, Jérôme et François Jost (dir.), *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy*, Paris : INA-Nathan, 1998, p. 151-161.

¹⁰⁵ Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Montréal : Le préambule, 1990, p. 15.

¹⁰⁶ Paul Zumthor évoque « la corporéité, le poids, la chaleur, le volume réel du corps dont la voix n'est que l'expansion. D'où chez celui à qui le médium s'adresse (et peut-être chez celui même dont la voix est transmise), une aliénation particulière, une désincarnation dont probablement il ne se rend compte que de façon très confuse, mais qui ne peut pas ne pas s'inscrire dans l'inconscient. », p. 17.

la transmission suppose un texte qui conserve la trace du passé pour n'importe quelle génération capable de le relire, même après de grandes périodes d'oubli. Le régime oral suppose un lien continu, d'écoute, de reprise, de reformulation, de don et de contre-don qui ne peut s'interrompre. S'il ne peut redonner ce moment en partage, le documentaire peut du moins *l'exprimer* en faisant son moment référentiel.

La vulnérabilité

La production de lien par la performance est une pratique mémorielle spécifique. Cette pratique reposerait sur la répétition de l'événement, qui assure un lien contre des temps d'oubli toujours possibles. Le mode de transmission contraste ainsi avec des pratiques de réception qui isolent le texte, garantissent son autonomie, pour en faire un objet de patrimoine, en sommeil, mais disponible pour les réactivations du sens. C'est dans cet ordre d'idées que François Paré¹⁰⁷ souligne la différence de rapport entre une mémoire institutionnelle qui assure la pérennité du groupe par sa culture (envisagée, pour le domaine littéraire qui l'occupe, du point de vue de ses modes de production – essentiellement l'édition – de ses pratiques de conservation – bibliothèques, enseignements scolaires, reconnaissance académique – et de ses pratiques d'interprétation – le commentaire de texte –) et la mémoire des groupes minoritaires ou minorés qui passe par la performance, et donc qui passe par l'expérience de la disparition possible du texte dans la voix qui se tait, de la disparition possible de la communauté dans le public qui se désagrège. Paré parle alors d'une littérature de la *vulnérabilité*. La vulnérabilité est ce trait commun au style, travaillé par la négativité, au topos littéraire de la minoration, cette conscience aiguë, inapaisée et inconsolable de la

¹⁰⁷ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa : Le Nordir, 2001.

disparition de toute chose, au mode d'actualisation orale du signifié, c'est-à-dire une présence par la voix, limitée au moment de la profération, et enfin au mode d'écoute, un acte de solidarité de la part de l'auditeur avec ce qui menace constamment de se dissoudre.

L'enchantement

Johanne Villeneuve, pour sa part, voit dans le rapport entre mémoire collective et écoute non pas l'épreuve de la vulnérabilité du sujet et de la communauté, non pas le moment d'un rapport consterné de la communauté à elle-même et du sujet à lui-même, mais la force de la transmission d'un savoir de génération en génération, par lequel « il n'y a plus de traces purement matérielles de ce qui n'est plus, mais le lien vivant de ceux qui sont venus après¹⁰⁸ ». « Pour la culture orale traditionnelle, le médium est un milieu dans lequel on baigne¹⁰⁹ ». Johanne Villeneuve insiste sur l'idée d'un milieu de vie où la médiation ne repose sur aucune séparation préalable entre les vivants et les morts, le passé et l'actuel, l'absent et le présent : elle parle d'une latence collective qui enveloppe le médiateur et son public dans la médiation orale, et oppose cette latence à l'intermédialité de la modernité qui se caractériserait à la fois par une mise à distance du médium (par le texte, le signe, l'écriture, l'objectivisation) et un effacement du médium grâce à la rapidité et l'efficacité technique des médiations. L'oralité est alors qualifiée non pas de médium premier, mais de contexte premier de médiation, ou certaines qualités médiatiques se retrouvent, suivant les époques et les situations. « En deçà des interactions entre les médias, des configurations institutionnelles et des prétendues

¹⁰⁸ Johanne Villeneuve, « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke », *Intermédialités*, n° 2, automne 2003, p. 14.

¹⁰⁹ *Id.*, p. 14.

hégémonies, préexiste quelque chose que j'aimerais appeler des qualités médiatiques¹¹⁰ ».

Tout art, tout médium, peut exprimer ce bain communautaire, s'il renoue avec ce que Villeneuve appelle une pratique d'enchantement. Pour comprendre la fonction de cet enchantement, il faut abandonner la perspective aristotélicienne qui fait du narrateur un conteur et non un « historien ». Tout narrateur qui veut être cru aura alors à faire la preuve que son propos n'est pas une fable mais un discours. On bannit alors du discours tout ce qui l'enchanté, tout ce qui séduit, tout ce qui provoque du désir d'entrer dans le récit fictionnel, de communier avec ses personnages, etc., au nom de la défiance envers le mensonge poétique. Or la simple mise en intrigue « cause un enchantement sans conduire au mensonge¹¹¹ ». Et cet enchantement renvoie à la médiation comme milieu, comme sensibilité à l'être-ensemble écoutant la même histoire qui parle à chacun de quelque chose qui concerne tous. La musique, la chanson, l'image gracile d'un lieu ou d'un visage rouvriraient ainsi le discours sur la communauté.

La culture orale induit une conception de l'expérience comme plénitude, densité, pour laquelle le principe de contradiction demeure inconnu ; aussi les temps fusionnent-ils, de même que les espaces parcourus, dans l'unique creuset d'une collectivité en devenir de mémoire¹¹².

Pour Villeneuve, ce sont ces traces d'oralité qu'il faut traquer dans le discours, et, donc, pour ce qui nous occupe, dans le film documentaire. Cet enchantement dont il est question « n'a pas la consistance du factice, mais celle du lien¹¹³ ». Villeneuve prend

¹¹⁰ *Id.*, p. 16.

¹¹¹ *Id.*, p. 22.

¹¹² *Id.*, p. 24.

¹¹³ *Id.*, p. 28.

alors un exemple : un film d'archives historiques montées sur une musique d'Alfred Schnittke. L'archive est performée par les musiciens, sa matérialité d'archives, de traces, se dissout pour rejoindre le corps mémoriel et immatériel de la musique qui permet d'habiter le passé et le présent tout à la fois. Le spectateur qui se coule dans cette musique change son rapport au passé : ce passé n'est plus l'objet d'un discours, il surgit dans le moment présent, il l'habite à nouveau, le temps d'une écoute. Et certes, la musique n'est pas le seul corps mémoriel et immatériel qui permet cette intrusion insensible d'un temps dans un autre. La voix en est un, aussi, qui conserve les accents du lieu, du moment, de la situation qui l'ont fait se poser. Et l'écriture épistolaire, interlocutoire, en est encore un, qui se charge pareillement du vécu relationnel qui l'a fait naître

La remédiation

La « remédiation¹¹⁴ » de cet enchantement est donc possible. D'abord, dans le rendu des performances et des rassemblements qui excède le simple enregistrement et mise sur l'écoute du spectateur, plutôt que sur son regard rétrospectif, et qui mise sur le moment de sa dissolution dans le bain communautaire plutôt que sur celui de sa remémoration de l'événement. Des performances, il y en avait, au Québec, dans les années 1960 et 1970 : les *shows* de chansonniers (Leclerc, Vigneault, Dor, Julien) renouvelés par Charlebois, le disputaient aux récitals de poésie. La première nuit de la poésie eut lieu en 1970 : les caméras de Jean-Claude Labrecque n'étaient pas là pour

¹¹⁴ Terme utilisé par Jay Bolter et Richard Grusin et référant aux processus d'inclusion de dispositifs médiatiques dans d'autres dispositifs médiatiques. La remédiation est définie comme la logique formelle par laquelle les médias remodèlent et modifient les formes médiatiques antérieures. Nous gardons quant à nous l'idée de la reprise du dispositif médiatique pour parler de l'incorporation de la performance dans le texte filmique, et de son remodelage à travers le montage. Cf. Jay Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press, 1999.

enregistrer l'événement, mais pour l'accompagner dans son devenir (cette nuit fut d'ailleurs conçue *pour* les caméras de Labrecque, avec la complicité de Gaston Miron). Sa remédiation filmique impressionna Dominique Noguez et Éric Waddell, qui put décrire, des années après, l'atmosphère particulière de ces « happenings collectifs », concerts, lectures publiques, des années 1970, en se référant à ses souvenirs et au film de Labrecque¹¹⁵.

Mais comment décrire cette remédiation de l'enchantement communautaire ? celle de Labrecque avait des instants de vulnérabilité : des clameurs et des silences désynchronisés flottaient au-dessus de la foule ; l'image s'interrompait – une caméra en panne ? – mais le son continuait sur une absence d'image ; une voix résonnait tandis que les lèvres se figeaient dans le gel d'un photogramme. Pour le spectateur du film, cette voix semblait revenir d'une lointaine présence qui échappait à l'image devenue fixe, elle forçait l'écoute. Parmi ces voix, il y avait celle de Michèle Lalonde, qui récite son célèbre poème *Speak White*, un poème maintes fois repris, réécrit sur les murs des villes, récité à nouveau en maintes places et remonté dans maintes courts métrages. Ces incessantes reprises en relais ne sont pas sans rappeler celles de la voix reconnaissable entre toutes de René Lévesque, qui réussit à dire, au soir de la défaite référendaire, un « À la prochaine fois » étranglé par l'émotion, ou celle d'un Charles de Gaulle proclamant « Vive le Québec Libre ! » sur le balcon de l'hôtel de ville de Montréal. Ces

¹¹⁵ Pour Waddell, le public y trouvait l'occasion de ressentir des attaches identitaires, hors des cercles strictement familiaux, amicaux et nationaux, sur la base d'une *américanité francophone* sans patrie qui serait la mémoire d'une solidarité communautaire résistante au mode d'organisation et de fonctionnement « des zétats » anglo-saxons, mais aussi réfractaire à l'« universel » du modèle culturel français. Jean Morisset, dans le même recueil, renchérit sur cette filiation communautaire sans patrie, sans patrimoine culturel, qui relie pourtant les Métis, les Créoles et les Franco-Américains de la déportation et du vagabondage. Cf. Morisset, Jean et Waddell, Éric, *Amériques. Deux parcours au départ de la Grande Rivière de Canada : Essais et trajectoires*, Montréal : L'Hexagone, 2000.

voix traverseront les années, avec l'écho des clameurs qu'elles ont déchaînées, elles aussi, dans le souvenir vivant de ceux qui s'en souviennent, mais aussi et surtout, dans maints films dont elles hantent les images et dont elles brouillent l'actualité d'une survivance soudainement enveloppante¹¹⁶.

Entre 1960 et 1975, les événements politiques impliquant des rassemblements de toutes sortes : grèves, meetings syndicaux, occupations¹¹⁷ et manifestations se multiplient. Le vécu de ces moments se retrouve dans les films et les poèmes les plus vus et les plus lus de l'époque. Les images emprunteront des circuits de reprises et de recyclage dans plusieurs films, à titre de matières à création plus que d'archives. Pascal Gélinas filme « Le lundi de la matraque »¹¹⁸ dans *Taire des hommes* (coréalisé avec

¹¹⁶ Notamment dans les films de Denys Arcand (*Le Confort et l'indifférence*, 1981), Fernand Bélanger (*Le trésor Archange* (Bélanger, 1995), Pierre Falardeau ou Jacques Godbout des années 1980 et suivantes. C'est Jean-Claude Labrecque qui filme le document d'origine *La visite du général De Gaulle au Québec* (Films Jean-Claude Labrecque / Office du Film du Québec, 28 min 44 s, 1967).

¹¹⁷ Le 8 octobre 1968, Le Cégep Lionel-Groulx de Sainte-Thérèse est occupé. « L'Union générale des étudiants du Québec (UGEQ), qui compte 65 000 membres, affiche son support pour le mouvement qui fait boule de neige. Des percées sont même réalisées sur le plan universitaire, ce qui amène le ministre de l'Éducation, Jean-Guy Cardinal, à réitérer la promesse de son gouvernement de fonder une deuxième université francophone à Montréal. Le climat reste tendu pendant plusieurs jours et une grande marche, qui a lieu le 21 octobre, permet aux étudiants d'exprimer pacifiquement leurs principales revendications. Plus de 7 000 personnes y participent à Montréal » sources : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan>. Les Images de cette manifestation sont reprises notamment dans *Entre tu et vous*.

¹¹⁸ « Le 24 juin 1968, la parade de la Saint-Jean-Baptiste dans les rues de Montréal est marquée par une violente altercation entre policiers et manifestants indépendantistes. Cette journée entrera dans l'histoire du Québec comme le "Lundi de la matraque". La tenue d'une élection fédérale, le 25 juin, donne une coloration bien particulière à cette parade de la Saint-Jean-Baptiste. Les mouvements nationalistes y participent massivement, manifestant (sur la rue Sherbrooke, en face de la Bibliothèque municipale de Montréal) leur insatisfaction à l'endroit du premier ministre du Canada, Pierre Elliott Trudeau, qui siège à l'estrade d'honneur avec le maire Jean Drapeau et d'autres dignitaires. Le premier ministre, dont l'hostilité pour la thèse indépendantiste est bien connue, devient rapidement la cible des manifestants qui scandent "Trudeau traître, Trudeau vendu, à bas Trudeau". En peu de temps, l'émeute éclate. Des drapeaux canadiens sont brûlés, des voitures de police renversées et des projectiles sont même lancés en direction de Pierre Elliott Trudeau. Les policiers perdent rapidement le contrôle de la situation et chargent sans distinction sur tout ceux qui semblent manifester : hommes, femmes, enfants, personnes âgées. Les événements de la soirée mènent à 290 arrestations alors que plus de 125 manifestants, spectateurs et policiers sont blessés. Dans son autobiographie, Pierre Elliott Trudeau relate ainsi l'événement : "Il y eut dans l'estrade des 'mouvements divers', comme disent les comptes rendus d'assemblées, peut-être même un début de panique quand presque tous les notables se levèrent pour sortir. Un agent préposé à ma sécurité personnelle tenta aussi de me faire battre en retraite, mais sans

Pierre Harel, moyen métrage, 1968)¹¹⁹ et Groulx reprend des images de la manifestation de Saint Léonard¹²⁰ dans *Entre tu et vous*. De son côté, Jean Christian Pléau étudie cet intertexte événementiel dans « l'homme agonique » de Gaston Miron. Il analyse le premier vers, « je m'écris sous la loi des émeutes » en se référant au contexte des années 1960 qu'il décrit ainsi :

Les années soixante sont certainement l'âge d'or de l'émeute. Toute cette décennie qui aboutit à la crise d'Octobre paraît ponctuée d'événements qui frappèrent les imaginations et sont restés mémorables à ce titre : manifestations à la Place des Arts en 1963¹²¹, Samedi de la Matraque en 1964, émeute du défilé de la Saint Jean en 1968, marche du mouvement

succès. Je n'avais pas du tout envie d'obéir à une violence aussi saugrenue. Je déteste la violence. Démocrate, je n'admets pas qu'une infime minorité d'agitateurs tente de chasser à coups de pierres les invités de la majorité." À la grandeur du pays, la télévision diffuse des images de la manifestation et de la résistance du premier ministre. Le lendemain, le parti libéral qu'il dirige sortira victorieux de l'élection générale. » Source : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan>.

¹¹⁹ Les images télévisuelles et cinématographiques de ce « Lundi de la matraque » seront reprises dans d'autres documentaires, dont *The October's Crisis* (Robin Spry) ; on en trouve l'écho aussi dans le refrain chanté par Marcel Pépin, à la tribune du meeting filmé par Groulx pour *24 heures ou plus* : « un coup d'matraque, ça frappe, ça frappe... ».

¹²⁰ « En septembre 1968, à la suite d'une décision de la commission scolaire d'imposer des cours de français aux enfants d'immigrants allophones, les membres de la communauté italienne de Saint-Léonard refusent d'envoyer leurs enfants dans les écoles. Cette crise trouve sa source dans la décision de la commission scolaire locale de mettre fin à l'expérience des classes bilingues et de les remplacer par des classes de français. L'importante minorité italienne, généralement plus encline à envoyer ses enfants dans des écoles bilingues, dénonce cette décision. Cette pression amène la commission scolaire à retarder sa mesure. Mais la création du Mouvement pour l'intégration scolaire (MIS) relance le débat qui atteindra un nouveau sommet à l'automne 1968, puis en 1969, alors que de violents affrontements opposeront parents francophones et italiens. » source : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan>.

¹²¹ Cet événement connut un grand écho dans la revue *Parti pris*, qui y consacre un numéro dans lequel on apprend que Miron faisait partie de ceux qui haranguaient la foule des manifestants. Denys Arcand y publie aussi un article qui fustige le goût bourgeois du public anglophone pour lequel on ouvre, à grand renfort de subventions publiques, une Place des arts sous contrôle financier et administratif de groupes anglophones et sous juridiction syndicale américaine ! Il va sans dire que le public était majoritairement bourgeois et anglophone, compte tenu du peu de tradition culturelle musicale au Québec. Pléau déplore cependant qu'à la ferveur révolutionnaire des manifestants de la place des Arts se soit amalgamé un « ressentiment contre la culture ». « Le mécanisme en est simple : au lieu de constater et de déplorer le déficit culturel, on cherche à le nier ; au lieu de revendiquer ce dont on est privé, on propose de faire table rase et on jette l'interdit sur tout ce qui ne relève pas du présent révolutionnaire. Attitude évidemment suicidaire, et qui est l'un des plus désolants travers que nous aient légués les années soixante ». Et de citer Denys Arcand pour appuyer sa thèse : « exemple-type de mauvais goût et de sénilité ; monstres d'ennui que sont les symphonies d'un certain Gustave Mahler ». Jean-Christian Pléau, *La révolution québécoise. Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal : Fides, 2002, p. 116.

McGill français en mars 1969, émeute de Saint-Léonard en septembre 1969, etc¹²².

Pour lui, il n'y a aucun doute : dans « L'homme agonique », Gaston Miron fait une référence précise à la *Loi d'émeute* convoquée en 1949 et en 1969, qui prive tout citoyen de sa liberté de circulation et de réunion dans des circonstances insurrectionnelles exceptionnelles¹²³. Il poursuit son analyse en rappelant que Miron situe lui-même la genèse du poème au lendemain de la manifestation de Québec, le 31 octobre 1969, contre la loi linguistique 63. Miron y est présent en tant que délégué du Syndicat des écrivains au *Front commun du Québec français*. La presse de l'époque indique que la manifestation rassembla 15 000 personnes devant le Parlement et qu'on y écouta les discours de Michel Chartrand et Pierre Bourgault, ainsi qu'un poème lu par Pauline Julien. Miron fait du poème une « genèse de présence, la nôtre-mienne »¹²⁴. Le poème devient un lieu de présence collective, une auto-affection du collectif comme sujet écoutant et s'écoutant.

La remédiation de l'enchantement suppose donc que l'on privilégie l'écoute et la manifestation d'une coprésence dans l'écoute. Elle n'est donc pas un simple enregistrement de l'événement, elle suppose un acte de recréation capable de donner cette présence dans les méandres subtils d'un montage son-image qui offre à la voix une qualité de *persistance*. Les analystes des rapports son-image l'ont souvent noté : la

¹²² Jean-Christian Pléau, *La révolution québécoise. Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal : Fides, 2002, p. 93.

¹²³ « Notre souverain seigneur le Roi enjoint et commande à tous ceux qui sont ici présents de se disperser immédiatement et de retourner paisiblement à leur domicile ou à leurs occupations légitimes sous peine d'être déclarés coupables d'une infraction qui peut être punie de l'emprisonnement à perpétuité. Dieu sauve le Roi ! » Cité par Jean-Christian Pléau, *La révolution québécoise. Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal : Fides, 2002, p. 95.

¹²⁴ « Note sur le non-poème et le poème », *L'homme rapaillé*, p. 111-112, cité par Jean-Christian Pléau.

coprésence des temps est très bien rendue par des décalages de synchronicité entre l'image et le son, qui fait du son un élément non plus ancré dans l'image, mais quelque chose qui la hante, venu de plus loin qu'elle et lui survivant. La remédiation est donc davantage qu'une reprise d'archives – visuelles et audio – elle est une reprise de la performance elle-même. Le montage favorise l'écoute – et la matière sonore – sur le regard (et à l'image). La remédiation par montage crée un système de relais entre des voix différentes restituées avec leur situation d'écoute. Elles semblent ainsi se répondre en annulant le temps et l'espace qui les séparent et en confondant leur public. Le documentariste ne rapproche pas uniquement les propos, il rapproche ainsi les situations d'écoute pourtant originellement fort différentes. Dans *24 heures ou plus*, Gilles Groulx mêle deux types d'événement collectif, le meeting syndical et le concert rock. Grâce à la bande sonore, il mixe leurs deux situations d'écoute : celle qui accueille le discours de Chartrand lors du meeting, et celle qui prévaut dans le concert d'Offenbach¹²⁵. Des bribes de musique, des clameurs de concerts et des slogans militants sont habilement montés de telle sorte que la situation d'écoute paraît une – du concert au meeting. On est pourtant conscient du mixage, puisque la bande sonore ne coïncide que rarement avec l'image, qui se fige, elle aussi, sur des visages devenus paysages immobiles parcourus par leur propre voix, rendue autonome, flottante entre les temps et les lieux. Des silences de fosse¹²⁶ coupent des clameurs, des clameurs sourdent soudain de silence de fosse. Ces silences et cette fixité donnent à la voix de Chartrand la résonance d'un corps mémoriel,

¹²⁵ Le groupe Offenbach est un groupe phare de la scène rock québécoise. On retrouve sa musique dans nombre de documentaires du tournant des années 1970 : *Je chante à cheval avec Willie Lamothe* (Jacques Leduc, 1971) ; *Love addict* (Fernand Bélanger, 1985) ; *Les gars du tabac* (Maurice Bulbulian, 1977).

¹²⁶ Au sens que Laurent Jullier donne à cette expression. Le silence n'est pas celui de la salle du meeting, mais un son, si l'on peut dire, qui se pose sur l'image comme une musique rapportée.

alors qu'il réanime justement le souvenir des martyrs de la classe ouvrière du Canada en remontant aux premières grèves du XIX^e siècle.

Cette remédiation qui nous replonge dans un bain communautaire n'est pas non plus le propre du cinéma québécois. Elle intéresse tous ceux que préoccupe la constitution *par filiation* de la communauté du vivre-ensemble. En 1975, Marker entreprend un film-bilan des années de son engagement politique *Le fond de l'air est rouge*. Il utilise alors les images des ciné-tracts, emprunte quelques séquences à William Klein¹²⁷. Le propos n'en est plus un de combat. Il n'est plus question de mots d'ordre, ni de contre-information. Il est surtout question de retisser la mémoire des événements qui ont fait exister une communauté dans l'activisme. Il s'agissait de renouer avec ce bain communautaire qui semblait concerner des personnes au destin et aux origines diverses, sur tous les fronts des luttes populaires (Cuba, Vietnam, Tchécoslovaquie) et des mouvements contestataires (États-Unis, France) ou qui rendait tragiques les incompréhensions mutuelles (en France, notamment entre le milieu ouvrier politisé qui croyait en l'action du parti et les étudiants qui invitaient au renversement de toute structure autoritaire). Le sentiment collectif qui mêle plaisir d'être et force d'être en groupe, cette vibration qui passe dans les cortèges et les rassemblements, mais aussi entre des amis qui goûtent simplement le plaisir de la discussion où s'éprouve le partage d'un monde commun, est l'objet de tous les soins de Chris Marker. Dans *Le fond de l'air est rouge*, Marker s'enregistre commentant attentivement les images des autres et notant des détails. Celui du slogan des banderoles touche directement sa fibre solidaire et se fait l'indice d'une communauté de filiation : « les ouvriers reprendront des mains

¹²⁷ *Grands soirs et petits matins* (William Klein, 1968) sur les événements de Mai 68 en France.

fragiles des étudiants le drapeau de la lutte¹²⁸ ». Il tente aussi, dans des interventions personnelles, un dialogue *a posteriori* avec les paroles des personnes interviewées. Ses propos relèvent moins du commentaire sur Mai 68 que de l'effort d'écoute qu'il faut faire pour reconstituer et transmettre la force d'un moment de solidarité.

¹²⁸ *Les mains fragiles* est le titre de la première partie du *Fond de l'air est rouge*. Le titre est expliqué en conclusion, lorsqu'on entend Marker lui-même commenter ainsi le mouvement de solidarité de 1967 : « l'année 1967 aura vu apparaître une race d'adolescents assez étranges... ils se ressemblaient tous. Ils se reconnaissaient immédiatement entre eux... Ils semblaient habités d'une connaissance muette, mais absolue, de certaines questions, de certaines actions, et sur d'autres, ne rien savoir... leurs mains étaient incroyablement habiles à coller des affiches, à échanger des pavés, à écrire à la bombe des phrases courtes et mystérieuses qui restaient dans les mémoires, tout en cherchant d'autres mains à qui transmettre un message qu'ils avaient conscience d'avoir reçu sans le déchiffrer totalement... ces mains fragiles nous ont laissé le signe de leur fragilité. Elles l'ont écrite en clair, un jour, sur une banderole : « les ouvriers prendront des mains fragiles des étudiants le drapeau de la lutte... », Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge, textes et description d'un film de Chris Marker*, Paris : François Maspero, 1978, p. 59.

Sémiotique relationnelle

La remédiation de l'enchantement est l'affaire du cinéaste qui fait de son film non plus une épreuve de socialisation ou un modèle de sociabilité, mais un « relais » pour une communauté fonctionnant sous le régime de la filiation. Mais ne pourrait-on pas supposer aussi, du côté du spectateur, une réceptivité particulière qui le rendrait attentif à certains signes ? À des signes relationnels qui lui reconfirment l'existence d'un lien possible, d'un commerce d'amitiés, d'une écoute mutuelle, hors du cercle de ses proches ? Ou encore, ne pourrait-on pas supposer qu'un spectateur cherche, dans de tels signes, le dessin d'une communauté virtuelle à laquelle il pourrait appartenir ?

Ces signes formeraient une sémiotique particulière qui ferait fi des contenus politiques ou sociaux, pour mieux organiser un système de connivences indépendamment des espaces sociaux qui ont effectivement produit du lien. C'est donc la dernière étape de notre réflexion sur la réception : penser une communauté *virtuelle* issue d'une pratique documentaire conçue comme une pratique de liens *par le public lui-même* qui cherche, *pour les relayer*, les signes de cette connivence. L'enjeu communautaire n'est plus une préoccupation des producteurs, mais un souci du spectateur qui réinvestit les films documentaires comme moment essentiel du régime communautaire de la filiation.

Matière signalétique

Quelques signes de connivence ne forment pas forcément une sémiotique relationnelle capable de réveiller l'intérêt d'un spectateur. Il nous faut donc travailler sur un ensemble de productions qui ont entre elles de multiples points de connexion, sur un

groupe de personnes qui se croisent régulièrement, sur un ensemble de relations qui organisent ces connexions et ces rencontres.

Le spectateur est amené à produire un réseau sémiotique quand il dispose de suffisamment de signes relationnels. Dans le cas de la production onéfiennne francophone, nous avons vu que les films renvoyaient souvent aux relations de production et les manifestaient ostensiblement. Le spectateur n'a, alors, qu'à recueillir cette matière signalétique, qu'il peut compléter des relations intertextuelles qu'il repère dans les films. Ces signes relationnels, qui renvoient à des relations humaines ou simplement textuelles, configurent en fait un monde de relations où chaque film et où chaque personne se trouve pris(e) dans un nœud relationnel. Le réseau de signes décentre les individus et les objets pour donner la priorité aux relations. *Les configurations de relations* se mettent à consister sur un plan purement virtuel qui double les plans réels de l'expérience ordinaire. Se dessine alors, sinon un monde réel commun de relations possibles, du moins un *plan commun* de réseaux virtuels, projeté par des relations réelles aux signes desquelles le spectateur est devenu particulièrement attentif.

Aspects méthodologiques

L'analyse de ce *plan commun* suppose qu'on limite la production de cette sémiotique relationnelle dans le temps et dans l'espace, sans quoi il serait vain de parler de consistance des réseaux repérés par le spectateur. Ces limites s'avèrent nécessaires pour ne pas risquer la dissolution de l'idée même de réseau dans un enchevêtrement de relations sans queue ni tête ou plutôt, pour parler le langage de l'analyse des réseaux,

sans sommet ni direction¹²⁹. Mais ces limites ne sauraient être contraignantes, pour ce qui nous occupe, puisque l'initiative de la formation de réseau revient au spectateur, qui peut, à tout moment, élargir comme bon lui semble son corpus, puiser des éléments de mise en réseau dans toutes sortes de documents, produits par toutes sortes de personnes.

Période

Mais si nous nous plaçons du point de vue de l'analyse d'une sémiotique relationnelle ancrée sur un terrain précis, en termes de temps et de groupe, comme nous l'avons fait jusqu'à présent, la périodisation et la délimitation du corpus deviennent problématiques. Dans une analyse de réseaux réels, la périodisation ne saurait se déterminer *a priori*, puisqu'il revient à l'analyse de dégager des périodes significatives en fonction de la fréquence, de la réciprocité ou de la densité des relations. Mais l'analyste se confronte alors à la difficulté de définir les relations qu'il prétend ainsi soumettre à la quantification. Il faut repérer ce qui produit une relation, et inversement, comprendre quelle relation est à l'origine d'un événement. Et le sens du rapport entre relation et événement, action et réception est quelquefois difficile à déterminer. L'analyste doit bien admettre alors les limites de la *modélisation*, sur des configurations où le contexte global, historique et affectif, joue un rôle de premier plan. Ce qui rend particulièrement aléatoire une périodisation qui ne reposerait que sur la « quantification » du jeu relationnel.

Puisque notre sémiotique relationnelle repose sur des relations de travail entre des producteurs et sur des relations intertextuelles qui les ramifient ou les corroborent,

¹²⁹ Les emprunts notionnels proviennent de l'analyse des réseaux sociaux : Pierre Mercklé, *Sociologie des réseaux*, Paris : La découverte, 2004.

les affinités électives se repérant dans des partages de références, il semblait naturel de limiter notre investigation, du moins dans la présente étude, à la période comprise entre 1960 et 1985. Il nous a semblé que la sémiotique relationnelle était particulièrement visible et opératoire durant cette période, parce que le paramètre relationnel était particulièrement important, tant sur le plan de la production que sur le plan de la réception¹³⁰. Cette période voit naître et œuvrer une génération de cinéastes¹³¹ qui croient en *l'action collective* et qui en ont expérimenté les différentes modalités – collectif de cinéastes, participation des personnes filmées, concertation et centralisation des actions, etc. Une même foi dans le potentiel communautaire du médium s'exprimait, du situationnisme de Groulx et consorts, aux activistes et médiateurs sociaux du programme *Challenge for Change / Société nouvelle*. En 1985, cette génération semble passer la main, notamment à travers la production des premiers films bilan : *Charade chinoise* (Jacques Leduc, 1987, mais tourné en partie pendant les élections fédérales) et *Sur les traces du rêve* (Jean-Daniel Lafond, 1986). C'est aussi le temps des œuvres réflexives de Pierre Perrault, qui organise la rencontre des personnages de ses films antérieurs, le fils Tremblay du cycle de l'Île-aux-Coudres¹³² et Stéphane-Albert Boulais de *La bête lumineuse* (1982), pour parler du *Saint-Laurent*, dans le film *Les voiles bas et*

¹³⁰ Ce qui ne nous a pas empêché d'étudier des films plus récents comme *L'erreur boréale* (1999) ou *Tu as crié Let me go* (1996).

¹³¹ « En 1957, on engage de nouveaux cinéastes : Claude Jutra, Fernand Dansereau et Léonard Forest. [...] Entre 1959 et 1961, on procède à l'embauche d'un personnel francophone considérable : Jean Dansereau, Gilles Groulx, Pierre Patry, Clément Perron, Gilles Gascon, André Belleau, Jacques Godbout, Jean-Claude Labrecque, Hubert Aquin et plusieurs autres. Un peu plus tard, au début des années 1960, on engage Anne-Claire Poirier, Gilles Carle, Arthur Lamothe, Michel Moreau, Jacques Leduc et Jacques Giraldeau ». Michel Coulombe et Marcel Jean, *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal : Boréal, 1999 (troisième édition revue et augmentée), p. 476. Liste à laquelle il faut rajouter le nom de Maurice Bulbulian, arrivé en 1965.

¹³² *Pour la suite du monde* (105min, 1962), *Le règne du jour* (118 min, 1967), *Les voitures d'eau* (110 min, 1968).

en travers (Pierre Perrault, 1985). Ce film est aussi l'occasion d'une réconciliation avec Boulais, après l'épisode difficile de *La bête lumineuse*¹³³, ainsi que le prétexte à revenir sur le rôle du Saint-Laurent dans sa recherche poétique d'un pays à la mesure de sa soif d'appartenance. Cependant, les signes relationnels ne sont pas limités aux œuvres de cette époque : on les retrouve, dans les années 1980 et 1990, dans les films de Fernand Bélanger et Richard Desjardins comme dans les films des cinéastes issus de cette génération et qui continuent à faire des films (Bulbulian et Poirier, par exemple). Nous croyons cependant que la production de la période 1960-1985 a transformé en *système* des signes qui autrement demeureraient isolés, favorisant ainsi la naissance d'un nouvel intérêt spectatorial.

Aire et corpus

Les mêmes remarques peuvent être faites sur l'aire de pertinence et le corpus choisis. Nous avons défini notre aire de pertinence à l'aide de deux paramètres : le paramètre linguistique – les documentaires considérés étaient pour la plupart de langue française – et le paramètre institutionnel – les productions considérées étaient onéfiennes. Cependant, on comprendra aisément que *le plan commun* qu'il nous faut définir nous oblige à renoncer à ce genre de distinctions théoriques. Nous devons nous rabattre sur des distinctions pragmatiques et considérer le milieu qui produit le plus de signes de relations de production et le plus de signes de relations intertextuelles, sans écarter de ce décompte les films onéfiens anglophones ou les films non onéfiens francophones. Et de fait, les collaborations entre anglophones et francophones ne

¹³³ Côté anglophone, on observe le même mouvement de rétrospection : en mars 1985, sort et passe à la Télévision *Courage to change* (Tanya Tree, 1986), la suite du premier film du programme *Challenge for Change / Société nouvelle : The Things I Cannot Change* (Tanya Ballantyne, 1967). À ce propos, voir l'article de Gary Evans, « The Future of Documentary in a TV Age », *Cinema Canada*, June 1985.

manquèrent pas dans la période considérée. Il serait aussi problématique de faire l'impasse sur l'influence mutuelle des différentes équipes, quant aux sujets et à la manière de les traiter. Le travail du *Groupe de recherche sociale*, de Colin Low sur la série *Fogo Island*, et de Bonnie Sherr Klein sur la série *Saul Alinsky* ont convergé pour lancer le programme *Challenge for Change / Société Nouvelle*, qui lui-même renforça les liens entre les deux unités de production¹³⁴, comme en témoigne le bulletin du programme. Par ailleurs, du fait de l'implantation de l'ONF à Montréal, on note un intérêt commun pour les réalités de la vie montréalaise. C'est le cas notamment de Bonnie Sherr Klein (anglophone d'origine américaine) qui travailla avec Dorothy Todd-Hénault (ontarienne) sur des projets comme *Opération boule de neige / VTR Saint Jacques* (1969), une initiative de développement de l'usage de la vidéo à des fins d'intervention locale¹³⁵ au bénéfice des communautés de quartier francophones. Cette expérience aura d'ailleurs un impact considérable au sein du programme *Challenge for Change / Société nouvelle*, dont Dorothy Todd-Hénault sera une des figures les plus actives¹³⁶.

Par ailleurs, quand on pénètre le réseau intertextuel, le critère linguistique, le critère national ou le critère institutionnel tombe : on s'aperçoit que la formation des cinéastes francophones de l'Office les incite à chercher reconnaissance et référence en Europe, tandis que la proximité de New York et de ses confluences artistiques – free

¹³⁴ Citons aussi Martin Duckworth, cinéaste et caméraman, qui collabora notamment avec Pierre Maheu (*Le bonhomme*, 1972), Maurice Bulbulian (*Richesses des autres*, 1973), et coréalisa *Une histoire de femmes* (1980, produit par Arthur Lamothe) avec Sophie Bissonnette.

¹³⁵ Un tel usage de la vidéo avait fait l'objet d'un rapport signé Fernand Dansereau dans les mois qui précédèrent la réalisation de ces films.

¹³⁶ Elle fut rédactrice en chef du bulletin, responsable de la régionalisation du programme et conférencière-consultante pour en assurer la promotion pendant huit ans.

jazz, cinéma *underground*, pop art, littérature beatnik – n'est pas sans effet sur leurs films. La considération des signes de l'intertextualité incite donc à prendre en compte des œuvres, documents et événements d'origines diverses. Ce qui importe en fait ici n'est pas l'origine du film, du texte ou du document qui apparaît dans le réseau, mais *la récurrence* de son apparition et la diversité de ses fonctions.

Il n'en demeure pas moins que le problème de la fermeture et de l'ouverture du réseau sémiotique reste un problème méthodologique de premier plan. Un problème qui n'est pas propre à la présente étude, mais que rencontrent tous les analystes de réseaux. Le problème est de délimiter un ensemble fermé de « sommets », donc de boucler le réseau, alors que le réseau se définit par ses relations (ce qui suppose un ensemble ouvert de sommets).

Comment délimiter *a priori* les contours d'un groupe pour en étudier la structure, alors même que l'analyse structurale tend à récuser les catégorisations de la sociologie traditionnelle et considère que les contours d'un groupe ne peuvent être déterminés qu'après l'analyse du réseau plus vaste dans lequel il est pris¹³⁷ ?

Notre analyse du *plan commun* et de sa sémiotique relationnelle se joue donc sur certains noms, certaines œuvres, certains événements qui doivent leur présence au nombre et à la diversité de leurs signes relationnels. On pourrait rêver d'ailleurs d'une recension plus systématique des signes relationnels dans toutes les productions de l'époque considérée. En fait, de telles recherches pourraient être entreprises collectivement, sur la base d'une compilation de données issues des différentes disciplines concernées – cinéma, littérature, études des médias, arts visuels, musique, théâtre, performance, danse –, ce qui permettrait de se rapprocher de l'éclectisme *du*

¹³⁷ Pierre Mercklé, *Sociologie des réseaux*, La découverte, Paris, 2004, p. 34.

plan commun propre à une génération qui faisait flèche de tout bois en matière de production et de consommation d'art, comme on l'a vu dans les chapitres précédents. Il faudrait aussi prendre en compte le degré de visibilité que ces signes relationnels confèrent à la relation à laquelle ils renvoient. En effet, il n'est pas anodin que la source de ces signes soit : 1) le film lui-même ; 2) un article de presse ou de revue ; 3) un livre ou une monographie ; 4) une émission de télévision ou de radio ; 5) une archive de production. Car l'accès au signe est plus ou moins restreint selon les sources et leur nombre. Notre hypothèse est que plus les relations s'exposent et se manifestent, plus la sémiotique relationnelle a des chances de faire système et de retenir l'attention du spectateur. Dans le cas du cinéma onéfien francophone, les sources sont nombreuses, le réseau s'affiche. La multiplication des sources relativement à une seule information relationnelle fut aussi monnaie courante, notamment grâce aux interventions médiatiques, sous forme d'articles de presse, des agents de programme à l'ONF.

Cependant, il ne faudrait pas se méprendre sur l'objectif d'une telle compilation. Il importe de garder à l'esprit que le réseau signalétique étudié ici ne saurait renvoyer, *in fine*, à des « formes symboliques » plus ou moins prégnantes, à des schèmes d'interprétation propres à une époque, à des systèmes de valeurs communs à certaines catégories, classes ou milieux sociaux. Le réseau signalétique ne peut nous renvoyer qu'au *désir et au ressenti du lien* du spectateur qui le repère. Ce repérage ne se fait pas sur la base de données objectives. Il suppose l'intérêt des spectateurs et leur aptitude à intégrer, engranger ce genre d'informations. C'est pourquoi on ne peut pas faire l'économie du *désir de lien* qui mobilise l'attention. Or ce désir se retrouve à plusieurs niveaux : celui de la pratique (il motive la réalisation d'œuvres collectives), celui de

l'attention (il oriente le spectateur vers certains signes), celui de l'analyse (il motive la construction de réseaux entre les œuvres), celui du sentiment (il situe le spectateur dans les réseaux repérés).

Les indices

La sémiotique relationnelle repose sur des *indices*¹³⁸ et des *adresses*. Les *indices* relationnels renvoient aux relations de production et de réception. Le texte et le paratexte¹³⁹ en constituent la source principale. Les indices relationnels sont donc de trois ordres :

1) Les marques des relations réelles dont le film est issu. Les génériques en comportent beaucoup, de même que les textes entourant le film, les interviews, mais aussi les prestations orales lors des projections communautaires ou associatives et qui font souvent l'objet de comptes rendus dans la presse. Sans compter ces films atypiques qui incluent dans leur texte même des séquences traitant des relations interpersonnelles lors la préparation du film, du tournage ou du montage. Les relations de tournage rendues visibles grâce à la verbalisation de la présence de l'équipe par les personnages (*Première question sur le bonheur*, Gilles Groulx, 1977) ou par l'interpellation des membres de l'équipe par les personnes filmées (comme dans *Le bonhomme*, Pierre Maheu, 1972) ou encore par l'intégration des membres de l'équipe de tournage à la

¹³⁸ Une étude systématique du paratexte des films onéfiens reste à faire (elle a été conduite ici de manière sélective, autour de films choisis 1) pour leur réalisateur ; 2) leur thème ; 3) leur mode de production ; 4) leur spécificité esthétique ou discursive.

¹³⁹ A noter que bon nombre d'articles trouvés dans la presse régionale proviennent en fait des pigistes engagés à l'ONF comme chercheur ou comme agent chargé des dossiers de presse, du plan de diffusion et de promotion (Rachel Lussier pour la série *En tant que femmes*, Jean-Yves Bégin pour le *Groupe de recherches sociales*, et plus tard Marie-France Bazzo pour *Passiflora*). Ces articles sont issus de rapports que les chargés de mission avaient écrits à l'attention de la direction des programmes de l'ONF.

situation profilmique, comme dans *Je chante à cheval avec Willie Lamothe* (Jacques Leduc, 1972) et comme dans *Les chroniques de la vie quotidienne* (épisode Lundi : « Une chaumière, un cœur », Jacques Leduc, 1977). Dans les films du programme *En tant que femmes*, ce sont les liens qui lient la cinéaste aux personnages qui sont rendus manifestes. Plus subtilement, un comportement des personnages peut s'expliquer par la présence de quelqu'un qui le filme et avec lequel le personnage entretient un lien complice (Grand Louis dans le cycle de *L'Ile-aux-Coudres*).

2) Les traces de la communion produite par la « performance ». Ces traces renvoient au sentiment collectif propre aux événements vécus en commun, à la communauté par filiation qui prend acte d'elle-même dans la vulnérabilité et l'enchantement. Le documentaire onéfien l'a bien compris : il mise non seulement sur la performance orale, mais aussi sur la dissémination, dans le corps des films eux-mêmes, ou dans leurs prolongements écrits, des signes de la remédiation. Le film se fait alors l'écho des séances de sa propre projection à la manière Morin-Rouch reprise par Jacques Leduc dans *Charade Chinoise*.

3) La structure ou facture intermédiaire. Le film cherche à réactiver, par elle, plusieurs modes de réception – concert, théâtre, cirque – pour interpeller le spectateur sur plusieurs fronts tout en le libérant de l'emprise d'un discours dominant¹⁴⁰. La trace

¹⁴⁰ Valérie Pozner décrit le projet soviétique de « cinéfication » des campagnes dans un article consacré à l'oralité du cinéma (envisagé comme *spectacle, performance*). Les projections dans le cinéma soviétique comme une véritable tentative de « dialogue » avec les populations qu'il fallait convertir à tout prix à la nouvelle révolution socialiste. Le cahier des charges des bonimenteurs était double : endoctriner, certes, mais aussi « créer du lien » entre le nouveau régime et les populations allophones non russophones, éloignées, illettrées et fortement christianisées... Pour Pozner, la médiation du bonimenteur russe s'exerce à un double niveau : « Le film a pour fonction d'exemplifier, de concrétiser des idées abstraites. Dans la salle, les phrases du conférencier explicitent les scènes muettes, assurent la suture entre les plans. Le film médiatise la compréhension des idéologèmes, tandis que les mots familiers médiatisent la compréhension du film. C'est par cette double appropriation que s'effectue le

de ces différents modes de réception¹⁴¹ témoigne de la recherche d'un « contact » direct avec les spectateurs. On offre aux spectateurs une place d'interlocuteur, pour l'engager dans un dialogue. Le film peut même « s'inventer » et « se concevoir » comme prétexte à ce dialogue, à la manière de Fernand Dansereau pour *Saint-Jérôme* et ses 27 films-satellites ou à la manière Colin Low pour la série *Fogo Island*¹⁴². Cette remédiation brouille les frontières entre les différents types d'espace¹⁴³ : diégèse, monde de la fabrication, espace de la réception. Le spectateur qui ne participe pas à ces séances de

processus d'appropriation culturelle et d'investissement actif du spectateur dans l'actualité culturelle, sociale et politique » Valérie Pozner, « Le bonimenteur "rouge". Retour sur la question de l'oralité à propos du cas soviétique », *Cinémas*, vol. 14, n^{os} 2-3, printemps 2004, p. 172. Le conférencier utilise divers médias pour le faire : « dans le cas de soirée thématique, on a affaire à un spectacle véritablement intermédial, dans lequel un thème ou une situation narrative se voit déclinée sous plusieurs formes, savantes et populaires, visuelles et verbales, écrites et parlées, autour de l'axe que constitue la projection filmique » (*Id.*, p. 168). Mais le rôle du bonimenteur rouge ne s'arrêtait pas là. Il devait aussi recueillir les doléances de la population, expliquer les nouveaux modes de production et d'échanges, rédiger les lettres des paysans illettrés, répondre aux questions de politique générale ou locale. Dans les années trente, une autre expérience de cinéficatation fut tentée : celle du *ciné-train* (que Chris Marker retrace dans *Le train en Marche*). Il s'agissait d'aller à la rencontre des paysans russes, non pas pour leur projeter des films de propagande, mais pour tourner avec eux *et* pour eux, des films dont ils étaient les protagonistes, et qui leur étaient destinés, puisque le train était composé : 1) d'un wagon pour le développement ; 2) d'un wagon pour le montage ; 3) d'un wagon pour la projection. Tous les techniciens participaient au voyage à travers toute l'URSS. Le but de cette opération était de : 1) favoriser la médiation sociale (filmer les habitants, les réunir, provoquer les discussions) ; 2) identifier les problèmes et trouver des solutions (au niveau de la production dans les usines ou dans les champs) ; 3) créer une conscience collective par la réunion dans l'image de la collectivité (comme effectivement « une »). Cette expérience aura bien sûr beaucoup d'échos au tournant des années 1960, avec le cinéma d'intervention sociale, dans le lequel s'engagent, entre autres, Chris Marker et Jean-Luc Godard. On a vu que Chris Marker, avec *A bientôt j'espère* (1968), initiera, contre son film, une expérience originale de cinéma ouvrier à Besançon. Il offrira une caméra aux ouvriers de Rhodia, mécontents de son travail sur *A bientôt j'espère*, afin qu'ils se filment eux-mêmes, ce qui donnera *Classe de lutte* (1969). Le groupe se fera connaître sous le label *Groupe Medvekiné* et produira des « actualités » alternatives.

¹⁴¹ L'expérience russe relevait aussi d'une démarche expérimentale, comme le souligne Pozner : « ce type de pratiques empêche le spectateur d'être dans l'état de contemplation passive qui est celui du consommateur des produits narcotiques du boulevard », décrié par Ossip Brik et les théoriciens du front de Gauche de l'Art (Brik, 1927). C'est d'ailleurs à ce discours théorique, développé également au début des années 1920 par Dziga Vertov, Gustav Klucis ou le constructiviste Alexei Gan, qu'à celui d'Eisenstein qu'il faudrait rattacher tant la pratique que les théories de la cinéficatation russe (Pozner, 2004, p. 173).

¹⁴² Les courts métrages sont conçus pour être immédiatement vus par la population, au fur et à mesure de leur production car ils doivent aider à la réorganisation communautaire du village.

¹⁴³ Laurent Jullier distingue le monde narratif, les hétéro-univers, les fosses et les mondes de la fabrication et de la projection. Dans *Les sons au cinéma et à la télévision*, Paris : Armand Colin, 1995, p. 95 et suivantes.

projection collective peut cependant retrouver les traces de ce souci relationnel dans la structure ou la facture même du film.

Les adresses

Les formes d'*adresses* qui nous intéressent ici comportent un enjeu relationnel entre le cinéaste et le spectateur. Quel type de relation un cinéaste propose-t-il à son spectateur ? S'adresse-t-il à lui comme à un ami possible ? C'est la qualité de la relation que manifeste l'adresse qui importe et qui fait jouer à l'adresse un rôle particulier dans la sémiotique relationnelle. On se souvient que la sémiotique relationnelle n'existe que dans le désir du spectateur de repérer du lien ou du liant dans les films. L'adresse lui permet de s'inclure dans le jeu relationnel ; de participer indirectement au réseau qu'il met à jour et de jouir finalement d'une communauté virtuelle qu'il engendre et qui l'inclut.

L'adresse au spectateur. Gilles Groulx a poussé très loin cet art de l'adresse. On en retrouve dans tous ses films sous la forme : 1) d'« endophonie », au sens que Michel Chion¹⁴⁴ donne à ce terme pour qualifier l'incitation faite au spectateur de lire, dans son for intérieur, des textes inscrits dans l'image mais qui ne sont ni vus ni lus par aucun personnage ; 2) d'interpellation directe par l'usage des pronoms personnels de la deuxième personne du singulier et du pluriel, dans les titres : *Entre tu et vous*, *Où êtes-vous donc ?* ; 3) d'interpellation directe par intervention des cinéastes à l'écran. Dans *24 heures ou plus*, Gilles Groulx et Jean-Marc Piotte apparaissent à l'image pour informer les spectateurs que « la fin de ce suspense dépend de vous », en confondant

¹⁴⁴ Michel; Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris : Cahiers du cinéma, Paris, 2003.

sciemment, sous l'idée de suspense, le film et la réalité. Celle-ci doit devenir une œuvre collective plutôt qu'un système d'oppression ; 4) de médiation par la caméra : les personnages du *Chat dans le sac* s'expliquent devant la caméra et s'adressent aux spectateurs ; 5) de délocalisation du son hors de l'espace diégétique : dans *Où êtes-vous donc ?*, le personnage joué par Christian Bernard s'adresse à un autre personnage. Dont la présence est manifestée par un plan en caméra subjective, mais le travail du son introduit une perspective sonore incongrue dans l'espace de l'image. De plus, la réduction anormale des bruits ambiants produit un effet de « syncope » ou « d'arythmie » comme le met en valeur Véronique Campan¹⁴⁵ qui « délocalise » la voix de Christian Bernard hors de la diégèse, et nous renvoie au vrai Christian Bernard, star de rock de l'époque. La conversation n'a plus lieu entre deux personnages, mais inclut le spectateur qui doit comprendre que les propos de Christian Bernard lui sont directement adressés. C'est lui qui doit réagir à la situation décrite par le chanteur, et non les personnages du film ; 6) de présentation du film aux spectateurs, par les personnages et les auteurs : Fernand Dansereau utilise cette figure dans *Tout le temps, tout le temps, tout le temps...?*

¹⁴⁵ Véronique Campan, *L'écoute filmique. Écho du son en image*, Saint-Denis : PUV, 1999. « L'illusion d'une synchrèse s'efface devant un effet de syncope où image et son ne se soudent plus l'un l'autre mais se nouent dans un entretien réciproque ». p. 71. La syncope retient l'attention de Véronique Campan parce qu'elle implique deux moments contraires : la rupture et la suture. « La syncope pourrait s'entendre comme une union suspensive, un accord décalé, un point critique d'articulation ménageant un espacement entre les éléments qu'il relie. Elle est précisément le lien qui correspond à l'entretien échoïque du son et de l'image filmique. », p. 89. Véronique Campan veut supplanter la notion de synchrèse proposée par Michel Chion dans *L'Audiovision* (Nathan, Paris, 1990). Notre propos n'est pas de la suivre sur ce terrain, mais de relever un effet de syncope ayant pour fonction de *solidariser* le monde du spectateur et celui du film. La syncope court-circuite les opérations de production d'espaces imaginaires qui situent d'ordinaire le spectateur dans un espace imperméable à celui de la représentation filmique.

L'adresse à l'interprète. Le film porte la marque d'une lecture interprétative, d'une reprise créatrice des mots et des images des autres – ou de ses propres images ou mots, tournées ou publiés antérieurement. C'est le signe d'une « lecture », donc d'une adresse qui attire l'attention sur la relation : on voit quelqu'un voir, on écoute quelqu'un écouter, selon la belle expression de Peter Szendi dans son histoire de l'écoute¹⁴⁶. On peut parler d'une communauté de l'écoute, à partir du moment où l'on peut partager une écoute avec l'autre, non plus sous la règle de l'événement (être tout ouïes ensemble et vibrer à l'unisson dans un même espace-temps) mais sous la règle du don : pour Peter Szendi, la musique ménage un espace qui rend possible une appropriation particulière par ses auditeurs, une *écoute signée*¹⁴⁷ à offrir aux autres comme gage d'intérêt et d'amitié. Faire œuvre de son écoute par la variation, l'improvisation, mais aussi par la recontextualisation est une manière de réinscrire le plaisir esthétique dans la relation humaine. Szendi définit donc l'écoute comme le point de croisement de subjectivités autrement séparées dans leur appréhension des choses ; écouter l'autre écouter et faire écouter à l'autre ce qu'on entend relève moins du détournement de l'œuvre, de la concurrence des interprétations ou de l'affrontement des jugements esthétiques, que d'un désir de partage et de communion qui s'exprime par la « récréation » de l'œuvre où s'assume à la fois un héritage, celui de l'auteur, une donation, celle de la variation qui le réactualise, et une foi en la suite des choses. L'écoute n'a pas lieu entre deux personnes, mais doit être comprise comme une relation triangulaire. Nous écoutons de la musique

¹⁴⁶ Peter Szendi, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, précédé d'« Ascoltando » par Jean-Luc Nancy, Paris : Éditions de Minuit, 2001.

¹⁴⁷ Comment une écoute peut-elle devenir mienne, tout en continuant de répondre à l'injonction inconditionnelle d'un « tu dois ? » Quel espace d'appropriation la musique réserve-t-elle à ses auditeurs pour que ceux-ci puissent signer à leur tour (afin de l'adresser, de la faire partager comme la leur) l'écoute d'une œuvre, d'une interprétation, d'une improvisation ? », Peter Szendi, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, précédé d'« Ascoltando » par Jean-Luc Nancy, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 19.

avec l'idée de la faire partager. Entre l'auditeur et l'objet d'écoute intervient toujours un tiers à qui l'on souhaite faire entendre, non pas tant l'œuvre elle-même mais la manière dont un « je » l'écoute. Et c'est la possibilité même d'une entente, d'une communauté, qui se joue précisément dans cette écoute et son partage. En partant de ces prémisses, on peut dire que le film, dès lors qu'il monte une musique ou une voix sur des images, *signe* une écoute de cette musique ou de cette voix, en appelle à une écoute de cette écoute¹⁴⁸ et crée donc un espace d'*intersubjectivité*. La remédiation de la performance de poètes, de chansonniers, de musiciens occupe une place non négligeable dans les films étudiés.

¹⁴⁸ Dans une partie précédente de ce chapitre, Johanne Villeneuve nous expliquait comment une épreuve du lien naissait d'une remédiation des archives par la musique ; ici, au contraire, c'est la musique ou la voix qui est remédiée par les images. Cette remédiation livre une « écoute » singulière qui appelle le partage et le dialogue avec un *auditeur de cette écoute*. Le cinéma est propice à ce genre d'expérimentation. L'histoire mouvementée de l'utilisation de la musique dans les films en est la preuve. Elle recoupe en partie l'histoire de l'écoute que Szendi retrace dans les batailles juridiques entourant la représentation de la musique, la reproduction mécanique des sons et le réarrangement des œuvres. Mais l'usage particulier qu'en fait le cinéma complexifie la pratique de l'écoute en l'inscrivant sur le terrain intermédial. L'écoute se signe désormais dans une mise en scène, une mise en images, un nouveau dispositif de médiation. On se souvient de *l'écoute* de la chevauchée des Walkyries de Wagner par Francis Ford Coppola, dans *Apocalypse Now*, écoute qu'il a signée par la recontextualisation de l'œuvre dans le théâtre de la guerre du Vietnam, sa remédiation par amplificateurs, qui couvre le bruit des hélicoptères de l'armée américaine. Les chœurs de Wagner précèdent et annoncent une pluie de feux comme les sept trompettes annonçant l'Apocalypse dans l'évangile selon saint Jean. C'est moins la réussite de la séquence qui importe que le nouvel impact de l'opéra de Wagner sur les contemporains du film de Coppola, qui étaient particulièrement sensibles à la perspective d'anéantissement que dessinaient la course à l'armement et l'intensification des conflits politiques, les désastres de l'acculturation et de la pollution. L'écoute qu'en fait Coppola nous renvoie à la barbarie de l'Occident qui s'exprime à travers le fleuron même de sa propre culture. Le choix de Wagner n'est certes pas anodin, puisqu'il renvoie aussi à la prédilection d'Hitler pour ce musicien. On peut aussi garder en mémoire une autre recontextualisation terrible de la musique dans les camps de la mort. Si la scène de Coppola relève de la fiction, celle des musiciens juifs des camps qui jouaient des marches militaires, des airs de jazz et de danse dans les camps de la mort, pour accompagner le départ des commandos de travail ou pour accompagner le départ des prisonniers pour les fours crématoires, est, elle, historiquement avérée. Cf. Simon Laks, *Mémoires d'Auschwitz*, préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris : Editions du Cerf, 1991. Une telle recontextualisation de la musique est propice à une réinterprétation de la place des arts dans l'histoire de l'Occident : Pascal Guignard, sur la base de sa lecture des mémoires de Simon Laks et Primo Levi, écrit : *Je m'étonne que des hommes s'étonnent que ceux d'entre eux qui aiment la musique la plus raffinée et la plus complexe, qui sont capables de pleurer en l'écoutant, soient capables dans le même temps de la plus extrême férocité. L'art n'est pas le contraire de la barbarie... La sidération de l'audition donne à la mort*. Le cinéma a exploité cette recontextualisation de la musique dans de nombreux films consacrés aux camps comme *La vie est belle* (Roberto Benigni, 1997) Godard y revient dans ses *Histoire(s) du cinéma*. Ce qui se joue dans cette remédiation, cette écoute de la musique par l'image, cette vision de l'image par la musique, c'est donc *le lien* entre des spectateurs-auditeurs, lien qui *s'exprime* non pas par la voie d'un discours mémoriel, mais par le ressenti « collectif et coupable » d'une *écoute jetée dans les misères du monde*.

Nous les retenons dès qu'il est question de re-contextualiser le morceau de musique, la voix, le texte ou l'image : d'autres images sont montées sur une même voix¹⁴⁹ ou un même morceau ; on varie les dispositifs d'écoute – directe ou indirecte¹⁵⁰ – on varie les lieux de performance¹⁵¹, on varie les environnements sonores¹⁵². Le spectateur écoute ou voit l'autre écouter et peut dès lors comprendre que cette écoute lui est offerte, qu'elle est donc la trace d'un mode relationnel. De plus, sa propre activité d'interprétation trouve un nouveau sens relationnel. Interpréter devient un mode relationnel pour lui aussi, en tant que spectateur. Un cinéaste comme Gilles Groulx¹⁵³ incitera d'ailleurs son spectateur à franchir le pas, à ne pas garder pour lui sa lecture des films, à remonter les films suivant le sens qu'il aurait voulu y voir, afin de s'inscrire dans une chaîne relationnelle qui utilise les œuvres pour s'actualiser.

Ces deux types d'adresse renvoient donc à deux statuts distincts du « spectateur » : le destinataire et l'interprète. La sémiotique relationnelle offre au

¹⁴⁹ Poème de Michèle Lalonde ; chanson de Pauline Julien ; Claude Gauthier ; George Dor ; Plume Latraverse ; Steve Faulkner ; musique d'Offenbach.

¹⁵⁰ Par radio, sur disque, *live*, à la Télévision.

¹⁵¹ Dans l'intimité d'une chambre vide, lors d'une veillée, un mariage, sur une scène de concert, sur un plateau TV, dans la rue, etc.

¹⁵² On monte les performances sur différentes ambiances quotidiennes : surtout le cinéma de Groulx et Fernand Bélanger, qui sont des films de concepteurs sonores : *Où êtes vous donc ?*(1969) et *Passiflora*(1985).

¹⁵³ En juin 1971, Gilles Groulx, qui participe à une soirée de projection d'*Entre tu et vous*, organisée par Straram, dit significativement qu'il ne comprend pas pourquoi on devrait astreindre les gens à supporter plus de 20 minutes de projection. Groulx voulait qu'on puisse voir un film comme on le monte : par séquence, de façon discontinue, sur plusieurs semaines, en se payant le luxe de la répétition et de la coupe. Il y a de cela, dans les films de Groulx, soit une invitation à une lecture qui soit une pratique ; ne dit-il pas lors de cette même soirée qu'il souhaite que ces films deviennent des matériaux pour les montages et les collages d'autres cinéastes qui en auraient besoin ? On comprend mieux dès lors l'hétérogénéité visuelle de *24 heures ou plus* (1973) qui ne s'articule plus autour de l'unité d'un discours mais autour des potentialités d'une pratique. Une pratique de la lecture filmique, fondée sur la créativité et la production singulière, voilà ce que le monteur Groulx voudrait initier, comme il existe une manière d'écrire consistant à coller, fondre, transformer des citations littéraires empruntées à droite et à gauche, pour produire de la singularité en utilisant *ce qui nous relie quand nous le signalons à l'autre*.

déchiffreur de ces signes une double posture qui lui permet d'entrer dans le jeu relationnel qui se dévoile ainsi, de plus en plus, à ses yeux.

L'espace sémiotique commun

Appelons cet ensemble d'indices et d'adresses une signalétique relationnelle qui fonctionne sur plusieurs plans et crée ainsi un *espace sémiotique commun* où peuvent s'inscrire autant de réseaux virtuels que de spectateurs. Ces niveaux sont au nombre de trois : on les construit sur la base des relations *signifiées*¹⁵⁴. Chaque plan comporte plusieurs types de relations, c'est-à-dire, en langage analytique, des matrices dotées chacune d'un arc relationnel. Nous définirons ici les types de relations dont le spectateur recueille les signes, comme nous y invite à le faire la méthodologie de l'analyse des réseaux.

Le plan de production

Il organise les relations de collaboration réciproque – coréalisation, coécriture de textes, co-organisation d'événement – et les relations de collaboration hiérarchique – relation contractuelle d'échanges de services comme le travail du son, de l'image, du montage, le jeu d'acteur, la documentation et la recherche, etc. Le repérage se fait donc à partir du décodage de relations réciproques entre des personnes qui partagent les titres d'auteur, de réalisateur, d'organisateur, ou du décodage de relations hiérarchiques entre des techniciens, scénaristes, acteurs d'une part et cinéastes de l'autre, ou entre des cinéastes et des producteurs. Dans les termes de l'analyse de réseau, la sémiotique

¹⁵⁴ 1) Le plan de production (génériques, interviews et textes critiques explicitent les relations de production en distinguant prestation professionnelle et création collective) ; 2) le plan textuel (citations devenant références communes ; appropriation d'image ou de texte qui renvoie à des « lectures », des « interprétations » ou des « regards » singuliers) ; 3) le plan événementiel (les performances ou projections relayées par les films et les textes ; les adresses aux spectateurs).

relationnelle distingue deux « matrices » relationnelles, selon que la relation est réciproque ou hiérarchique, et deux « arcs » : l'arc « collabore avec » ; l'arc « travaille sous contrat avec » et « est produit par ».

ONF oblige, les signes relationnels qui renvoient à ces relations sont nombreux, car les mêmes collaborateurs reviennent de film en film, mais dans des postures et des fonctions différentes. La lecture des films est appréhendée à travers cette connaissance des histoires de production qui rapprochent ou éloignent les agents producteurs d'un film à l'autre. Le réseau de production acquiert une densité nouvelle durant les années 1960, en raison des pratiques de subversion des relations contractuelles entre les membres d'une équipe de production et avec les personnes filmées. Cette subversion se manifeste et se revendique, créant autant de signes relationnels qui prennent, du coup, une importance singulière. Les cinéastes tenteront d'étendre la relation de collaboration réciproque à tous les agents de productions, personnes filmées incluses, et les statuts deviendront interchangeables : bon nombre de cameramen parmi les plus « actifs », Labrecque, Carrière, Leduc, Brault, deviendront cinéastes sans pour autant renoncer à leur carrière de cameraman. Les cinéastes passent aussi par la production (ce qui n'est pas le cas des Braumberger ou Dauman en France) en raison de la nature collégiale du système de production de l'ONF : Dansereau, Godbout, Poirier, Maheu sont tous passés par la direction de production du programme français. Dans les œuvres revendiquées comme collectives, ils sont inscrits au générique au même titre que les réalisateurs, monteurs et techniciens.

Le plan textuel

On y dénombre les relations de citation et d'appropriation qui seront les deux matrices, ou les deux arcs, du réseau symbolique. L'attention aux citations et aux appropriations permet au spectateur de tracer des ensembles ou des parcours. Les citations permettent de repérer des pôles idéologiques à travers des références récurrentes. Le pôle « anticolonialiste » est par exemple hypertrophique : Albert Memmi, Aimé Césaire, Franz Fanon sont abondamment cités¹⁵⁵. Le pôle « situationniste » (Debord et Lefebvre) dessine quant à lui une sorte de « clique », pour parler dans les termes de l'analyse des réseaux, c'est-à-dire un petit groupe d'individus qui se reconnaissent entre eux grâce à des références communément partagées ou interdites au sein du groupe¹⁵⁶. Cependant, pour le spectateur, ces pôles sont aussi des

¹⁵⁵ Gaston Miron est un des principaux chantres de la dénonciation de la situation coloniale du Québec, un thème qu'il lie à l'exil intérieur auquel le contraint la situation linguistique des Québécois, son principal combat dans les années 1960. De son côté, le héros *du Chat dans le sac* (Groulx, 1964) présente à la caméra ses lectures du moment : parmi elle, *Les damnés de la terre* de Franz Fanon. Dans sa postface à la réédition de son *Portrait du colonisé* (Gallimard, 2002), Albert Memmi note avec étonnement le succès de ce portrait auprès des Québécois qui affirmaient s'y reconnaître. Pierre Vallières, dans *Nègres blancs d'Amérique* (Montréal : Éd. Parti pris, 1968), compare la situation des Canadiens français à celle des noirs américains, et parle d'esclavagisme au profit des intérêts successifs des Français de France, des Canadiens anglophones et des Américains. Michèle Lalonde synthétise cette thématique dans son poème *Speak White*, paru en 1968, dont elle fera une lecture publique lors de la fameuse *Nuit de la poésie* de mars 1970. Jean-Daniel Lafond reviendra sur cette identification dans son film consacré aux activistes du FLQ (*La liberté en colère*, 1994), qu'il avait tourné dans la foulée de *La manière nègre ou Aimé Césaire, chemin faisant* (1991) avec les mêmes protagonistes. Remarquons que, si dans les années 1960, le colonialisme permet à certains de penser le rapport conflictuel avec le pouvoir économique et politique du Canada anglais, il est inopérant sur le plan national. Car l'État québécois existe comme structure de pouvoir, sinon comme entité souveraine, avec tous les attributs d'une autorité morale (du temps de Duplessis, elle fut d'inspiration religieuse), technocratique (aux temps de la Révolution tranquille), policière (répression des mouvements de grève à la fin des années 60) et coloniale (dans le rapport aux Autochtones). Rappelons le principal propos de notre premier chapitre : au-delà des idéologèmes qui circulent comme monnaies d'échange entre les différents discours de l'époque, poétique, politique, cinématographique, littéraire, la pratique de terrain témoigne, au sein de la population, d'une résistance aux structures de pouvoir qui ne se confond pas avec la dénonciation du pouvoir « fédéral » « anglophone » « bourgeois » « cultivé » : les autres paliers de pouvoir (provincial et municipal) sont aussi visés, ce qui profite aux organisations de proximité.

¹⁵⁶ L'influence d'Henri Lefebvre et de sa *Critique de la vie quotidienne* (3 vol., Paris : Grasset, 1947) est repérable entre autres dans les films de Gilles Groulx et Jacques Leduc. Les journalistes qui commentent la sortie d'*Où êtes-vous donc ?* ne manquent d'ailleurs pas d'établir le lien de filiation. *L'International situationniste* a une cellule québécoise via la personnalité de Patrick Stram, qui fut un

points de raccords potentiels. Le spectateur qui tire le fil « anticolonial » et repère une « constellation » de films et de textes organisée autour des mêmes références et documents appréhende les films en fonction de cette constellation qui lui est propre, et peut se situer dans les différents réseaux qu'il met à jour. Le spectateur produit la « communauté » virtuelle de ceux dont il repère des affinités « idéologiques¹⁵⁷ », à partir de ce qu'il a choisi d' « isoler » comme « pôle ». Il y a donc une double pratique de regroupement idéologique : celle des acteurs qui forment une clique, celle des spectateurs qui produisent une « carte¹⁵⁸ ».

Nous avons vu que les pratiques d'interprétation se signalent par des appropriations de textes, de sons, d'images, ou par un remontage d'images et de textes produits par d'autres ou par soi¹⁵⁹. Mais certaines appropriations visent explicitement à fabriquer du lien entre filmeurs, personnes filmées et spectateurs, quand bien même tout les séparerait socialement et économiquement. Le cas du roman *Bonheur d'occasion*¹⁶⁰ est assez exemplaire à cet égard. Il est cité par les cinéastes de *Saint-Henri*

des premiers compagnons de route du mouvement et qui s'expatria au Québec à la fin des années 1950. Il devient un proche de Groulx et défendit le cinéma québécois dans les colonnes des revues intellectuelles et artistiques de l'époque, *Parti pris* et *Hobo-Québec* notamment. La dénonciation de la société de consommation est un topos des films de Groulx et Leduc (dans *Cap d'espoir* notamment, ainsi que dans la série *Chroniques de la vie quotidienne* que Jacques Leduc coréalisa en partie avec Jean Chabot).

¹⁵⁷ On verra que c'est moins la justesse de la référence qui compte, que son efficacité en termes de « lien ».

¹⁵⁸ À l'image de cette « cartographie » de la production culturelle que l'on essaie de produire à partir des bases de données. La base de données, ici, est personnelle.

¹⁵⁹ On trouve beaucoup d'occurrences de ces cas d'appropriation et de reterritorialisation dans le cinéma d'Arcand : *Le confort et l'indifférence* reprend bon nombre de séquences de documentaires onéfiens. Dans *Gina*, Arcand transforme un personnage réel de son documentaire *On est au coton* en personnage de fiction. On peut aussi citer le cas de Perrault qui réécrit ses films à partir de leur découpage technique, dans des livres de transcription et de commentaire.

¹⁶⁰ Le roman de Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, fait la chronique d'un quartier populaire de la fin des années 1930, le quartier Saint-Henri à Montréal.

le cinq septembre qui affirment, par le commentaire, que leur intention en faisant ce film était de vérifier si le quartier ressemblait encore à la description de Gabrielle Roy. Ils croyaient par là détenir un sésame pour rencontrer les gens, mais ne faisaient en fait que reconduire le clivage social qui les séparait des habitants de Saint-Henri. Les cinéastes qui passaient par le livre reproduisaient un mode de fonctionnement bourgeois où le niveau d'instruction et le niveau de culture concourent à faire se reconnaître entre eux les gens qui sont « du même monde ». Et de fait, dans ce film, la connivence s'établit plus entre les cinéastes et leurs spectateurs cultivés qu'entre les cinéastes et les personnes filmées. Dans le film de Bulbulian, *Des lendemains comme hier*, le livre a une toute autre fonction. D'abord parce que ce n'est pas le cinéaste qui l'a lu, mais le personnage, qui tente d'y voir clair dans sa condition de résidant de Saint-Henri. Le fils aîné de la famille Tremblay se demande en effet ce que cela signifie « être de Saint-Henri », comme on est « de la montagne », quand on a réussi. Être de Saint-Henri, pour lui, c'est être un exilé social, à la manière de ces artisans contraints, pour survivre, aux petits boulots d'employés, ou de ces ruraux que la misère chasse des campagnes. Il semble se souvenir en effet du personnage d'Azarius, le père brisé de *Bonheur d'occasion* qui ne s'adapte pas au mode de vie urbain. Le fils Tremblay comprend le désarroi de son propre père à travers celui d'Azarius, mais affirme vouloir se sortir de ce cycle par l'instruction. Le père Tremblay vivait en effet dans les environs du lac Saint-Jean avant son exil à Montréal. Il était alors maître de son ouvrage, avec son « territoire » et sa fierté d'y tenir sa place. Dans le film de Bulbulian, il parle de son humiliation d'ouvrier à la merci de ses employeurs et rejoint ainsi les accents d'Azarius. La référence au livre permet une rencontre effective entre tous les protagonistes du film,

y compris le spectateur à qui le personnage donne directement une clé de lecture de son propre vécu.

Le plan événementiel

Le plan événementiel organise les relations issues de ou occasionnées par la projection des films. Ces relations se manifestent quand le film conserve la trace de la projection d'une partie du film (comme dans les *Chroniques de Nitinath* de Maurice Bulbulian ou dans *Charade chinoise* de Jacques Leduc), ou de la projection d'un film, dans un autre film de la série à laquelle il appartient (comme dans la série *Fogo Island* de Colin Low). Mais les traces de la projection peuvent aussi se trouver dans la presse¹⁶¹ ou dans des textes annexes¹⁶². L'information relationnelle que le spectateur en retire a à voir avec le projet ou l'enjeu relationnel du film, entre le cinéaste et les personnes filmées, ou entre le cinéaste et ses spectateurs.

Passage d'un plan à l'autre

Dans quelle mesure cette sémiotique relationnelle, qui retient l'intérêt du spectateur et qui crée, pour lui comme pour d'autres, un *espace sémiotique commun* où s'inscrivent des cliques et des cartes, dans quelle mesure donc, cette sémiotique relationnelle rend-elle attractives¹⁶³ les relations de la pratique documentaire ? Dans

¹⁶¹ La presse qui s'en émeut, comme la presse anglophone au sujet des projections sauvages d'*Un pays sans bon sens*, ou qui s'insurge, comme Luc Perreault contre l'interdiction de *24 heures ou plus*, *Cap d'espoir*, et *On est au coton*, et qui finira par organiser lui-même des séances de projection clandestine contre lesquelles l'ONF ne pourra pas grand-chose.

¹⁶² Le livre de Straram-Piotte sur Groulx retranscrit les débats entourant la projection d'*Entre tu et vous* à la Cinémathèque québécoise. Cf. Straram, Patrick, le Bison ravi et Piotte, Jean-Marc, Pio le fou, *Gilles cinéma Groulx, le Lynx inquiet*, Montréal : Éditions Québécoises/Cinémathèque Québécoise, 1971.

¹⁶³ Au sens qu'André Gaudreault et Tom Gunning donnent au terme d'« attraction » par opposition à la narration. Cf. Tom Gunning, « The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and The Avant-Garde », in Thomas Elsaesser (eds), *Early Cinema, Space, Frame Narrative*, London: BFA, 1990, p. 56-

quelle mesure ces relations finissent-elles pas « consister », par s'autonomiser, par construire un monde qui s'ajoute au monde social, le dédouble ou le concurrence ? C'est alors que l'idée de passage d'un plan à l'autre devient intéressante et que les entrelacs de relations qui font passer les personnes du statut de collaborateur à auteur ou de personnage à référence littéraire deviennent importants. C'est en tant qu'ils s'échangent leur fonction que les « individus » déploient le potentiel relationnel des pratiques documentaires sur le versant de la production comme sur celui de la réception¹⁶⁴ : si le spectateur ne perçoit que des signes de relations qui reconduisent les acteurs dans leur statut et leur fonction, les réseaux qu'il construira manqueront de consistance et donc d'attraction, ce qui compromettra son désir de lire les films à travers les relations qu'ils génèrent. En revanche, si les données relationnelles qu'il peut recueillir dessinent la figure d'un liant communautaire qui excède les fonctions et statuts des rapports sociaux habituels et qui contourne les distinctions du vécu, du textuel et de l'événementiel, alors l'interprétation des signes relationnels relève d'un nouvel intérêt. Ainsi, on s'aperçoit que, dans le documentaire, l'incorporation d'un discours ou d'une pensée *passé par* la conversation ou la coopération avec les auteurs. En ce sens, le *plan symbolique* est toujours débordé par l'expérience de la pratique documentaire. L'inspiration que l'on tire des thèses d'Henri Lefebvre (*Critique de la vie quotidienne*) ne suffit pas, il faut l'introduire comme « personnage filmique » et l'interviewer¹⁶⁵. En pleine crise des droits civiques, les propositions d'organisation sociale de Saul Alinsky séduisent : il faut donc

62 ; André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma », dans Aumont, Jacques, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63.

¹⁶⁴ En analyse des réseaux, on dira que les transferts verticaux entre les niveaux sont plus importants que les flèches horizontales entre les individus.

¹⁶⁵ Cf. Michel Régnier, *Entretien avec Henri Lefebvre* (ONF, 34 mn 25 s, 1972).

faire le voyage et filmer in vivo l'enseignement du professeur et l'action des comités de citoyens inspirée de ses théories¹⁶⁶. Si on se réfère à Roland Barthes pour construire un projet autour de *La lutte*¹⁶⁷, il est tout naturel de correspondre avec lui pour lui proposer l'écriture d'un projet sur le sport¹⁶⁸. Si on cite Guy Debord, on envisage aussi de construire une antenne situationniste en sollicitant son appui à travers une correspondance suivie¹⁶⁹. On admire Godard, il est alors naturel qu'il devienne un personnage de film ou qu'il soit sollicité pour diriger une expérience de télévision communautaire en Abitibi¹⁷⁰. Le passage d'un plan à l'autre, soutenu par le système des adresses et celui la remédiation, crée un espace virtuel où fonctionnent non plus des personnes à part entière, ou des instances, mais des « personnages » de réseau, soutenus par le réseau qui, en les faisant apparaître en plusieurs endroits, leur donne une épaisseur, une histoire : ce sont les premières conditions de consistance pour un autre type d'univers *de sociabilité*, où le lien est provoqué, diversifié et entretenu par la pratique documentaire.

La sémiotique relationnelle permet de lire les films, les textes, etc., de façon transversale et cartographique. Les signes *de connivence* renverraient notre spectateur à des relations *réelles*, au contraire des feintes énonciatives analysées plus haut. Mais ces

¹⁶⁶ Série de courts-métrages documentaires présentée par la section anglaise du programme *Challenge for Change / Société nouvelle*.

¹⁶⁷ *La lutte* (Brault, Fournier, Jutra, Carrière, 1961).

¹⁶⁸ Dans Hubert Aquin, *Journal. 1948-1971*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 1999. Aquin prépare avec Roland Barthes le film *Le sport et les hommes* (1959). Cette collaboration se fera sous forme épistolaire. Les appendices de l'édition de la BQ comprennent deux lettres d'Aquin adressées à Roland Barthes, datant du 4 avril et du 30 août 1960.

¹⁶⁹ Claude Gonthier rapporte l'existence de cette correspondance entre Debord et Straram. Cf. Claude Gonthier, « Patrick Straram ou la constellation du Bison Ravi », *Voix et images*, vol. 13, numéro 3, 1998, p. 436-458.

¹⁷⁰ Julie Perron, *Mai en décembre : Godard en Abitibi* (2000).

relations réelles n'auraient pas besoin de se constituer en véritables réseaux sociaux pour que notre spectateur assouvisse son désir de voir et de sentir du lien. Les relations de production et de réception auraient un effet décalé, non pas par extension des cercles de créateurs, non pas par imposition de modèle relationnel, non pas grâce à de savants dispositifs de médiation collective, mais en produisant un système de signes relationnels qui infléchit le regard que l'on porte sur le documentaire et qui, peut-être, réussit à réorienter l'intérêt esthétique du spectateur. Le propos n'est pas ici d'affirmer que la réceptivité aux signes relationnels, ni même le plaisir du lien comme plaisir esthétique, soient d'une quelconque manière impliqués dans une production réelle de lien social. Mais notre hypothèse est que cette réceptivité et ce plaisir sont les signes d'un rapport encore inaperçu entre la pratique documentaire et certaines pratiques de lien.

Il n'y a donc pas gain de sociabilité, mais naissance d'un intérêt de sociabilité chez le spectateur. En ce sens, notre approche du documentaire se distingue d'une esthétique relationnelle qui relève d'une visée artistique spécifique : la théorie de l'art contextuel¹⁷¹ comprend la pratique artistique comme pratique de sociabilité effective dans la mesure où ce sont les artistes qui cherchent à fabriquer du lien et à en assurer la trace, ou qui cherchent à créer de nouveaux lieux de sociabilité :

L'œuvre se valide dans sa trace plastique, elle est un objet parlé (texte ou enregistrement vidéo des propos échangés) [...]. Certains lieux, enfin, deviennent l'équivalent d'œuvre : on y parle, agit, se rencontre, on y multiplie débats et confrontations. Cette formule qui fait florès durant les années 1990 (*Accès local*, à Paris) a pour particularité d'annuler le

¹⁷¹ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris : Champ Flammarion, 2004 (1^{ière} édition 2002), p. 206 et suivantes.

principe de l'œuvre comme objet, voire comme événement en soi, pour lui substituer ce prolongement : l'œuvre comme matrice à événements¹⁷².

Notre sémiotique relationnelle fait l'économie de cette visée artistique, tout en se reposant sur des pratiques qui font montre d'une sensibilité peu ordinaire à la relation humaine. C'est ce que nous tenterons de montrer au chapitre suivant.

¹⁷² *Id.*, p. 209 et p. 211.

**PARTIE III :
L'ESTHÉTIQUE ET L'ÉPREUVE DE LA COMMUNAUTÉ**

Sensibilité communautaire

La sémiotique relationnelle éveille une sensibilité communautaire chez le spectateur des films documentaires : c'est du moins ce que nous avons déduit de l'analyse de son fonctionnement. Il nous reste cependant à explorer davantage cette sensibilité, en interrogeant cet intérêt pour le lien que nous supposons impliqué dans la pratique des cinéastes comme dans la réception des spectateurs.

L'intérêt de sociabilité

Il n'y a de communauté que dans l'action collective qui redéfinit à chaque moment les rapports interindividuels. La praxis documentaire, on l'a vu, produit et entretient de tels rapports. C'est pourquoi elle trouve sa justification dans la multiplication des cellules de production audiovisuelle, comme le montre le bulletin de *Challenge for Change / Société nouvelle*. Les films qui sont le résultat de cette praxis relationnelle n'ont pas à charge la production d'un idéal communautaire, mais celle de la conservation de la mémoire du geste qui a produit du collectif. On l'a vu, un ensemble de films qui se relaient entre eux et portent la mémoire de ces rapports humains finissent par organiser une matière signalétique.

La signalétique relationnelle ouvre la possibilité d'une sensibilité singulière, une « sensibilité aux formes de sociabilité » impliquées et engendrées par une praxis qui fait justement du lien son enjeu. Cette sensibilité repose sur le plaisir pris à entrer dans « un réseau de réseaux » et à éprouver du lien. On n'a pas besoin non plus de postuler une familiarité de fait, une *proximité de fait*, ni une *feintise de familiarité ou de proximité*. La

signalétique produit un « système d'attractions »¹ qui désagrègent les œuvres. À la limite, les œuvres deviennent des sources de documentation des relations et des lieux d'adresses. Elles fonctionnent indépendamment des enjeux identitaires des communautés réelles, ainsi que des idéologèmes politiques des personnes. *Elles opèrent directement sur la sensibilité au lien qui m'unit potentiellement à l'autre.* La sensibilité du spectateur à cette signalétique est affaire de désir ou d'intérêt, pour parler en termes kantien. Le spectateur désire y voir ce qui relève du lien, et partager, le temps d'une projection, certains signes de connivence qui le rattachent à une communauté virtuelle, en fait, et ce sera notre hypothèse, une communauté distincte des avatars politiques et sociaux des communautés historiques.

La communauté se goûte, grâce aux réseaux de signes relationnels, comme possibilité toujours ouverte de fréquentation et de circulation, hors de tout sentiment d'appartenance, de toute revendication identitaire². Cette conclusion pourrait faire sursauter ceux qui estiment que les documentaires francophones produits à l'ONF étaient justement imprégnés de revendications identitaires politiques et culturelles. Notre propos n'est pas de contester ce point puisqu'en effet un grand nombre de cinéastes avaient embrassé la cause souverainiste, mais de souligner simplement que ce n'est pas dans des représentations communautaires ou des processus d'identification qu'il faut

¹ Toujours au sens que Gunning et Gaudreault donnent à ce terme.

² Le milieu du cinéma québécois a accueilli durant ces années un nombre important de transfuges nationaux – émigrant français ou anglo-canadien francophile – qui épousèrent la cause indépendantiste par goût de cette aventure d'être-ensemble, par fidélité et amitié plutôt que par *conviction* ou *volonté d'intégration*. Voir à ce propos le témoignage, déjà cité, d'Éric Waddell – Australien de passage à Montréal et qui fit du Québec sa patrie de cœur, sur l'ambiance des années 1960 (Morisset, Jean et Waddell, Éric, *Amériques. Deux parcours au départ de la Grande Rivière de Canada : Essais et trajectoires*, Montréal : L'Hexagone, 2000) et l'hommage *amical* de Jean-Daniel Lafond à cette génération d'« hommes en colère » dans *La liberté en colère* (1994).

chercher le *potentiel de sociabilité* de ces films. Ce n'est pas la représentation du groupe ni la représentation d'individus incarnant un idéal qui est déterminant : la critique militante souverainiste le déplorera d'ailleurs à plusieurs reprises, accusant le cinéma québécois de renvoyer aux spectateurs une image négative d'eux-mêmes³ qui les empêcherait finalement de croire en leur destin collectif. Nous voulons séparer ici ce qui relève de la communauté envisagée comme entité, ou aspirant à l'être, et ce qui a trait à la sensibilité communautaire. Ainsi, le rapport entre médias et sociabilité peut être abordé différemment : le potentiel de sociabilité des usages du média audiovisuel ne doit pas être cherché dans les motivations politiques des collectifs de création, ni dans des « communautés » de réception qui se reconnaissent dans une œuvre, mais dans l'attention du spectateur aux relations humaines permises et entretenues par ces usages.

Ce point de vue nous permet d'interroger la spécificité de l'expérience esthétique du film qui exhibe le relationnel. Cette spécificité aurait, selon nous, quelque chose à voir avec le gain communautaire ou le *sensus communis* de l'expérience esthétique, tel qu'il a été défini par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*. Le sens commun assure la communicabilité universelle du sentiment du beau, non parce que ce sens commun nous fournirait des critères objectifs de jugement qui nous permettraient de nous entendre sur la nature du beau, mais plus radicalement parce que le sentiment du beau et l'intérêt pour les formes belles, ne naissent que dans la socialité et *la redécouvrent comme source de plaisir*. Sans communauté pour entendre le jugement esthétique, celui-ci n'aurait pas lieu d'être, au contraire des énoncés moraux ou théoriques qui ne présupposent pas de « communauté humaine ». Et inversement, sans

³ Notamment Ginette Major, *Le cinéma québécois à la recherche d'un public*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1980.

plaisir esthétique qui se communique, pas de possibilité d'éprouver *en partage* le monde réel, d'éprouver le monde comme *expérience commune*.

L'universalité de la raison en l'homme nous fait accéder à un monde intelligible qui précisément se distingue du monde sensible, c'est-à-dire du monde de notre expérience collective. Le jugement de goût, quant à lui, créerait une intersubjectivité qu'Hannah Arendt appelle la « pensée élargie ». Arendt distingue en effet chez Kant l'espèce humaine, l'homme rationnel et la collectivité des hommes. Ce sont « les hommes » qui sont évoqués dans la première partie de la *Critique de la faculté de juger*, avec l'idée de *sensus communis*. Selon Arendt, juger, c'est précisément prendre les autres en considération pour ne pas leur imposer nos intérêts particuliers.

La pensée élargie provient d'abord de ce que l'on fait abstraction des bornes qui, de manière contingente, sont propres à notre faculté de juger, qu'on ne s'occupe pas des conditions subjectives du jugement, en lesquelles tant d'autres se cramponnent, c'est-à-dire qu'on ne tient pas compte de ce que nous appelons d'habitude l'intérêt particulier ; celui-ci, selon Kant, n'est ni éclairé ni susceptible de l'être ; il est toujours restrictif⁴.

Et Hannah Arendt d'en déduire un peu plus loin :

Kant a pris conscience très tôt qu'il y avait quelque chose de non subjectif dans ce qui est, apparemment, le plus privé et le plus subjectif des sens. [...] En matière de goût, il nous faut renoncer à nous-mêmes en faveur des autres ou dans le but de leur plaire. [...] Il nous faut, pour l'amour des autres, triompher de nos conditions subjectives particulières. En d'autres termes, l'élément non subjectif des sens non objectifs est l'intersubjectivité. [...] Le jugement et tout particulièrement les jugements de goût, renvoie toujours aux autres et à leur goût, et prend en considération leurs jugements potentiels⁵.

⁴ Hannah Arendt, *Juger, sur la philosophie politique de Kant*, point Seuil, Paris, p. 73.

⁵ *Id.*, p. 105.

Avec le jugement esthétique, le monde commun n'est plus seulement tributaire de ses caractéristiques objectives ou théoriques. Un autre monde commun se dessine, qui s'éprouve cette fois, à travers le partage du jugement. Un monde commun qui ne dépend pas de règles universelles, mais de *l'effort de tout un chacun pour en trouver*, afin d'exprimer ce qui, dans son jugement, fonde une intersubjectivité⁶.

Une variante dans la définition de ce *sensus communis* nous permettra d'appréhender davantage la spécificité de l'expérience esthétique du cinéma communautaire, du point de vue de *cet intérêt pour le lien* : selon Vuillemin, l'esthétique kantienne ne fonde pas le jugement de goût dans l'œuvre mais dans « la présomption de l'universalité des conditions subjectives permettant le jugement⁷ ». Il n'y a pas de système des beaux-arts chez Kant, qui se préoccupe plus *du sens* du plaisir esthétique, que de sa *cause objective*. Pas d'identification non plus entre la valeur d'art et la valeur esthétique de l'objet. Si bien que l'on peut parler d'expérience esthétique sans postuler la distinction d'un objet en tant qu'objet d'art. *Comme si, en effet, ce n'était pas l'objet qui importait, mais la sorte de relation aux autres et au monde que sa contemplation rend possible*⁸.

⁶ « Le ça-me-plaît ou ça-me-déplaît, qui, en tant que sentiment, est en apparence entièrement privé et ne se communique pas, s'enracine en réalité dans ce sens de la communauté : il est donc ouvert à la communication une fois qu'il a été transformé par la réflexion qui prend en considération tous les autres ainsi que leurs sentiments. La validité de ces jugements n'atteint jamais celle des propositions cognitives ou scientifiques qui ne sont pas à proprement parler des jugements ». *Id.*, p. 112.

⁷ Jules Vuillemin, *L'intuitionnisme Kantien*, Paris : Vrin, 1994, p. 203.

⁸ « Elle [la faculté de juger] se voit liée à quelque chose dans le sujet lui-même et en dehors du sujet, qui n'est ni nature ni liberté, mais qui est lié toutefois avec le fondement de cette dernière, c'est-à-dire le supra-sensible », *Critique de la faculté de juger*, deuxième section, paragraphe 59, Paris, : Vrin, p.175. Le supra-sensible est défini ailleurs comme un principe de finalité subjective de la nature : ce que nous comprenons comme la réalisation de la liberté dans les conditions de l'expérience, soit l'avènement d'une communauté d'hommes en tant que sujets libres.

Nous disposons donc de deux interprétations du concept de désintéressement : le désintérêt envers nous-mêmes comme source de notre plaisir, selon l'interprétation d'Hannah Arendt ; le désintérêt envers l'objet, qui ne remplit aucune fin que je pourrais vouloir en tant qu'être rationnel, selon l'interprétation de Vuillemin. Si le jugement de goût est dit désintéressé, c'est d'abord parce que le beau ne provient pas d'une fin accomplie avec l'objet – intérêt moral –, ni d'une coïncidence de l'objet avec sa fin – intérêt rationnel – ; le beau implique un désintérêt pour l'existence de l'objet⁹. Il reste que le beau produit cependant un *intérêt secondaire de sociabilité*. Cet intérêt secondaire de sociabilité peut donc être compris sur deux plans : 1) celui du spectateur, comme la possibilité d'un *partage* possible, *hic et nunc*, avec les autres : le plaisir esthétique est un plaisir pris à une intersubjectivité pacifiste qui contraste avec les rapports humains habituels ; 2) celui de l'œuvre elle-même qui nous laisse entrevoir, par son existence même, la réalité possible d'un monde *pour* les êtres rationnels que nous sommes. L'expérience esthétique nous fait éprouver la liberté, non plus du point de vue personnel, comme celle éprouvée dans le contentement moral, mais du point de vue collectif, comme possibilité concrète d'existence pour une collectivité d'hommes libres.

Dans cette seconde acception, il faut se garder d'opposer cet intérêt de sociabilité à l'intérêt moral, comme le fait Rousseau qui parle de la vanité de l'artiste et de l'amateur d'art préoccupés de briller dans les salons mondains grâce au raffinement de leur talent ou de leur jugement. C'est en tant que désintéressé à l'existence de l'objet que

⁹ O. Chedin, *Sur l'esthétique critique de Kant et la théorie critique de la représentation*, Paris : Vrin, 1982. « Il est de la plus grande importance, pour la suite, de bien comprendre que le désintérêt esthétique pour l'existence exprime, en général, le désintérêt de la contemplation pour l'objet. L'existence est ici entendue comme ce qui fait habituellement (théoriquement, pratiquement, pathologiquement) l'objet d'un intérêt, tout intérêt étant porté à l'existence d'un objet ». p. 19.

Le jugement de goût présente un intérêt de sociabilité. Car le plaisir pris à la perception d'une finalité non-subjective dans l'objet repose sur un libre jeu des apparences qui n'entraîne, pour le sujet, aucun risque d'erreur, et repose sur un libre jeu des émotions qui n'entraîne, pour la communauté, aucune passion destructrice. L'accord interne (entre les facultés du sujet) laisse entrevoir, par surcroît, la possibilité d'une jouissance d'un monde commun qui réalise le règne de la liberté.

Clef de voûte de la critique du goût, l'universelle communicabilité subjective des représentations dans un jugement de goût pur et donc dépourvu de concept déterminé avait été démontrée résulter du libre jeu de l'imagination et de l'entendement s'accordant comme ils doivent le faire dans toute connaissance. Ce libre jeu est principe du plaisir esthétique et le sentiment de ce plaisir, à son tour, entretient et fortifie l'état de l'esprit produit par la réflexion. D'autre part, si le beau naturel ne suppose aucun intérêt et si même il l'exclut à son principe, il se lie à un intérêt non seulement empirique de sociabilité, mais intellectuel de moralité en témoignant que la nature enferme *quelque signe*¹⁰ d'un accord entre ses productions et notre satisfaction désintéressée¹¹.

Cette satisfaction désintéressée, nous la concevons comme un bonheur d'une essence particulière : ni satisfaction des désirs, ni contentement intellectuel, mais plaisir de « vivre » dans un monde où l'accord entre des êtres libres est possible. Cet accord est une nécessité chez Kant qui parle en termes d'obligation. En effet, Kant, après avoir distingué absolument le supra-sensible du monde naturel, affirme un rapport sur le mode du « il faut ». Le supra-sensible se réalise dans et par la communauté des hommes libres. Il le faut, car sans l'affirmation d'un lien entre la finalité et la phénoménalité, comment continuer à penser, exister, agir, souffrir, aimer, et que pouvons-nous encore « espérer » ?

¹⁰ C'est nous qui soulignons : l'amateur de plaisir esthétique sera avide de signes qui le rattachent, en tant qu'être libre, à une communauté d'êtres libres.

¹¹ Jules Vuillemin, *L'intuitionnisme Kantien*, Paris : Vrin, 1994, p. 211.

Bien qu'un immense abîme se trouve établi entre le domaine du concept de la nature, le sensible, et le domaine du concept de la liberté, le suprasensible, de telle sorte que du premier au second (donc au moyen de l'usage théorique de la raison) aucun passage n'est possible, tout comme s'il s'agissait de mondes différents, le premier ne devant avoir aucune influence sur le second, néanmoins ce dernier doit avoir une influence sur celui-là, je veux dire le concept de liberté doit rendre réel dans le monde sensible la fin imposée par ses lois ; et la nature doit en conséquence pouvoir être pensée de telle manière que la légalité de sa forme s'accorde tout au moins avec la possibilité des fins qui doivent être réalisées en elle d'après les lois de la liberté¹².

Kant affirmera que le jugement de goût a pour fondement « le concept pur rationnel du suprasensible » qu'il définit aussi comme un « principe en général de la finalité subjective de la nature¹³ ». Ici s'affirme l'idée que le jugement de goût nous aide à saisir le lien entre sujet et nature, un lien autrement *inaccessible* par les voies de l'entendement ou de la raison pratique. La question de la communauté se pose précisément dans une philosophie qui part de la séparation entre noumène et phénomène et ignore les voies verticales onto-théologiques du rattachement à l'être.

La communauté de sujets libres

Revenons cependant à la possibilité d'éprouver *hic et nunc* le plaisir d'une communauté d'expérience. Chez Kant, en effet, rien n'est moins évident, puisqu'il associe les collectivités humaines historiques à l'idée d'une « insociable sociabilité ». Il voit même dans le jeu des passions qui dresse les hommes les uns contre les autres, une « ruse » de la raison pour introduire dans le monde naturel, autrement voué à la répétition ou à la variation, un temps orienté par l'idée de progrès. La vision de l'histoire chez Kant est sans équivoque : l'homme est pris dans des rets affectifs, politiques et identitaires qui favorisent les conflits entre personnes, groupes et États. Mais cet homme

¹² *Critique de la faculté de juger*, Paris : Vrin, p. 25.

¹³ Id, p. 165.

est par ailleurs promis à un autre destin que celui que lui réserve sa soumission au règne naturel, c'est-à-dire au déchaînement des passions induit par la lutte pour la survie dans un univers sensible. L'être libre, qui se manifeste et se révèle à soi-même par cette capacité à soumettre sa volonté à la loi qu'il s'est donnée à lui-même, demande aussi des conditions objectives d'existence en tant *qu'être libre*. La finalité de la culture est la réalisation de ces conditions objectives dans une société civile qui a substitué à la loi naturelle du conflit des passions, la loi rationnelle du gouvernement de la raison.

Si l'être libre se reconnaît lui-même et reconnaît son semblable à sa capacité de soumettre sa volonté à une loi rationnelle, alors l'action morale se présente comme une occasion d'expérience de la liberté qui, autrement, ne serait qu'une idée de la raison. De même pour l'idée de communauté humaine : elle a besoin d'une expérience spécifique pour éprouver sa possibilité. Cette expérience spécifique serait justement l'expérience esthétique. Le jugement esthétique en appelle à une communauté de sujets capables de « ressentir » la même chose, d'être, à travers le jugement de goût et son partage, sensible à la même promesse : la possible coïncidence du monde supra-sensible et du monde sensible. Ce n'est plus la « loi morale » qui se réalise dans une cité de Droit, c'est la coopération de nos facultés qui nous procure le plaisir d'une harmonie, d'un accord où s'éprouve notre liberté comme *état partagé*.

Le jugement esthétique serait donc une occasion d'expérience de la communauté d'êtres libres à laquelle nous aspirons¹⁴ et l'objet d'un jugement esthétique *reflète* la possibilité d'un monde supra-sensible *en partage*, qui répond aux aspirations *de sujets*

¹⁴ Hannah Arendt n'est pas loin de penser que cette aspiration et sa solution est la réponse possible à la dernière question kantienne : que nous est-il permis d'espérer ?

libres. L'accord intersubjectif n'est pas recherché : il est objectivement impossible car le jugement de goût n'est déterminé par aucun concept ni aucune finalité sur lesquels nous pourrions tomber d'accord. L'accord intersubjectif est en fait un pur effet de la libre jouissance. Dans un environnement hostile à toute *rencontre* de sujet à sujet, je puis éprouver un plaisir qui n'est ni celui de la volonté, ni celui de l'intellectuel, un plaisir qui est produit par ce qui dépasse ma condition d'être sensible et mon intelligence, et qui efface l'histoire conflictuelle de mes rapports à autrui (et à moi-même, dans la soumission à la loi morale). On comprend que cette rencontre avec autrui et que cet accord en moi-même, demeurent, chez Kant, *virtuels*, de purs effets de la *réflexion* de l'expérience esthétique dans le jugement de goût.

L'expérience esthétique ne produit pas de communauté réelle, effective, entre des amateurs ou entre les amateurs et les créateurs ; elle prépare cependant le terrain d'une véritable communauté, en donnant à sa virtualité une *consistance sensible*. Reste que le lien en question, chez Kant, est un lien entre des êtres doués de raison. La perception du sublime ou le sentiment du beau seraient les seules occasions données de faire l'expérience d'une rencontre de l'autre, en tant que *sujet libre et sensible* (la loi morale ne me faisait appréhender l'autre qu'en tant que sujet rationnel) avec lequel une communauté *pourrait* se construire. Nous découvrons la possibilité d'une communauté dés-aliénée hors des liens habituels qui font l'insociable sociabilité des hommes. L'expérience esthétique serait donc capable de nous faire vivre un lien qui autrement *ne pourrait pas se ressentir*. L'expérience esthétique procure le plaisir *hic et nunc* d'un lien entre des sujets libres, précisément parce qu'autrement, dans le cours de l'expérience

mondaine ordinaire, ce type de bonheur¹⁵ est reporté aux calendes grecques du progrès infini de l'histoire. La dimension tragique de l'existence est ainsi indissociable d'un ressenti communautaire qui est toujours celui d'un manque, avant d'être une plénitude.

Une communauté de joueurs

Jacques Rancière a réinvesti l'esthétique kantienne pour mettre en valeur l'expérience esthétique comme terrain privilégié de l'exercice de la liberté. C'est ainsi qu'il rattache l'esthétique au politique, non du point de vue de leur supposée finalité commune, mais de l'absence de finalité qui caractériserait les deux expériences, esthétique et politique. Dans les traces de Schiller, Rancière ne croit pas que l'insociable sociabilité des hommes soit un fait de nature, ni de culture d'ailleurs. Le fait de nature et de culture est la part ludique de l'homme. Si une communauté est possible, elle sera une communauté de joueurs ; une communauté capable certes de se donner des règles, mais aussi de jouir librement à l'intérieur de ces espaces de jeu. Il y a un peu de cette opération dans notre idée d'une communauté qui se goûte formellement, dans l'univers des connivences de signes, sans enracinement dans une quelconque réalité sociologique ou historique. Porter attention aux relations transversales, anecdotiques, fruits du hasard, qui échappent aux déterminations contingentes des pratiques filmiques réelles, concourt à créer un *nouveau milieu* de rapports détachés des conditions sociales ; *un milieu de*

¹⁵ On sait que chez Kant, le bonheur n'est pas compatible avec la loi morale, qu'il est une promesse pour l'espèce, mais non pour l'individu condamné à confronter la satisfaction de ses désirs au contentement intellectuel que lui procure le désintéressement de ses actions. Le bonheur ne pourra advenir que lorsque les conditions naturelles d'une existence rationnelle seront produites par l'avènement d'une société civile qui règlera les rapports humains selon les principes de la raison. Et ainsi, le sujet ne sera plus entre le marteau et l'enclume de sa condition d'être naturel et de sa conscience d'être rationnel. Il y aura un accord interne possible entre ces deux dimensions de la subjectivité. Le bonheur est à l'horizon d'un progrès à l'infini, qui suppose, pour que cette idée ait du sens, comme nous le rappelle Deleuze dans son commentaire de la *Critique de la raison pratique*, une âme immortelle et un auteur intelligible de la nature sensible : Dieu.

rappports qui tendent à créer de nouvelles conditions de perception de soi et d'autrui. Relier, lier, c'est créer un nouvel univers, dédié à la communication, un nouvel univers qui n'a pas besoin de fonctionner avec le monde réel, mais qui repose sur les seuls produits d'une intersubjectivité non pas donnée mais créée par la production de *signes relationnels* et par *leur perception en partage*. Inventer et accumuler *des signes*, à défauts de faits, du lien à l'autre ; en recouvrir le monde réel objectif. Cette production de lien n'en produit aucun qui soit observable par les instruments de la sociologie. Elle permet aux producteurs, acteurs et spectateurs de *composer* à loisir, en toute liberté, un monde commun. Cet effet secondaire, au double sens du terme, qui vient après la production artistique et comme en prime de l'expérience esthétique, dépend du détachement de ce réseau de signes vis-à-vis des circuits effectifs de production, qui instillent, eux, de la contrainte dans le réseau de relations : la petitesse des réseaux, la reproduction des milieux (au sens bourdieusien), le retour des mêmes acteurs peuvent faire basculer cette sémiotique relationnelle du côté de la production d'une exclusion. Le spectateur se sent exclu des cercles réels dont il perçoit les signes ; il n'est plus euphorisé par des connivences qu'il a lui-même établies et sur lesquelles repose la communauté virtuelle du spectateur, du cinéaste et de la personne filmée.

Jacques Rancière dit de l'expérience esthétique qu'elle est désintéressée et qu'elle se présente comme l'annonce ou la jouissance par anticipation d'une communauté d'hommes libres. Dans un article repris dans son recueil *La fable cinématographique*¹⁶, Rancière analyse *M le maudit* et estime que la mise en scène de Fritz Lang a laissé sa chance au meurtrier, sa chance de « flâneur heureux », d'« image

¹⁶ Jacques Rancière, « d'une chasse à l'homme à une autre : Fritz Lang entre deux âges », *La fable cinématographique*, Paris : Seuil, 2001.

calme », sa chance photogénique, dans la séquence où il accompagne la fillette et semble, pour un moment, libéré de toute pulsion. Et c'est précisément ce que nous révèle le dispositif cinématographique : à quoi voit-on qu'un ordre politique et social laisse sa chance d'« humanité » ? À sa manière de *traiter visuellement* ses personnages, de leur accorder un moment « esthétique » en sacrifiant les exigences de l'intrigue : M s'arrête devant cette vitrine, est heureux d'être avec la petite fille qui est heureuse d'être avec lui. Rien n'annonce un drame à venir, au contraire.

Ce n'est pas là simple affaire de pause dans un récit. C'est affaire de poétique. Aux exigences aristotéliennes du récit qui conduit le criminel au point où il sera saisi et démasqué vient se mêler et s'opposer une autre exigence : l'exigence esthétique des plans suspendus. Celle d'une contre-logique qui interrompt toute progression d'intrigue et toute révélation de secret, pour faire ressentir la puissance du temps vide : ce temps des fins suspendues [...] [où l'on goûte] le simple moment de la réconciliation avec un monde qui ne vous veut rien et dont on ne veut rien sinon le partage d'une qualité inédite du sensible. [...] La nouvelle action, l'intrigue esthétique, s'oppose à la vieille intrigue narrative par son traitement du temps. C'est le temps vide, le temps perdu de la flânerie ou le temps suspendu des épiphanies, et non plus le temps des projets et des fins poursuivies ou entravées, qui donne désormais au récit sa puissance. Cette puissance pure du sensible...¹⁷

Rancière peut alors qualifier de politique sa perspective sur l'expérience esthétique, qu'il tient absolument à distinguer d'une perspective morale ou éthique soumettant l'art à la loi d'un devoir être. C'est ainsi qu'il avance l'idée d'une « communauté libre » qui s'éprouve dans l'expérience esthétique, d'un « sujet esthétique » qui serait un « nous ». Dans un article récent, il rappelle l'idée schillérienne des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, d'une expérience sensible où on trouve un certain « régime d'effectivité » des choses de l'art qui s'accompagne d'une « nouvelle configuration de la communauté comme expérience vécue spécifique d'un

¹⁷ *Id.*, p. 72.

monde commun »¹⁸. Cette « expérience vécue spécifique d'un monde commun », c'est l'activité ludique des facultés (sensibilité et entendement) qui le crée comme monde de l'art :

Il y a esthétique là où les objets de nos représentations ne sont ni des objets de savoir, soumettant les données sensibles à la loi de l'entendement, ni des objets de désir imposant à la raison l'anarchie de la sensibilité [...]. L'art de la vie commune fondé sur ce double jeu se présente alors dans un dispositif singulier [...]. Le conflit des facultés de l'esprit peut se traduire en termes politiques. L'instinct de jeu remet en cause la dramaturgie politique traditionnelle de la puissance intellectuelle active s'imposant à la puissance sensible passive [...], la vraie révolution doit être une révolution esthétique, rompant avec la logique de la domination¹⁹.

Cette domination est celle du « pouvoir de la loi et de l'autonomie de la raison imposée à la masse », et sa logique propre est celle d'une différence des natures, « qui se donne à percevoir comme évidence sensible »²⁰. Le jeu des facultés, c'est le jeu de la libre apparence, et non la distribution des êtres et des fonctions dans une organisation des apparences. L'art de vivre en communauté est un art du jeu. Et cet art du jeu « prédétermine » une forme d'être en commun *dont la finalité* est de perdurer sous les forces du consensus policier. L'expérience filmique peut dès lors accompagner de son jeu d'invention et d'inversion des postures une expérience esthétique qui s'inscrit contre l'« organisation policière » de la communauté. Il peut orchestrer un autre « partage du visible ». Le film, en tant qu'expérience relationnelle vécue ou racontée²¹, peut renverser

¹⁸ *Politique de la parole. Singularité et communauté*, sous la direction de Pierre Ouellet, Montréal : Éditions Traits d'union, 2002, p. 146.

¹⁹ *Id.*, p. 147-148.

²⁰ *Id.*, p. 148. Dans un précédent texte, Rancière parle d'un « système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives », Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris : La fabrique, p. 12.

²¹ Du point de vue où l'on se place, il n'y a pas de différence entre fiction et réalité, film documentaire et film de fiction.

les positions hiérarchiques qui structurent les rapports ordinaires dans le monde du travail, peut inverser des distributions de parole, peut laisser les personnes tout à leur présence et faire fi des catégories socioprofessionnelles, des rôles, des fonctions, des identifications sociales de toutes sortes.

Rancière propose une nouvelle façon de comprendre l'idée de sens commun introduit par Kant au paragraphe 60 de la *Critique de la faculté de juger* : faculté de tous de jouir des apparences. Jouissance que l'on peut aisément rattacher à la médiation audiovisuelle quand celle-ci ne vise pas à organiser et distribuer ce jeu selon « un ordre des corps », du visible et du dicible, comme Jacques Rancière l'expose dans *La méésentente*. Mais Rancière souligne le caractère d'exception de ce libre jeu et de cette jouissance, sa déconnexion d'autres formes d'expérience sensible, son non-pouvoir et son non-vouloir fondamental. « La communauté politique, ou plutôt métapolitique, qu'il [l'art] détermine [...] est l'effectuation d'une autonomie découverte dans une expérience d'hétéronomie, de suspension radicale du vouloir²² ».

Cette « communauté libre » est moins une représentation communautaire, un sentiment d'appartenance à une figure collective qu'un « sens commun dissensuel » où s'éprouve la liberté entre deux pôles d'hétéronomie²³. La communauté libre s'interpose entre les figures communautaires du régime policier et le modèle conflictuel d'une

²² *Politique de la parole. Singularité et communauté*, sous la direction de Pierre Ouellet, Montréal : Éditions Traits d'union, 2002, p. 151. Rancière prolongera cette réflexion dans *Malaise dans l'esthétique*, lorsqu'il affirmera que l'esthétique est un discours sur l'art qui affirme le lien co-substantiel entre le politique et l'art. Au contraire, la perspective éthique sur l'art et le politique, tendrait à abolir l'un et l'autre comme expérience spécifique.

²³ Jacques Rancière résume sa pensée dans la forme d'un chiasme : « l'autonomie de l'art et la communauté autonome sont nouées l'une à l'autre dans le paradoxe du *sens commun dissensuel*, prises entre deux pôles d'hétéronomie : celle de l'expérience esthétique qui suspend l'autonomie du vouloir et celle du projet communautaire qui suspend la liberté esthétique. » (*Id.*, p. 152).

communauté politique jamais réalisée comme communauté des sans-parts, mais présente et s'exprimant dans tout mécompte²⁴.

Le sens commun d'exception promet une communauté qu'il ne peut tenir qu'au prix de la transformer en quelque chose. Il induit une métapolitique qui s'installe dans l'intervalle entre deux formes antagoniques de partage du sensible : entre les formes policières de la reproduction des dominations fondées sur les évidences visibles de la nécessité des choses, et les formes de la pratique politique qui remettent en question la visibilité de ces évidences. Les promesses intenables de la communauté esthétique ne sauraient cesser de s'immiscer contradictoirement dans le conflit sur les apparences, en opposant aux pratiques dissensuelles de la politique l'exigence d'une vraie communauté réalisée dans la chair de l'expérience vécue, mais aussi en remettant constamment du dissensus, du dédoublement des apparences dans l'adéquation policière des évidences sensibles à leur raison²⁵.

Le film documentaire peut se situer au centre d'un échange entre les propriétés de l'art et celles de la communauté. « Tout objet d'usage, en sortant de la sphère de la consommation, en devenant obsolète, devient disponible pour l'art comme tissu de hiéroglyphes chiffant une histoire et objet de plaisir désintéressé²⁶ ». Et « ainsi se re-peuple un monde communautaire de l'art²⁷ ». Le rapport entre esthétique et politique présuppose quelque chose qui ne soit pas d'emblée de l'art, et une communauté qui ne soit pas d'emblée une communauté, mais qui se découvre dans la jouissance esthétique de ce qui appartient à la vie prosaïque. La médiation audiovisuelle serait un maillon nécessaire à la corrélation du politique et de l'esthétique : comme dispositif

²⁴ Toujours selon Rancière, dans le partage des parts qui règle l'ordre social, il y a eu mécompte car déni de la part des « sans-parts », ou plutôt déni que seuls les « sans-parts » forment une communauté, justement parce qu'une communauté politique ne saurait se construire sur un *partage* social. Il n'y aurait donc de communauté politique qu'en tant que communauté du litige contre un ordre social fondé sur une *répartition* en fonction des mérites, des fonctions et des qualités de chacun. Mais une telle communauté n'existe que lorsqu'elle s'apparaît à elle-même, dans les actions de lutte collective ou dans les propositions artistiques.

²⁵ *Id.*, p. 164.

²⁶ *Id.*, p. 160.

²⁷ *Id.*, p. 161.

cinématographique, elle peut ménager du temps pur, du temps vide ; comme assemblage de signes, elle ouvre sur la communauté capable de les déchiffrer pour eux-mêmes, pour le monde que livrent ces signes. La médiation audiovisuelle est également en plein « conflit » relationnel : constamment ramenée à la possibilité de son échec, empêchée par les contraintes de la situation, de la production, elle risque moins de dissoudre l'échange entre art et communauté dans l'auto-exhibition de l'art ou le narcissisme communautaire. La dissension chère à Rancière se livre dans le rapport filmeur/filmé, dans le rapport du filmé à sa propre image, dans le rapport du filmeur à sa propre œuvre qu'il voudrait collective et collaborative, mais qui se produit dans la tension du tournage. Elle se livre aussi dans l'expérience du spectateur qui oscille, avec le documentaire, entre la perception utilitaire qui vise l'intention et le sens du discours et la pure jouissance des apparences d'un monde dont on réussit à capter l'énergie, la faconde, la complicité, ce qui fit, on s'en souvient, le succès époustouflant de la trilogie de l'Isle-aux-Coudres²⁸.

Le communautaire que nous tentons de définir ici n'est pas de l'ordre d'une représentation du collectif : il est le fruit d'une libre activité de réception. Et ce serait cette liberté, cette gratuité qui signalerait et signerait cette activité comme expérience esthétique (Schiller). La singularité du rapport entre esthétique et politique telle que décrite ici implique l'idée d'une absence de traces sociologiques de cette jouissance politique d'une communauté définie par son absence de part et de visibilité dans un ordre social. Il y aurait donc bien une inscription sociale du documentaire, qui ne saurait

²⁸ Beaucoup des futurs personnages de Perrault ont accepté de l'être en se référant à ce qu'il avait réussi à faire avec les gens de l'Isle. Sur ce point, voir le témoignage de Stéphane-Albert Boulais, Maurice Chaillot et Jean-Daniel Lafond. Ils insistent particulièrement sur les performances de *Grand Louis* et la présence de Marie.

s'appréhender sociologiquement, dans les catégories habituelles qui distinguent les formations réelles et imaginaires et les groupes selon leur taille, leur fermeture, leurs fonctions et positionnements dans de plus vastes ensembles qui les incluent ou les excluent. Cette inscription s'appréhende dans les connexions sémiotiques qui s'établissent à la faveur d'une pratique de production qui fonctionne en réseau. Le communautaire que nous tentons de saisir se présente donc comme le lieu à investir pour étudier le rapport entre l'esthétique et le social : à condition que nous ne sacrifions rien aux théories du reflet qui jouent systématiquement l'esthétique contre le social, et vice versa.

Esthétique des films

La théorie du reflet

La définition d'une esthétique du cinéma du Québec a suscité beaucoup de controverses, en raison du rapport problématique qu'entretient l'acte créateur avec l'expérience sociale. Une trop grande proximité entre création et expérience aurait conduit le cinéma du direct à l'indigence formelle²⁹. Le cinéma francophone aurait aussi la fâcheuse tendance de donner une mauvaise et fausse image de la société québécoise³⁰. Dans sa thèse de doctorat³¹, Michèle Garneau prend à contre-pied ces considérations et introduit l'idée d'un cinéma d'expression³², en opposition avec le canon de l'esthétique aristotélicienne qui privilégie la forme sur le contenu, mais aussi en opposition avec la théorie de l'égotisme qui permet à certains critiques de dévaluer les films québécois en les qualifiant de « produit taré »³³ qui ne réfléchissent que les attermoissements de la conscience morbide des cinéastes.

²⁹ Selon la recension de Michèle Garneau, on reproche aux films québécois leur manque de « textualité », leur indigence formelle et leur incapacité dramatique.

³⁰ Pierre Véronneau et Michel Houle, en 1979, estiment que les films de Perrault ne sont pas assez analytiques ou synthétiques et seraient englués dans des considérations passéistes.

³¹ Michèle Garneau, *Pour une esthétique du cinéma québécois*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1997.

³² L'expression, pour Garneau, est un troisième terme qui permet de sortir de la dialectique contenu-forme, de ne plus opérer de distinction entre eux. « Le cinéma direct donne le primat à l'expression. Ni vraiment une forme, c'est-à-dire l'identification d'un sujet de l'énonciation, ni vraiment un contenu, c'est-à-dire l'identification d'un sujet de l'énoncé, mais l'énonciation elle-même, prise dans un mouvement de création processuelle », p. 77-78. Et cette expression n'est pas celle d'un individu pour un autre individu, mais une énonciation collective d'emblée, par où il n'est fait aucune distinction entre le familial, le personnel, l'intime et le collectif. On verra que cette indiscernabilité pose problème et que nous lui préférons la complexité du rendu du jeu relationnel entre les différentes instances filmeur, filmé et spectateurs.

³³ Garneau se réfère notamment aux travaux de : 1) Ian Lockerbie, « Le cinéma québécois : une allégorie de la conscience collective », article tiré de l'ouvrage collectif, *Le cinéma québécois des années 80*, Montréal : Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma, 1989, p. 19-20 ; 2) Yves Picard, « Les succès du cinéma québécois des 10 dernières années : des rendez-vous réussis avec l'imaginaire instituant

Michèle Garneau tente de définir une esthétique du cinéma québécois qui repose sur un geste inaugural de rupture avec la tradition, c'est-à-dire avec les anciennes formes de liens sociaux et avec l'idéologie religieuse par où se serait défait le mythe de la communauté canadienne-française. Ce geste trouverait son expression poétique dans la littérature et le cinéma³⁴ sous la forme d'un « art mineur », selon le célèbre concept proposé par Deleuze et Guattari. Si cet art ne sert pas la symbolique des nations, s'il ne tend pas non plus un miroir à son public, il est néanmoins le lieu d'une énonciation collective qui passe par une indistinction entre les sujets de l'énonciation et les sujets des énoncés.

Toujours selon Garneau, le cinéma québécois serait marqué par une rupture épistémologique, entre, d'une part, une esthétique de la représentation et, d'autre part, une esthétique de l'affirmation. La rupture avec l'esthétique de la représentation est manifeste dans la manière dont les cinéastes québécois considèrent la caméra. Elle est ce qui peut « donner accès prioritairement à la réalité [...] ». C'est donc dire que bien que tardive et minoritaire, la cinématographie québécoise ne s'est pas constituée à partir d'une « imitation des Anciens », mais à travers une pratique du cinéma qui la dispensera de tout rapport mimétique à l'égard des formes déjà élaborées par la tradition

d'ici », *Dialogue / cinéma canadien et québécois*, Montréal : Médiatexte publications Inc. / Cinémathèque québécoise, 1987, p.99 ; 3) ; Ginette Major, *Le cinéma québécois à la recherche d'un public, bilan d'une décennie. 1970-1980*, Montréal : Les presses de l'Université de Montréal, 1982, p. 154. « Voilà quelques propositions visant à renouveler l'imaginaire cinématographique québécois (illusoire de penser séduire le public québécois avec un produit taré) : ce nouveau cinéma québécois devra intégrer les valeurs et les défis de la société québécoise d'aujourd'hui qui est une société moderne et hautement technologique », cité par Michèle Garneau, *Pour une esthétique du cinéma québécois*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1997, p. 4.

³⁴ En fait, Garneau identifie la littérature et le cinéma sous le concept d'art mineur. On peut cependant se demander si les possibilités d'énonciation collective du cinéma et de la littérature sont les mêmes.

cinématographique³⁵ ». Garneau peut alors évacuer le débat esthétique qui a cours sur l'esthétique du cinéma direct : sacrifie-t-il ou non à la transparence³⁶, participe-t-il d'une idéologie de la donation³⁷ contre l'analyse, oublie-t-il la forme pour le contenu³⁸ ? Pour Garneau, la question du rapport entre forme et contenu empêche de comprendre la dimension esthétique des films issus du direct – ou pollinisés³⁹ par lui. Garneau parle d'une nouvelle expressivité qui rapporte l'usage de la caméra et le film à la production d'un « événement⁴⁰ ». Elle pourra ainsi dire du travail documentaire qu'il « n'est pas de l'ordre d'une conformité (à tel canon de composition), mais de l'ordre d'une disponibilité (aux forces extérieures de la réalité)⁴¹ ».

Une communauté de créateurs

Le propos de Garneau avalise l'idée d'une *communauté* de créateurs qui exprime le vécu d'une communauté en souffrance, comme on dit d'une chose latente et pressée d'être. Attardons-nous quelque peu sur cette idée d'acte créateur comme mouvement de subjectivation collectif. La philosophie de l'art hégélienne nous a permis de nous représenter les œuvres d'art comme les productions non d'un individu, mais d'un peuple, et, ultimement, d'une humanité historiquement déterminée à prendre part à la

³⁵ Michèle Garneau, *Pour une esthétique du cinéma québécois*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1997, p. 1.

³⁶ Selon Gérard Leblanc, cité par Garneau. Leblanc distingue les fictions du visible qui réduisent le réel au visible et les fictions de la réalité qui produisent des rapports complexes.

³⁷ Selon Pierre Véronneau, cité par Garneau.

³⁸ Selon Ian Lockerbie, cité par Garneau.

³⁹ Selon l'expression de Gilles Marsolais, « Les mots de la tribu », dans *Cinémas*, « Le documentaire », p. 138 à 144.

⁴⁰ Garneau cite Bensmaïa qui souligne que pour Perrault, « le cinéma n'est pas un instrument asservi à des fins didactiques et scientifiques... mais un moyen de découverte et de provocation des événements... » Réda Bensmaïa, « Jean Rouch ou le cinéma de la cruauté », dans *Le documentaire français*, p. 51. Michèle Garneau, *Pour une esthétique du cinéma québécois*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1997, p. 80.

⁴¹ *Id.*, p. 80.

réalisation de l'esprit absolu objectif. En ce sens, l'art est une forme d'objectivation de l'esprit humain, qui concourt à la connaissance de son lien ultime à l'être. Il n'est pas une partie de la nature, mais de l'Esprit, et l'Esprit n'est pas subjectif, mais objectif. C'est dans l'art romantique, art de l'intériorité absolue, que le sujet devient conscient de son autonomie et de sa liberté⁴² en tant que « partie » ou moment de l'esprit absolu. Mais cette conscience et cette autonomie ouvrent aussi la voie à un individualisme esthétique : l'artiste peut user de sa liberté pour exprimer ce qui lui plaît, en autant que ses capacités techniques, ses dons et son succès le lui permettent. L'art rompt alors avec le mouvement de subjectivation comme liant universel, ou rattachement de tous à une dimension spirituelle objective.

La « conscience morbide » des cinéastes québécois, épinglée par les critiques chagrins, ne serait en fait que le renversement de ce processus de subjectivation en affirmation nietzschéenne. Le retournement de la morbidité en puissance se fait par la question du lien. La subjectivation comme rattachement à l'être cède sa place à l'affirmation de la déliaison. Pour illustrer ce retournement, nous évoquerons le roman de Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, qui fit grand bruit de part et d'autre de l'Atlantique⁴³ au moment de sa sortie, en 1966, soit au cœur de la période qui nous intéresse. Son héroïne, une enfant de onze ans dévorée par la souffrance de vivre, dénigre, dans toute beauté, la tentation du lien. Son credo : affirmer l'inanité de l'existence et puiser à même son nihilisme, une force de vivre vite identifiée comme destructrice car coupée de tout. Bérenice veut s'enfanter soi-même et surtout ne rien

⁴² Cf. Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, p. 181-206.

⁴³ *L'avalée des avalés* fut en effet publié par Gallimard. C'est un des premiers romans qui marquent l'irruption de la littérature québécoise dans le paysage littéraire moderne.

enfanter. L'amour de sa mère dont elle soupçonne le narcissisme, ainsi que ses organes reproducteurs, lui font horreur⁴⁴. Pour Bérénice encore, la beauté ne sert à rien. Elle dégoûte pour ce fait précis : son incapacité à nous assurer de l'Être, son aptitude à barbouiller le monde d'un écheveau de liens qui sont autant d'entraves, de bassesses et de lâchetés sentimentales. Bérénice fait face au vertige d'être et épuise, éreinte toutes les réponses, religieuses ou affectives, censées pouvoir l'apaiser, pour se réfugier dans un acte créateur sans finalité. Elle se veut comme pure volonté⁴⁵. Le choix de Bérénice n'est pas représentatif, loin s'en faut. Pourtant, la question du rattachement à l'être est, si l'on en croit les analystes littéraires, loin d'être secondaire en territoire poétique québécois. François Paré parle d'une production littéraire placée sous le signe du néant et Pierre Nepveu stigmatise la conscience négative des artistes et écrivains de la Révolution tranquille. La question de la subjectivation, passée au moulinet du nihilisme⁴⁶, fait de l'esthétique le lieu de l'expression d'un sujet anéanti par la *déliaison*, comme Garneau le montre à propos de Miron, en se référant aux analyses de Nepveu :

Or il est bon qu'il y ait du lien, ajoute Milner, sinon les figures de l'intenable – ce qui fait que le sujet n'est plus tenu par rien d'autre que lui-même – hantent le sujet. Figures du chaos, du néant, de la souffrance et de la mort. Il faut opposer la mort fixée en signifiant, incarnée par les valeurs éternalisantes du mythe, au réel de la mort, qui s'incarne dans les figures dispersantes du poème, dans ce goût de l'être à se défaire de l'homme rapaillé. Tout au long de son ouvrage, Pierre Nepveu fait le constat du dépaysement, du vide, d'un désastre, d'un nous égaré, en

⁴⁴ Nancy Huston, dans un de ses derniers essais, *Professeurs de désespoir*, Paris : Acte sud, 2005, s'interroge sur cette culture nihiliste comme culture de la rupture et du refus de transmettre et d'hériter.

⁴⁵ Et estime, en grandissant, que Schopenhauer a tort de désespérer de la force aveugle du vouloir-vivre.

⁴⁶ Nous suivons la filiation nietzschéenne du rapport entre esthétique et politique, parce qu'elle est la plus attestée chez les commentateurs de la production littéraire et cinématographique au Québec. Signalons que dans la lignée hégélienne, le lien entre le politique et l'esthétique dépend de la réussite du processus de subjectivation. L'esthétique est une étape essentielle dans ce processus, au terme duquel se dessine la promesse de l'« œuvre ultime », une vraie communauté de sujets libres. C'est du moins ainsi que Rancière analyse le rapport hégélien entre esthétique et politique.

manque de réalité. La modernité cinématographique québécoise nous mettra en présence des mêmes figures, figures indissociables de la quête d'un réel qui marquera la pratique de la plupart des cinéastes⁴⁷.

L'enjeu esthétique, et communautaire, du point de vue de cette communauté de créateurs en tout cas, est la valeur, d'abord la valeur de la déliaison, de la dispersion, de la mort, comme faisant aussi partie de la vie. La poétique qui en découle est forcément celle de l'inachèvement de l'œuvre, de l'incomplétude organique, de la désintégration narrative⁴⁸, telle que Garneau la décrit dans le cinéma québécois.

Cette poétique est censée mettre en rapport des consciences déliées ; l'énonciation collective se bâtit sur ce présupposé existentiel d'un franchissement commun, mais du fond de la solitude de chacun, du gouffre de la déliaison. Si elle reprend le fil de la pensée deleuzienne sur l'énonciation collective, Garneau n'envisage le rapport entre l'esthétique et le social que du point de vue d'une poétique⁴⁹ qui s'oppose au « chantage communicationnel » – le cinéma doit être le reflet sociologique

⁴⁷ Michèle Garneau, *Pour une esthétique du cinéma québécois*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1997, p. 32. Garneau complète son propos en citant Nepveu : « c'est en ce sens, et en ce sens seulement, que la poésie de la fondation ouvre pour de bon l'ère de la modernité québécoise : voulant dire le territoire, le "nous", l'être, elle dit lyriquement la mort de l'histoire, la mort dans l'histoire ou, indifféremment, l'histoire d'une mort perpétuelle. Une mort active, certes, puisque même à "l'état de détrit" (Miron), le sujet s'affirme comme volonté pure » (Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal : Boréal, 1988, p. 101).

⁴⁸ C'est ce que Michèle Garneau souligne, dans son chapitre consacré au sublime dans le cinéma direct québécois : *Id.*, p. 81-108.

⁴⁹ Garneau défend l'idée d'une poétique du cinéma québécois qu'elle conçoit à partir de l'inversion du modèle aristotélien. Les films québécois ne témoignent pas d'une mise en forme de thème soutenu par une expression, mais d'une expression qui précède la conscience du thème et qui déborde du cadre de la maîtrise formelle. Cette poétique, Garneau la définit comme un naturalisme qui vise une « réalité dispersive, et dont les liaisons sont délibérément faibles. C'est un néoréalisme qui privilégie la description sur la narration. C'est la croyance bazinienne, c'est-à-dire l'image comme fenêtre : "une fenêtre on peut s'y jeter (mon enfance à Montréal), y guetter des miracles, la prendre pour le trou noir de la jouissance, l'impossible réel (*À tout prendre*)" ». Michèle Garneau, *Pour une esthétique du cinéma québécois*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1997, p. 9. Garneau cite Serge Daney, *L'exercice a été profitable, monsieur*, Paris : POL, 1993.

de la société – et au « chantage politique »⁵⁰ – le cinéma doit en faire la critique pour la transformer –, pour produire un sujet collectif, le peuple, qui manque. On retrouve ici un autre type d'opposition entre une société objectivée par des organisations, des représentations et des reproductions symboliques de son fonctionnement, et une sociabilité en souffrance qui n'est pas une communauté perdue mais une communauté déjà là, une communauté cependant sans *objectivation* possible sinon dans une poétique que les auteurs les plus solitaires et les plus marginalisés peuvent porter à l'expression. La question de l'énonciation prend acte de l'hétéronomie du geste artistique et tente de relier l'acte créateur non pas à un imaginaire social, mais à un acte d'affirmation de la puissance d'être d'un « nous » à travers un « je », un « nous » qui ne se serait pas laissé dompter et piéger par les rapports de pouvoir et les assignations de rôles sociaux. L'énonciation collective est l'acte par lequel le cinéaste tente d'établir un « pont » au-dessus des gouffres de conscience dans lesquels le jette sa rupture de filiation avec la communauté mythique, pour rejoindre, au milieu du gouffre, ceux qui font de même de leur côté et se savent « multiple ».

Nous, personnages/spectateurs

D'une part des individus isolés, qui font des films, qui se font filmer ou qui les regardent. D'autre part des entités collectives : un « peuple », une « nation » dont le film traduirait l'imaginaire collectif, produirait la conscience politique, fournirait la représentation. C'est à cette manière d'envisager le rapport du symbolique au social que Gilles Deleuze s'attaque, en proposant une formation collective qui se tient dans le seul acte de l'énonciation plutôt que dans des contenus symboliques ou représentationnels :

⁵⁰ Michèle Garneau, p.9.

Bref, s'il y avait un cinéma politique moderne, ce serait sur la base : le peuple n'existe plus ou pas encore, le peuple manque. Sans doute cette vérité valait aussi pour l'Occident, mais rares étaient les auteurs qui la découvraient, parce qu'elle était cachée par les mécanismes de pouvoir et les systèmes de majorités. En revanche, elle éclatait dans le tiers-monde, où les nations opprimées, exploitées, restaient à l'état de perpétuelle minorité, en crise d'identité collective⁵¹.

Gilles Deleuze opère un dédoublement qui affecte l'idée de peuple en tant que force politique. Le peuple est, d'un part, la justification des États modernes, qui fondent leur pouvoir sur sa souveraineté politique et ont donc besoin de l'incarner d'une quelconque manière. D'autre part, le peuple n'existe comme force politique qu'en tant qu'il « manque », du fond de son absence comme entité politique au nom duquel se gouvernent les États. La puissance politique du peuple ne se bâtit pas sur une institutionnalisation : proclamation du peuple souverain et incarnation de cette souveraineté dans les instances d'un État démocratique ; la souveraineté du peuple n'est rien sinon une puissance qui relève d'un écart du peuple avec tout ce qui l'atteste comme entité, l'identifie, le désigne comme peuple existant et légitimant un pouvoir central.

Mais qui ressent ce manque, sinon des *individus affectés* d'une manière ou d'un autre par l'idée d'un « nous » ? Qu'est-ce que ce « nous » qui ne doit rien à l'idée d'entité collective à laquelle on puisse s'identifier ou dans laquelle on puisse se fondre, mais qui stimule le désir d'être et d'en être, par le bord, emporté, rattaché dans une danse collective⁵² ? Si cette idée n'a aucune consistance politique, quelle est sa manière de « prendre » dans le social ?

⁵¹ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Éditions de minuit, Paris, 1985, p. 282.

⁵² Sur le rapport de l'individu au multiple, que nous ne développerons pas ici, voir cependant le passage de *Mille plateaux* qui met en scène des bandes de loup, des footballeurs et un Mowgli dansant en bordure : « un des caractères essentiels du rêve de multiplicité est que chaque élément ne cesse pas de varier et de

Nous avons vu s'opérer le passage du créateur à une communauté de créateurs aux prises avec les conséquences de la déliaison. Or, un passage reste non élucidé : celui du spectateur à la communauté de spectateurs. Certes, on l'a vu, ce passage est qualifié de « fictif » par certains chercheurs en communication. Il serait purement fabriqué par des dispositifs d'interlocution dont les médias auraient le secret. Une autre dimension, plus en rapport avec l'expérience esthétique, peut être évoquée ici, et que l'on retrouve dans la manière singulière dont Deleuze se rapporte au cinéma, au néoréalisme et au cinéma de Perrault notamment. On se souvient que pour Deleuze, voir un film, c'est percevoir des régimes de signes. Pour lui, l'image est un système de rapports entre ses éléments : il définit l'image-temps comme une image qui rend « sensibles, visibles, des rapports de temps qui ne se laissent pas voir dans l'objet représenté et ne se laissent pas réduire au présent⁵³ ». Mais quel est l'enjeu de la perception de ces rapports de temps et pourquoi y revient-il après *Proust et les signes* ? Pourquoi Deleuze a-t-il besoin de poser une inadéquation stricte entre le représent(é)able, le présent(ifiable) et l'image ? On sera tenté de répondre : pour atteindre un réel qui ne s'« identifie pas » dans des objets, des catégories ou des représentations.

modifier sa distance par rapport aux autres [...]. Or ces distances variables ne sont pas des quantités extensives qui se diviseraient les unes dans les autres, mais bien plutôt des indivisibles chaque fois, des relativement indivisibles, c'est-à-dire qui ne se divisent pas en-deçà et au-delà d'un certain seuil, n'augmentent ou ne diminuent pas sans que leurs éléments ne changent de nature. Essaim d'abeilles, les voilà mêlées de footballeurs aux maillots rayés, ou bien de bande de Touaregs. Ou encore : le clan des loups se double d'un essaim d'abeilles contre la bande des Deuhls, sous l'action de Mowgli qui court en bordure. Mais qu'est ce que cela veut dire, ces distances indivisibles qui se modifient sans cesse, et qui ne se divisent ou ne se modifient pas sans que leurs éléments ne changent de nature à chaque fois ? N'est-ce pas déjà le caractère intensif des éléments et de leurs rapports dans ce genre de multiplicité ? », Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 43-44. Ce caractère intensif est le produit d'un désir sans objet qui traverse les individus et les rassemble en essaim.

⁵³ Gilles Deleuze, « Glossaire », *Image-mouvement*, Paris : Éditions de Minuit, 1985.

Le réel est toujours déjà un jeu de rôles, une fausse scène des passions, un scénario de film écrit contre les personnages. Pour accéder au « nous » en tant qu'il « manque », il faut en passer par un cinéma qui, en ne distinguant pas le monde réel et le monde diégétique, nous apprendrait à vivre dans un monde d'apparences sans transcendance ni substrat. Les spectateurs forment un « nous » lorsqu'ils s'assument comme personnages. Le cinéma intervient ainsi de deux façons : en multipliant les façons d'être au monde, il nous familiarise d'abord avec la *compossibilité* des points de vue qui diffractent le monde en autant de vérités du monde : pas de Dieu pour en faire la synthèse, comme chez Leibniz. En second lieu, le cinéma nous révèle l'*inconsistance* de l'idée de monde (objectif et disponible). C'est à Rivette, entre autres, que Deleuze attribue cette idée du cinéma. Or c'est toujours lors de l'évocation *de ce type d'expérience* du monde que Deleuze adopte un « nous » qui n'a plus rien à voir avec le pluriel de majesté :

Nous jouons des pièces que nous ne savons pas encore (nos rôles). Nous nous coulons dans des caractères que nous ne maîtrisons pas (nos attitudes et postures). Nous servons un complot dont nous ignorons tout (nos masques). Rivette a su apporter une vision du monde⁵⁴.

Deleuze est censé nous parler de la vision du monde de Rivette. Pourtant, il dit « nous », dans un geste de solidarité avec le cinéaste, qui nous inclut aussi – lecteur de Deleuze et spectateur des films de Rivette. Mais l'énonciation proprement collective se produira avec la vision de l'« intolérable », un concept qui viendra hanter le texte d'*Image-temps*. On retrouve en effet le même « nous » qui découvre l'« intolérable » une fois brisés les enchaînements sensori-moteurs de la conscience « intentionnelle ».

⁵⁴ Gilles Deleuze, « Les trois cercles de Rivette » [article initialement paru dans *Les Cahiers du cinéma*, n° 416, février 1989], *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris : Éditions de Minuit, 2003, p. 334.

Les situations quotidiennes et même les situations-limites ne se signalent par rien de rare ou d'extraordinaire. Ce n'est qu'une île volcanique de pêcheurs pauvres. Ce n'est qu'une usine, qu'une école... Nous côtoyons tout cela, même la mort, même les accidents, dans notre vie courante ou en vacances. Nous voyons, nous subissons plus ou moins une puissante organisation de la misère et de l'oppression. Et justement nous ne manquons pas de schèmes sensori-moteurs pour reconnaître de telles choses, les supporter ou les approuver, nous comporter en conséquence, compte tenu de notre situation, de nos capacités, de nos goûts. Nous avons des schèmes pour nous détourner quand c'est trop déplaisant, nous inspirer la résignation quand c'est horrible, nous faire assimiler quand c'est trop beau⁵⁵.

Voir l'intolérable, pour Deleuze, c'est abandonner notre vision individuelle pour se laisser « ravir » par la honte « d'en » être⁵⁶. Le collectif, selon lui, c'est le surgissement d'une responsabilité écrasante qui défait alors tout repère en nous solidarissant à tout (effet d'abstraction et de participation mêlés et indissociables). On retrouve ce « nous » lorsqu'il oppose la vision d'Antonioni à celle de Fellini :

C'est en ce sens que l'on peut opposer l'objectivisme critique d'Antonioni et le subjectivisme complice de Fellini. Il y aurait donc deux sortes d'opsignes, les constats et les instats, les uns qui donnent une vision profonde à distance tendant vers l'abstraction, les autres, une vision proche et plane induisant une participation. Cette opposition coïncide à certains égards avec l'alternative définie par Worringer : abstraction ou *Einfühlung*. Les visions esthétiques d'Antonioni ne sont pas séparables d'une critique objective (*nous*⁵⁷ sommes malades d'Éros, mais parce qu'Éros est lui-même malade objectivement : qu'est-ce qu'est devenu l'amour pour qu'un homme ou une femme en sortent aussi démunis, lamentables et souffrants, et qu'ils agissent et réagissent aussi

⁵⁵ Gilles Deleuze, *Image-temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985, p. 32.

⁵⁶ Deleuze fut marqué par cette expression de Primo Levi, la honte d'être un homme. Cf. notamment dans l'*Abécédaire* : « Je crois qu'un des motifs de la pensée c'est une certaine honte d'être un homme. Je crois que l'homme, l'artiste, l'écrivain qui l'a dit le plus profondément, c'est Primo Levi. Il a su parler de cette honte d'être un homme », Gilles Deleuze, « R comme résistance », *Abécédaire de Gilles Deleuze*, Claire Parnet / P. A. Boutang, 1996.

⁵⁷ C'est moi qui souligne : le « nous » identifie les situations d'Antonioni aux perceptions que l'on peut se faire des rapports amoureux réels. Il exprime à quel point *nous* sommes concernés par ces histoires d'amour, non pas « au niveau de notre vécu », mais comme drame collectif. En ce sens, le collectif ressort du performatif : il se crée dans la disruption de l'intolérable, ou rien ne peut être expliqué, et où se mêle à la foi « la honte d'être un homme » et la croyance « à ce qui lie ».

mal au début qu'à la fin, dans une société corrompue ?), tandis que les visions de Fellini sont inséparables d'une « empathie », d'une sympathie subjective (épouser même la décadence qui fait qu'*on*⁵⁸ aime seulement en rêve ou en souvenir, sympathiser avec ces amours-là, être complice de la décadence, et même la précipiter, pour sauver quelque chose, peut-être, autant qu'il est possible...). D'un côté comme de l'autre, ce sont des problèmes plus hauts, plus importants, que les lieux communs sur la solitude et l'incommunicabilité⁵⁹.

Le réel s'apparente au théâtre et apparaît comme théâtre. Comment ne pas quitter la scène et *croire* encore à son personnage ? Il faut croire au monde, mais d'une croyance sans foi, sans conscience qui *s'inquiéterait* d'elle-même sans cette croyance (à la manière pascalienne). Il s'agit de reprendre contact, mais « hors scène⁶⁰ » ; être aux aguets, soit *au comble de l'inquiétude*, pour percevoir à nouveau des ensembles (des paysages⁶¹), des systèmes (lignes de coexistence temporelle), des machinations (le charme de quelqu'un) qui nous déporte du grand théâtre. La puissance du cinéma, plus précisément du cinéma moderne qui, en suspendant les schèmes sensori-moteurs, suspend la croyance au monde comme suite d'actions finalisées, espace et temps coordonnés, organisés, est alors capable de « nous » redonner le monde, en relançant le « nous » lui-même, qui devient premier, dans un système qui ne se tient plus que par « le

⁵⁸ C'est moi qui souligne : le « on » manifeste encore une solidarité collective avec la perception et la réaction de Fellini. Cette fois, cependant, c'est pour désigner un « aveuglement » collectif.

⁵⁹ Gilles Deleuze, *Image-temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985, p. 13-14.

⁶⁰ Le rapport à la scène, c'est justement ce que le cinéma nous permet de dépasser *enfin* pour renouveler notre vision du monde.

⁶¹ « Devenir amoureux, c'est individualiser quelqu'un par les signes qu'il porte ou qu'il émet. C'est devenir sensible à ces signes (...). L'aimé implique, enveloppe, emprisonne un monde, qu'il faut déchiffrer, c'est à dire interpréter (...). C'est pourquoi les femmes aimées sont souvent liées à des paysages, que nous connaissons assez pour souhaiter leur reflet dans les yeux d'une femme, mais qui se reflètent alors d'un point de vue si mystérieux que ce sont pour nous comme des pays inaccessibles, inconnus. », Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, Paris, 1996 (première édition 1964) p. 14. Remarquons tout de suite que le texte fait soudain place au « nous », comme chaque fois qu'il sera question d'amour, de croyance au monde et de rapport aux signes. Le collectif ne se thématise pas ici, mais il apparaît avec ce rapport qui nous rend un milieu, un « être parmi » (et don Deleuze cherchera la transcription dans certains types d'images cinématographiques, comme la caméra semi-subjective qui garde en amorce le corps de celui qui regarde).

lien », objet de croyance plutôt que commerce, *ligne de fuite transformée en pont suspendu* au dessus du vide laissé par l'absence de transcendance, de miroir ou d'enveloppant. L'objectivisme critique d'Antonioni et le subjectivisme complice de Fellini se rejoignent précisément parce qu'ils nous redonnent, chacun à sa manière, un « nous », sur les ruines des histoires collectives et du monde objectif commun.

Le regard imaginaire fait du réel quelque chose d'imaginaire, en même temps qu'il devient réel à son tour et *nous*⁶² redonne de la réalité. C'est comme un circuit qui échange, corrige, sélectionne et *nous* relance⁶³.

Le fait moderne, c'est que *nous* ne croyons plus en ce monde [...]. C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu. Dès lors, c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance : il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi. La croyance ne s'adresse plus à un monde autre, ou transformé. L'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure. La réaction dont l'homme est dépossédé ne peut être remplacée que par la croyance. Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, *notre* seul lien⁶⁴.

Pour retrouver le collectif qui affleure dans l'expression de cette rupture, l'éthologie animale est de première importance, car elle dit comment rétablir le contact avec un milieu : être parmi, c'est comprendre et raccorder des signes entre eux, s'insérer dans un flux qui organise et dynamise des « multiplicités ». Et le collectif, le politique n'est pas loin (comme chez Guattari), si l'on accepte de ne lui donner ni « forme » ni « scène ». Tout procède d'une appartenance vécue sur le mode « relationnel », qui ne s'achève pourtant pas dans la relation, Deleuze parlant de système ouvert, et Guattari de « relation transversale non hiérarchisée ».

⁶² C'est moi qui souligne. Un nous « collectif » que renforce le second.

⁶³ Gilles Deleuze, *Image-temps*, Édition de Minuit, Paris, 1985, p. 17.

⁶⁴ *Ib.*, p. 223.

De la perception de l'image comme système de signes plutôt que comme représentation du réel, au « collectif » de la croyance au monde, Deleuze trace une « ligne de fuite » qui exclut de sa pensée toute référence à un « collectif constitué » ou à l'universalité d'une essence politique de l'homme. Non pas pour rendre l'humain à sa solitude, mais pour lui redonner un « milieu », un être-avec, un *inter-esse*, diraient les anglo-saxons, dont il trouve le modèle dans l'éthos animal⁶⁵, pour lui redonner une sensibilité qui décuple sa puissance de vie⁶⁶. C'est en ce sens que Deleuze dit de la croyance au monde qu'elle se substitue au savoir sur le monde. Et cette croyance redonne une socialité sourde qui s'inscrit *en sourdine*, sous les organisations, plutôt que « contre ». Au fond de cette conception, on trouve un pur « affect » déformant, dévisageant toute visagété, *l'inquiétude*⁶⁷. Cette inquiétude se manifeste dans cette obsession des rapports souterrains, des agglutinations intempestives, des passages impromptus.

Le film qui, de ce point de vue, se prête le mieux à une lecture deleuzienne, est *La bête lumineuse* (Perrault, ONF, 1982). Il en réunit tous les ingrédients : le théâtre de la cruauté⁶⁸, la meute, l'amitié comme quête, les situations optiques et sonores pures qui déconstruisent le temps de la chasse, au point où on ne sait plus qui chasse qui : l'original ou Stéphane-Albert, les chasseurs ou Pierre Perrault ? Le film construit une communauté

⁶⁵ On ne souvient de ses exemples fétiches : la meute de loups ; la tique ; l'abeille et l'orchidée.

⁶⁶ « Il ne suffit pas de perturber les liaisons sensori-motrices. Il faut joindre à l'image optique-sonore des forces immenses qui ne sont pas celles d'une conscience simplement intellectuelle, ni même sociale, mais d'une profonde intuition vitale », Gilles Deleuze, *Image-temps*, Édition de Minuit, Paris, 1985, p. 33-34.

⁶⁷ Que l'on retrouve dans l'ouvrage précédemment cité de François Paré, *Les littératures de L'exiguïté*, Hearst (Ontario) : Le Nordir, 1992.

⁶⁸ Selon un commentaire du film que rapporte Stéphane-Albert Boulais dans son livre, *Le cinéma vécu de l'intérieur. Mon expérience avec Pierre Perrault*, Hull : Éditions de Lorraine, 1988.

impossible, la communauté comme échec (cruauté des chasseurs entre eux, méfiance envers le cinéaste, incompréhension entre le cinéaste et son public) *et* comme croyance : que le film soit possible, qu'il ait exprimé le lien dans cette débâcle. Perrault en témoigne d'ailleurs dans un texte qui parut peu de temps après la sortie du film :

Je ne parviens pas à inscrire ce film dans la logique apparente de mes démarches antérieures. Et il me semble indispensable, improbable, impossible qu'il se renouvelle. Il existe comme un don. Je le propose à mon propre étonnement. Inattendu comme une pêche miraculeuse. Mais est-ce qu'on peut disposer de la pêche miraculeuse ? Il reste qu'il me semble, en dehors de tout cinéma, que ce film m'apporte une sorte de révélation. Et plus que le film lui-même, qui sera plus ou moins bien ou mal vu, ou même que personne ne verra jamais si le sort en décide ainsi, m'importe la révélation qu'il me procure et que je propose à la fin de ce livre comme une des grandes découvertes de ma petite histoire, une découverte qui concerne l'âme québécoise, la mienne⁶⁹.

Le film relève d'un acte de foi dans ce qui survient, au-delà du film : l'âme québécoise révélée à elle-même, c'est-à-dire à Pierre Perrault, un Pierre Perrault enfin justifié dans sa pratique filmique. Le film tente en effet de faire surgir cette révélation dans un montage hallucinatoire⁷⁰, concentré, tyrannique, mais aussi elliptique et mensonger⁷¹, où l'on perd le cours de la chasse, le sujet du film et même ses personnages. Si, dans *Image-temps*, Gilles Deleuze n'évoque Perrault qu'en tant que cinéaste « du tiers-monde » (sic), c'est pour illustrer sa thèse concernant les nouvelles

⁶⁹ Pierre Perrault, *Caméramages*, Montréal : L'Hexagone/ Paris : Edilig, 1983, p. 115.

⁷⁰ Perrault multiplie les inversions de chronologie ; l'image « documente » le discours des personnages ; l'image prolonge les scènes en leur commentaire, ce qu'il avait déjà fort bien réalisé dans le *Règne du jour* ; si bien que l'image est à elle-même son propre référent, dans un circuit toujours réinvesti par des morceaux de temps réactualisés, comme dans *Le pays de la Terre sans arbre* : on finit par perdre de vue la partie de chasse initiale.

⁷¹ Bernard Lheureux écrira une lettre de protestation à Perrault, lui reprochant d'avoir falsifié ce qui s'est passé au nom d'une poésie faite sur son dos. Ce reproche contraste singulièrement avec l'éloge que le cinéaste fait de son personnage dans le texte susmentionné.

avenues d'un cinéma politique moderne⁷² qui contribue à *l'invention du peuple* là où il manque, soit en situation de minorisation ou de colonisation, situation cependant généralisable, selon Deleuze, à l'ensemble des collectivités gouvernées par des systèmes de majorités. Le collectif, la communauté est alors circonscrite à sa seule manifestation

⁷² La référence à Perrault intervient à trois reprises, pour illustrer des thèses deleuziennes sur la distinction d'un cinéma politique classique et d'un cinéma politique moderne : 1) sur le cinéma de « minorité », qui place le créateur dans une impasse, soit l'impossibilité de ne pas écrire, l'impossibilité d'écrire dans la langue dominante, l'impossibilité d'écrire dans une autre langue (à remarquer que la référence à *Un pays sans bon sens* oblige Deleuze à glisser de l'impossibilité d'écrire à l'impossibilité de parler, ce qui n'est tout de même pas la même chose, puisqu'on glisse d'un problème littéraire à un problème social...); 2) l'absence de frontière entre le privé et le public où l'existence sociale gruge l'existence privée (recherche des origines dans une situation de déni d'existence) et l'affaire privée (rapport aux ancêtres) gruge l'existence sociale. Pourtant Marie le reproche à Alexis : c'est des vieilles affaires, qu'importe d'où l'on vient, il faut vivre avec son temps et non dans le souvenir de la grandeur passée. Dans *Le Règne du jour* (1967), Marie reste imperméable à l'enthousiasme d'Alexis ; ce qu'elle retient de son voyage en France, c'est le voyage lui-même qui la fait vivre comme « un millionnaire », qui lui a fait oublier la vie...En ce sens, elle représente la sortie de l'impasse deleuzienne, et justifie tout le travail de Perrault, qui ne se dit pas amoureux d'elle pour rien : le documentaire n'est que prétexte à une expérience collective, un faire et un vivre ensemble que l'on justifie vaguement comme production culturelle auprès des instances commanditaires. Mais les cinéastes et les personnes filmées ne sont pas dupes ; le sens de l'aventure est ailleurs ; il n'est ni dans ce qui est filmé – la quête d'Alexis– ni dans son résultat : le film. Il apparaît quand le film bifurque brusquement, délaisse Alexis et sa quête pour ne plus s'intéresser qu'à Marie, qu'à sa silhouette fluette contre un horizon blanc, à la fragilité d'une image ténue et tenace filmée contre la mort annoncée ; Perrault suffoque de tendresse et écrit une chanson d'amour dont Lafond, 20 ans plus tard, retrace la genèse dans le documentaire qu'il lui consacre ; 3) pas de renversement possible. Si le peuple manque, « est » en manquant, cela ne peut se comprendre qu'à travers une identification ratée du moi (une déconstruction de l'identité Moi = Moi) et du peuple. «La forme d'identité Moi = Moi (ou sa forme dégénérée eux = eux) cessent de valoir pour les personnages et pour le cinéaste, dans le réel aussi bien que dans la fiction. Ce qui se laisse deviner plutôt, à des degrés profonds, c'est le "je est un autre" de Rimbaud. Godard le disait à propos de Rouch : non seulement pour les personnages eux-mêmes, mais pour le cinéaste qui, "blanc tout comme Rimbaud, déclare lui aussi que "je" est un autre", c'est-à-dire moi est un noir [Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, p. 220, cité par Gilles Deleuze]. » (Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 199). Alors ne compte que le devenir-autre du cinéaste et de ses personnages : « pour que la fabulation soit elle-même mémoire et la mémoire invention d'un peuple », p. 290. Le problème de cette interprétation est qu'elle renvoie au « mythe », comme si Perrault avait eu conscience de filmer un mythe, de tourner avec des personnages de légende, de mythologiser, et donc comme si il avait voulu s'en défendre, renouer avec une mémoire vivante, à court terme, de la communauté. Hors des traces de Deleuze, il sera cependant possible de dissocier cinéma communautaire, peuple et mémoire. En décrivant un cinéma de la présence, grâce aux théories de l'oralité, qui ne tient que dans l'expérience du rapport induit par sa production, entre filmeurs et filmés, et sa réception comme performance, c'est-à-dire présence à soi du collectif qui ne se réitère pas et ne s'offre pas en héritage. Effacement de l'objet-film qui fait signe vers l'impossibilité d'une mémoire : c'est du moins une analyse plus proche des conditions réelles de réception des films documentaires, dans les réseaux communautaires, les festivals, et même les soirées thématiques de Radio-Canada ou Télé-Québec, qui relayent la réaction du public, soit sur leur site Internet, soit dans les émissions de radio subséquentes à leur diffusion. C'est aussi une vision plus proche du travail de Perrault, pour qui Grand Louis, Alexis Tremblay et Marie sont avant tout des personnes avec lesquelles il a aimé partager une pêche, un voyage et une fête de la mi-carême.

dans le discours indirect libre, dans une énonciation collective qui gruge la parole d'un auteur. Du moins faut-il croire en cette invention :

En règle générale, le cinéma du tiers-monde a cet objet : par la transe ou la crise, constituer un agencement qui réunisse des parties réelles, pour leur faire produire des énoncés collectifs comme la préfiguration du peuple qui manque (et, comme le dit Klee, « nous ne pouvons pas faire plus »)⁷³.

Chez Deleuze, donc, le collectif est l'énonciation de son manque. L'attraction de la ligne de fuite est trop forte pour constituer des appartenances viables ; la ligne de fuite représente bien ce pont sur lequel ... deux croyants-voyants-aveugles⁷⁴ peuvent imaginer se croiser. La communauté se perd dans des signes de solidarité qui se ferment en monde clos, ou s'évanouissent dans la fuite.

Un jour (que se sera-t-il passé ?), un long voyeur abandonnera son segment, s'engagera sur une étroite passerelle au dessus du gouffre noir, partira sur la ligne de fuite, ayant cassé sa lunette, à la rencontre d'un double aveugle qui s'avance à l'autre bout⁷⁵.

Il s'agit de postuler d'autres possibles en termes de rapports humains. Deleuze parle d'une société de frères comme étant le projet politique américain précisément en tant qu'il s'oppose « au vieux secret d'État » des pays européens, qui recoupe la nation, la famille, l'héritage, le père. Dans les pages qu'il consacre à cette communauté fraternelle, on retrouve les principaux thèmes que nous avons évoqués : anti-étatisme, nomadisme et confiance sans foi, peut-être quelque chose comme du courage de se tenir avec d'autres, sans promesse, sans récompense, sans consolation.

⁷³ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985, p. 291. Gilles Deleuze, le spectateur qui dit « nous » à la place de « je » pour relater ce que l'image lui révèle, semble se laisser traverser par la possibilité de cette énonciation collective.

⁷⁴ Gilles Deleuze passe d'un adjectif à l'autre pour désigner la même « conversion » du regard.

⁷⁵ Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 247.

Melville dessine déjà les traits du pragmatisme [américain] [...]. C'est d'abord l'affirmation d'un monde en processus, en archipel. Non pas même un puzzle, dont les pièces en s'adaptant reconstitueraient un tout, mais plutôt comme un mur de pierres libres, non cimentées, où chaque élément vaut pour lui-même et pourtant par rapport aux autres : isolats et relations flottantes, îles et entre-îles, points mobiles et lignes sinueuses, car la vérité a toujours des « bords déchiquetés ». Non pas un crâne, mais un cordon de vertèbres, une moelle épinière ; non pas un vêtement uniforme, mais un manteau d'Arlequin, même blanc sur blanc, un patchwork à continuation infinie, à raccordement multiple [...]. Mais pour cela, il faut aussi que le sujet connaissant, l'unique propriétaire, cède la place à une communauté d'explorateurs, précisément les frères de l'Archipel, qui remplacent la connaissance par la croyance ou plutôt par la confiance : non pas croyance en un autre monde, mais confiance en ce monde-ci, et en l'homme autant qu'à Dieu [...]. Le pragmatisme, c'est ce double principe d'archipel et d'espérance⁷⁶.

Ce n'est pas la démocratie américaine, en tant que système politique, qui est à même de réaliser cette communauté fraternelle. Elle l'a trahie d'ailleurs en reconstituant un État-nation. Mais la communauté fraternelle se révèle comme affect politique fondamental. Elle s'insinue dans la philosophie, la littérature, le cinéma, qui en organise les signes et le déchiffrement. Ainsi Deleuze conclut sa préface à *Bartleby* sur l'idée que seul l'écrivain Melville, en raison de sa non-reconnaissance institutionnelle ou populaire, est apte à porter une « énonciation collective », à préserver « les droits d'un peuple à venir ou d'un devenir humain⁷⁷ ». Mais elle est affaire de solitude et d'écoute (*se lie ce qui sonne*) sur un territoire à explorer⁷⁸.

Il reste [aux âmes] un son que chacune rend, comme une ritournelle à la limite du langage, mais qu'elle rend seulement quand elle prend la route (ou la mer), avec son corps, quand elle mène sa vie sans chercher son salut, quand elle entreprend son voyage incarné sans but particulier, et

⁷⁶ Gilles Deleuze, « Bartleby ou la formule », dans *Critique et clinique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993, p. 110-111.

⁷⁷ *Id.*, 1993, p. 114.

⁷⁸ On retrouve encore ici les thèmes d'une américanité dont se réclament aussi les Québécois à travers les figures du métis et du coureur des bois.

rencontre alors l'autre voyageur, qu'elle reconnaît au son. Lawrence disait que c'était cela, le nouveau messianisme ou l'apport démocratique de la littérature américaine : contre la morale européenne du salut et de la charité, une morale de la vie où l'âme ne s'accomplit qu'en prenant la route, sans autre but, exposée à tous les contacts, n'essayant jamais de sauver d'autres âmes, se détournant de celles qui rendent un son trop autoritaire ou trop gémissant, formant avec ses égaux des accords mêmes fugitifs et non-résolus, sans autre accomplissement que la liberté, toujours prête à se libérer pour s'accomplir.⁷⁹

La « sensibilité au lien » n'est pas affaire de recherche d'attache, au contraire. Elle meut ceux qui sont dépouillés des oripeaux de la socialité, soit les particularités, les distinctions et les statuts de l'ordre institutionnel, ou des attaches de la survivance, ce dont on hérite, ce que l'on transmet, le cercle familial ou la tribu des familiers ; la sensibilité au lien concerne des humains qui se lient dans l'inquiétude, la solitude, la folie côtoyée, éprouvée et qui se tiennent, sans flambeau, à tâtons, en se sachant mutuellement là. S'il s'agit de spectateurs (de cinéma), cette sensibilité aura pour corrélat des signes qui coordonnent des relations possibles dans des mondes possibles ; s'il s'agit de cinéastes, elle se manifestera dans une « transe » propre au discours indirect libre, apte à créer des rencontres impromptues derrière le système des représentations que le cinéma est aussi, par ailleurs.

Deleuze s'arrête à l'évocation de cet entre-deux. Il n'y a pas, dans l'approche deleuzienne, de territoire de l'être-ensemble hors de cette expérience esthétique *de partage* en deçà de toute poétique saisissable dans les formes et les procédés. L'être-en-commun n'est, au mieux, qu'une intensité qui crée du multiple là où il n'y avait que de l'un, qui le diffracte à la manière du cristal. Perrault semble partager ce constat d'échec

⁷⁹ Gilles Deleuze, « Bartleby ou la formule », dans *Critique et clinique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993, p. 111-112.

en matière de représentation et de formation communautaire⁸⁰, comme en témoigne une conversation enregistrée par Jean-Daniel Lafond, avec Michel Garneau et Michel Serres. On y découvre un Perrault atterré à l'idée que *toute sa geste* soit réductible à une activité poétique. Que sa pratique du lien dont il emprunte le modèle à la manière dont les pêcheurs et les constructeurs navals se rapportent au fleuve, y inscrivent et y rapportent leur existence, soit comprise *comme une simple production d'images*.

Pierre Perrault : le fleuve, pour moi, n'existe que par les hommes, que par les situations, que par une pêche aux marsouins, par une écriture une possession... L'art, je veux bien, mais la vie, bon Dieu, j'suis fou... j'suis fou! J'suis dément ! Je suis tout seul : j'aime la réalité. J'aime les hommes vivants! Et ça, ça me paraît contredire jusqu'à un certain point la fiction de l'embellissement. Qu'est-ce que vous voulez que je fasse, c'est viscéral ! / Michel Serres : Mais toi-même, Pierre Perrault, tu ne fais pas de gestes, tu ne pêches pas le marsouin... Tu fais des images. Comment tu te sors de ce problème ? / Pierre Perrault : là vous me posez le problème du cinéma, c'est méchant ! [...] / Michel Serres : quand tu dis : « je me fiche des images », tu ne fais quand même que des images. Ce n'est pas toi qui pêches le marsouin, ce n'est pas toi qui fais la traverse d'hiver de L'Îles-aux-Coudres sur la côte et ainsi de suite... / Pierre Perrault : je suis un peu *inquiet*⁸¹, des fois, je l'avoue. C'est une espèce d'entreprise... J'ai donné vingt ans, vingt-cinq ans de ma vie à faire ça et qui m'a l'air d'arriver à un cul de sac. Et puis, je ne suis pas certain de... Je ne suis pas certain de ne pas m'être trompé. J'ai dépensé beaucoup d'énergie, tu le sais, là dessus... Je suis content, bon c'est un beau souvenir, mais si c'est l'album de famille, un point c'est tout, ce n'est pas la peine de dépenser autant d'argent et d'énergie⁸².

⁸⁰ Dans le dossier d'étude qu'il consacre à *Un Pays sans bon sens*, déjà, Perrault pensait à un pluralisme irréductible du sentiment d'appartenance : « *Un pays sans bon sens*, c'est le pays qu'on aime et qu'on n'arrive pas à situer au même endroit (village, langue, état, coin de rue) selon qu'on est docteur en lettres originaire de l'Ouest, docteur en sciences né à Baie-Saint-Paul, Gaspésien, débardeur à Sept-îles, portageux-indien de Pointe-bleue, bûcherons sur la rivière Malbaie comme Menaud, ou simplement spectateur de film ». *Extrait d'archives de production*, ONF. Pas de communauté, au sens de territoire ou de sentiment commun d'appartenance, mais un pays défini comme un « commun amour » et une incapacité commune à penser et objectiver un « être commun », un « avoir commun ».

⁸¹ C'est moi qui souligne.

⁸² Jean-Daniel Lafond, *Les traces du Rêve*, Montréal : l'Hexagone, 1988, extrait des pages 226, 235, 236, 237, 239 et 245 qui reproduisent la continuité dialoguée du film tout en commentant et justifiant le montage des différentes séquences.

Filmer le réel, pour Perrault, serait produire une énonciation collective par la médiation d'une image irréductible à la seule représentation, une image qui porte trace de l'expérience dont elle est issue et de toute l'expérience qu'il a fallu pour produire un *signifiant poétique* qui ne doit rien aux formes de l'art. On retrouve, dans cette inquiétude de Perrault sur le sens de son entreprise, l'idée d'une méfiance viscérale envers tout ce qui s'institue comme art, une tentative souvent désespérée de se laisser traverser, contaminer, par la poésie de ceux qui n'en font pas. Le refus de la fiction, c'est le refus du code narratif et du cadre projectif de sa réception. Refus de la personnification et de l'exemplarité qui produisent un imaginaire auquel on ne peut se rapporter que de l'extérieur de sa propre vie, par la maîtrise que l'on acquiert des codes de représentation d'une culture imposée par l'héritage autochtone ou étranger. Perrault croit en un rapport plus direct avec la poésie, qui ferait l'économie de la représentation : À propos de *La bête lumineuse* et du choix d'une chasse à l'orignal pour dépeindre le tempérament des pocailles de Maniwaki, Perrault explique que la chasse :

C'est l'occasion de la vantardise pour se construire une âme à toute épreuve⁸³, une âme de bouclier, une âme pour l'hiver. Le haut lieu des chouennes invraisemblables et de la crédulité libérante. Retour à l'enfance des fables peut-être. Ils sont enfin les chanteurs de leur propre épopée. Ils peuvent échapper durant quelques jours aux pages sportives de journaux, aux exploits des professionnels de l'exploit... Chacun devient le héros de sa propre vie. Il n'emprunte à personne son épopée. Il sort de l'image pour enfin pénétrer dans son destin. Magnifique cure de Panache. Une sorte de braconnage du rêve. Une façon de s'émanciper. De garder la tête hors de l'eau. De récupérer son âme défaite par tant de défaites⁸⁴.

⁸³ C'est encore moi qui souligne. La question de l'épreuve est liée à celle du « gouffre » qu'il faut bien traverser en lançant des ponts de liane vers les autres.

⁸⁴ Pierre Perrault, *Caméramages*, Montréal : L'Hexagone/ Paris : Edilig, 1983, p. 123-124.

Il demande alors à son public d'ignorer l'œuvre pour conserver le commun d'une invention, d'une poétisation qui *fonde* une communauté fraternelle. Cette invention est littéralement un devenir autre, le temps d'un chasse ; il s'agit d'éprouver la traque, le guet, la capture, en tant que chasseur qui devient la proie qu'il chasse : face à l'original, mais aussi face à l'autre, à l'ami qu'il faut séduire ou éconduire, à la meute, qu'il faut fuir ou pénétrer. Il faut *tout* réinventer, son âme, son amitié, son paysage, jusqu'à la proie, qu'on ne voit pas, jusqu'au chasseur qu'on n'est pas. Ce qui frappe dans le film de Perrault, ce n'est pas tant *l'absence de femme*⁸⁵, que *l'absence de père* qui laisse désemparé Stéphane-Albert (Bernard ne veut pas de la place de Père que Stéphane-Albert veut lui ménager). Absence de père c'est-à-dire absence de loi : on y revient donc, absence de liens verticaux qui nous attache au monde par autorité, par certitude, par foi. Deleuze disait des personnages de Melville qui cherchent une « fonction d'universelle fraternité », qu'ils « se tiennent dans le néant, ne survivent que dans le vide, gardent jusqu'au bout leur mystère et défient logique et psychologie. Même leur âme, dit Melville, est un vide immense et terrifiant et le corps d'Achab est une coquille vide⁸⁶ ». Puis, il rajoute plus loin : « la paternité n'existe pas, c'est un vide, un néant, ou plutôt une zone d'incertitude hantée par les frères, par le frère et la sœur⁸⁷ ».

Perrault espère des spectateurs la même démarche d'émancipation qu'il voit à l'œuvre dans ses personnages ; il suppose une fraternité des spectateurs qui passe par le

⁸⁵ Les épouses sont restées à la maison. Mais n'y a-t-il pas eu de visites féminines au chalet ? S'il y en a eu, comme nous le donnent à croire certaines indiscretions, Perrault a justement choisi de ne pas les montrer.

⁸⁶ Gilles Deleuze, « Bartleby ou la formule », dans *Critique et clinique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993, p. 105.

⁸⁷ *Id.*, p. 108.

film, à une condition, qui est de ne pas fictionnaliser le récit cinématographique. Car, pour Perrault, les fictions, soit des rapports de personnages soumis à l'intrigue, aliènent l'âme dans des procès d'identification, lui font réendosser des rôles, des fonctions, des psychologies, des comportements qui se résolvent dans l'intrigue. L'âme rassérénée, qui se sait partie d'une histoire, n'a plus de « désir politique ». Or, selon Perrault, le cinéma direct, qui s'émancipe de la logique du récit, n'a pas tant à charge de reproduire la réalité que de faire advenir une *communauté fraternelle* qui implique aussi le spectateur. Le spectateur doit trouver sa place dans l'écran, plutôt que devant. Mais pour ce faire, il doit avoir effectué la traversée du gouffre de la déliaison, pour se sensibiliser aux signes émis par des « âmes clandestines », enfouies sous les rôles et les fausses identités sociales : l'expérience esthétique se fait alors le préambule de toute politique en révélant aux hommes les gouffres qu'ils font semblant de franchir *et* en libérant du possible : une ligne, un pont suspendu, un lien sourd⁸⁸.

Peut-être aurait-il mieux valu les passer sous silence, ne pas réveiller leur âme clandestine au risque de détruire le charme et de révéler le secret. Mais cela serait mettre en cause autant le cinéma de la parole que l'écriture avouée à cette tâche de mettre au monde. Cela serait récuser ma propre naissance, me réduire moi-même au silence, refuser de me compromettre à mes propres yeux [...]. Je m'endosse leur âme. Comme une révélation. (...) Et c'est cette révélation que je voudrais partager avec d'autres du même bois, si on m'en donne la permission, pour nous grandir tous d'autant et nous reconnaître aussi de même souche. Enfin⁸⁹.

⁸⁸ « Les originaux [les personnages] sont les êtres de la nature première, mais ils ne sont pas séparables du monde ou de la nature seconde, et y exercent leur effet : ils en révèlent le vide, l'imperfection des lois, la médiocrité des créatures particulières, le monde comme mascarade (c'est ce que Musil appellera pour son compte l'action parallèle). Le rôle des prophètes [les écrivains] précisément, eux qui ne sont pas des originaux, c'est d'être les seuls à en reconnaître le sillage dans le monde et le trouble indicible dont ils l'affectent », Gilles Deleuze, « Bartleby ou la formule », dans *Critique et clinique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993, p. 106.

⁸⁹ Pierre Perrault, *Caméramages*, Montréal : L'Hexagone, Paris : Edilig, 1983, p. 116 et 127.

Ce lien entre processus de subjectivisation, production de collectif et finalité de l'esthétique demeure cependant suspendu à cette concrétion spectateur/filmé/filmeur. L'art des documentaristes, mais surtout des commentateurs, sera de maintenir un état d'indistinction entre ces instances pour qu'une communauté soit *enfin*, selon le mot de Perrault, possible. Ce geste du cinéaste et du philosophe suffit-il ? Il suffit peut-être à nous toucher ou à nous sensibiliser à la question du « nous », comme question problématique, sur laquelle il vaut la peine de mobiliser son attention et ses forces de productions artistiques ou intellectuelles⁹⁰. Mais il ne suffit pas à créer du « nous », un nous palpable, sinon observable socialement, dans des attitudes relationnelles, des comportements sociaux qui pourraient justement apparaître dans les films documentaires.

⁹⁰ Jacques Rancière est ainsi fortement sensibilisé à cette question, sans doute en raison de sa cinéphilie et de sa lecture attentive des textes de Deleuze. Mais il développera un point de vue tout à fait différent. Pour lui, il serait temps que l'on quitte le régime esthétique de l'art pour entrer dans un régime proprement politique, où l'art n'aurait pour fonction que de nous faire jouir des apparences et de maintenir cette liberté du jeu et de la gratuité dans un univers fonctionnalisé à l'extrême. L'absence de lien n'est pas source d'inquiétude pour le philosophe. Elle ne motive pas l'acte créateur ou, si elle le motive, elle ne rencontre *aucun intérêt* spécifique chez le spectateur.

Anthropologie du lien sur le terrain documentaire

En bien des points, l'approche deleuzienne relève d'une anthropologie esthétique qui tente de comprendre ce qui peut faire *tenir* les hommes à leur existence. Sa référence à Worringer n'est pas anodine de ce point de vue, même s'il tente de s'en démarquer. Worringer comprend la volonté d'art comme une entreprise de consolation. Artistes et amateurs puisent dans l'art un nouveau rattachement au monde. Certes, cet exercice fut et demeure religieux⁹¹. Il se serait d'abord exprimé sous la forme d'offrandes, comme le relève pour sa part Marcel Mauss.

L'un des premiers groupes d'êtres avec lesquels les hommes ont dû contracter et qui par définition étaient là pour contracter avec eux, c'étaient avant tout les esprits des morts et les dieux. En effet, ce sont eux qui sont les véritables propriétaires des choses et des biens de ce monde. C'est avec eux qu'il était le plus nécessaire d'échanger et le plus dangereux de ne pas échanger. Mais inversement, c'était avec eux qu'il était le plus facile et le plus sûr d'échanger. La destruction sacrificielle a précisément pour but d'être une donation qui soit nécessairement rendue. (...) On croit que c'est aux dieux qu'il faut acheter et que les dieux savent le prix des choses⁹².

Si Mauss le traduit en termes d'« achat » et feint de s'étonner par la même occasion que cette notion existât dans le commerce avec les dieux alors qu'elle pouvait être absente des usages civils, on peut en faire une toute autre interprétation en insistant, non pas sur la nécessité d'offrir des biens, mais plutôt sur la nécessité spirituelle du geste : rien ne rattache l'homme à son existence, pas même ses possessions ou ses appartenances. Le rapport de don aux dieux exprime la nécessité de se départir de ses possessions et attaches, pour être capable de rapporter sa situation à une condition plus

⁹¹ Ne fût-ce que d'un point de vue étymologique, la racine latine du mot *religere* signifiant « lier ».

⁹² Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris : Presses universitaires de France, 1960 p. 167.

fondamentale qui ne se manifeste justement que dans le geste du don sacrificiel. La paix ainsi « achetée » aux dieux et aux esprits des morts est en fait une « paix de l'âme » : elle permet d'affronter l'existence, sans qu'aucune « malédiction⁹³ » ne vienne la compromettre. Or, cette malédiction peut atteindre et le corps et l'esprit : elle vous désolidarise des événements et tout ce qui arrive conspire à vous désunir et vous « jette » comme un corps étranger dans le cours des choses. On comprend dès lors que l'enjeu n'est pas de s'octroyer la faveur des dieux pour mener à bien ses affaires courantes, mais de continuer à pouvoir survivre à l'existence grâce au « lien », figuré par le commerce sacrificiel avec les dieux, qui nous rattache et nous solidarise à ce qui est, indépendamment de ce qu'on a et indépendamment de ce qu'on est.

Le lien n'est donc pas uniquement de nature sociologique, familial ou sociétal, La pratique documentaire, qui produit du lien à travers ses œuvres collectives, participe aussi de ce geste de rattachement à cette force de vie qui « fait⁹⁴ » que quelque chose existe plutôt que rien. Question théologique, plus que religieuse, qui nous permet de prendre nos distances avec l'analyse de la crise religieuse au Québec. Heinz Weinmann et Michèle Garneau insistent en effet sur l'importance de cette crise, au tournant des années 1960⁹⁵. Ce qui s'écroule, c'est en fait le pouvoir des institutions religieuses et

⁹³ « Les dons aux hommes et aux dieux ont aussi pour but d'acheter la paix avec les uns et les autres. On écarte ainsi les mauvais esprits, plus généralement les mauvaises influences, même non personnalisées : car une malédiction d'homme permet aux esprits jaloux de pénétrer en vous, de vous tuer, aux influences mauvaises d'agir, et les fautes contre les hommes rendent le coupable faible vis-à-vis des esprits et des choses sinistres. », Mauss, p. 168.

⁹⁴ C'est en effet de l'ordre du fait, du donné, plutôt que de la cause...

⁹⁵ Garneau cite Heinz Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois : de la petite Aurore à Jésus de Montréal*, L'Hexagone, p. 24 : « la disparition pure et simple de la conscience publique d'une religion qui a fait vivre, qui a transmis cette foi dans ce pays pendant plus de 350 ans est un phénomène inouï sur lequel on ne s'est pas suffisamment interrogé ». Garneau répond à Weinman que cet effondrement est dû aux transformations matérielles, c'est-à-dire aux progrès de l'industrialisation qui ont fait volet en

leur construction idéologique de la nation canadienne-française. Ce qui s'écroule, c'est le phénomène social de la pratique religieuse, mais pas l'invariant dans la conscience religieuse, c'est-à-dire la dimension *anthropologique* de la production de liens comme rattachement à l'être. Il y aurait une irréductibilité du phénomène religieux qui persisterait dans la question du rattachement à l'être propre à un être humain isolé et confronté à l'hostilité de l'événement et à l'*étrangèreté* du monde.

Les cinéastes de l'ONF préféreront cependant à la verticalité de la filiation divine l'horizontalité des solidarités vécues. Si le mode religieux du rattachement à l'être fait défaut, à charge aux hommes de tisser du lien, de le créer comme réponse humaine au cycle de la vie. Leur praxis documentaire mise ainsi sur le commerce ordinaire ou extraordinaire de l'homme avec l'homme. On s'intéresse alors moins à l'Autre en tant qu'Autre (qui commande le geste, le guide ou l'arrête au nom de sa valeur) qu'à la production de *lien* qui a lieu subrepticement. Il nous faut donc mettre en rapport cette *dynamique de la production de lien*, non pas avec une esthétique de la consolation qui thématise la dérélition, la manifeste et cherche des échos amis dans le désert du monde, mais avec une esthétique de la situation relationnelle, plus proche de l'expérience concrète, vécue, avec et par le film. Dans ce but, il nous faut nous plonger plus précisément dans l'étude des conditions d'un *échange* dont le documentaire serait l'occasion.

Nous franchissons ici une nouvelle étape qui ne suppose pas, comme nous allons le voir, une légitimation des communautés réelles. Bien au contraire, il s'agira de

éclat, non pas la foi, mais l'adhésion aux idéologies des institutions religieuses. Michèle Garneau, *Pour une esthétique du cinéma québécois*, Université de Montréal, p. 19.

montrer comment ce désir de lien est en fait un besoin né de l'absence *de quelque chose en commun* au sein des communautés effectives. C'est dire que le lien n'est jamais donné, mais toujours tissé à la faveur d'une expérience spécifique. Être à l'affût de ce moment où du lien se tisse, telle est l'attitude que peuvent avoir en partage spectateurs, créateurs et sujets filmés. Ce moment n'appartient ni au temps du tournage, ni au temps de la réception, mais dans ce temps intermédiaire qui les suppose et les superpose tous les deux, quand l'existence du film parvient à faire coïncider *les gestes de don* de chaque partie prenante.

Dans *Minima Moralia, Réflexion sur la vie mutilée* (Paris : Payot, 1980), Theodor W. Adorno pose le problème du rôle social de la médiation cinématographique en ces termes : dans l'industrie de la fiction cinématographique, la médiation « technique » qui singe le rapport intime du conteur et de son auditeur serait facteur de déshumanisation. L'industrie culturelle du cinéma, en racontant des histoires, récupère la raison d'être du rapport intime, c'est-à-dire affronter la vie par la force du lien qui unit le conteur à *son* auditeur, tout en supprimant le moment de partage et d'écoute réciproque : le contact réel, le souci d'un destinataire *unique et singulier* ; la chaleur d'une voix et d'un corps où blottir son écoute⁹⁶. La médiation assumée par l'industrie cinématographique instaure une culture de la « déshumanisation ». La déshumanisation est à la fois le préalable, comme absence de lien, et le résultat d'une consommation de « produits narratifs » pour faire peur ou pleurer, censés nous consoler de l'injustice, de l'incommunicabilité, de la méchanceté par le divertissement. Dans le rapport intime, l'histoire n'est que le prétexte du lien ; avec la médiation cinématographique, le lien

⁹⁶ Le modèle qu'Adorno oppose au cinéma de divertissement de masse étant la mère qui raconte un conte à son enfant pour l'aider à affronter ses peurs.

disparaît au profit de la fiction ; les relations humaines fictionnelles nous consolent, plus rien ne crée du lien réel pour nous permettre d'affronter la vie en humains. Pour être capable d'affronter la vie, il faut désormais et proprement nous « déshumaniser ».

On peut comprendre dès lors l'intérêt du spectateur pour des œuvres qui cherchent à faire lien : le spectateur ne fait pas que se projeter dans le vécu d'un autre, fictionnel ou réel, mais il s'ouvre à l'enjeu de la médiation, à ce qui se joue entre filmeur et filmé du fait du tournage du film, à l'incidence du film sur la relation. Il n'est plus question de « jouer » le rapport intime, le partage d'émotions, mais de retrouver une expérience relationnelle forte à travers la praxis documentaire⁹⁷. Le désir de communauté est moins orienté vers un collectif constitué et opérant, que vers un être-ensemble en devenir dans le processus de médiation. C'est moins un désir dirigé qu'un accompagnement.

Le rapport de don entre le spectateur, le filmeur et le filmé

Il s'agit d'abord de considérer le film comme un *objet transactionnel*. Quelle est la signification du film lorsqu'il est l'enjeu d'une relation ? Que signifie pour le film être

⁹⁷ Tourner en tant qu'expérimentation éthique : c'est cet aspect que retiennent des documentaristes comme Alain Cavalier ou Patrice Choignard. Patrice Choignard, qui réalisa huit portraits d'ermites vivant leur vie dans la solitude et la prière, trouva dans cet exercice de cinéma la force de considérer l'autre jusque dans son refus des images, un refus qui obligea le cinéaste à créer le cinéma de ce refus, plutôt que de réaliser un film contre lui ou malgré lui. Patrice Chagnard dit avoir appris les limites d'une visée d'auteur. Revenu au cinéma après cinq ans d'interruption, il affirme avoir trouvé une « vraie sagesse » dans cet exercice. « [Les ermites] m'ont donné beaucoup de leçons de cinéma, justement par la fragilité dans laquelle ils sont. Par le fait qu'ils se sont mis hors du monde, volontairement, en s'isolant dans une vie de prières. Quand on traverse l'image de ça, pour avoir une véritable rencontre, il y a quelque chose qui est de l'ordre du secret, et à ce moment-là, il y a quelque chose qui devient brûlant dans le fait d'introduire la caméra et le magnétophone. Ça oblige à une espèce de rigueur de position, disons morale, ou éthique [...]. C'est une chose qui n'est jamais finie, qui se repasse, et qui se vit à chaque film et que je trouve absolument étonnante à chaque fois, et c'est le problème de la distance, de la distance juste par rapport à une situation, un personnage, un sujet. Et cette recherche de la distance juste passe par des choses très concrètes, par la position de la caméra, le choix de l'objectif, la valeur du cadre, la durée du plan, ce sont les outils avec lesquels on travaille. », Michael Hoare, « Entretien avec Patrice Chagnard », *La revue documentaires*, n° 14, « l'auteur en question », 1^{er} trimestre 1999, p. 108-109.

pris dans un rapport d'échange ? Nous connaissons, et nous l'avons déjà signalée, la fonction relationnelle des films de famille ou des clubs amateurs. Mais la question porte moins sur le rôle du film du point de vue de la cohésion du groupe et dans la relation aux autres que sur ce qu'il advient du film quand je le perçois comme *objet transactionnel*. Perd-il son statut d'œuvre ? Cette perception me coupe-t-elle de toute expérience esthétique ? Est-ce que la réussite du film en tant qu'objet transactionnel est importante ? Il convient tout d'abord de rappeler l'importance de l'objet transactionnel dans l'entretien et la création de lien social. Un petit détour par l'anthropologie du don peut nous être d'un grand secours de ce point de vue.

Force est de constater que la pratique documentaire met en jeu des rapports sociaux de différentes natures – interpersonnels et publics, professionnels et amateurs, contractuels et bénévoles – relevant de la production culturelle et du service social, reposant sur des échanges économiques et des rapports affectifs, etc. Il semble en effet que cette pratique ne puisse s'inscrire dans un cadre unique, fixe, juridique et fonctionnel, mais qu'elle doive composer avec la concurrence des règles de chaque terrain qu'elle occupe, en tant que production commerciale, pratique artistique, discours social, instrument politique, média de communication, etc. Différentes pratiques sociales sont impliquées dans la production documentaire, qui relève des règles du secteur marchand, artistique et médiatique, sans qu'il y ait forcément entre elles de commune mesure. Les aléas du statut de l'image sont alors un bon indice de cet affrontement. Produit d'une industrie et objet de transaction commerciale, l'image est réifiée, en devenant un bien cessible ; œuvre d'artiste, elle se constitue de manière autonome, indépendamment de son contexte de production, pour ne devoir son sens qu'aux

spectateurs ; constitutive d'un discours social, impliquée dans l'existence publique de chacun, elle est dite substitut des personnes, au même titre que leur parole. En cas de litige entre cinéastes et personnes filmées ou commanditaires⁹⁸, c'est non seulement la question du statut de l'image qui ressurgit, mais toujours aussi celle d'une expérience relationnelle difficile, qui n'a pas su s'inscrire dans un cadre institué, ou qui s'est inscrite dans plusieurs cadres, avec, comme résultat, des positions et des investissements incompatibles. En France, par exemple, le traitement juridique de ce type de litige a suscité beaucoup de remous dans le milieu des documentaristes. La plupart des cinéastes ont réagi pour faire valoir la prééminence de leur droit d'auteur sur celui des personnes filmées⁹⁹ ; les personnes filmées, la prééminence de leur droit au respect de l'intégrité de leur personne¹⁰⁰ sur celui de diffuser leur image et d'en faire commerce ; les commanditaires, eux, défendent leur droit sur l'exploitation et la diffusion des images issues de leurs investissements¹⁰¹ contre celui des auteurs à disposer de leur œuvre.

⁹⁸ Sur la question du droit à l'image, c'est-à-dire le droit pour un particulier d'empêcher toute publication de son image sans autorisation expresse de sa part, je renvoie au numéro spécial qui est lui consacré dans la revue *Images Documentaires*, « le droit à l'image ? », n° 35/36, 3^{ième} et 4^{ième} trimestre 1999, ainsi qu'à la *Revue Documentaires*, « l'auteur en question », n° 14, 1^{er} trimestre 1999.

⁹⁹ Dans l'affaire qui oppose l'instituteur Lopez à Nicolas Philibert, auteur du documentaire à succès *Être et avoir*, une des principales revendications de l'instituteur concerne son cours, qu'il estime être son œuvre, et dont Philibert se serait servi, sans pourtant lui accorder de statut d'auteur... Sur ce point, voir l'article de Bernard Eldelman, paru dans *Les Cahiers du cinéma*, décembre 2003, p. 52-53.

¹⁰⁰ Les droits de la personne sont en effet au centre de la plupart des affaires de protection de la vie privée, diffamation, falsification des propos, etc.

¹⁰¹ Le cas de litige le plus connu au Québec est sans conteste l'affaire *24 heures ou plus* (Gilles Groulx, 1972) ; celle de *Passiflora* (Fernand Bélanger, 1987) l'est un peu moins mais relève du même cas de figure. L'Office national du film, par l'intermédiaire de son commissaire, refusa de diffuser les films, prétextant que ceux-ci seraient incompatibles avec les objectifs de sa mission médiatique, soit produire de l'information objective, en tant qu'organisme public. Depuis, les mentalités ont évolué : l'ONF oppose désormais à la gageure de l'objectivité un droit d'expression qu'il dit vouloir défendre et semble vouloir assumer désormais, non sans remous, le parti pris polémique ou militant des films qu'il commande. À preuve, cet extrait de lettre de la commissaire du gouvernement à la cinématographie, qui répond aux accusations de partialité lancées par un dirigeant d'une des principales entreprises forestières mises en cause dans *L'erreur boréale* (Richard Desjardins, Robert Monderie, 1999): « je suis intimement convaincue que ce film s'inscrit avec force dans la tradition de l'ONF et qu'il contribue, à

Ce débat a permis de mettre en lumière l'importance de l'expérience relationnelle singulière à l'origine de toute image documentaire, mais essentiellement du point de vue du cinéaste, de sa pratique professionnelle et artistique, ainsi que de l'incidence commerciale et publique de cette pratique. Or, cette expérience relationnelle déborde la seule situation de tournage. Elle exprime des modes d'être à différents niveaux : familial, socioprofessionnel, politique ; elle implique des manières de se rapporter à soi, aux autres et au monde qui mêlent des conceptions religieuses, morales ou pragmatiques sur la nature des échanges, affectifs, productifs, amicaux, professionnels, etc., sur leurs fins et sur leurs valeurs¹⁰². Comment la décrire pour rendre compte de sa complexité et de sa signification sociale ? Une voie s'ouvre à nous, qui emprunte à l'anthropologie du don pour caractériser une pratique de lien telle que nous la voyons à l'œuvre dans la médiation filmique.

La pratique documentaire serait solidaire d'une forme de sociabilité qui privilégie le lien social sur la production, l'acquisition et l'échange de biens et de services : ce que Jacques T. Godbout, sociologue québécois héritier de la pensée de Marcel Mauss, a nommé le système du don¹⁰³. Inversement, elle offrirait à cette sociabilité une forme d'expression propre par où se révèle et se formule la valeur *du lien*

sa manière, à faire du Canada un pays démocratique où des valeurs fondamentales telles que la liberté d'opinion et la liberté d'expression ont droit de cité. » Lettre du 14 juin 1999, archives de production de l'ONF.

¹⁰² On peut parler, avec Mauss, de « phénomène social total » : « Dans ces phénomènes sociaux "totaux" comme nous nous proposons de les appeler, s'expriment à la fois et d'un coup toutes sortes d'institutions : religieuses, juridiques et morales – et celles-ci politiques et familiales en même temps ; économiques – et celles-ci supposent des formes particulières de la production et de la consommation, ou plutôt de la prestation et de la distribution ; sans compter les phénomènes esthétiques auxquels aboutissent ces faits et les phénomènes morphologiques que manifestent ces institutions », Marcel Mauss, « Essai sur le don » [article datant de 1923], dans *Sociologie et anthropologie*, Paris : Presses universitaires de France, 1973, p. 147.

¹⁰³ Nous y reviendrons longuement dans les pages qui suivent. Cf. Jacques T. Godbout, *Le don, la dette et l'identité*, Montréal : Boréal, 2000.

à l'autre, en dehors de toutes fins utiles, économique ou affective, ou de tout impératif transcendant – moral ou religieux.

Mais avant d'en arriver là, il faut bien comprendre le rôle du don, dans une pratique de production, qui en est une aussi d'échange, de services et de communication. Ce rapport de don, en ce qui concerne le documentaire, se joue avant tout entre le cinéaste et les personnes filmées. Et il est de première importance que ce rapport de don soit perceptible pour lui-même, qu'il impressionne le spectateur comme tel. Faut-il le comprendre à la manière maussienne, comme un geste apparemment gratuit et généreux, celui de la personne filmée qui offre son image, qui obligerait le donataire, c'est-à-dire le cinéaste, à le rendre, à travers son film ? Il faudrait alors postuler, comme le fait Mauss, une « règle de droit et d'intérêt¹⁰⁴ » qui rendrait compte de cet « échange », une raison morale, religieuse ou artistique qui « obligerait » le cinéaste et profiterait donc, au donateur. On comprend bien que le cinéaste puisse se sentir redevable du « don » que la personne qui accepte d'être filmée lui fait. Cependant, on a du mal à comprendre le film comme un « contre-don ». Tous les cinéastes s'accordent sur ce point : ils ne font pas un film pour la personne filmée, mais bien pour le public. Cette troisième instance, dans l'échange, semble toujours déjà fausser le rapport et le condamner au malentendu.

On comprend aussi que, dans la pratique documentaire, il ne saurait être question d'une transaction qui s'opère en l'absence des possibilités monétaires. Rien n'empêche le cinéaste de payer les personnes pour leurs prestations filmiques. Rien n'interdit des rapports marchands entre les deux instances, d'autant que le fruit de leur transaction a

¹⁰⁴ « Quelle est la règle de droit et d'intérêt qui, dans les sociétés de type arriéré ou archaïque, fait que le présent reçu est obligatoirement rendu ? Quelle force y-t-il dans la chose qu'on donne qui fait que le donataire la rend ? », p. 148.

potentiellement une valeur sur le marché des biens culturels, et d'autant que le cinéaste est un professionnel qui a, lui, un intérêt tout à fait pécuniaire à l'existence du film. Le rapport de don dans la situation documentaire peut ressortir d'une contrainte économique : le cinéaste n'a pas les moyens de payer les personnes qu'il filme, car son film ne génère *a priori*, pas assez de bénéfices. Mais cette contrainte devrait tomber en cas contraire, comme dans le cas de l'affaire *Être et avoir*. Une autre position consiste à dire que le cinéaste ne doit pas payer les personnes qu'il filme, parce qu'il n'y a pas eu, de leur part, de prestation : ni compétence d'acteur, ni travail. Or cela ne tient pas non plus, car la personne filmée a donné du temps, elle a dû composer avec la présence de la caméra, accepter de sourire pour elle, de bouger pour elle, de parler, de pleurer, de s'emporter pour elle. On peut toujours rétorquer que la personne filmée a un intérêt à se faire filmer : un intérêt publicitaire, narcissique ou politique. Mais il faudra alors prouver que le film produit répond aux attentes de la personne filmée, plutôt qu'à celles du public, avec lequel le cinéaste passe aussi un contrat esthétique et moral, quant à la qualité de son récit et la transparence de ses intentions.

Le problème, en fait, est de n'envisager la pratique documentaire que sous l'angle des rapports économiques ou pseudo-économiques. Tant que l'on considère le don comme le simple substitut d'un échange économique par ailleurs toujours possible en termes monétaires, on rate la signification sociale du rapport. Si on abstrait de l'*Essai sur le don* l'idée que le don serait une forme archaïque de sociabilité, remplacée par des rapports économiques, juridiques, religieux et moraux qui en assurent désormais les différentes fonctions, mais que l'on garde en vue, à propos du don, sa signification sociale au-delà du seul échange ou commerce, on comprend comment la pratique

documentaire, en tant qu'occasion de rapports de don, vise à produire *du lien* entre les parties impliquées. Il s'agirait, à travers toute cette entreprise de production, de communication et de service, de « signifier » à l'autre la valeur qu'on lui accorde et l'importance du lien qui peut nous unir, grâce au film, mais aussi, et c'est la force expressive du cinéma, indépendamment de tout film.

En matière de pratique documentaire, il nous faut donc considérer cet aspect : en dehors de la transaction à proprement parler (l'un offrant son image, l'autre la rendant), qu'est-ce qui est en jeu qui justifie le rapport de don, plutôt que le rapport marchand ? La réponse du cinéaste relève souvent d'une perspective purement esthétique, ou prétend le faire : le rapport de don garantirait le caractère documentaire du film, car payer les personnes reviendrait à les considérer comme des acteurs, induirait du jeu là où on n'en veut pas, etc. La différence entre fiction et documentaire est-elle pertinente ici ? Et quand bien même elle le serait, ne relève-t-elle que de la seule question du jeu et du non-jeu des acteurs ? Kiarostami veut des non-acteurs qu'il paye pour qu'ils jouent à être leur propre personnage. Cette médiation par le jeu leur permet de mieux se dégager d'eux-mêmes et de se rapprocher de leur vérité documentaire. La question du paiement de l'acteur n'induit donc aucunement de mystification qui menacerait l'intégrité documentaire du film.

En fait, rien ne justifie le rapport de don, aucune contrainte économique, aucun devoir social ou moral n'oblige à entrer dans ce rapport, qui disparaît d'ailleurs sous la contrainte et le devoir. Il n'y a pas à proprement parler de raison qui le justifie, ni côté

donateur, ni côté donataire¹⁰⁵, sinon le fait que le don exprime quelque chose de ce qui est en jeu, justement, dans le documentaire : la relation qui se noue entre le cinéaste, la personne filmée et le spectateur. Le documentaire produit cette relation *comme* forme de sociabilité possible où *s'exprime* la manière dont on perçoit l'autre et l'importance que l'on accorde au *lien*. Nous retrouvons notre idée de *sensibilité au lien lui-même*, qui intervient de façon décisive dans l'expérience esthétique du documentaire.

Dépassant Mauss, Antoine Hénaff¹⁰⁶ affirme que le don sert à introduire l'idée de *reconnaissance*. Il met en valeur la fonction du don « cérémoniel », qui n'en fait ni un geste purement économique, ni un geste purement moral (qui oblige un individu envers un autre), mais une pratique sociale à part entière. Cette idée de reconnaissance a à voir avec l'idée de pacte, plutôt que de contrat. Donc avec l'idée d'un lien possible entre des étrangers, des égaux, des hommes libres de pactiser en toute confiance. Le rapport de don scelle un lien que l'échange purement commercial ne saurait instaurer. Mais Hénaff s'en tient à la fonction de « reconnaissance » dans le don cérémoniel et conclut son livre sur l'idée que le don aurait aussi à voir avec la reconnaissance de la valeur d'autrui en tant que tel. En reprenant les thèses de Levinas, il évoque l'idée qu'autrui « se donne » comme un infini qui résiste à toute possession, mais résiste du fond de sa fragilité, de

¹⁰⁵ Mauss est très succinct lorsqu'il parle de l'obligation de donner et de recevoir. Il y consacre deux paragraphes d'une dizaine de lignes seulement et évoque le devoir de recevoir ou de contracter une alliance, ou encore, l'obligation de donner ce qui, en fait, ne nous appartient pas. Pour nous, la signification du don repose plutôt sur la liberté du donateur, et la liberté qu'il garantit au donataire, de ne pas rendre. C'est en suivant les développements de Jacques T. Godbout sur la question qu'on insistera, tout comme lui, sur le moment de la réception du don : accepter de recevoir sans que cela vous oblige à rendre, mais vous incite à donner à votre tour (ce que Godbout désigne comme un état de dette positive), suppose : 1) aucune commune mesure entre le don et le contre-don ; 2) aucune fixité des instances impliquées, chacun étant donataire et donateur à sa manière dans le même rapport ; 3) aucune raison de le faire, sinon d'exprimer par là l'importance que l'on accorde à l'autre et au lien qui se crée par la vertu du don.

¹⁰⁶ Antoine Hénaff, *Le prix de la vérité. Le don, l'argent et la philosophie*, Paris : Seuil, 2002.

son impuissance à contrer ce qui le dépossède. Sur le terrain documentaire, la rencontre qui nous « donne » autrui n'est plus ni échange, ni collaboration ; elle permet de le reconnaître pour lui-même indépendamment de ses activités professionnelles, de son rang social, de sa place dans le système juridico-économique des sociétés politiques modernes. Elle nous assure par là de la « dignité d'être » à travers son visage, son « offrande », dans l'état de complète dépendance où le place pourtant le dispositif audiovisuel qu'il ne contrôle pas et auquel il s'abandonne. Dans le film documentaire, le lien à l'autre emprunte à l'amour et à l'amitié le moment de la vulnérabilité qui scelle le rapport à l'autre comme rapport de confiance et de reconnaissance dans l'exposition.

L'épreuve du lien à l'autre peut se comprendre comme un passage obligé de l'existence pour qui se trouve déjà égaré en ce monde. Le risque maximum dans l'abandon qu'il commande pour se faire sentir livre en retour un sentiment d'exister : il y a quelque chose dans ce circuit qui est à l'origine de bien des dons gratuits et immotivés, de bien des échanges incommensurables entre eux, et qui n'en crée pas moins un attachement fort à ce qui arrive comme étant *bon*. On croit en la générosité, non comme vertu morale, mais comme attribut de l'être : ce qui ne suppose aucune instance donatrice, aucune instance redevable, aucune économie ni justice de l'échange, mais un pur événement, comme le soutient Derrida¹⁰⁷. Il y a finalement peu de situations où cette « épreuve du lien » a lieu, sinon celles qui relèvent d'un don librement consenti, à la

¹⁰⁷ C'est en ce sens que Derrida affirme l'exclusion du don et du calcul ; non pas que le don ne puisse répondre à une règle d'équivalence, mais que s'il sort de l'« échange » réglé, il se fait pur événement auxquels donateurs et donataires peuvent se « rattacher ». Il est « impossibilité », en ceci qu'il crée un « hiatus » dans la chaîne causale des faits. À la limite, un don n'en appelle aucun autre, il commence toujours un procès qui se finit avec lui. Il est la répétition de ce commencement, comme toute réponse à l'existence.

limite, inutile, incongru, superfétatoire¹⁰⁸. La pratique documentaire a en outre l'avantage de faire de ce geste une production, une trace que quelque chose a eu lieu entre deux personnes, qui ne relève ni d'un contrat, ni d'un engagement, mais d'une mémoire et d'un récit, capable de rejoindre ce tiers déjà impliqué dans cette épreuve du lien qui le concerne lui aussi. Le plaisir du « partage » est rendu possible par un film qui s'aventure au cœur d'une expérience humaine.

Mais revenons justement à l'expérience vécue de ceux et celles qui entrent dans le procès d'une production documentaire et courent la voir. Revenons à ce qui se dit dans les interviews, à ce qui motive les cinéastes, à ce constat que font les historiens et les sociologues sur l'état d'esprit d'une société en pleine mutation, c'est-à-dire sans soutien religieux, la souffrance n'est plus une clé du paradis, sans mythologie nationale, on se méfie de l'État, sans dignité sociale, dans une société qui recompose les lois du travail en fonction du marché plutôt que de la communauté, sans puissance culturelle, puisqu'on se dit « colonisés » (Pierre Maheu, Michèle Lalonde), « nègres blancs d'Amérique » (Pierre Vallières), puisqu'on parle de « conscience négative » (Pierre Nepveu), de culture minorée (François Paré), etc. Il y a toute une pression sociale, économique, historique, à l'invention d'une nouvelle forme de sociabilité sur les restes de l'ancienne, qui passe dans des rapports de production, de communication et de services déconnectés du « marché » et du « politique », qui réinvente en quelque sorte une médiation collective à la faveur d'une technique détournée de ses usages professionnels et de ses fonctions médiatiques. C'est aussi peut-être la raison pour laquelle la pratique documentaire décrite ici comme communautaire importe plus

¹⁰⁸ On comprend ici la différence avec la conception du rapport de don chez Mauss, décrit comme un phénomène d'obligation réciproque.

comme pratique que comme discours la plupart du temps souverainiste ou engagé contre les lois ou les conséquences du « système ». Son inscription sociale se situe donc moins, comme nous l'avons vu, dans l'espace du débat public que dans celui des pratiques collaboratives et des performances collectives.

Le paradigme sociologique du don fait d'ailleurs son chemin, dans les pages de la revue du MAUSS. Alain Caillé s'en explique dans un article paru dans *Sociologie et société* : le paradigme du don serait le propre d'une sociologie qui affirme que l'ordre social est irréductible à l'ordre économique et contractuel. *L'Essai sur le don* de Marcel Mauss fournit à cette sociologie, dite classique, un paradigme positif : le don, ou l'obligation paradoxale de générosité, serait « le noyau de toute socialité¹⁰⁹ ». Le paradigme du don ouvrirait une troisième voie entre l'individualisme et le holisme méthodologiques qui ne peuvent, ni l'un ni l'autre, expliquer la genèse du lien social.

Là où le holisme réifie et hypostasie la totalité, c'est à l'individu que l'individualisme méthodologique fait subir le même sort. [...] Si les sujets sociaux sont figés dans leur séparation initiale et dans la méfiance, alors rien ne peut les faire en sortir, si bien que pour se prémunir individuellement face au risque du pire et parer à la probable trahison de l'autre, ils prendront les devants de la trahison, et tout le monde se retrouvera dans une situation bien inférieure à celle qu'aurait permise l'instauration de la confiance¹¹⁰.

Caillé soutient donc que le seul moyen de créer de la confiance et de façonner du rapport social, c'est de tenter le pari du don. Caillé insiste sur la notion de pari dans ce paradigme. L'inconditionnalité du geste de donner est la condition de possibilité du rapport social. Il s'agit de s'ouvrir à l'incertitude sur le retour. Le gain de sociabilité est

¹⁰⁹ Alain Caillé, « Marcel Mauss et le paradigme du don », *Sociologie et société*, vol. 36, n° 2, p. 149.

¹¹⁰ *Id.*, p. 150.

un gain obtenu par la prise de risque de tout perdre. Pour Caillé encore, le paradigme du don a partie liée avec l'existence d'une socialité de type réseau : parce que le réseau ne se crée qu'à partir du pari du don et de la confiance, et parce qu'il organise la société sur un axe horizontal et non pas vertical. Pour Caillé toujours, le mérite du paradigme du don est de penser la socialité en dehors de la référence au marché et à l'État.

Nous permettra-t-on de penser que le développement de l'économie solidaire, quaternaire, associative, plurielle de la socialité civile mondiale, etc., que nous appelons tous de nos vœux – et peu importe ici sa désignation exacte – n'est susceptible de voir le jour que si elle se reconnaît animées par un ensemble de mobiles complexes : ceux qui poussent au don et au libre investissement dans des réseaux d'obligations, et pas seulement par intérêt individuel séparé ou par obligation étatique¹¹¹ ?

Le cinéaste, la personne filmée et le spectateur en *homo donator*

Jacques T. Godbout reprend la question du don sur le plan sociologique et poursuit le travail effectué par Caillé dans les pages de la revue MAUSS. Il y voit l'émergence d'une socialité qui fonctionne sur le principe de la primauté du lien sur l'intérêt individuel et qui favorise des rapports de don hors de la sphère des rapports primaires. Godbout suppose, dans les sociétés modernes, une recherche spécifique tournée vers une forme de socialité qui valorise le lien en lui-même, plutôt que sa fonction, qui désinstrumentalise le rapport à l'autre. Cette recherche nous permet de mieux comprendre l'inscription sociale du documentaire. Il offrirait en effet à des « étrangers », une expérience relationnelle de proximité, une filiation « côte à côte », comme le dit Sabouraud, qui n'est pas sans rappeler celle de l'amitié ou de l'amour.

¹¹¹ *Id.*, p. 159.

L'enjeu de la pratique documentaire serait donc le devenir-image d'une expérience relationnelle distincte des formes de socialités fonctionnelles de nos sociétés modernes. Les images existent hors de leurs enjeux économiques, discursifs, juridiques ou affectifs, ce sont les médiations d'un rapport de don où importe moins la nature de ce qui circule que le sens de l'acte. Ce qui se donne de part et d'autre du procès documentaire est non quantifiable et incommensurable. Il n'y a pas de commune mesure en effet entre le temps et la confiance que donne la personne filmée, le récit et le plaisir que donne le cinéaste, l'écoute et la reconnaissance que donne le spectateur. Il n'y a pas de relation ordonnée non plus, puisque le cinéaste peut aussi bien donner sa reconnaissance à la personne filmée, la personne filmée du plaisir au spectateur, le spectateur sa confiance au cinéaste. Et ce rapport de don peut être à tout moment perverti ou trahi. C'est ainsi que le cinéaste peut exploiter l'image, en faire un enjeu commercial (son produit), ou une partie de son discours (son regard). C'est ainsi que le spectateur refuse de recevoir la parole de la personne filmée, que la personne filmée revendique le récit de sa propre histoire. Et sous ce couvert, le film documentaire peut se présenter comme une épreuve du don dans des rapports de production, d'échanges et de communication qui semblent pourtant l'exclure.

Or Jacques T. Godbout analyse le don non pas comme un geste isolé, mais comme l'instauration d'une forme relationnelle valant pour elle-même et, donc, comme un geste investi de sens par les acteurs du don¹¹². Pour Godbout, si la valorisation de la relation aux autres passe par le don, c'est que la production de sens et de valeur nécessite

¹¹² Le problème de Godbout sera de définir le sens et la portée sociale du geste du don, contre les théories classiques du don issues de l'anthropologie, et notamment celle du potlatch, qui aurait tendance à occulter le sens du don derrière l'écran d'un rapport de pouvoir qui l'instrumentalise.

que l'on sorte des règles institutionnalisées qui régissent les transactions habituelles dans les rapports aux autres. Les liens contractuels permettent une plus grande liberté d'action et le domaine public instaure un principe de justice. Mais la relation à l'autre est alors bornée par l'échange ponctuel qui en est l'occasion. Le don, quant à lui, instaure un lien qui perdure au-delà du don. Cette persistance du lien, cette valorisation du lien pour lui-même serait pour Godbout la motivation du don :

Le vrai don est celui dont le sens est de ne pas se conformer à une convention sociale ou à une règle, mais d'exprimer le lien avec la personne [...]. Le donateur diminue l'obligation de rendre et en conséquence rend l'autre libre de donner à son tour [...]. On donne ainsi au receveur la possibilité de faire un vrai don au lieu de se conformer à l'obligation de rendre [...]. On constate ainsi que les acteurs du don introduisent volontairement et en permanence une incertitude, une indétermination, un risque dans l'apparition du contre-don. Afin de s'éloigner le plus possible du contrat, de l'engagement contractuel (marchand ou social) et aussi de la règle du devoir – en fait de toute règle universelle¹¹³.

Le don a aussi ses règles de mesure, d'opportunité, d'occasion, et ces règles doivent être transgressées pour donner une valeur communautaire au geste. La prise de risque est de première importance.

La signification de ce jeu avec les règles est multidimensionnelle, mais un aspect est omniprésent : le jeu avec la règle sert à personnaliser la relation, à rendre unique le lien entre le donateur et le donataire, à montrer que le geste n'est pas fait pour obéir à une règle, mais pour lui, au nom d'un lien personnel¹¹⁴.

Tout ceci aboutit à installer un régime de « dette positive¹¹⁵ » entre les membres du réseau de don, soit un rapport à *la communauté*, à partir des relations

¹¹³ Jaques T. Godbout, *Le don, la dette et l'identité*, Montréal : Boréal, 2000, p. 159.

¹¹⁴ *Id.*, p. 38.

¹¹⁵ « Les personnes interrogées identifient une dette positive, celle qui n'est pas vécue comme une dette (à rembourser), mais comme une reconnaissance : on reconnaît avoir reçu beaucoup sans pour autant ressentir une obligation, mais plutôt un désir de donner. », *Id.*, p. 45.

interpersonnelles intensifiées par le rapport de don. La dette positive marque en effet un sentiment de *reconnaissance* (du donataire) qui ne se traduit pas en obligation de rendre directement au donateur qui a tout fait pour suspendre cette obligation, mais qui se traduit en désir de donner à son tour à *d'autres*. La communauté relèverait donc d'un désir, plus que d'une obéissance à des règles instituées, et s'enracinerait dans la valorisation du lien à l'autre en tant qu'individu libre, plus que dans l'idée d'une commune appartenance. Ainsi, au lieu de vouloir re-construire la société sur la base d'individus libres de toute dette (perspective de l'individualisme), on comprend la communauté à partir d'une dette positive, contractée dans des relations interpersonnelles de don, puis tournée vers les autres, dans un désir de donner qui répond à l'impossibilité, ou tout simplement à l'incongruité, du remboursement. *Une communauté de donneurs*, c'est ce que rend possible l'état de dette positive créé par le système de dons ; une communauté d'individus libres vis-à-vis de la communauté, qui ne rendent jamais ce qu'ils doivent à leurs donateurs, mais qui donnent aux autres en vertu de cette dette inacquittable.

On pourrait définir le don comme un système dans lequel le « rendre » se dissout comme principe au point que, à la limite, on ne rend plus, on donne seulement ou au contraire, on est toujours en train de rendre, l'important étant ici que la différence entre rendre et donner s'estompe et n'est plus significative. On pourrait poser que l'état de dette positive émerge lorsque le receveur, au lieu de rendre, commence à donner à son tour. On passe de l'obligation de rendre au désir de donner¹¹⁶.

Cet état de dette positive implique donc la communauté, comme milieu relationnel, et non comme tout constitué avec lequel on établit des *liens*. En ce sens, on n'est pas lié à la communauté par une dette. C'est l'idée de « réciprocité généralisée ».

¹¹⁶ *Id.*, p. 48.

Bien sûr, ce n'est pas le seul modèle du don, nous rappelle Godbout, qui évoque les multiples principes qui régulent le geste de donner. Mais c'est celui qui, débouchant sur l'idée de dette positive, fait surgir la question de la communauté, du côté du désir plutôt que du côté de l'obligation, et dans un rapport de création (on cherche à donner sens et valeur à une relation, par la prise de risque, l'excès et la liberté¹¹⁷) plutôt que d'instrumentalisation (on cherche à se satisfaire et se sécuriser par elle). Sur cette base théorique, on pourrait donc décrire une expérience de réception, où la reconnaissance qu'éprouve le spectateur n'est pas liée au seul plaisir qu'il a reçu de l'œuvre en tant qu'œuvre, mais à son désir de perpétuer du lien *à son tour*, dans des pratiques relationnelles *similaires* de rencontre, d'écoute et de confiance. *L'implication du spectateur dans la relation documentaire comme donataire du récit débouche sur une activité herméneutique qui le rend sensible aux enjeux relationnels* : ainsi peut-on comprendre comment le récit audiovisuel participe finalement de la socialité du don.

La pratique documentaire, en tant qu'activité d'échange et de production, est susceptible d'être encadrée par les règles du marché et de l'État de droit. Mais cet encadrement serait purement fonctionnel : une pratique documentaire qui laisserait son expérience relationnelle se dérouler à l'intérieur de ce seul cadre ne comporterait aucun enjeu relationnel susceptible de toucher le spectateur ; elle ne pourrait engendrer au

¹¹⁷ « L'acteur stratégique vise à réduire les incertitudes afin de gagner. Le rapport de don est différent. L'acteur y vise non pas à limiter la liberté des autres, mais à l'accroître, car elle constitue un préalable incontournable à la valorisation de son geste. Nous disons qu'il tend à accroître l'incertitude parce qu'il tend à réduire en permanence chez l'autre tout sentiment d'obligation, même si les obligations sont toujours présentes par ailleurs : il tend à s'y soustraire, d'où la propension à l'excès [...]. L'acteur d'un système de don tend à maintenir le système dans un état d'incertitude structurelle pour permettre à la confiance de se manifester [...]. Il faut que se produise quelque chose de non prévu dans ce qui est obligatoire, ou alors que l'obligation ne soit pas vécue comme une contrainte et existe seulement comme une loi constatée par le chercheur, une loi au strict sens statistique non au sens moral. » *Id.*, p. 39-40.

mieux qu'un discours sur le lien, et non une sensibilité au lien. Mais quand le rapport filmeur-filmé se décline sur le mode du don, chacun donnant pour affirmer la valeur du lien dont le documentaire portera trace des risques, des excès, des impossibilités, ou chacun donnant malgré lui, pris dans un rapport insoupçonnable et impossible qui fait exister un tout autre film dans les absences du film réalisé, alors le film se constitue lui-même comme médiation collective, le rapport interpersonnel d'origine se transforme en réseau de connivences qui inclut le spectateur. Celui-ci se rapporte à cette expérience grâce à son propre actif de donateur et donataire : *reconnaissant le don, il est porté à vouloir donner à son tour*. Il donne à cette forme relationnelle sa chance de devenir un moteur de lien social, en la replaçant dans un circuit du don qui a du sens non plus à l'échelle d'un seul film, mais à celle d'un ensemble de productions documentaires.

La multiplication de ces rapports de don dans la pratique documentaire renforcerait une socialité alternative reposant non pas sur l'*homo œconomicus*, mais sur un *homo donator* que Jacques T. Godbout définit comme celui qui ne saurait survivre à la vie sans faire du lien aux autres une source effective de sens et de valeur commune. Grâce au documentaire, l'étranger devient familier, le rapport interpersonnel se met en réseau, filmeur, filmé et spectateur tentent de découvrir une voie de ré-enchantement du monde, par la vertu d'un lien qui se construit hors de toute règle, hiérarchique, contractuelle, et de toute obligation, sociale ou morale. Si on peut parler de portée sociale du documentaire, ce serait peut-être en référence à la manière dont une socialité de type communautaire s'inscrit au cœur même de sa pratique et induit une esthétique qui nie l'évidence de l'image, qui en efface la consistance devant les enjeux de la médiation collective qui se jouent dès la relation filmeur-filmé : l'image n'est plus la

représentation du lien, mais l'occasion de sa production. Utopie d'une communauté d'amis, qui n'en finit pas de faire l'épreuve de son lien, pour agir, penser et vivre, en élargissant, autant que faire se peut, le cercle des proches.

Avec Godbout, il est possible de comprendre la permanence du rapport de don, alors que le Québec se sort de sa situation de minorisation, qu'il s'est offert, au cours du dernier quart de siècle, ses propres institutions politiques, ses propres lois de régulation du marché et du travail. La médiation institutionnelle s'est normalisée. Au lieu d'abolir ces rapports de don, elle les renforce au contraire, non pas forcément dans l'exercice documentaire qui, lui, s'est professionnalisé, mais dans la société en général, à l'écoute de laquelle cependant le documentaire reste attentif. Autre différence significative avec les thèses d'Antoine Hénaff : alors que celui-ci parle de la complémentarité des rapports contractuels et des rapports de don (l'un assurant la justice, l'autre la reconnaissance¹¹⁸), sur le principe d'une dichotomie entre les rapports politiques (le collectif est médiatisé par l'institutionnel) et les rapports personnels, Godbout essaie de penser la fonction

¹¹⁸ Le don cérémoniel vise la relation sociale (et non le commerce de biens) et a une fonction de reconnaissance publique. Hénaff remarque, en commentant un passage de *l'Éthique de Nicomaque* d'Aristote, que dans nos sociétés modernes de type politique, cette reconnaissance publique est assurée à chacun de manière égale. « L'analyse d'Aristote témoigne de la mutation qui s'est opérée dans la société grecque depuis l'émergence de la cité. Aux relations entre clans (genè) s'est substitué un ordre qui relativise les rapports de parenté et les appartenances ethniques pour imposer une organisation fondée sur la citoyenneté et sur la loi. Le système ancien des allégeances et des prestations réciproques est précisément celui que l'anthropologie moderne a repéré partout dans les sociétés traditionnelles. La fonction du don cérémoniel est de tisser des liens très forts entre partenaires et d'assurer une reconnaissance publique de groupe à groupe ou d'individu à individu selon des règles liées à des statuts précis ; elle est mise en cause par l'émergence de la société de type politique qui, par la loi, offre à tous une reconnaissance réciproque, le don se privatise, et c'est d'ailleurs ainsi qu'il devient bientôt un geste moral. Certes, l'obligation de donner ou de rendre peut rester contraignante, mais elle n'en est pas moins laissée à l'initiative des individus. Le geste du don continue d'être, au plan des interactions personnelles, la source majeure de formation du lien social. Il n'est plus cependant ce qui définit statutairement les relations de l'autorité publique aux citoyens, ni les relations de cité à cité. » Antoine Hénaff, *Le prix de la vérité. Le don, l'argent et la philosophie* Paris : Seuil, 2002, p. 420.

sociale du rapport de don, non seulement sur le plan interpersonnel, mais aussi dans « le réseau communautaire », en ce qu'il permet l'exercice d'une socialité « concurrente ».

Si l'argent, les rapports marchands et les institutions sociales visent à désaliéner l'homme en lui offrant des instruments de liberté, cette « suspension » et cette autonomisation finissent par exclure l'homme de la sphère du lien. Cette exclusion serait proprement insupportable et les hommes souhaiteraient une nouvelle « dépendance », à un « milieu » qui les englobe et qui les traverse tout à la fois, pour supporter la tâche de vivre. Cette nouvelle dépendance passe par le réinvestissement du travail comme occasion d'inscription de soi dans la continuité vivante : celle du fleuve pour Perrault, qui est aussi celle de la mémoire (comme nous l'avons vu chez Villeneuve) en tant que mémoire collective, transmise de vivant à vivant hors la technique du texte. Le cinéma serait capable de renouer ce lien, parce qu'il vient après les techniques d'émancipation, pour reprendre la question du lien, à travers celle d'une médiation active. Le cinéma n'est pas purement nostalgique, sinon, comment expliquer que Perrault n'abandonne pas sa caméra pour se faire « habitant¹¹⁹ », pêcheur ou coureur des bois ? Cette médiation active est à la fois acte de production, geste de reconnaissance et tentative d'inscription d'un réseau de connivences au-delà des fonctionnalités sociales de la relation et des sphères d'appartenances communautaires.

¹¹⁹ Comme cela a été vu dans la première partie, « habitant » est un terme québécois qui désigne le colon vivant de la culture de la terre.

Le don du film

Si le film nous renvoie à un système de don, peut-il être lui-même considéré comme un don ? Qu'est-ce qui arrive à la relation de don dans la médiation audiovisuelle ?

Le documentaire est à la fois produit d'une relation et récit de cette relation : au-delà de la banalité des expressions qui évoquent le rapport de don entre l'équipe de production, les personnes filmées, et le public, il y a une relation qui se présente comme la condition, l'objet, et la finalité du récit audiovisuel. Comment peut-elle être à la fois ce qui permet, ce qui est, ce qui advient ? Derrida l'évoque dans *Tourner les mots* : la relation audiovisuelle, la situation relationnelle audiovisuelle, est une relation qui s'éprouve comme relation, qui fait les frais de son événement dans le récit, et s'y oublie — préserve son mystère ; c'est un don, sans qu'on sache très bien qui donne quoi, exactement, mais qui pourtant fait « récit ». Pour dénouer ce nœud de sens, il nous faut nous interroger d'abord sur la perception de la situation relationnelle initiale du film. En effet, cette perception n'a jamais été jugée comme un moment important de la réception filmique. Elle appartient à l'histoire du film, et non à son appréciation. C'est que l'appréciation des films a été communément pensée dans l'horizon d'une esthétique normative, plutôt que dans la perspective d'une forme alternative de socialité qui introduit le moment esthétique par le don.

Jugement esthétique à fondement éthique

Les formes d'art légitimées du documentaire sont-elles les seules à pouvoir provoquer une expérience esthétique ? D'un côté, la perception esthétique du

documentaire semble dépendre d'une culture étendue en art visuel et d'une connaissance pratique ou théorique sur l'image. Or, de ce point de vue, et pour suivre Bourdieu¹²⁰, les plus démunis en capital symbolique auraient une appréciation éthique plutôt qu'esthétique, étant dans l'incapacité de juger l'œuvre en tant qu'œuvre, quand ce jugement implique des compétences techniques et sociales qu'ils ne se reconnaissent pas. Par exemple, et cela frappa un cinéaste comme Fernand Dansereau, les premiers documentaires qui reçurent prix et distinctions (*À Saint Henri le cinq septembre, Jour après jour*) furent très mal perçus par les personnes filmées. Dansereau raconte¹²¹ que celles-ci avaient tellement honte de leur « prestation » dans *A saint Henri le cinq septembre*, qu'elles n'osaient plus sortir de chez elles après la projection ; une famille aurait même préféré changer de quartier plutôt que de vivre avec ce « stigmate » de la pauvreté dont l'avait affublée le film. En effet, et c'est ainsi que va l'analyser Dansereau, cette façon de *s'inviter* chez les gens une journée de septembre (trente cinéastes de l'ONF qui débarquent dans le quartier pour faire un « coup » cinématographique¹²²) en emportant avec soi des images aussitôt exposées et prises dans la « littérature » des impressions dont va se régaler le commentaire, est un geste d'humiliation considérable. Toute cette prestation artistique fut ressentie comme une

¹²⁰ Si mon propos souscrit pour une part aux analyses bourdieusiennes, il le fait cependant dans une perspective renversée du fait de la nature de mon objet et de la spécificité de sa réception : je ne me donne pas une œuvre d'art reconnue comme telle et ne me demande pas comment cette reconnaissance est possible (c'est ainsi que Bourdieu interroge les conditions d'existence de l'objet d'art, du créateur et de la perception esthétique). Je me donne plutôt un objet qui n'entre pas dans le champ social de l'art, et me demande comment une expérience esthétique d'un tel objet est – malgré tout possible – sans qu'il soit nécessaire de constituer cet objet en objet d'art.

¹²¹ Il évoque ce fait à plusieurs reprises : dans le numéro 10 de *Cinéastes du Québec* qui lui est consacré et dans le texte de présentation des objectifs du groupe de recherche sociale.

¹²² « Il est six heures, nous sommes le 5 septembre, nous avons envahi le quartier Saint-Henri [...]. Nous avons choisi ce jour par hasard, non, en fait, car c'est un jour de rentrée pour les enfants et les vieillards, [...] trente touristes, caméra en bandoulière, se passeront l'objectif », extrait du commentaire du film.

marque de condescendance. Ce qui avait été donné (hospitalité et confiance) aux uns (les cinéastes) devenait matière commentée, disséquée à « visage découvert », les visages et les gestes n'étaient plus destinés à l'autre dans une situation de présence mutuelle, mais exposés pour eux-mêmes sans que soit restituée la rencontre qui les avait engendrés¹²³. Un profond sentiment de détournement du rapport humain d'origine fut vécu comme un abus de confiance par les personnes filmées alors que les cinéastes avaient, eux, l'impression d'avoir « rendu » le don qui leur avait été fait, en réalisant un film distingué. Le commentaire littéraire d'Hubert Aquin, récité par la voix distante et précieuse d'un Jacques Godbout à l'accent rive gauche, truffé d'allusions culturelles à Gabrielle Roy¹²⁴ et Proust¹²⁵, sous le patronage appuyé de Chris Marker, Jean Rouch et François Truffaut, finit de détourner le rapport initial, entre cinéastes et gens du quartier, pour instaurer avec le public « extérieur », un rapport de complicité « culturelle » qui achèvera l'impression de trahison. Comme on l'a vu au chapitre précédent, Fernand Dansereau, à la suite de cette expérience, s'est juré de ne plus livrer aucune image qui ne soit pas approuvée par les personnes filmées. Dans son film phare sur Saint-Jérôme, il donnera aux personnes un droit de regard final sur le montage. Et ce sera le credo des cinéastes qui s'embarqueront par la suite dans les projets du programme *Challenge for Change / Société nouvelle*.

¹²³ « Nous avons voulu faire ce film, cherchant la sympathie des habitants du quartier qui, sans hésiter, nous ont donné leur visage », extrait du commentaire du film.

¹²⁴ Comme nous l'avons vu dans le chapitre II, son roman *Bonheur d'occasion*, qui a pour cadre le quartier de Saint-Henri, est cité comme étant la motivation des cinéastes à descendre dans le quartier, pour juger de la conformité de sa description !

¹²⁵ « Les adolescents qui ont tout à gagner ne sont pas à la recherche du temps perdu », extrait du commentaire du film.

Il reste que, comme le souligne Dominique Chateau¹²⁶, la théorie de la distinction est propice à confusion : elle réduirait l'artistique à ce qui est conforme au goût légitime, et n'envisagerait d'expérience esthétique que sous la condition d'une reconnaissance officielle de ce qui relève de l'art et n'en relève pas. C'est parce qu'À *Saint-Henri le cinq septembre* prétendait à une légitimation artistique, que l'expérience esthétique qui pouvait en être faite exigeait des « compétences » particulières. Or cette prétention à la reconnaissance légitime n'est pas le seul motif du geste artistique, ni le seul intérêt de l'expérience esthétique. La réaction éthique des habitants de Saint-Henri n'était donc pas sans intérêt esthétique, puisqu'elle pointait le problème relationnel du documentaire comme un problème esthétique majeur, un problème qui inhibe en fait le plaisir que l'on pourrait prendre à la forme originale et talentueuse du film.

Un autre aspect éthique dans l'appréciation esthétique peut être ici relevé : il s'agit de l'idée que l'émancipation et l'autonomisation de l'œuvre par rapport aux rapports dont elle procède sont un mal. On parle du mal de « l'abstraction¹²⁷ », de l'idée pour elle-même, devenue, dans le contexte moderne de la professionnalisation des activités de l'esprit¹²⁸, un produit négociable, dont le commerce, la valeur, le prix est indifférent à l'expérience qui l'a produite, à sa vérité¹²⁹. Ce malaise est profondément ressenti par Perrault ou par Groulx, qui ne veulent pas payer le prix de cette autonomisation et s'accrochent au vécu dont le film est l'occasion. Dans ce contexte, le

¹²⁶ Dominique Chateau, *L'art comme fait social total*, Paris : L'Harmattan, 1998.

¹²⁷ Jacques Derrida, *Foi et savoir*, Paris : Seuil, 2000.

¹²⁸ Et le documentariste se perçoit comme un « professionnel » payé pour ses « idées » et sa compétence discursive en matière audiovisuelle, au même titre que le journaliste, dont la compétence sera liée à l'art du texte, etc.

¹²⁹ Antoine Hénaff, *Le prix de la vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris : Seuil, 2000.

plaisir esthétique ne peut se produire entre le seul cinéaste et son spectateur. Il doit inclure la personne filmée comme tiers. Et cette inclusion implique que l'on considère *ni la fin de l'acte créateur, ni son effet sur le spectateur*, mais bien la situation relationnelle d'où vient le film. L'art du documentaire est alors redevable d'un souci de l'autre qui s'épanouit dans l'« invention » des gestes correspondants au respect que l'on doit à autrui. Le documentaire s'apprécie comme trace de ce soin particulier dont fait preuve le cinéaste. Cette « éthique » de la pratique documentaire est le discours le plus courant que l'on tient pour produire un jugement de valeur sur ses images. C'est une proposition qui revient souvent sous la plume des commentateurs et des cinéastes eux-mêmes. Jean-Louis Comolli en a fait un de ses chevaux de bataille contre la télé réalité : il oppose images télévisuelles et images documentaires, et plus radicalement, production à visée de rentabilité et production indigente qui ne peut exister qu'en étant à elle-même sa propre fin, ce qui commande finalement le respect de tout ce qui est en jeu en elle : rapport filmeur-filmé, valeur du film en soi, etc.

La prise en compte de la situation relationnelle fait du texte du film un lieu d'inscription des interactions de production. S'y donnent à lire non plus la virtuosité d'un créateur, mais les avatars d'une idée, d'une intention de départ au contact des conditions matérielles de sa réalisation, des contraintes de la situation pro-filmique. Et souvent le film québécois est *sans complexe* la relation d'un échec : chez Groulx et Perrault notamment, qui revendiquent la possibilité de l'échec et son inscription dans le film face à une direction de l'ONF plus soucieuse de rentabilité et de reconnaissance. La thématization du risque de la déchirure du lien par la médiation audiovisuelle est particulièrement sensible aussi dans la relation documentaire avec les autochtones. On la

retrouve chez Perrault, Lamothe et Bulbulian. La méfiance envers la technicité de la médiation audiovisuelle, son « appareillage », dont il faut sans cesse contrôler les effets de dissociation de la personne et de son image, de sa parole et de son discours, se traduit par un souci de transparence : les sujets filmés doivent utiliser à leur profit cette objectivisation d'eux-mêmes. La chose est claire lorsque l'objectif du film est littéralement un soutien aux revendications des personnes rencontrées. Elle l'est moins, lorsque, comme chez Pierre Perrault, les protagonistes du film ne se retrouvent pas dans le portrait que l'on fait d'eux (comme dans *La bête lumineuse*) et dénoncent l'opération discursive faite sur leur dos. Dans *La bête lumineuse*, en effet, l'interaction avec l'équipe de tournage ne se donne jamais à lire dans le texte du film. Le choix des plans et leur montage narratif autour de la relation entre Stéphane-Albert et Bernard ont dissocié le temps et l'espace de la fabrication, de l'espace et du temps diégétique. Le film fonctionne *comme* un film de fiction traditionnel, ce qui explique, non seulement la réaction négative des personnages à leur objectivation filmique mais la confusion des critiques de l'époque, qui rabattent leur interprétation psychologique, voire psychanalytique, des personnages sur les personnes réelles qui ont participé au film¹³⁰.

Expérience relationnelle et expérience esthétique

Il n'est cependant pas évident de lier l'expérience esthétique à une lecture de l'expérience relationnelle d'origine : l'appréhension de la seconde étant censée bloquer

¹³⁰ Stéphane-Albert Boulais rapporte « la rage » qui le prit à la lecture critique de Gilles Thérien « La bête lumineuse ou le gibier imprévu », parue dans *Voix et images*, vol.8, n° 1, automne 1982. « L'article avait ses forces, mais je fus monopolisé par quelques phrases qui me firent très mal parce que je ne voulais pas qu'on parle de moi comme cela. "C'est un être physiquement faible, peu rompu au travail physique, à l'exercice", écrivait Thérien. J'aurais voulu tuer cette phrase si cela avait été possible [...]. J'exécrais cette facilité de conclure, de m'emmurier, de me pétrifier. J'étais déjà enchâssé dans les séquences du film, voilà qu'un critique se transforme en briqueteur et emmurait mon âme. », Stéphane-Albert Boulais, *Le cinéma vécu de l'intérieur. Mon expérience avec Pierre Perrault*, Hull : Éditions de Lorraine, 1988, p. 155.

l'accès de la première. Quand la personne filmée cherche dans le film, sinon une élucidation, du moins une trace de l'expérience relationnelle d'où provient le film, cette « lecture » lui serait propre. Son implication lui interdirait une expérience esthétique à part entière, qui repose sur une rupture complète avec l'expérience qui a fait naître le film, puisque c'est dans cette rupture que réside le caractère autonome d'une œuvre. C'est ce que répète Pierre Perrault, dans les lettres qu'il adresse à Stéphane-Albert Boulais, principal protagoniste de *La bête lumineuse* (ONF, 1981), afin de désamorcer sa colère. « Mais l'image, l'album ne parle pas à un étranger de la même façon qu'à celui qui est sur la photo. Tu es sur la photo. Moi je parle au spectateur¹³¹ ». À travers la figure « invraisemblable » de Stéphane-Albert, Perrault veut créer un imaginaire proprement québécois, alors que celui-ci est colonisé par les figures étrangères de la culture américaine et française. Le choc esthétique est de rigueur, et Stéphane-Albert, pour le comprendre, doit se défaire de l'expérience du tournage et du souvenir douloureux qu'il en garde.

Comme mes plus beaux personnages tu n'es pas vraisemblable, tu dépasses la fiction comme Maurice Chaillot d'ailleurs, mais ce que les lecteurs de cinéma ne comprennent pas les hommes l'entendent et de toute manière, avec le temps, ils finiront par comprendre, par s'habituer à toi. Mais pour s'habituer à toi, l'homme québécois doit s'accepter et ce sont les cinéphiles du cinéma Outremont qui hésiteront le plus à accepter cette image d'eux-mêmes puisqu'ils ont l'habitude de se voir dans John Wayne. Tout cela repose sur une entreprise de libération de l'homme québécois des fictions et des idoles qui lui viennent d'ailleurs¹³².

Une autre cinéaste réagira de la même manière pour contrer les réprimandes que lui adresse son personnage principal. Confrontée à la fois à la nécessité de témoigner de

¹³¹ Lettre de Pierre Perrault à Stéphane-Albert Boulais, citée dans Stéphane-Albert Boulais, *Le cinéma vécu de l'intérieur. Mon expérience avec Pierre Perrault*, Hull : Éditions de Lorraine, 1988, p. 47.

¹³² *Id.*, p. 51-52.

son expérience filmique avec Jacques Derrida¹³³ et de l'importance de cette expérience dans le portrait audiovisuel, mais en même temps farouchement attachée à produire le film comme œuvre à part entière, Safaa Fathy justifie ses choix de montage au regard du principe d'autonomie de l'œuvre, comme condition de son expérience esthétique. L'histoire du film, présente jusque dans les dernières versions de montage grâce à des images super 8 prises *par* Jacques Derrida, ne fut finalement pas retenue dans la version finale. Cette histoire, d'après Safaa Fathy, aurait empêché le film de se « répandre », de s'insinuer dans les temps différés de sa réception. Selon elle, pour devenir objet d'une expérience esthétique, le film a besoin d'abdiquer l'expérience dont il est issu. Le film a besoin qu'on oblitère son arrière-fond, ce que le « faire ensemble » a produit, la trace qu'il a laissée dans la vie des protagonistes.

Les images du film en train de se faire sont restées dans le montage jusqu'à l'avant dernier moment. Les toutes dernières à avoir été enlevées. Selon un argument implacable, l'expérience du film ne devrait pas revenir au film. Ce tout, dont le film ne montre qu'une partie infime, doit demeurer dans l'ombre de son temps, pour, à la fin des fins, s'ouvrir au temps des autres. Le film, dégagé de lui-même et de son histoire, gagne en ouverture et en pertinence globale et universelle¹³⁴.

Le temps diégétique doit supplanter le temps profilmique pour que le temps esthétique (de la réception) puisse s'insinuer dans le temps vécu du spectateur. Or, dans les films du tournant des années 1970, le temps profilmique a sa place dans le film. Dans un film comme *Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps...?*, l'expérience du film transparait quand certains personnages lancent des coups d'œil à la caméra, au moment où les propos des personnages deviennent si intimes que plus personne ne sait,

¹³³ Safaa Fathy, *D'ailleurs, Derrida* (France, 68 min, 2000).

¹³⁴ Jacques Derrida, Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris : Galilée/ARTE Éditions, 2000, p. 160.

finalement, s'il on est encore dans le jeu où s'il on a basculé dans la confession. Il arrive aussi que le cinéaste perde de vue son propos initial et concède un temps de parole et d'image incongru dans l'économie générale de son film, comme Bulbulian avec le bûcheron de *Dans nos forêts* et les Inuits dans *Debout sur leurs terres*, ou Gilles Groulx avec les paysans mexicains de *Première question sur le bonheur*. Cet enlèvement du film dans les paroles d'un personnage est un trait récurrent, comme s'il s'agissait de faire exister *pour lui-même* le temps pro-filmique du film plutôt que de relayer une parole.

L'irruption du temps de tournage en tant que tel dans le temps diégétique est souvent rendue possible par l'insertion d'une séquence de chant ou de danse rendue *in extenso*, sans coupure sonore : souvent d'ailleurs, les équipes de tournage apparaissent dans le champ à cette occasion. On en trouve une à la fin de *Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps...?*¹³⁵, qui sert de scène de « retrouvailles » après les déchirements relationnels du film ; même scène, à caractère plus festif, dans *Chez nous, c'est chez nous*, où les habitants du village en cours de fermeture improvisent tous ensemble un chant *a capella*, qui finit par un chahut général avec l'équipe de tournage. Dans *La noce est pas finie*, George Langford chante dans le bar de la commune où le film sera tourné. Cette séquence est à la frontière de la diégèse, dans ce film atypique, où les habitants d'un village du Nouveau-Brunswick sont invités à élaborer le scénario qui les mettra en scène. George Langford a été invité à jouer dans le film. Il chante *avant d'arriver au village*, dans la diégèse, mais aussi avant d'endosser son rôle, dans le temps pro-filmique, et les images sont celles d'une performance réelle, prises sur le vif, lors d'une

¹³⁵ Séquence qui fera peser sur le film une menace d'interdiction de diffusion, car une des protagonistes interprète une chanson de Jean Ferrat, dont les ayants droit réclameront les droits, pour un montant jugé excessif par la direction de l'ONF.

rencontre entre les gens et le chanteur originaire du pays. Ce film est un des rares films de l'époque à avoir laissé autant de place au pro-filmique, n'hésitant pas, comme Godard le fait dans *Vent d'Est*, à couper les séquences diégétiques de scènes de réunion de travail entre les réalisateurs et les comédiens¹³⁶.

L'irruption du temps de l'expérience filmique dans le temps de la diégèse se produit aussi à la faveur d'une intégration de l'équipe de tournage : dans *Le bonhomme*, le preneur de son, d'abord hors champ, est pris à partie par le personnage féminin qui lui reproche, par son silence, d'approuver le comportement de son mari. Le cameraman filme alors la réaction du preneur de son qui fait un geste d'impuissance. On ne sait plus ce qui ressort du jeu ou du psychodrame, dans un film qui, par ailleurs, mêle habilement improvisation, direction d'acteur et vécu réel des personnes invitées à jouer devant la caméra. Dans *Je chante à cheval avec Willie Lamothe*, une scène nous resitue dans le salon de Willie Lamothe, chanteur country fort populaire, où l'on aperçoit le preneur de son, lors d'une répétition musicale, se détourner de sa tâche et prendre une gorgée de bière pendant la performance du chanteur, le plus naturellement du monde. Dans *Vendredi : «Les Chars»*, court métrage de la série *Chroniques de la vie quotidienne* (Jacques Leduc, 1978), l'action se situe principalement dans la cabine de réception d'un garage de quartier, un jour de tempête de neige. Jacques Leduc filme tout ce petit monde entrer et sortir, discuter des pannes, des prix, recevoir des ordres ou un acompte, un coup de téléphone ou un avertissement. Les plans qui laissent entrer dans le champ le micro ou l'un des cameramen sont montés avec les autres, les coups d'œil à la caméra

¹³⁶ Les comédiens qui sont en fait les habitants du village. Dans une des toutes premières scènes, le cinéaste leur rappelle, et nous dit par la même occasion, que « ce film s'est vraiment bâti avec les gens, avec vous autres, à partir de toutes les discussions qu'on a eu ensemble ».

rappellent l'étroitesse des lieux, quand la caméra se rapproche trop des personnes, gêne leur geste et interrompt leur conversation.

Ces renvois à la situation pro-filmique ne suffisent pas cependant pour cristalliser l'enjeu relationnel du film documentaire. Il en faut bien plus pour que la question du rapport à l'autre se vive sous le paradigme du don. Souvent, la situation pro-filmique est seulement utilisée pour justifier le projet des auteurs ou établir une distance qui ne sert que le discours ou propos du film, sans renvoyer à la situation relationnelle.

L'inscription de l'expérience relationnelle comme problème peut s'inscrire dans le film à la faveur d'une *poétique du don et de l'abandon* telle que cherche à la définir Jacques Derrida, après son expérience de tournage avec Safaa Fathy. C'est alors le don et l'abandon du filmeur et du filmé qui doit sourdre du texte filmique, sous la forme d'une défaillance de l'un au contact de l'autre. Dans les toutes premières lignes de son témoignage, il est d'abord question d'abandon :

Ainsi, baissant la garde avant même d'en décider, avant même de me retourner, je me serai laissé surprendre [...]. Jamais je n'ai consenti à ce point. Pourtant jamais le consentement n'a été aussi inquiet de lui-même, aussi peu et aussi mal joué, douloureusement étranger à la complaisance, simplement impuissant à dire non, à puiser dans le fond du non que j'ai toujours cultivé. [...] Jamais, comme en connaissance de cause, je n'ai ainsi agi en aveugle [...]. Jamais je n'ai été aussi passif, au fond, jamais je ne me suis laissé faire, et diriger à ce point. Comment ai-je pu me laisser surprendre à ce point, si imprudemment ? Alors que depuis toujours je suis, enfin je crois être averti, et j'avertis que je suis averti contre cette situation d'imprudence ou d'improvidence. (La photographie, l'entretien improvisé, l'impromptu, la caméra, le micro, l'espace public même, etc.)¹³⁷.

¹³⁷ Jacques Derrida, Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris : Galilée/ARTE Éditions, 2000, p. 73.

Puis Derrida s'étonne : comment a-t-il pu se laisser déposséder de ses propres paroles par le travail du montage qui les troue, les distend, les déplace, en use comme d'un matériau ? Il évoque une défaillance de soi au contact de soi et au contact des autres que lui aurait révélée l'expérience du film et de son visionnement. Cette défaillance, cependant, ne devrait pas pouvoir se montrer, se vivre, se dire. Or, ce qu'il a vécu dans l'expérience filmique, c'est un partage d'impossibilité. C'est une impossibilité en partage :

Même s'il a déjà eu lieu, l'arrivée de ce film reste pour moi impossible comme tout ce dont il parle, et dont c'est la définition philosophique à mes yeux la plus irrécusable : le *pardon*, s'il y en a, ne peut être possible que s'il fait l'impossible, s'il paraît impossible. Il en va de même pour le *don* sans échange ou sans retour, sans merci, pour l' *hospitalité* inconditionnelle, pour la *responsabilité*, la *décision*, la *bénédiction*...¹³⁸

Le film est à la fois l'origine, l'occasion et l'effet d'un pardon, d'un don, d'une hospitalité, d'une prise de responsabilité qui se résolvent dans l'absence des gestes qui devraient les signifier. Le film manifeste le rapport à l'autre comme impossibilité de la communication, de la rencontre, de la communauté : il le fait *advenir* dans l'ordre d'une rencontre, d'une communication, d'une communauté impossibles¹³⁹. Jacques Derrida accorde à Safaa Fathy le génie d'avoir laissé apparaître au spectateur l' *impossibilité* de

¹³⁸ Jacques Derrida, Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris : Galilée/ARTE Éditions, 2000, p. 112.

¹³⁹ Si l'expérience filmique livre une image du rapport à l'autre, de quel type d'image s'agit-il ? D'une image pleine qui ignore l'impossible dans ce rapport ? Qui évacue, dans ce rapport, ce qui relève de la finitude humaine, de la séparation, de la défaillance, alors que cette « passion » de l'intime nous fait être ensemble en même temps qu'elle nous met au monde ? Il est difficile ici de ne pas évoquer Jean-Luc Nancy, pour comprendre ce que l'image peut manifester de l'événement d'un contact : le soi s'expose, expose la passion inavouable de son clignotement d'être, entre naissance et mort ; l'image de soi ouvre sur un soi comme image, un soi qui défaille au contact de soi et des autres : sans cette passion, « nous aurions renoncé à ce qui, selon l'ordre d'une souveraineté et d'une intimité reculées dans la discrétion sans fond, nous met au monde. Car ce qui nous met au monde est aussi bien ce qui nous porte d'emblée aux extrêmes de la séparation, de la finitude, et de la rencontre infinie où chacun défaille au contact des autres (c'est-à-dire aussi bien de soi) et du monde comme monde des autres. Ce qui nous met au monde partage aussitôt le monde, le destitue de toute unité première ou dernière. », Jean-Luc Nancy, *La communauté affrontée*, Paris : Galilée, 2001, p. 47-48.

toute identification, en laissant paraître la fragilité des options du film, face au tout qu'il évoque, en même temps que la cohérence poétique de sa proposition, qui travaille « avec » plutôt que « contre » cette fragilité :

Je me contenterai de confier un sentiment : à voir le film une fois monté, à le revoir, je trouve, chaque fois davantage, que sa nécessité s'impose de façon d'autant plus indéniable et désormais irrécusable, inéluctable qu'elle libère, avec autant de force, l'évidence contraire : avec le même contenu, les mêmes matériaux, avec les mêmes éléments (les mêmes atomes, les mêmes lettres, les mêmes traits, dirait un Grec, les mêmes *stoikheia*), on aurait pu faire (écrire, monter) un tout autre film. Safaa Fathy est la première à le savoir. Elle a le génie ou la vertu de le donner à voir dans son film, à chaque instant¹⁴⁰.

Pour lui, ce qui importe, c'est que Safaa Fathy se soit *départie* de son œuvre, en la rendant *indécise*. Le film est moins une œuvre que la trace d'un rapport qui a conservé son caractère énigmatique d'événement toujours échappé de sa narration. L'explication littéraire à laquelle s'adonnent Derrida et Fathy fait ainsi valoir des rapports de don inversés entre toutes les instances impliquées : si Derrida a « donné » des images en « aveugle », il lui faut recevoir celles de Safaa Fathy comme un don sans commune mesure avec son propre abandon. De son côté, Safaa Fathy dit avoir fait plus que remplir un contrat de production documentaire, elle aurait conclu un pacte esthétique avec le public qui aurait re-donné l'initiative de la donation de sens au spectateur. L'un comme l'autre affirment finalement la primauté de l'expérience relationnelle pour accéder à la signification du geste filmique, dans toutes ses dimensions : donner, rendre et recevoir. Mais pour accéder à ce sens de l'image documentaire, qui réside autant dans son *archè* que dans le travail poétique sur son inachèvement et son retrait, il faut que le spectateur

¹⁴⁰ Jacques Derrida, Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris : Éditions Galilée/ARTE Éditions, 2000, p. 119.

change de visée et regarde le film comme s'il y avait été impliqué lui aussi, à titre de personne filmée ou de cinéaste.

Ces quelques remarques ne sont pas sans évoquer les pages que Derrida a consacrées au don, 10 ans plus tôt, dans *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*¹⁴¹. Plus précisément ce passage où il croise le thème de l'impossibilité du don avec celui de l'écriture comme don. Jacques Derrida n'y parle pas d'expérience filmique. En revanche, son analyse d'un poème en prose de Baudelaire évoque la question de la relation de don à travers l'indécidabilité de l'échange. Du point de vue de la personne filmée, l'image documentaire est toujours la trace d'une compromission, d'une omission, d'une lacune, elle est le produit d'une relation qui trahit cette relation, qui en dissémine le sens. Mais c'est en tant que telle qu'elle est le lieu et l'occasion d'un rapport de don. « Le don est détruit par son propre sens et sa propre phénoménalité¹⁴² ». L'image est la trace de cette destruction. Mais à qui peut appartenir cette interprétation de l'image sinon à ceux qui furent engagés dans ce rapport ? Comment le spectateur peut-il adopter ce point de vue, comment lui donner accès à cette perception ? La réception classique, du point de vue du tiers, condamne ce point de vue, transforme la trace de la relation en texte déchiffrable, évacue la relation pour le sens. Elle passe donc forcément à côté du don et de son impossibilité, dont l'image est pourtant, du point de vue de la personne filmée, le témoin improbable¹⁴³.

¹⁴¹ Jacques Derrida, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris : Galilée, Paris, 1991.

¹⁴² *Id.*, p. 28.

¹⁴³ Improbable parce que son insertion dans l'économie des rapports d'échanges annule le rapport de don. Mais l'image est, peut-être plus que le texte, assimilable au récit-événement : à cette narration qui relate moins un événement qu'elle ne crée l'événement dont elle parle. En ce sens, l'expérience filmique est toujours dans l'image, l'image manifestant toujours ce qu'il advient d'une relation dans l'expérience du

On remarque ici que cette perception de l'image est en fait accessible par le paratexte qui vient l'élucider. La perception de l'enjeu relationnel de l'image documentaire ne semble accessible au spectateur qu'à la condition que lui soient fournis d'autres moyens de se rapporter à l'expérience filmique : c'est en général la fonction du paratexte promotionnel et critique, quand il n'est pas, comme dans le cas présent, de nature philosophique, et de la main même de la personne filmée.

Le recours à l'écriture, c'est-à-dire à une parole qui fait retour dans son espace-temps propre, sur cette histoire, sur la constitution de ce vécu comme histoire, *est donc nécessaire à l'aperception de l'enjeu relationnel de l'image*. Sans elle, ce point de vue de la personne filmée serait difficilement accessible par le film. D'où ce livre, *Tourner les mots*, écrit à deux mains, qui n'a aucune autre nécessité que celle de coucher par écrit la bonne interprétation du film, le travail du sens dont le film se fait le prétexte. Pierre Perrault, de son côté, en publiant le découpage commenté de ses films¹⁴⁴, n'avait pas d'autre souci, lui aussi, que de ramener le travail de sens de son film à l'expérience de tournage, nous faisant alors comprendre que le vécu dans « le cinéma » qu'il prônait, était tout autant celui qui se jouait pour la caméra que celui qui se jouait avec elle. Il a alors tenté d'inventer la grammaire de cette explication cinématographique de l'expérience, en instituant des rapports de *substitution* entre le cinéaste qu'il était et ses

film. La narration ne relate pas un événement qui s'est produit, l'événement ne s'est produit que par la narration qui en est faite. « Comme si le récit produisait l'événement qu'il est supposé raconté » (Jacques Derrida, *Donner le temps. I. La fausse monnaie*, Paris : Galilée, Paris, 1991, p.155). Le fait de filmer l'autre est une « provocation », comme chez Perrault. Filmer provoque l'événement qui sera relaté ; l'événement de cette narration affecte ceux qui s'y sont engagés ; le film arrive à la relation, la révèle et la persécute en même temps. Et Derrida de renchérir : le récit est la possibilité du don et du pardon : c'est dans le récit qu'un don ou un pardon peuvent avoir ou ne pas avoir lieu ; le récit est la possibilité de la trace de ce qui ne peut, pour avoir lieu, en avoir ; mais aussi, pour avoir lieu, en exige (puisque le don délie tout en engageant celui qui donne).

¹⁴⁴ Pierre Perrault, *La bête lumineuse*, Montréal : Nouvelle Optique, 1982.

personnages. Substitution par délégation avec tous ses personnages de médiateurs¹⁴⁵, ou par « fictionalisation »¹⁴⁶ – avec ses personnages autoproduits, pris en flagrant délit de légèreté, comme l’a si justement vu Deleuze. Il a alors créé une poétique propre du devenir autre, du passage en l’autre, pour tenter d’élucider, en multipliant les gestes (écrits, cinématographiques, oraux), ce qui passe dans l’œuvre, et qui ressort d’une *expérience commune*, la sienne et celle de ses acolytes, pour devenir cette singularité autonome et détachée des péripéties interpersonnelles¹⁴⁷. Cette réception du film, qui fait la part belle aux enjeux de la situation relationnelle, peut s’étendre aujourd’hui, à la faveur du nouveau support de distribution des films qu’est le DVD combiné à l’internet. Ce support offre en effet des possibilités de retour sur l’expérience du film et des possibilités d’archivages des témoignages, inconnues au public des seules salles obscures ou aux amateurs de vidéocassettes¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Pierre Perrault décrit ainsi Stéphane-Albert Boulais dans le texte de présentation du projet de film qui deviendra *Les voiles bas et en travers*, et où il sera question notamment de grands explorateurs et de pirates : « il a une mémoire fabuleuse, un bagout génétique incomparable, une curiosité sans bornes et surtout une capacité d’aborder : un vrai pirate de l’âme. Le révélateur en somme que je cherche. Je n’en dirai pas plus. Qu’il suffise que je dise ma confiance qu’il s’agit du regard dont j’ai besoin ». Cité dans Stéphane-Albert Boulais, *Le cinéma vécu de l’intérieur. Mon expérience avec Pierre Perrault*, Hull : Éditions de Lorraine, 1988, p. 59.

¹⁴⁶ Roger Odin, *De la fiction*, Paris/Bruxelles : De Boeck Université, 2000.

¹⁴⁷ On se souvient que la conservation des percepts, des affects, indépendamment de ceux qui les perçoivent et les ressentent, est, pour Gilles Deleuze, le fondement du geste artistique. (*Qu’est-ce que la philosophie ?*, Paris : Éditions de Minuit, Paris, 1991). Dans cette optique, ce qui circule entre les protagonistes d’une expérience de tournage est un des principaux enjeux du documentaire : percepts et affects particuliers s’effacent devant la question du rapport à l’autre, de la production du commun à travers ce qui se partage dans ce collectif qu’est l’engagement documentaire, du point de vue de ses acteurs comme de ses exécutants.

¹⁴⁸ Dans un article récent, Jérôme Cornette parle des bonus des DVD comme du moyen d’ouvrir le film sur son dehors. Ce qui peut se comprendre comme une contextualisation traditionnelle (intention des auteurs, *making of*, analyse) ou comme la possibilité d’une inscription de sa situation relationnelle comme moment esthétique à part entière. Ce n’est bien sûr pas le propos de Jérôme Cornette, qui en reste à la remarque d’une arrivée du « bio », c’est-à-dire du film comme expérience, dans les préoccupations artistiques des auteurs. Il cite la participation active d’auteurs comme Varda ou Doillon à l’édition DVD de leur film, dont ils assument la réalisation des bonus. « Au total, les bonus, par-delà la vulgarité du débitage, combinent différents types de traces (archives, courts métrages, documentaires,

L'implication du spectateur

Beaucoup de cinéastes documentaires ont compris l'importance du point de vue de la personne filmée pour que soit saisie la portée de l'expérience filmique au-delà de l'interprétation de l'œuvre et ont cherché à l'introduire dans leur film¹⁴⁹. Il s'agit là d'un procédé permettant d'amener le spectateur à se percevoir lui-même comme une personne filmée potentielle. C'est à lui finalement que revient la tâche de restituer le sens de l'expérience relationnelle qui a fait le film, mais que le film ne peut pas toujours livrer, étant destiné par ailleurs à faire un portrait, un reportage, un essai, un document, etc. C'est à lui de comprendre d'où vient le film, d'où cette pédagogie de l'image documentaire qui motive les cinéastes à prendre la plume au nom des personnes qu'ils filment¹⁵⁰, ou qui pousse directement les personnes filmées à expliciter leur apparition pour que le spectateur d'un documentaire comprenne le film *avec* ses potentialités avortées, *ses* possibilités ratées, *ses* omissions, *ses* oublis, *ses* échecs, mais aussi en conscience du coût, émotif et relationnel, de ses révélations et du hasard de ses réussites. Face à la complétude de l'œuvre, le point de vue de la personne filmée permet au spectateur de se rapporter à l'œuvre dans une expérience esthétique qui conteste le

making of, essais d'interprétation, commentaire off, entretiens) pour proposer des possibilités de pensée et de fictionnement à partir d'un matériau biographique ou historique ». Jérôme Cornette, « D/V, ou comment philosopher à coups de disque versatile », *Fresh Theory*, Paris : Édition Leo Sheer, 2005, p. 298.

¹⁴⁹ Dont l'exemple le plus fameux est *Chronique d'un été* (1961), de Jean Rouch et Edgar Morin. Le film est à la fois le prétexte d'un rapport d'amitié, Rouch et Morin ayant réuni quelques amis pour les faire parler devant la caméra, trahi et détourné par le projet de film. Les commentaires des amis des cinéastes après le visionnement du film sont la trace de cette trahison et de ce détournement ; ce sont cette trahison et ce détournement de la relation d'amitié qui permettent le retour à l'expérience filmique comme telle ; mais les deux compères vont finalement analyser ce retour en « sociologue » de la communication. Or la perception de cette expérience n'est pas uniquement de l'ordre du discours scientifique et métafilmique : ce n'est ici que le choix des cinéastes. Une tout autre perception est possible.

¹⁵⁰ Comme le fait à son tour Jean-Daniel Lafond, imitant le geste de Perrault, pour le film qu'il lui consacre justement. La transcription de la continuité dialoguée des *Traces du rêve*, agrémentée des réflexions du cinéaste, paraît peu de temps après le film : Jean-Daniel Lafond, *Les traces du rêve*, Montréal : L'Hexagone, 1988.

monde des images dans l'œuvre ; un monde qui n'en est pas un, qui ne vaut que par ses trous, ses incohérences, ses raccourcis, ses absences.

L'enjeu de la « mise en récit » de ce qui s'est passé est alors de partager, avec le spectateur, *ce qui s'est produit* dans l'expérience documentaire. Or ce qui s'est passé n'est pas du simple ressort du temps diégétique, ce qui s'est passé appartient aussi au temps pro-filmique (moment du tournage), au temps de l'expérience de faire un film, au temps de visionnement du film. Il y a un débordement du film et un débordement dans le film qui sont nécessaires à la réception du film comme don.

L'événement et le don, l'événement comme don, le don comme événement doivent être irruptifs, immotivés – par exemple désintéressés. Décisifs, ils doivent déchirer la trame, interrompre le continuum d'un récit que pourtant ils appellent, ils doivent perturber l'ordre des causalités : en un instant. Ils doivent en un seul coup, mettre en rapport la chance, le hasard, l'aléa, la *tukhè*¹⁵¹, avec la liberté du coup de dé, avec le coup de don du donateur ou de la donatrice. Le don et l'événement n'obéissent à rien, sinon à des principes de désordre, c'est-à-dire des principes sans principe¹⁵².

Mais attention, des effets de pur hasard, précise Derrida, ne formeront jamais un don, car qui dit don, dit intention de donner. Mais qui dit intention de donner, dit possibilité d'annulation du don qui se (re)garde comme don, et devient calcul. Le film ne peut donc se regarder comme don d'un auteur, don de la personne filmée, don du spectateur. Ce qui apparaît comme don relève à la fois du hasard de la situation qui produit l'événement du don et du hasard de la réception dont la lecture n'est pas programmée par le texte. Le film n'est pas un don, c'est le don qui sourd du film. La place du hasard dans le don sort le don du « calcul intentionnel de donner », fait jaillir le

¹⁵¹ Concept aristotélicien qui désigne la chance par rapport à une finalité humaine, par opposition à l'automaton, qui désigne le hasard en général.

¹⁵² Jacques Derrida, *Donner le temps. I. La fausse monnaie*, Paris : Galilée, 1991, p. 157.

don comme pure spontanéité. D'un point de vue scénaristique, donc, pas de mise en situation, mais une épreuve de l'aptitude éthique au moyen du film en train de se faire. L'œuvre qui en découle n'est pas le simple produit de la relation, ni la trace de l'expérience du filmeur et du filmé. L'œuvre du don, la trace du don doivent disparaître pour que, d'un point de vue spectatorial, le don surprenne la recherche de sens. La recherche s'arrête ici sur une esthétique de la révélation qui sidère tout discoureur, y compris nous-même.

Esthétique de la réception

La piste derridienne nous conduit-elle vers une impasse ? Elle nous conduit à nouveau vers le spectateur et semble nous confirmer que l'épreuve de la communauté serait une expérience spectatorielle davantage qu'une visée artistique ou une élucidation du sens du geste documentaire. L'intérêt pour le lien dont fait montre le spectateur se renforce cependant de l'expérience concrète vécue par le cinéaste et la personne filmée, sans qu'il ne soit plus possible désormais de séparer les points de vue et les modes de lecture du film. L'épreuve de la communauté concerne aussi la communauté du cinéaste, de la personne filmée et du spectateur, tel qu'elle se construit, dans le cheminement du film, du tournage à sa réception.

La sensibilité au lien serait donc leur point de rencontre. Cette rencontre déterminerait une forme de réception du documentaire qui se distingue de celle que décrit Hans Robert Jauss. Elle n'a pas d'horizon d'attente, et ne repose pas sur l'existence de modèles cinématographiques et de normes sociales à reproduire ou à transgresser. Elle ne relève pas non plus d'une évaluation : ce n'est pas uniquement l'argumentaire qui est en jeu, ni même la reconnaissance des qualités distinctives du film

quant au type de plaisir qu'il procure. Les communautés de réception ne sont pas non plus déterminantes dans ce régime de perception : peu importe que l'on appartienne à tel(le) sexe, classe, race, minorité. Chacun reçoit le film sur le fond de son expérience, où, dans le commerce avec l'autre, il arrive que l'on prenne le risque de la relation, plutôt que l'assurance de la transaction (symbolique, affective ou commerciale). Ce régime en appelle à une sensibilité commune à la tâche d'être-ensemble, qui révèle que

[L'être-en-commun est] partage d'une charge, d'un devoir ou d'une tâche, et non la communauté d'une substance. L'être-en-commun est défini et constitué par une charge, et en dernière analyse, il n'est en charge de rien d'autre que du *cum* lui-même. Nous sommes en charge de notre *avec*, c'est-à-dire de *nous*¹⁵³.

Pratique et réception documentaires se justifieraient comme révélation de cette charge, au cinéaste comme au spectateur, à travers la personne filmée, et à travers ce que sa présence dans le film, son abandon plus ou moins consenti à une expérience relationnelle indécidable, peut bien pouvoir *signifier*. Il n'est pas question de valeurs partagées comme signes d'appartenance au même groupe ; rien qui ne se donne entre amis, et entre amis seulement ; mais une reconnaissance au triple sens du mot : reconnaissance envers l'autre qui a pris part au film ou l'a produit, reconnaissance de l'autre en tant qu'autre, à travers sa mise en images, reconnaissance des indices d'une relation de don, du film au paratexte. Cette mise en éveil qui touche toutes les instances, filmeur, filmé, spectateur, est aussi une mise en réseau, où l'image documentaire a pour fonction d'ouvrir sur la collectivité une relation d'approche et de reconnaissance vécue intimement entre des personnes engagées à titre individuel. C'est aussi ce qui répond à l'inquiétude au cœur d'un nouveau type de rapport social qui s'affranchit des rites et des

¹⁵³ Jean-Luc Nancy, « Conloquium », in Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

institutions de *reconnaissance mutuelle*, mais qui tourne court hors des cercles de proches. Une inquiétude qui porte sur la *reconnaissance* elle-même, et qui voit dans *le don et le récit*, le récit comme don, une manière de se formuler, comme inquiétude, et de se reconduire, comme reconnaissance. De ce point de vue, le régime communautaire, qui repose et initie une socialité du don à travers la pratique filmique, n'est pas réductible à un contenu ou une pratique de tournage. Le film est le lieu d'inscription d'un don et d'un abandon dont le sens doit surprendre, saisir, surgir.

Il faut d'abord éprouver l'effet violent d'un signe, et que la pensée soit comme forcée de chercher le sens d'un signe¹⁵⁴.

L'interprétation des signes dans l'image documentaire est autant l'affaire du cinéaste, qui rend son expérience, que du spectateur, qui la reçoit, et du personnage filmé qui se voit à l'écran, pris dans le système de signes d'un autre¹⁵⁵ et qui doit conquérir une extériorité pour être capable de retourner au film et d'y lire ce qui s'y joue au-delà de sa propre image¹⁵⁶. Le régime communautaire n'est pas du cinéma direct ou du cinéma vécu du seul point de vue de son contenu, soit une expérience authentique partagée et narrée par le cinéaste, ou de sa technique, c'est-à-dire des images prises sur le vif. Le régime communautaire implique une certaine forme de « déchiffrement » qui constitue une épreuve pour le spectateur « intérieur à la relation », c'est-à-dire la

¹⁵⁴ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996 (première édition 1964), p. 32.

¹⁵⁵ Stéphane-Albert Boulais exprime ainsi la douleur de se voir à l'écran : « L'épreuve de l'écran est la même pour tout le monde, nous y sommes tous transformés en signes. Nous devenons les sens que le maître d'œuvre veut bien construire ». Stéphane-Albert Boulais, *Le cinéma vécu de l'intérieur. Mon expérience avec Pierre Perrault*, Hull : Éditions de Lorraine, 1988, p. 39. La rupture relationnelle est mise sur le compte de l'art, ou plutôt de la volonté de faire œuvre et de la concurrence de deux désirs : celui de Stéphane-Albert Boulais et celui de Pierre Perrault, qui reste finalement le seul maître de l'entreprise. Ce malaise est aussi celui du spectateur, qui soupçonne alors une manipulation qui déshonore son auteur plutôt que sa victime, comme en témoigne la réception contrastée de *La bête lumineuse* (1982).

¹⁵⁶ En ce sens, les témoignages de Stéphane-Albert Boulais et de Jacques Derrida se correspondent.

personne filmée et le cinéaste -, mais aussi pour le spectateur « extérieur » qui, lui, doit abolir la distance créée par l'image, et accéder *au lieu de sa propre implication* dans la relation qui se joue à l'écran. Cette expérience esthétique fait donc l'économie du rapport à l'œuvre, ou plutôt du rapport à l'œuvre en tant qu'œuvre. La « reconnaissance » qui se joue dans l'épreuve du lien à travers la fabrication du film et sa réception, ne consiste pas non plus en un *jugement moral* sur la valeur de ce lien en particulier, ou du lien à autrui en général ; la reconnaissance est plutôt le produit de la médiation audiovisuelle, en tant que cette médiation rend extrêmement *sensible et critique*, une manière de se tenir devant l'autre et avec lui, que l'on filme, que l'on soit filmé ou que l'on soit simple spectateur.

Ce régime communautaire de la production et de la réception documentaires comme double face d'une même expérience se démarque à son tour de la théorie de l'art relationnel de Nicolas Bourriaud¹⁵⁷. En effet, notre étude montre qu'on ne peut penser la socialité des pratiques de production de sens dans un système dichotomique, comme le fait Bourriaud quand il distingue : l'art du sens et l'art de la relation ; la valeur esthétique et la valeur sociale ; le dispositif médiatique et la situation de proximité ; la communauté urbaine ouverte de l'échange et du changement et la communauté rurale fermée de la stagnation.

L'esthétique relationnelle de Bourriaud se ferme aussi sur l'idée d'un espace-temps relationnel « codé par le système de l'art et par l'artiste lui-même¹⁵⁸ ». On l'aura compris en lisant cette étude, nous ne cherchons pas à légitimer une pratique artistique

¹⁵⁷ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon : Presses du réel, 1998.

¹⁵⁸ *Id.*, p. 87.

par une esthétique propre qui devrait prendre en considération l'intentionnalité nouvelle censée animée les artistes, mais à comprendre comment fonctionne « esthétiquement » une production de sens qui se revendique comme praxis sociale. Ainsi nous avons découvert, du moins l'espérons-nous, que l'enjeu communautaire dépasse les vellétés militantes d'un groupe de cinéastes activistes, les motifs d'engagement collectif (la souveraineté du Québec), les modes de diffusion (le circuit communautaire) ; que l'enjeu communautaire, à travers la notion de mise en réseau des acteurs et des œuvres et la remédiation des matériaux comme patrimoine commun, fait fi des distinctions de médium, de genre, de publics, et même de contexte pour former un corpus qui ne doit sa distinction qu'aux coopérations qu'il manifeste et qu'à l'intensité de *fréquentation* qui le constitue. L'anthropologie du lien nous a enfin permis de plonger dans la situation relationnelle concrète des rapports entre spectateurs, cinéastes et personnes filmées telle qu'elle se manifeste dans le texte et le paratexte du film. C'est au final cette situation relationnelle concrète que la production documentaire, en tant que praxis collective, sa diffusion communautaire et sa réception en réseau, c'est-à-dire avec d'autres films, textes et manifestations diverses, étendent hors du temps et de l'espace pro-filmique, pour ainsi construire un monde commun sur la base d'une action collective, d'une empathie et d'une reconnaissance qui passent par l'expérience esthétique.

*

Ce chapitre a été l'occasion de tenter de comprendre le rapport du film documentaire à la communauté, non plus sur le terrain des communautés historiquement constituées ou des pratiques médiatiques de socialisation, mais *en regard* de cet intérêt pour le lien que nous avons approché au chapitre II. Cet intérêt, en effet, semblait animer certaines pratiques de créations collectives : c'est l'idée du monde de l'art comme socialité alternative. Il était aussi présent sur le terrain de la diffusion, quand les documentaristes pensaient leurs films en fonction des liens sociaux que leur diffusion pouvait renouer, recréer ou fabriquer. Nous avons aussi retrouvé cet intérêt du côté des spectateurs, quand ils se laissaient embarquer dans les jeux relationnels produits par le dispositif audiovisuel ou quand ils se laissaient *rejoindre* par la communauté mémorielle des vivants, à l'occasion de performances ou de manifestations vécues collectivement. Nous l'avons supposé, enfin, dans le procès qui transforme des signes relationnels en sémiotique relationnelle, et dans le procès qui produit, sur la base de cette sémiotique relationnelle, un plan commun où s'éprouvent des *relations virtualisées* qui valent pour elles-mêmes.

L'idée de notre chapitre III fut donc de focaliser notre attention sur cet intérêt pour le lien, et de l'explorer dans trois directions : esthétique, philosophique et anthropologique. La première nous a permis de comprendre le lien entre plaisir esthétique et socialité. On pourrait parler d'un plaisir dans la socialité et pour la socialité qui ne s'éprouve pas dans le commerce ordinaire des hommes et qui requiert le moment esthétique. Ce plaisir désintéressé à toute autre chose découvre le lien humain sous une

autre facette que celle de l'insociable socialité. Le plaisir esthétique actualise ainsi une expérience de la liberté sur le terrain de la communauté. Il dit le lien, non pas celui de l'aliéné, pris dans les rets de ses misérables conditions d'existence, mais celui de l'être libre, lié à d'autres êtres libres, éprouvant le plaisir du partage de cette liberté. L'intérêt pour le lien n'est pas la cause finale de la contemplation de l'objet, mais la contemplation de l'objet est précisément un plaisir parce qu'elle est se présente comme l'expérience apaisée de la *socialité*.

La deuxième direction, philosophique, emprunte à la tradition nietzschéenne : elle suppose deux dimensions du lien : le lien vertical du rattachement à l'être par le commerce avec Dieu, ou avec une entité supérieure, transcendante à la vie, et le lien horizontal, qui affirme au contraire la valeur de la vie dans l'affrontement du chaos, la solitude et la création de liens nouveaux, proprement inhumains, à tout ce que le monde compte de forces vives. Le gouffre de la déliaison et la puissance créatrice qu'il engendre ont inspiré les commentateurs de la littérature et du cinéma québécois. Tout en reconnaissant la dette que nous avons à l'égard de leurs travaux, nous avons voulu déplacer la question sur le terrain plus spécifique de la « socialité », de la création de lien avec les autres, à travers des gestes qui reconnaissent leur dignité et leur valeur : la construction de la relation à l'autre est en effet le terrain traditionnel du documentaire. Sur ce terrain, l'anthropologie du don nous a offert non seulement un modèle, mais encore un problème relationnel qui nous a permis d'éclairer la pratique documentaire sous un angle nouveau, celui d'une *épreuve* du lien. En rejoignant les propos de Derrida sur le don, nous avons pu établir que la sensibilité au lien qui se noue et se joue dans la relation documentaire n'est pas accessible directement, dans quelque qualité du film,

sinon dans sa capacité à nous faire endosser le point de vue de la personne filmée et nous donner accès aux enjeux relationnels de la situation de tournage. Or, si le film en est rarement capable – cela ne lui demanderait-il pas de renoncer à son intégrité d'œuvre originale ? –, le paratexte et le suivi du geste documentaire, d'un film à l'autre, peuvent suppléer à cette incapacité.

Remarquons pour finir, que cette découverte de l'autre, dans la *défaillance* du contact propre à la situation documentaire, est devenue le thème d'essais ou de fictions filmiques qui en reprennent les paramètres problématiques : chez Robert Morin par exemple, dans *Quiconque meurt, meurt à douleur* (1998) ou chez Philippe Falardeau, dans *La moitié gauche du frigo* (2000), pour ne citer que les cinéastes québécois¹⁵⁹.

¹⁵⁹ On pourrait aussi évoquer les films de Stéphane Breton, *Eux et moi* (2001) et *Le ciel dans le jardin* (2003) pour le cinéma anthropologique et Sophie Calle pour l'essai filmique (*No sex last night*, 1996).

CONCLUSION

Le cadre institutionnel que nous avons tout d'abord décrit, loin de condamner le documentaire onéfien à la propagande, à l'instrumentation pédagogique ou touristique, s'est révélé être un creuset propice à l'expression d'un conflit de perception du social et du politique, entre, d'une part, le point de vue de l'appareil d'État, et d'autre part, le point de vue de l'*habitant*, au sens québécois du terme, qui définit un type de sujet politique alternatif à celui du *citoyen*. L'habitant privilégie le rattachement territorial sur l'appartenance nationale. C'est à partir du territoire, en effet, que se bâtissent les communautés d'habitants. Mais ce territoire n'a pas de frontières géographiques ; il relève d'un regard qui embrasse une étendue illimitée et d'une mémoire concrète du vécu des anciens. Le territoire est un paysage où les voix et les gestes des générations

précédentes se font entendre et sentir, moins à travers des réalisations objectives qui demeurent dans la permanence des temps qu'à travers un partage de sensations et d'expériences qui repose sur une non-altération de l'environnement naturel, la permanence d'un rapport au monde et aux autres qui implique un monde vaste et illimité, une communauté par contact, action collective et reconnaissance mutuelle.

Cette analyse du cadre institutionnel, confirmée par une prise en compte des discours rapportés et partagés par bon nombre des documentaires de notre corpus, nous a permis de détecter une différence de systèmes de références collectives, qui n'est pas sans incidence sur les pratiques de production et de réception. En effet, *certaines modèles de sociabilité* semblent avoir été particulièrement déterminants pour la production documentaire francophone de l'ONF. Nous en avons relevé plusieurs, modèles des relations de proximité et de voisinage, cercle d'amis, réseaux de créateurs, etc., qui se comprennent, pour la plupart, à travers leur opposition au régime institutionnel et économique qui organise le champ social en distribuant des fonctions et des parts de souveraineté, dans un espace structuré par divers modes de reconnaissance ou de distinction et divers champs de compétence. Mais aussi, ils se comprennent à travers leur opposition au régime *nationaliste*, qui suppose une communauté déjà là, dont il faudrait trouver le moyen de produire la mémoire collective et de développer le discours identitaire.

Cette articulation entre condition empirique de la pratique documentaire et système de références ou encore modèles de sociabilité nous est apparue à travers un travail réalisé sur des archives et une incursion dans les études médiatiques récentes sur la réception télévisuelle. Nous avons aussi largement puisé dans les sommes historiques

et analytiques consacrées au cinéma canadien et au cinéma québécois en particulier, mais sans nous y attarder, puisque nous ne partageons pas les mêmes intérêts de recherche, à savoir évaluer le geste artistique par rapport aux contraintes institutionnelles, constituer une cinématographie nationale, fonder une esthétique, etc. Mais cette plongée nous a fait rencontrer une dimension de la socialité qui nécessitait un élargissement de perspective : le fameux intérêt pour le lien qui se comprend mieux dans la tradition esthétique, philosophique ou anthropologique que dans l'approche sociohistorique.

Le premier problème qui se présente à nous, désormais, au moment de procéder au regard rétrospectif sur le chemin parcouru, est celui d'une justification théorique des choix *épistémologiques*. En effet, ces choix ont suivi une démarche tout intuitive. Le point de départ de ce travail est une simple rencontre entre une communauté virtuelle entrevue à travers un corpus documentaire onéfien et une étrangère, moi-même, débarquée à Montréal en pleine fièvre référendaire de 1995. *Tout un peuple documentaire* est alors venu à ma rencontre, à moins que cela ne soit le contraire, sans que je puisse expliquer en quoi ces histoires, ces discours, ces vies me concernaient, en quoi consistait ce quelque chose en partage qui reliait les films les uns aux autres, et comment tous ces films tendaient encore, malgré leur *inactualité*, leur *documentalité brute*, un réseau de liens encore inqualifiables qui se renforçait à mesure que progressaient mes visionnements. Aucune méthodologie analytique ou critique n'a guidé mes investigations, mis à part le souci de voir le plus de films possibles, de consulter le plus d'archives possibles, et de tenter d'approcher la dimension communautaire à différents niveaux : 1) au niveau sociohistorique et politique du contexte de production :

quel système de pouvoir et quelle réalité du lien social accueillent le geste documentaire? 2) au plan des pratiques de production et 3) aux différents plans de la réception. En explorant *parallèlement*, mais encore une fois sans souci de systématisme, ce qui s'écrivait, se jouait, se chantait, se peignait à la même époque, je découvrais bientôt tout un fonctionnement réseautique cristallisé *par* la médiation audiovisuelle.

Enfin, je fus séduite par la qualité du jeu relationnel du documentaire, que je percevais, dans certains gestes ou absence de geste, dans certaines situations, et surtout, je fus bientôt frappée par le renforcement de mon intérêt pour la question du lien à mesure que je progressais dans mes visionnements et mes recherches. Est-il possible que ce renforcement ne soit attribuable qu'à mon intérêt de recherche ? Est-il possible que la fréquentation régulière et assidue de mon corpus comporte *comme effet* de réception, un intérêt de plus en plus prononcé pour la question du lien ? Et comment définir cet intérêt ? Comment le comprendre du point de vue de l'esthétique ? Il me fallait articuler cette question du « lien » à la spécificité de *mon objet et de mon terrain*, à savoir le rapport aux autres dans la situation documentaire.

Mon travail d'analyse a tenté de mettre en rapport deux objets : la pratique audiovisuelle et la communauté. En ce qui concerne la pratique audiovisuelle, il semblait opportun de retenir le critère *pragmatique* de la médiation sociale, plutôt que tout autre critère de *genre* comme celui qui distingue le documentaire de la fiction, le film d'auteur de la production institutionnelle, le film essai du discours didactique, etc. L'analyse de la pratique audiovisuelle du point de vue de sa fonction *de médiation* ouvrait plusieurs

terrains d'investigation : celui de la scène sociale qui structure le jeu de la médiation, ce que Bourdieu appelle la position des acteurs dans le champ social ; celui des *expériences de médiation* avérées historiquement, telles qu'on peut en retrouver les traces dans les archives de l'ONF¹, dans la presse de l'époque et dans les films eux-mêmes qui la relatent et en organisent la visibilité ; celui des situations de médiation, en l'occurrence, la réception des films en tant que médiation sociale ; celui d'un intérêt de sociabilité impliquée dans l'expérience esthétique.

Pourquoi avoir d'emblée écarté une approche esthétique qui s'interroge sur la spécificité des objets considérés ? Au début de l'étude, rien ne m'assurait de leur qualité esthétique au regard d'autres pratiques de type journalistique, ou des régimes esthétiques constitués du cinéma ou de la littérature. Je n'étais pas sûre de leur qualification en termes d'art. Au contraire, bon nombre de mes objets se présentaient d'abord comme des mauvais objets : des objets qui n'avaient pas passé l'épreuve du temps², des images circonstancielles, des thématiques d'actualités vite périmées, etc. La reconnaissance institutionnelle de l'ONF, notamment pour ce qui concerne les corpus Perrault et Groulx, s'était faite dans un contexte de marchandisation de la culture et de justification des politiques culturelles qui tirait la question de l'art plus souvent qu'autrement du côté de l'alibi. Ensuite, parce que le statut d'artiste au Québec paraissait être, au tournant des

¹ La plupart des protagonistes de cette époque sont encore vivants. Leur témoignage aurait pu être utilisé pour la présente étude. J'avoue avoir pensé à solliciter directement leur souvenir, mais il m'a finalement semblé plus opportun de me servir uniquement des traces effectives laissées par ces pratiques : traces laissées dans les médias, dans les documentaires eux-mêmes, et, pour vérification, dans les archives de production de l'ONF. On l'aura compris, mon objectif ne fut pas uniquement de faire *l'histoire de ces pratiques*. Mon analyse porte aussi et peut-être davantage sur des signes relationnels qui mobilisent un intérêt spécifique : il était donc normal que je privilégie les surfaces d'inscription de ces signes (presses, films, littérature).

² Dans la rétrospective des *Cinéma du Canada* organisée à Beaubourg en 1992, il n'est fait aucune mention des films de Maurice Bulbulian ou de Fernand Dansereau, et encore moins d'eux à titre d'auteur.

années 1960, un concept « importé » sans légitimité sociale ou culturelle, ce qui déplaçait la question de l'art davantage sur le terrain social et politique que sur celui de l'esthétique. Comme si le moment « esthétique » n'avait pas eu lieu, avait été escamoté, comme si l'« autonomie » de l'art n'avait été ni posée, ni battue en brèche, et pas uniquement dans le monde de l'art cinématographique.

Cependant, la question de l'enjeu communautaire du documentaire, en terre canadienne et francophone, ne permet, pourtant, aucun escamotage de la réflexion esthétique. On peut même attendre d'une étude de ses conditions de production et de réception, de ses objectifs et de ses réalisations, de ce qu'il documente, accompagne ou provoque, de nouveaux éléments pour une approche esthétique du documentaire. D'où ce point de départ : une enquête historique qui cerne les pratiques et leurs échos publics à partir de leur cadre institutionnel, des politiques culturelles qui les ont rendu possibles, du contexte économique et politique qui a permis les financements, des conditions concrètes de travail en équipe, des expériences de tournage, des modalités de réception, etc., et une enquête sociologique qui analyse les modèles de sociabilité impliqués dans certaines pratiques de production et de réception.

Pourtant, il ne m'est pas paru qu'il faille s'en tenir à la production et aux dispositifs de réception, d'autant que le *désir d'union*, convaincre, compatir, s'identifier, qui est souvent évoqué pour justifier les intentions des documentaristes comme les attitudes de réception, reste au statut *de postulat* dès que l'on tente d'y voir un liant social ou humain. Certes, des enquêtes ont été faites sur la fonction de *socialisation* attribuable aux pratiques culturelles : il y aurait ce qu'on pourrait appeler un degré zéro de socialisation par participation, dans les arts populaires, une socialisation primaire par

identification et une socialisation secondaire par conversation. Mais un saut qualitatif s'avère nécessaire, si l'on veut tenter de comprendre ce qui pouvait produire une sensibilité communautaire, indépendamment des attaches traditionnelles – ethniques, culturelles ou politiques. J'ai alors eu besoin de concepts qui creusent l'expérience d'être au monde, pour tenter de faire apparaître un liant qui vient justement au monde par l'expérience esthétique. Dans cette optique, j'ai eu aussi recours à des notions qui introduisent le rapport à l'autre comme don et qui rendent compte de la cohérence du geste créatif *comme* geste relationnel. Ce que j'avais refoulé au début – une approche esthétique – revient donc comme il se doit en fin de recherche.

Mon interrogation a tout d'abord porté sur le plaisir ressenti de la communauté, comme jugement réfléchissant, donc du point de vue du gain secondaire, dit de sociabilité, promis par l'expérience esthétique, et tel que l'avait déjà appréhendé Kant. La situation relationnelle du documentaire, entre les personnes filmées, les cinéastes et les spectateurs, devait aussi être élucidée de son côté : j'ai alors opté pour le paradigme du don, escomptant, au regard de l'usage qu'en font les sociologues et les anthropologues, pouvoir retrouver mon intérêt pour le lien aussi bien du côté de *l'expérience esthétique* que du côté de la *relation*. En ce sens, l'« épreuve de la communauté » relève davantage de la situation audiovisuelle que des motivations des personnes à se lier ou à produire du social.

Pourquoi avoir choisi une approche à ce point interdisciplinaire, qui fait intervenir des points de vue aussi différents sur un même *objet* ? Parce que ce « même » objet comporte plusieurs dimensions qu'il s'agit justement de déplier : pratiques discursives, activisme social, légitimation professionnelle, médiatisation des

expériences, subjectivisation des spectateurs et des protagonistes dans la sphère publique, dans les mondes de l'art, etc., mais aussi parce que chacune de ces dimensions implique un statut différent du *social* : comme lieu d'expériences concrètes, historiquement situables et analysables dans leur contexte empirique propre ; comme jeu de forces antagonistes et scène d'apparition ou d'exclusion ; comme dimension de l'être-au-monde entre aliénation sociale et émancipation collective. Et enfin, parce que le *liant* dont il est question renvoie à plusieurs types de *procès* et de *lieu* suivant que la dimension sociale de l'objet-film est une évidence ou qu'elle n'est qu'une hypothèse. Comme Dominique Chateau le souligne, entre la sociologie et l'esthétique,

Ce qui est essentiellement en jeu, c'est plutôt de savoir quel statut on confère au social dans la définition de l'art. L'affirmation du statut social de l'art est, pour la sociologie, un projet évident, coextensif à sa définition, à son épistémè – autorisant notamment en son sein une discussion sur la valeur épistémologique de l'œuvre (simple reflet du social, moyen d'une stratégie sociale, représentation de l'univers social ?) ; mais ce n'est pas le cas pour la philosophie qui, au contraire, doit faire un immense effort pour l'admettre³.

Au terme de ce parcours, sommes-nous parvenue à pouvoir définir un rapport clair entre médiation audiovisuelle et communauté ? Nous avons exploré plusieurs voies, dont celle d'une esthétique proprement communautaire, *dont nous n'avons cependant pas voulu faire le concept général des pratiques audiovisuelles*. Néanmoins, le paradigme du « don » redéployé sur le terrain de la médiation audiovisuelle permettrait un nouveau partage entre ce qui, justement, relève d'une véritable médiation interpersonnelle et collective, et ce qui, autrement, reste prisonnier de ses dimensions discursives ou textuelles, ou de ses fonctions de communication.

³ Dominique Chateau, *Épistémologie de l'esthétique*, Paris : L'Harmattan, p. 49.

Reste la question de la communauté : il est bon de rappeler ici que cet « objet » est un véritable carrefour disciplinaire. La sociologie s'en empare quant elle interroge les formes de socialité à travers leurs différentes grandeurs et leurs différents principes organisationnels. L'anthropologie s'y intéresse pour analyser la force du lien social, les pratiques d'échanges et les constructions symboliques soutenant le lien sont parmi ses principaux terrains d'investigation. Les *Cultural Studies* se penchent sur l'intégration communautaire comme processus d'exclusion, la mise en commun comme effet de domination. La philosophie s'inquiète du *lieu du politique*, déplore le déficit communautaire des institutions ou au contraire le danger que fait peser le communautarisme sur le corps politique. Les études médiatiques analysent le phénomène communautaire à travers les dispositifs relationnels.

La communauté, telle que traitée ici, demeure donc évanescence, car il n'était pas question de trancher entre ses diverses acceptions : les contraintes de mon terrain m'ont cependant amenée à privilégier certains paramètres : la communauté de la médiation audiovisuelle appartient au « monde vécu » plutôt qu'au monde objectif (en ce sens, elle ne se circonscrit ni de façon géographique, ni de façon politique, ni de façon ethnique). Elle est : 1) une idée héritée, un idéal projeté, sur les liens sociaux ; 2) le produit d'une praxis audiovisuelle, limitée aux protagonistes de cette praxis ; 3) un sentiment de connivence partagé par un même public, dans l'acte de spectature ; 4) un projet d'émancipation ; 5) une confiance saisie par un acte réflexif. On comprend que pour saisir cette pluralité de sens, il soit nécessaire d'en passer par les méthodes et les disciplines qui les font apparaître, en faisant varier leur point de vue et leurs paramètres,

sans prétendre faire la synthèse de quoi que ce soit, ce n'était d'ailleurs pas le projet de ce travail.

En fonction de la focale ou de l'échelle d'observation choisie, la réalité observée change, les points de repère se transforment, la question de la rationalité évolue et les variables qui paraissaient indépendantes pour un économiste, par exemple, peuvent devenir dépendante pour un psychologue à son échelle d'observation et vice-versa [...]. En fonction des points de vue, les points de repère, la forme des phénomènes, les méthodes et donc la description de la réalité change⁴.

Ce parcours nous permet-il, au final, de parler d'esthétique communautaire ?

Nous pouvons tenter ici de la définir. Cette esthétique serait tributaire de certains paramètres de l'expérience : la mise en contact « régulière » avec des œuvres et des documents ; une activité spectatorielle de construction d'un « réseau » de sens entre les pratiques, les œuvres et leurs auteurs (en ce sens, on ne peut pas fonder l'expérience esthétique communautaire sur le seul choc de la sensibilité, le seul jugement réfléchissant). L'expérience esthétique dont il est question suppose des « habitus », des repères socio-historiques, des appétences sociales. Pourtant, elle comporte aussi sa dimension de révélation, notamment sur le rôle du lien à l'autre pour cerner, sinon entamer, l'infrangible solitude de la déliaison.

On peut aussi être tenté de décrire la spécificité de cette idée de communauté d'après l'intérêt de recherche qui tente de la cerner. (Comme Kant qui se donne, en amont de sa réflexion sur le jugement, l'objectif de répondre à sa troisième question : qu'est-il permis d'espérer ?). De quel intérêt une telle approche du communautaire relève-t-elle ? La question qui la sous-tend est celle d'une *sociabilité* inscrite sur d'autres terrains relationnels que ceux envisagés habituellement par la sociologie

⁴ Dominique Desjeux, *Les sciences sociales*, Paris : PUF, p. 5.

(microsociologie des relations de parentés, macrosociologie des structures de grands ensembles) et dans d'autres espaces que les espaces publics institutionnels (médiatiques, culturels, délibératifs). La tentative de définition d'une esthétique communautaire répondrait à une quête de *sociabilité alternative aux formes connues* ou expérimentées dans le quotidien de l'expérience. L'« intérêt » n'est ni technique (nous ne nous sommes intéressée au dispositif qu'en passant), ni pratique (nous ne visions pas les conditions de possibilité d'une intercompréhension qui emprunterait le canal de l'expérience esthétique pour se concrétiser), mais comporte une dimension « émancipatoire⁵ » qui a cependant du mal à se traduire en visée politique ou morale. Au terme de ce parcours, *l'émancipation*, comme résultat d'une connaissance du rapport entre pratique et expérience audiovisuelle et production et perception d'un partage⁶, *se traduit d'abord dans les termes d'une invitation* à tenir compte du contexte *intermédiaire*. L'audiovisuel comme technique d'enregistrement et de reproduction induit en effet un rapport technique à l'événement, *l'événement est ce que la caméra enregistre* : mais la caméra peut-elle enregistrer l'événement d'une rencontre qui se passe tout à la fois devant la caméra et derrière la caméra, dans le pro-filmique mais aussi le pré- et le postfilmique, entre les protagonistes du film, mais aussi avec le spectateur ? Dans un film, mais surtout, *d'un film à l'autre* ? La pratique audiovisuelle s'avère un moment *d'expérience* qui se convertit en traces ; mais ce moment, qualifié de situation relationnelle, est-il spécifique *en raison* de l'image-son et du dispositif technique qui médiatisent mon rapport à autrui ? Enfin, que veut dire cette *médiation* ? Comment

⁵ Jürgen Habermas parle d'un intérêt d'émancipation associée à la réflexion critique dans *Connaissance et intérêt*, Paris : Gallimard, 1976.

⁶ C'est Jean-Luc Nancy qui préfère parler de « partage » plutôt que de commun, pour insister sur un mode de rapprochement qui suppose aussi la séparation radicale. On a en partage ce qui nous partage, et non forcément ce qui nous rassemble.

l'aborder ? Comme une dimension irréductible de notre être-au-monde-avec-les-autres ? Comme le « nouveau » chemin, ouvert par nos habiletés techniques, vers la construction d'un monde en partage ? Telles sont en effet les questions qui sous-tendent la recherche d'une esthétique communautaire, comme expérience, produit et geste, dans le contexte *technicomédiatique* contemporain. Des questions qui n'ont pas trouvé ici leur réponse, ce n'était pas le but de l'analyse non plus, mais qui peuvent du moins se formuler grâce au parcours, interdisciplinaire et intuitif, qui a tenu lieu, ici, de méthode. Pour résumer, ce qui ressort du communautaire ne peut être synthétisé dans le concept d'une expérience unique. L'épreuve de la communauté est précisément une épreuve parce qu'elle n'est pas un savoir, un projet ou un donné.

Reste une dernière question : ce cinéma « communautaire », est-il propre au contexte québécois ? Certes, le contexte québécois favorise son épanouissement, pour toutes sortes de raisons évoquées ci-dessus (politiques, culturelles, sociologiques). Mais l'essentiel n'est pas là. Il est en fait possible d'isoler l'enjeu communautaire dans toutes sortes de productions audiovisuelles, à partir des remarques rassemblées ici sur les modes de production, de réception et surtout sur leur *manifestation*. L'ambition de ce travail fut de montrer l'articulation entre cinéma documentaire et modèles de sociabilité, de montrer aussi comment ce cinéma mobilise, par une signalétique propre, une sensibilité au lien, et comment, en tant qu'objet transactionnel, il inscrit la relation audiovisuelle entre le spectateur, le cinéaste et l'acteur au cœur d'une expérience de création de lien, indépendamment de leur appartenance effective à *un même groupe*. L'enjeu du film peut être alors envisagé comme un potentiel de sociabilité qui intéresse toutes les instances concernées par la pratique, la production et la réception des films. Le

cinéma communautaire relèverait à la fois d'une praxis et d'une sensibilité qui n'ont que peu à voir avec le discours sur la communauté qu'il peut, par ailleurs, revendiquer.

La question du lien, pour finir, a été abordée selon trois perspectives : la perspective microsociologique du lien interindividuel, la perspective macrosociologique du lien social, la perspective anthropologique du lien humain qui paraît dépasser à la fois la question du rapport à l'autre dans des situations concrètes, comme la vie de famille, le milieu professionnel, etc., et celle de l'appartenance à des entités sociales. Mais en fait, ces trois perspectives s'entremêlent, puisqu'il s'avère quelque peu arbitraire de déconnecter le rapport interindividuel de l'intérêt de socialité, et le rapport social des entreprises individuelles qui en tissent le réseau. Le lien humain, quant à lui, ne se saisisait ni dans une pratique sociale associative ou caritative, ni dans les principes d'une morale ou d'une politique humaniste ou humanitaire : il est plutôt, suivant les sensibilités communautaires que nous avons croisées, un pari *et* une incertitude, un espoir *et* une désespérance, un jeu *et* une tragédie.

Une dernière remarque pour finir : j'ai fait mienne l'opposition entre discours et performance thématifiée par Paul Zumthor pour aborder ce qui se passe d'étranger au texte lors de sa réception⁷. Ce qui résonne, pour parler comme Jean-Luc Nancy, quand nous sommes à l'écoute de voix humaines plutôt qu'attentif à des contenus discursifs. Nous avons vu dans cette écoute le lieu d'un rapport de filiation : une pratique du relais

⁷ « Dans les formes poétiques transmises par la voix (même si elles ont été préalablement composées par écrit), l'autonomie relative du texte par rapport à l'œuvre diminue beaucoup; on peut supposer que, à la limite, l'effet textuel s'évanouirait. Et que le lieu entier de l'œuvre serait investi par les éléments performantiels, non textuels, tels que la personne et le jeu de l'interprète, l'auditoire, les circonstances, l'ambiance culturelle, et, en profondeur, les relations intersubjectives, les rapports entre la représentation et le vécu. », Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Montréal : Le préambule, Montréal, 1990, p. 19.

qui serait le pendant symbolique du principe générationnel du vivant. Cette pratique du relais nous a permis de situer le communautaire dans la suite du temps, plutôt que dans les frontières géographiques et culturelles des communautés historiques et institutionnalisées pour s'inscrire dans la permanence. Cette pratique de relais met en valeur la ténuité du lien et la vulnérabilité de la communauté. Réfléchir à la question du lien depuis la question de la donation permet de rapporter l'un à l'autre les deux moments du lier et du donner dans la continuité de ce qui est, où il s'agit de s'inscrire, c'est-à-dire se laisser traverser en s'exposant absolument et où il s'agit de transmettre impérativement, *pour la suite du monde*. Peut-être qu'en effet, le travail effectué ici visait à saisir dans le film documentaire la double face de ce geste, comme accueil et relais, tel qu'il *se documente* lui-même, de film en film.

Sources et documentation

Bibliographie

Les ouvrages précédés d'un astérisque ont été cités dans le texte

ONF

Carrière, Louise, *Société nouvelle dans un Québec en changement : 1969-1979*, mémoire de Maîtrise en sociologie, Université du Québec à Montréal, 1983, 305 p.

Druick, Zoé, « Documentary Government : Reexamining the National Film Board Films about Citizenship », *Canadian Journal of Film studies*, vol. 9, n° 1, printemps 2000.

*Evans, Gary, *In the National Interest, A Chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989*, Toronto: University of Toronto Press, 1991, 407 p.

*Evans, Gary, « The future of documentary in a TV age », *Cinema Canada*, June 1985, p. 43-44.

*Elder, Bruce, *Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture*, Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 1989, 483 p.

Faucher, Carol (dir.), « La production française à l'ONF : 25 ans en perspectives », Les dossiers de la cinémathèque, numéro 14, Montréal : Cinémathèque Québécoise/Musée du Cinéma, 1984, 80 p.

Forsyth, Hardy, *Grierson on Documentary*, New-York: Praeger Publishers, 1971, (première publication en 1966), 411 p.

Gittings, Christopher E., *Canadian National Cinema: ideology, difference and representation*, London /New York: Routledge, 2002, 338 p.

Grierson, John, « Rapport sur les activités cinématographiques du gouvernement canadien (Juin 1938) », précédé Véronneau, Pierre, « Le rapport Grierson dans son contexte », *Les dossiers de la cinémathèque*, n° 1, Montréal : Cinémathèque québécoise/Musée du Cinéma 1978, 38 p.

Guay, Richard et al., *Les cinquante ans de l'ONF* (transcription écrite des entretiens réalisés dans le cadre de la série radiophonique réalisée par le service des émissions culturelles de la radio de Radio-Canada), Montréal; Éditions Saint-Martin, Les entreprises Radio-Canada, 1989, 168 p.

Hogarth, David, *Documentary Télévision in Canada: From National Public Service to Global Market Place*, Montreal/Kinston: McGill/Queen's University Press, 2002, 193 p.

James, C. Rodney, *Film as a national Art: NFB of Canada and the Film Board Idea*, Arno Press, New-York, 1977, 760 p.

*Jones, D. B., *Movies and Memoranda, An Interpretative History of the National film Board of Canada*, Ottawa Ont.: Canada film Institut/Institut canadien du film et Deneau, 1981, 240 p.

*Leach, Jim and Sloniowski, Jeannette (eds.), *Candid Eyes: Essays on Canadian Documentaries*, Toronto: University of Toronto Press, 2003, 248 p.

Marchessault, Janine (dir.), *Mirror machine: video and identity*, Toronto: YYZ Books, 1995, 239 p.

*Moore, Rick Clifton, *Canada's Challenge for Change: Documentary film and video as an exercise of power through the production of cultural reality* (thèse de doctorat), University of Oregon, 1987, 285 p.

Quarry, Wendy *The Fogo Process, an experiment in participatory communication*, A Research Paper présenté to the Department of Rural Extension Studies, University of Guelph, Ont., November 1994.

Todd Hénaut, Dorothy, « Ethics and audience : echoes of Challenge for change », Montréal: *Perforations*, vol. 13, numéro 1, décembre 1993, pp.11-13.

Véronneau, Pierre, « L'Office national du film, l'enfant martyr », *Les dossiers de la cinémathèque*, numéro 5, Montréal : Cinémathèque québécoise/Musée du Cinéma, 1979, 68 p.

Voir aussi le site :

<http://www.onf.ca>

Cinéma au Québec

Bonneville, Léo, *Le cinéma québécois par ceux qui le font*, Montréal : Éditions Paulines, 1979, 783 p.

*Boulais, Stéphane-Albert, *Le cinéma vécu de l'intérieur. Mon expérience avec Pierre Perrault*, Hull : Éditions de Lorraine, 1988, 274 p.

*Bédard, Yves et Denis Bellemare, « imaginaires du cinéma québécois », *Revue belge du cinéma*, n° 27, 1989.

Burnett, Ronald, *Developments in cultural identity through films : the documentary film, the National Film Board and Quebec nationalism*, *Australian-Canadian Studies*, n° 2, 1985, 19 p.

Coll., « Écritures de Pierre Perrault », Actes du colloque « Les gens de paroles », La Rochelle : Les dossiers de la Cinémathèque, n° 11, Montréal : Cinémathèque québécoise/Musée du Cinéma, 1983, 80 p.

Coll., *Le cinéma québécois des années 80*, Montréal : Cinémathèque Québécoise/Musée du Cinéma, 1986, 169 p.

*Coulombe, Michel et Marcel Jean, *Le dictionnaire du Cinéma Québécois*, Nouvelle édition revue et augmentée, Montréal : Boréal, 1999, 721 p.

*Dorland, S., M. Feldman et P. Véronneau, *Dialogue – Cinéma canadien et québécois/Dialogue : Canadian and Quebec Cinema*, Montreal : Médiatexte Publications et Cinémathèque québécoise, 1987, 330 p.

*Garel, Sylvain et André Paquet (dir.), *Les cinémas du Canada – Québec, Ontario, Prairies, Côte ouest, Atlantique*, Centre Georges Pompidou, Coll. « Cinéma/Pluriel », Paris, 1992, 383 p.

*Garneau, Michèle, *Pour une esthétique du cinéma québécois*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1997, 312 p.

Gaudreault, André, Germain Lacasse et Jean-Pierre Sirois-Trahan, *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, Québec : Nuit Blanche Éditeur, 1996, 215 p.

Houle, Michel, « Direct, Québec 1980 : une semaine de questions », *Le temps fou*, décembre 1980.

Hennebelle, Guy, *Quinze ans de cinéma mondial (1960-1975)*, Paris : Éditions du Cerf, 1975, 425 p.

Lacasse, Germain, « La presse, le cinéma et la guerre 1914-1918 : écritures militantes et lectures résistantes » in Beauregard, C. et C. Saouter (dir.), *Conflits contemporains et médias*, Montréal : XYZ éditeur, 1997, 192 p.

*Lacasse, Germain, *Le bonimenteur de vues animées au Québec*, Québec : Nota Bene, Paris : Meridien Klincksieck, 2000, 229 p.

*Lafrance, André, avec la collaboration de Gilles Marsolais, *Cinéma d'ici*, Ottawa : Leméac et Éditions Ici Radio-Canada, 1973, 213 p.

*La Rochelle, Réal, « Jean-Luc Godard et la télévision du Nord-Ouest québécois », in *Cinéma en rouge et noir. 30 ans de critique de cinéma au Québec*, Montréal : Triptyque, 1994, 281 p.

Larouche, Michel (dir.), « Cinéma québécois : nouveaux courants, nouvelles critiques », *Dérives*, n° 52, 1986.

*Lever, Yves, *L'église et le cinéma au Québec*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal, mars 1977, 275 p.

*Lever, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal : Boréal, 1995, 635 p.
Cf. aussi son site web : <http://www.cam.org/~lever/Lever.html>.

*Lokerbie, Ian, « Le cinéma québécois : une allégorie de la conscience collective », article tiré de l'ouvrage collectif, Claude Chabot (dir.), *Le cinéma québécois des années 80*, Montréal : Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma, 1989, 169 p.

*MacKenzie, Scott, *Screening Québec: Québécois moving images, national identity, and the public sphere*, Manchester & New York: Manchester University Press, 2004, 224 p.

*Major, Ginette, *Le cinéma québécois à la recherche d'un public, bilan d'une décennie : 1970-1980*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1982, 163 p.

*Marchessault, Janine, "Sympathetic understanding in *Tu as crié Let me go*", dans Jim Leach and Jeannette Sloniowski (eds), *Candid Eyes. Essays on Canadian documentaries*, Toronto: University of Toronto Press, 2003, 248 p.

Marshall, Bill, *Quebec National Cinema*, Montreal/Kingston/London/Ithaca: McGill/Queens's University Press, 2001, 371 p.

Marsolais, Gilles, *Le cinéma canadien*, Montréal : Éditions du Jour, 1968, 160 p.

*Marsolais, Gilles, « On est au coton de Denys Arcand », *24 images*, n° 59, p. 59.

*Marsolais, Gilles, « Les mots de la tribu », dans *Cinémas*, vol. 4, n° 2, « Le documentaire », 1994, p. 133-150.

Noguez, Dominique, *Essais sur le cinéma québécois*, Montréal : Éditions du jour, 1970.

Pagé, Benoît, *Critiques cinématographiques et institution du Cinéma Québécois (1950-1962)*, Sainte-Foy : Laboratoire de recherches sociologiques/Université Laval, Collection rapports de recherche, n° 34, 1993, 160 p.

*Picard, Yves, « Les succès du cinéma québécois des 10 dernières années : des rendez-vous réussis avec l'imaginaire instituant d'ici », *Dialogue / cinéma canadien et québécois*, dirigé par Pierre Véronneau, Michael Dorland et Seth Feldman, Montréal : Médiatexte publications et Cinémathèque québécoise, 1987, 330 p.

*Poirier, Christian, *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité ? Tome 1 : L'imaginaire Filmique*, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2004, 314 p.

*Tadros, Jean-Pierre, (conçu et réalisé par), *Le cinéma au Québec, bilan d'une industrie*, Montréal : Éditions Cinéma Québec, 1975, 304 p.

*Thérien, Gilles, « La bête lumineuse ou le gibier imprévu », *Voix et images*, vol. 8, n° 1, automne 1982, p. 168-172.

Tremblay-Daviault, Christiane, *Un cinéma orphelin. Structures mentales et sociales du cinéma Québécois (1942-1953)*, Montréal : Éditions Québec-Amérique, 1981, 353 p.

Véronneau, Pierre et Pier Handling, *Self-portrait: Essays on the Canadian and Quebec Cinema*, Canadian Film Institute, 1980, 257 p.

Véronneau, Pierre (dir.), *A la recherche d'une identité : renaissance du cinéma d'auteur canadien-anglais*, Montréal : Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma avec le concours de Téléfilm Canada, 1991, 229 p.

Véronneau, Pierre, *Le succès est au film parlant français, histoire du cinéma au Québec 1*, Montréal : Cinémathèque québécoise, 1979, 164 p.

* Véronneau, Pierre, *Cinéma de l'époque Duplessiste, histoire du cinéma au Québec 2*, Montréal : Cinémathèque québécoise, 1979, 164 p.

* Véronneau, Pierre, *Résistance et affirmation, la production francophone à l'ONF, 1939-1964, histoire du cinéma au Québec 3*, Montréal : Cinémathèque québécoise, 1987, 144 p.

Weinmann, Heinz, *Du Canada au Québec, Généalogie d'une histoire*, Montréal : L'Hexagone, Collection « Essai », Montréal, 1981, 477 p.

*Weinmann, Heinz, *Cinéma de l'imaginaire Québécois, de La Petite Aurore à Jésus de Montréal*, Montréal : L'Hexagone, 1990, 270 p.

Théâtre et littérature au Québec

*Biron, Michel, *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2000, 320 p.

*Bourassa, André G., Gilbert David, Jean-Marc Larrue et Renée Legris, *Le Théâtre au Québec 1825-1980*. Montréal : VLB, Société d'histoire du théâtre du Québec, Ministère des affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1988, 205 p.

*Bourassa, André G., et Larrue, Jean-Marc, *Les Nuits de la «Main». Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*. Montréal : VLB, 1993, 361 p.

Bureau, Luc, *Entre l'Éden et l'utopie. Les fondements imaginaires de l'espace québécois*, Montréal : Québec/Amérique, 1984, 235 p.

Coté, Jean-Guy, «Le Théâtre Parminou : onze ans d'intervention théâtrale et politique en milieu populaire», dans *L'Avant-garde culturelle et littéraire au Québec durant les années 1970*, Université du Québec à Montréal, (Cahiers du département d'études littéraires), n° 5, Montréal, 1986, p. 119 à 139.

*Cotnam, Jacques, *Le Théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*. Montréal : Fides, 1976, 124 p.

*Fortin, Andrée, *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues*, Sainte Foy : Les Presses de l'Université Laval, 1993, 406 p.

*Gonthier, Claude « Patrick Straram ou la constellation du Bison Ravi », *Voix et images*, vol. 13, n° 3, 1998, p. 436-458.

Lacroix, Michel, « Littérature, analyse de réseaux et centralité : esquisse d'une théorisation du lien social concret en littérature », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, 2003, p. 407-497.

Lacroix, Michel « Introduction : Analyse des réseaux sociaux et interdisciplinarité dans les études québécoises », dans Lacroix, Michel (dir.), *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 7, n° 1, printemps 2004, « Réseaux et identité sociales », p. 11-25.

Lane, Gilles, *L'urgence du présent. Essai sur la culture et la contre-culture*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 1973, 210 p.

Larose, Jean, *L'amour du pauvre*, Montréal : Boréal, 1991, 254 p.

Lizé, Claude, « *Théâtre des cuisines et avant-garde théâtrale au Québec depuis 1960, L'avant-garde culturelle et littéraire*, Cahier n° 5, 1986, p. 141-150.

Milot, Pierre, *Le paradigme rouge. L'avant-garde politico-littéraire des années 70*, Montréal : Les Éditions Balzac, 1992, 275 p.

*Morisset, Jean et Waddell, Éric, *Amériques. Deux parcours au départ de la Grande Rivière de Canada : Essais et trajectoires*, Montréal : L'Hexagone, 2000, 339 p.

*Nepveu, Pierre, *L'Écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal : Boréal, 1988, 243 p.

Nepveu, Pierre, *Intérieurs du nouveau monde*, Montréal : Boréal, 1998, 378 p.

*Nous, Alexis, *Plaidoyer pour un monde métis*, Paris : Textuel, 2005, 141 p.

*Nous, Alexis (dir.), *Poésie, terre d'exil : autour de Salah Stétié*, Montréal : Trait d'union, 2003, 225 p.

*Nous, Alexis et Laplantine, François, *Métissages : De Arcimboldo à Zombi*, Paris : Pauvert, 2001, 633 p.

*Paré, François, *Les littératures de L'exiguïté*, Hearst (Ontario) : Le Nordir, 1992, 175 p.

Pelletier, Jacques (dir.), *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*, Montréal : Les cahiers du Département d'études littéraires, n° 5, UQAM, 1986, 193 p.

*Pléau, Jean-Christian, *La révolution québécoise : Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Saint-Laurent : Fides, 2002, 270 p.

Ploegaerts, Léon et Marc Vachon, « Patrick Straram ou un détour par le détournement », *Voix et images*, vol. 25, n° 1, automne 1999, p. 147-163.

Ouvrages de référence théoriques et critiques

Histoire

*Bauer, Julien, *Le système politique canadien*, Paris : PUF, 1998, 127 p.

*Bowsfield, Hartwell, *Louis Riel, Le patriote Rebelle*, Montréal : Éditions du jour, 1973, 173 p.

Caldwell, Gary, *La culture publique commune, les règles du jeu de la vie publique au Québec et les fondements de ces règles*, Montréal : Éditions nota bene, 2001, 192 p.

Coll. (P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert, F. Ricard), *Histoire du Québec contemporain, tome II : le Québec depuis 1930*, Montréal : Boréal, 1989, 840 p.

*Gasher, Mike, "From Sacred Cows to White Elephants: Cultural Policy Under Siege", *Canadian Issues/Thèmes canadiens*, n° 19, 1997, p. 13-30.

*Hamelin, Jean et Jean Provencher, *Brève histoire du Québec*, Montréal : Boréal, 1981, 169 p.

*Harvey, Fernand, « Les politiques culturelles au Canada et au Québec. Perspectives de recherche », CCRN Colloquium, Juin 1998, texte de la conférence accessible sur le web à l'adresse suivante :

http://www.arts.uwaterloo.ca/ccm/ccrn/documents/colloq98_harvey.html

*Lemieux, Vincent, « Des politiques publiques comme les autres ? », dans Florian Sauvageau (dir.), *Les politiques culturelles à l'épreuve. La culture entre l'État et le marché*, Sainte-Foy : Institut québécois de recherche sur la culture, 1996, 202 p.

*Morton, Desmond, « Chapitre 6 : crises d'abondance, 1945-1988 », *Histoire générale du Canada*, sous la direction de Craig Brown, édition française dirigée par Paul-André Linteau, Montréal : Boréal, 1988, 694 p.

*Warren, Jean-Philippe, *L'engagement sociologique. La tradition sociologique du Québec francophone, 1886-1955*, Montréal : Boréal, 2003, 447 p.

Voir aussi les sites :

<http://bilan.usherbrooke.ca/bilan>.

<http://www.civilisation.ca>.

<http://www.collectionscanada.ca>

Études cinématographiques

Barsam, Richard Meran, *Non-Fiction Film : a Critical History*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992, 482 p.

De Bethune, Kathleen, et Michel Ginter, Henri Sonet, Paolo Zagaglia, *Cinéma et réalité. Rencontre avec René Allio, Jean-jacques Adrien, Frans Buyens, Richard Dindo, Gérard Guérin, Benoît Lamy, Jacques Leduc, Boris Lehman, Marceline Loridan, Christine Mesnil, Gérard Mordillat, Luc Moullet, Nicolas Philibert, Henry Storck, Johan van der Keuken, Fred Wiseman*, Bruxelles : centre de l'audiovisuel à Bruxelles, 1982, 196 p.

Brenez, Nicole et Christian Lebrat (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimentale en France*, Paris : Cinémathèque française, 2001, 591 p.

*Campan, Véronique, *L'écoute filmique. Écho du son en image*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1999, 156 p.

* Chion, Michel *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris : Cahiers du cinéma, Paris, 2003, 478 p.

Coll., *Iris*, « spectateurs et publics de cinéma », numéro 17, automne 1994, 222 p.

Coll., *Images documentaires*, « La parole filmée », numéro 22, 3^e trimestre 1995, 87 p.

Coll., *L'homme et la société. Revue internationale de recherches et de synthèse en sciences sociales*, « Cinéma engagé, cinéma enragé », n° 127-128, 1998, 205 p.

*Coll., *La Revue Documentaires*, « l'auteur en question », numéro 14, 1^{er} trimestre 1999.

*Coll., *Images Documentaires*, « le droit à l'image ? », numéro 35/36, 3^e et 4^e trimestre 1999, 111 p.

*Coll., *Images documentaires*, « Parole ouvrière », numéro 22, 1^{er} et 2^e trimestre 2000, 200 p.

*Coll., *L'image, le monde*, « images sauvages », n° 3, automne 2002, 112 p.

*Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue. Cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse : Verdier, 2004, 761 p.

*Daney, Serge, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, Paris : POL, 1993, 372 p.

Gaudreault, André et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma », dans Aumont, Jacques, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1989, 1984, p. 49-63.

Gaudreault, André et Philippe Marion (dir.), « Le documentaire », *Cinémas*, vol. 4 n° 2, Hiver 1994, 187 p.

Gunning, Tom, « The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and The Avant-Garde », in Thomas Elsaesser (eds), *Early Cinema, Space, Frame Narrative*, London : BFA, 1990, p. 56-62.

*Godard, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris : Éditions Albatros, 1980, 265 p.

Grant, Barry Keith et Jeannette Sloniowski (eds), *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, Detroit: Wayne State University Press, 1998, 48 p.

Guynn, William, *Un cinéma de non-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix en Provence : Publication de l'Université de Provence, 2001, 257 p.

*Hayes, Graeme et Martin O'Shaughnessy (dir.), *Cinéma et engagement*, Paris : L'Harmattan, 2005, 351 p.

*Hoare, Michael, « Entretien avec Patrice Chagnard », *La revue documentaires*, n° 14, « l'auteur en question », 1^{er} trimestre 1999.

*Jeancolas, Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Paris : Nathan, 1995, 128 p.

Joyard, Olivier, « New-York underground », *Les cahiers du cinéma*, juin 2001, p. 67-77.

*Jullier Laurent, *Les sons au cinéma et à la télévision*, Paris : Armand Colin, 1995, 224 p.

*Jullier, Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris : Nathan, 2002, 185 p.

Lioult, Jean-Luc, *A l'enseigne du réel, Penser le documentaire*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2004, 175 p.

*Marsolais, Gilles, *L'aventure du cinéma direct*, Paris : Seghers, 1974, 495 p.

*Niney, François, *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles : De Boeck Université, 2000, 347 p.

Noguez, Dominique, *Le cinéma autrement*, Paris : Éditions du Cerf, 384 p.

*Odin, Roger (dir.), *L'âge d'or du documentaire : Europe, années cinquante*, « Tome 1, France, Allemagne, Espagne, Italie, Paris » ; Paris : L'Harmattan, 1998, 252 p.

*Pinel, Vincent, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris : Larousse, 2000, 239 p.

*Pozner, Valérie, « Le bonimenteur "rouge". Retour sur la question de l'oralité à propos du cas soviétique », *Cinémas*, vol. 14, n° 2-3, printemps 2004, p. 143-178.

Prédal, René (dir.), « Le documentaire français », *Cinémaction*, Paris : Cerf/Corlet-télérama, 1987, 207 p.

Rosenthal, Alan, *New Challenges for Documentary*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California press, 1988, 615 p.

Sorlin, Pierre, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris : Aubier Montaigne, 1977, 319 p.

*Veray, Laurent, *Loin du Vietnam*, Paris : Éditions Paris expérimental, 2004, 61 p.

*Vidal, Jean-Michel, dans « Perspectives anthropologiques: Images, Tradition et Cinéma en Afrique au sud du Sahara », *L'écriture des cinémas d'Afrique noire*, *Cinémas*, vol. 11, n° 1, décembre 2000, p. 97-112.

Communication

*Bolter, Jay David and Richard Grusin, *Remediation: understanding new media*, Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology, 1999, 295 p.

Beauchemin, Jean-François et Gil Simon, *Ici Radio-Canada. 50 ans de TV française*, Montréal : Éditions de l'Homme, 2002, 255 p.

Bertin-Maghit, Jean-Pierre, Martine Joly, François Jost et Raphaëlle Moine, *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, Paris : L'Harmattan, 2002, 351 p.

Bourdon, Jérôme et François Jost (dir.), *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy*, [14-21 juin 1997], Paris : Nathan ; Bry-sur-Marne : Institut national de l'audiovisuel, 1998, 336 p.

*Cassetti, Francesco, Odin, Roger, « De la paléo- à la néo-télévision », *Communications*, numéro 51, 1990, p. 9-26.

Dayan, Daniel, « Le mystère de la réception », *Le débat*, numéro 71, Paris : Gallimard, 1992, p. 146-162.

Dayan, Daniel, « Le double corps du spectateur », in Proulx, Serge (dir.), *Accusé de réception : le téléspectateur construit par les sciences sociales*, Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1998, p. 175-189.

Dufresne, Mario, *Ouvrir la TV : 25 ans de la TVCRA*, Thetford Mines : Télévision communautaire de la région de l'Amiante, 1998, 116 p.

*Esquenazi, Jean-Pierre, « L'effet "film de famille" », in *Le film de Famille. Usage privé, usage public*, Roger Odin (dir.), Paris : Méridiens Klincksieck, 1995, 235 p.

Fillion, Michel, *Radiodiffusion et société distincte : des origines de la radio jusqu'à la révolution tranquille au Québec*, Laval : Éditions du Méridien, 1994. 239 p.

*Jost, François, *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*. Québec : Nuit blanche, Paris : Méridiens-Klincksieck, 1998, 184 p.

*Jost, François, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, INA, Bruxelles : De Boeck université, 2001, 212 p.

*Mehl, Dominique, « La parole profane », *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy*, sous la direction de Jérôme Bourdon et François Jost, Paris : Nathan, 1998, 336 p.

Odin, Roger (dir.), *Communications*, numéro 68, « le cinéma en amateur », Paris : Seuil, 1999. 301 p.

*Odin, Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale », in *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Roger Odin (dir.), Paris : Méridiens Klincksieck, 1995, 235 p.

Proulx, Serge et Jean-Pierre Laurendeau, « L'audiovisuel, catalyseur de la mémoire sociale ? », *Champs visuels*, n° 4, février 1997, p. 9-16.

Proulx, Serge (dir.), *Accusé de réception : le téléspectateur construit par les sciences sociales*, Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1998, 197 p.

Proulx, Serge et Danielle Bélanger, « La réception des messages », in Anne-Marie Gingras, *La communication politique. État des savoirs, enjeux et perspectives*, 2003, p. 217-255.

*Walter, Jacques (dir.), *Le téléthon, Scène, intérêts, éthique*, Paris ; Montréal : L'Harmattan, 1998, 265 p.

* Walter, Jacques, « Pensée en clair-obscur, Théorie des champs et médiations », *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy*, [14-21 juin 1997], sous la dir. de Jérôme

Bourdon et François Jost, Paris : Nathan ; Bry-sur-Marne : Institut national de l'audiovisuel, 1998, 336 p.

Anthropologie et sociologie

Bouchard, Gérard, *Genèse des nations et cultures du nouveau monde : essai d'histoire comparée*, Montréal : Boréal, 2000, 503 p.

*Bourdieu, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, 268 p.

Bourdieu, Pierre, *Le sens pratique*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, 475 p.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Éditions du seuil, 1992 (réédité en 1998, Seuil, collection Points Essais, 567 p.).

Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Paris : Librairie Droz, 1972 (réédité en 2000, Seuil, collection Points Essais, 429 p.)

*Caillé, Alain, « Marcel Mauss et le paradigme du don », *Sociologie et société*, vol. XXXVI, n° 2, p. 141-176.

*Caillé, Alain, *Don, intérêt et désintéressement : Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*, Paris : Editions la Découverte, revue MAUSS, 1994, 304 p.

Castoriadis, Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris : Éditions du Seuil, 1975 (réédition en 1999, collection « Points Essais »), 358 p.

Coll., *L'école de Chicago*, Paris : Flammarion, 2004 (première édition champ urbain CRU, 1979), 378 p.

Comeau, Yvan et Louis Favreau, *Développement économique communautaire : une synthèse de l'expérience québécoise*, Hull : Université du Québec à Hull/Les cahiers de la chaire de recherche en développement communautaire, 1998, 24 p.

*Desjeux, Dominique, *Les sciences sociales*, Paris : PUF 2004, 127 p.

Dumont, Fernand, *La vigile du Québec. Octobre 1970 : l'impasse ?*, Montréal : Hurtubise HMH, 1971, 234 p.

Dumont, Fernand (dir.), *Les cultures parallèles*, Ottawa : Éditions Leméac, 1982, 170 p.

*Dumont, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Montréal : Boréal, 1993, 393 p.

*Dumont, Fernand, *Raisons communes*, Montréal : Boréal, 1995, 255 p.

*Ehrenberg, Alain, *La fatigue d'être soi, dépression et société*, Paris : O. Jacob, 1998, 318 p.

Favreau, Louis, *Mouvement populaire et intervention communautaire de 1960 à nos jours : continuités et ruptures*, Montréal : Centre de formation populaire et Éditions du Fleuve 1989, 307 p.

Favreau, Louis et Benoît Lévesque, *Le développement économique communautaire : économie sociale et intervention*, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 1996, 230 p.

Favreau, Louis, et Yves Vaillancourt, *Le modèle québécois d'économie sociale et solidaire*, Montréal : Laboratoire de recherche sur les pratiques et les politiques sociales, Département de travail social, Université du Québec à Montréal, 2000, 19 p.

Fortin, Andrée et Denys Delage, Jean-Didier Dufour et Lynda Fortin, *Histoires de familles et de réseaux : la sociabilité au Québec d'hier à demain*, Montréal : Éditions Saint-Martin, 1987, 225 p.

*François, Bastien et Nepveu, Érik (dir.), *Espaces publics mosaïques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1999, 322 p.

Godelier, Maurice, *L'énigme du don*, Paris : Flammarion, 2002, 315 p. (première édition Paris : Fayard, 1996).

*Godbout, Jaques T. et Alain Caillé (collaboration), *L'esprit du don*, Montréal : Boréal : 1992, 345 p.

*Godbout, Jaques T., *Le don, la dette et l'identité : homo donator versus homo oeconomicus*, Montréal : Boréal, 2000, 190 p.

Jewsiewicki, Bogumil et Jocelyn Létourneau, *Identités en mutation. Socialités en germination*, Montréal : Septentrion, 1998, 226 p.

Levasseur Roger, « la culture populaire au Québec, de la survivance à l'affirmation », in Pronovost, Gilles (dir.), *Cultures populaires et sociétés contemporaines*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 1982, p. 104-115.

Lévesque, Benoît (dir.), *Animation sociale, entreprises communautaires et coopératives*, Québec : Editions coopératives A. Saint-Martin, 1979, 380 p.

Lévesque, Benoît, André Joyal et Omer Chouinard (dir.), *L'autre économie : une économie alternative? Actes du 8e Colloque annuel de l'Association d'économie*

politique (AEP) tenu à l'Université du Québec à Montréal les 21 et 22 octobre 1988, Sillery : Presses de l'Université du Québec, 1989, 372 p.

Lévesque, Benoît et Yves Vaillancourt, *Les services de proximité au Québec : de l'expérimentation à l'institutionnalisation*, Montréal : UQAM/Cahiers de la chaire de recherche en développement communautaire (CRDC), novembre 1998, 24 p.

Martucceli, Danilo, *Sociologies de la modernité*, Paris : Gallimard, 1999, 709 p.

*Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris : Presses universitaires de France, 1960, 389 p.

*Mercklé, Pierre, *La sociologie des réseaux sociaux*, Paris : Éditions La découverte, 2004, 121 p.

*Miege, Bernard, « L'espace public : perpétué, élargie, fragmenté », Isabelle Pailliar (sous la direction de), *L'espace public et l'emprise de la communication*, Grenoble : Ellug, 1995, 211 p.

Pinto, Pierre, *Bourdieu et la théorie du monde social*, Paris : Éditions Albin Michel, 1998 (réédité chez Seuil en 2000, collection Points Essais, 252 p.)

Rieffel, Rémy, *Sociologie des médias*, Paris : Ellipses, 2001, 167 p.

Taylor, Charles, *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, Paris : Flammarion, 1997, 145 p. (première édition Princeton University Press, 1992).

Thériault, Joseph Yvon, *Critique de l'américanité. Mémoire et démocratie au Québec*, Montréal : Québec Amérique, 2005, 386 p.

Warren, Jean-Philippe, *L'engagement sociologique. La tradition sociologique du Québec francophone (1886-1955)*, Montréal : Boréal, 2003, 447 p.

Histoire et sociologie de l'art, Esthétique, Philosophie

*Adorno, Théodor W., *Minima moralia: réflexions sur la vie mutilée*, Paris : Payot, 1980, 230 p.

Agamben, Giorgio, *La communauté qui vient – théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, 118 p.

Angenot, Marc et Régine Robin, *La sociologie de la littérature : un historique*, Montréal ; CIADEST, 1993, 77 p.

Angenot, Marc, *Les grands récits militants des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Religions de l'humanité et science de l'Histoire*, Paris : L'Harmattan, 2000, 219 p.

*Ardenne, Paul, *Un art contextuel, Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris : Flammarion, 2002, 254 p.

*Arendt, Hannah, *Juger, sur la philosophie politique de Kant*, Paris : Éd. du Seuil, 1991, 244 p.

*Becker, Howard S., *les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 1988, 379 p.

Blanchot, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris : Éditions de Minuit, 1983, 93 p.

*Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon : Les Presses du réel, 1998, 123 p.

*Coll., « L'idée de communauté », *Parachute*, n° 100, 2000, 142 p. ; n° 101, 2000, 142 p. ; n° 102, 2000, 136 p.

*Chateau, Dominique, *Épistémologie de l'esthétique*, Paris : L'Harmattan, 2000, 349 p.

Chateau, Dominique, *L'art comme fait social total*, Paris : L'Harmattan, 1998, 109 p.

*Chedin, Olivier, *Sur l'esthétique critique de Kant : et la théorie critique de la représentation*, Paris : Vrin, 1982, 286 p.

Cornette, Jérôme, « D/V, ou comment philosopher à coups de disque versatile », *Fresh Theory*, dirigé par Mark Alizart et Christophe Kihm, Paris : L. Scheer, 2005, 565 p.

*Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris : Buchet-Chastel, 1967, 176 p.

Debord, Guy, *Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris : Éditions Gallimard, 1992, 148 p.

*Deleuze, Gilles, *La philosophie critique de Kant*, Paris : Presses Universitaires de France, 1963, 108 p.

*Deleuze, Gilles, *L'Image-temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985, 378 p.

*Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, 645 p.

*Deleuze, Gilles, *Marcel Proust et les signes*, Paris : Presses Universitaires de France, 1964, 92 p.

*Deleuze, Gilles, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris : Éditions de minuit, 2003, 383 p.

- *Deleuze, Gilles, *Critique et Clinique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993, 187 p.
- *Deleuze, Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Éditions de Minuit, 1991, 206 p.
- *Derrida, Jacques, Fathy, Safaa, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris : Éditions Galilée/Arte Éd., 2000, 169 p.
- *Derrida, *foi et savoir*, Paris : Seuil, 2000, 133 p.
- *Derrida, Jacques, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris : Galilée, 1991, 221 p.
- Dickie, Georges, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca, New-York: Cornell University Press, 1974, 204 p.
- Fortin, Andrée, *Nouveaux territoires de l'art : régions, réseaux, place publique*, Québec : Éditions Nota Bene, 2000, 319 p.
- *Habermas, Jürgen, *Connaissance et intérêt*, Paris : Gallimard, 1976, 386 p.
- *Hénaff, Marcel, *Le prix de la vérité. Le don, l'argent et la philosophie*, Paris : Seuil, 2002, 551 p.
- *Huston, Nancy, *Professeur de désespoir*, Arles : Acte sud, Montréal : Leméac, 2004, 380 p.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978, 305 p.
- *Jimenez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris : Gallimard, 1997, 448 p.
- *Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* Paris : Vrin, 1974, 308 p.
- De Koninck, Marie-Charlotte et Pierre Landry (dir.), *Déclics : art et société, le Québec des années 1960 et 1970*, Québec : Musée de la civilisation/Montréal : Musée d'art contemporain, 1999, 256 p.
- Lescourret, Marie-Anne, *Introduction à l'esthétique*, Paris : Flammarion, 2002, 295 p.
- *Nancy, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris : C. Bourgois, 1986, 197 p.
- *Nancy, Jean-Luc, *La communauté affrontée*, Paris : Galilée, 2001, 50 p.
- *Nancy, Jean-Luc, « Conloquium », in *Communitas. Origine et destin de la communauté*, précédé de « Conloquium », Roberto Esposito, et Jean-Luc Nancy (introduction), Paris : Presses Universitaires de France, 2000, 166 p.

Nancy, Jean-Luc, *A l'écoute*, Paris : Galilée, 2002, 85 p.

Ouellet, Pierre (dir.), *Politique de la parole. Singularité et communauté*, sous la direction de Pierre Ouellet, Montréal : Trait d'union, 2002, 273 p.

*Popper, Frank, *Art, action et participation*, Paris : Klincksieck, 1980, 368 p.

*Rancière, Jacques, « d'une chasse à l'homme à une autre : Fritz Lang entre deux âges », *La fable cinématographique*, Paris : Seuil, 2001, 243 p.

*Rancière, Jacques, « la communauté esthétique », *Politique de la parole. Singularité et communauté*, sous la direction de Pierre Ouellet, Montréal : Trait d'union, 2002, 273 p.

*Rancière, Jacques, *Le partage sensible*, Paris : La Fabrique, 2000, 74 p.

*Rancière, Jacques, *La méésentente*, Paris : Galilée, 1995, 187 p.

*Sloterdijk, Peter, *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris : Calmann-Lévy, 2000, 160 p.

*Szendi, Peter, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy, Paris : Éditions de Minuit, 2001, 172 p.

Vigneault, Louise, *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal : Hurtubise HMH, 2002, 406 p.

*Villeneuve, Johanne, « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke », *Intermédiatités*, n° 2, automne 2003, p. 11-29.

*Vuillemin, Jules, *L'intuitionnisme Kantien*, Paris : Vrin, 1994, 291 p.

*Zumthor, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil : Le Préambule, 1990, 129 p.

*Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Éditions du Seuil, 1983, 307 p.

Documents (textes et archives)

Les documents précédés d'un astérisque ont été cités dans le texte

Intertexte des films et des écrits

*Aquin, Hubert, *Journal, 1948-1971*, Saint-Laurent : BQ, 1992, 407 p.

*Borduas, Paul-Émile, *Le Refus Global*, Montréal : Éditions Parti-pris, 1977 (première édition : Montréal, Mithra-Mythe en 1948), 153 p.

*Ducharme, Réjean, *L'avalée des avalés*, Paris : Gallimard, 1966, 285 p.

*Fanon, Franz, *Les damnés de la terre*, Paris : Maspero, Cahiers libres 27-28, 1961, 244 p.

Fanon, Franz, *Peau noire, masques blancs*, Paris : Seuil, 1952 (réédité en 1971, 188 p.)

*Ferron, Jacques, « Le mythe d'Antée » (*La barre du jour*, automne 1967), repris dans le recueil d'articles intitulé *Escarmouches*, Montréal : Éditions Leméac, 1975, 351 p.

*Lafond, Jean-Daniel, *Les traces du Rêve*, Montréal : L'Hexagone, 1988, 260 p.

Lafond, Jean-Daniel, *La liberté en colère, le livre du film*, Montréal : L'Hexagone, collection « Itinéraires », 1994, 170 p.

*Leclerc, Félix, *Les 100 000 façons de tuer un homme*, tiré de l'album : *L'alouette en colère*, Philips, 1972.

*Lefebvre, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, vol.1, « Introduction », 369 p., vol. 2, « Fondements d'une sociologie de la quotidienneté. », 359 p., vol. 3, « De la modernité au modernisme », 171 p., Paris : Grasset, 1947.

*Memmi, Albert, *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*, Paris : J.-J. Pauvert, 1966, 184 p.

Maheu, Pierre, *Un parti-pris révolutionnaire*, Montréal : Éditions Parti pris, 1983, 303 p.

*Mumford, Lewis, *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, New York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1961, 657 p. (trad. : *La Cité à travers l'histoire*, Paris : Éditions du Seuil, 1964, 781 p.)

*Miron, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1970, 171 p.

Perrault, Pierre, *Un pays sans bon sens*, Montréal : Éditions Lidec, 1972, 245 p.

*Perrault, Pierre, *La bête lumineuse*, Montréal : Nouvelle Optique, 1982, 251 p.

*Perrault, Pierre, *Cameramages*, Montréal : L'Hexagone ; Paris : Édilig, 1983, 127 p.

Pierre Perrault, *La grande allure. 1. De Saint-Malo à Bonavista. Récit de voyage*, Montréal : L'Hexagone, 1989, 360 p.

Perrault, Pierre, *Pour la suite du monde, Récit*, Photographie de Michel Brault, Montréal : L'Hexagone, 1992, 304 p.

Perrault, Pierre, *L'Ougmigmatique ou l'objectif documentaire*, Montréal : L'Hexagone, 1995, 309 p.

*Piotte, Jean-Marc ; Gagnon, Madeleine ; Straram, Patrick, Le bison ravi, *Portraits du voyage*, Montréal : L'Aurore, 1975, 95 p.

Piotte, Jean-Marc, *Un parti pris politique*, Montréal-Nord : VLB éditeur, 1979, 250 p.

*Piotte, Jean-Marc, *La communauté perdue : petite histoire des militantismes*, Montréal : VLB, 1987, 140 p.

*Roy, Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal : Éd. Beauchemin, 1947, 2 vol., 532 p.

*Straram, Patrick, le Bison ravi et Piotte, Jean-Marc, Pio le fou, *Gilles cinéma Groulx, le Lynx inquiet*, Montréal : Éditions Québécoises/Cinémathèque Québécoise, 1971, 142 p.

*Vallières, Pierre, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal : Éd. Parti Pris, 1968, 542 p. (réédité aux Éditions Parti pris, Montréal, 1979).

Vanier, Denis et Josée Yvon, *Travaux Pratiques. Œuvres critiques complètes. Tome 1 1970-1984*, Sainte-Foy : Les Éditions Remi Ferland et les Éditions Transpercées, 1987.

Articles de presse, documents d'archives, rapports

Articles de presse consultés (classement par film et en ordre chronologique)

Articles généraux

Martin, Louis, « Pour relever le défi du changement, une arme nouvelle...la télévision communautaire », *Le Devoir*, 6 janvier 1971.

Saint-Jérôme, Fernand Dansereau, 1968

Favreau, Michel, « le film qu'il fallait faire cette année au Québec : *Saint-Jérôme* », *La Presse*, 15 janvier 1968.

Dans nos forêts !, Maurice Bulbulian, 1971

Tadros, Jean-Pierre « Dans nos forêts de Maurice Bulbulian », *Le Devoir*, mercredi 9 février 1972.

On est au coton, Denys Arcand, 1970

- Perreault, Luc, « La bataille du socio-politique », *La Presse*, Montréal, 17 juillet 1971.
- Lévesque, Robert, « L'ONF poursuit sa politique de censure », *La Patrie*, semaine du 12 septembre 1971.
- Newman, Sydney, « Pourquoi l'ONF a interdit *On est au coton* », *Le Devoir*, 12 novembre 1971.
- Faucher, Carol, « Les travailleurs du textile veulent décider eux-mêmes si le film *On est au coton* correspond à la réalité », *Québec Presse*, 14 novembre 1971.
- Arcand, Denys, « *On est au coton* est finalement un film sur la résignation », *La Tribune/Sherbrooke*, le 27 novembre 1971.
- Rheault, Ghislaine, « Denys Arcand...la censure », *Le soleil*, Québec, 20 novembre 1971.
- Lemelin, Claude, « Dossier *On est au coton* », *Le Devoir*, 25 novembre 1971.
- Perreault, Luc, « A l'ONF, fin des interdits », *La Presse*, Montréal, lundi 12 avril 1976.

L'Erreur boréale, Richard Desjardins, Robert Monderie, 1999

- Tremblay, Bertrand, « L'ONF tire sur notre industrie forestière », *Le Quotidien*, samedi 20 février 1999.

- Perron, Alain, « L'industrie forestière coincée entre l'arbre et l'écorce », *La Presse*, Montréal, lundi 22 février 1999.
- Chartier, Gilles « Erreur Boréale et hypocrisie », *La Presse*, Montréal, jeudi 11 mars 1999.
- « Le film de Desjardins exagère, selon l'industrie forestière », Hélène Baril, *Le Soleil*, jeudi 11 mars 1999.
- Francœur, Louis-Gilles, « Une coalition exige une enquête publique », *Le Devoir*, vendredi 12 mars 1999.
- Tremblay, Louis, « Un chercheur met des bémols au film *L'Erreur boréale* », *Le Quotidien*, Lundi 15 mars 1999.
- Tremblay, Louis, « *L'Erreur boréale*, des images choquantes ! », *Le Quotidien*, mercredi 17 mars 1999.
- Tremblay, Bertrand, « *Erreur Boréale* : on était bien loin du printemps de Paris ! », *Le Quotidien*, samedi 20 mars 1999.
- Francœur, Louis-Gilles, « *L'Erreur Boréale* : L'industrie forestière riposte » et « L'industrie forestière attaque la crédibilité du film de Desjardins », *Le Devoir*, 26 mars 1999.
- Gauthier, Johanne (présidente-directrice générale de l'Ordre des ingénieurs forestiers du Québec), « *L'Erreur boréale* de Richard Desjardins : une vision alarmiste et partielle », *Le Soleil*, 26 mars 1999.
- Harvey, Richard (lecteur), « *L'Erreur boréale...pour la suite des choses* », *Le Progrès-dimanche*, 28 mars 1999.
- Cloutier, Mario, « Brassard dénonce la thèse fausse du film de Desjardins », *Le Devoir*, 31 mars 1999.
- Brassard, Jacques, « *L'Erreur boréale*, un film démagogique ? Le ministre Jacques Brassard donne la réplique à Richard Desjardins », *Le Devoir*, jeudi 1^{er} avril 1999.
- Bélanger, Louis (Vice-président de l'Union québécoise pour la conservation de la nature), « Nos forêts du Nord pourraient bien n'être plus un jour qu'un vague souvenir », *Le Quotidien*, jeudi 1^{er} avril 1999.
- Gagné, Jean-Simon « La gifle du poète. *L'Erreur boréale* fait jaser dans les couloirs de l'Université », *Le Soleil*, 1^{er} avril 1999.
- Tremblay, Odile, « Pendule à gauche », *Le Devoir*, 3 avril 1999.
- Robitaille, Antoine, « Philippe Breton. L'anti-manipulateur. L'expert en communication critique tant *l'Erreur boréale* que l'information diffusée en temps de guerre », *Le Devoir*, 6 avril 1999.
- Tremblay, Bertrand « Le ministre réplique enfin à Desjardins », *Le Quotidien*, 6 avril 1999.
- Munger, Dave (technnologue forestier), « L'Erreur Desjardins. L'auteur de *l'Erreur boréale* trompe le public en parlant de ce que, manifestement, il ne connaît pas », *Le Devoir*, 7 avril 1999.
- Bérubé, Jacques (Journaliste au *Mouton noir*), « L'erreur Munger », *Le Devoir*, 14 avril 1999.
- « À la veille d'un important congrès. L'industrie forestière vilipende le documentaire *L'Erreur Boréale* », *La tribune*, 14 avril 1999.
- Laurence, Jean-Christophe, « Richard Desjardins. Le loup solitaire. Le spectrum n'a jamais été aussi silencieux : c'était l'écoute totale », *La Presse*, 16 avril 1999.

- Brassard, Jacques (ministre des ressources naturelles), « *L'Erreur boréale* : un film assommoir de M. Richard Desjardins, M. Robert Monderie, Poètes et cinéastes », *La Tribune*, 17 avril 1999.
- Turcotte, Claude « Le président de Donohue sert une réplique à *L'Erreur boréale* ; ceux qui sonnent l'alarme sont ou bien mal informés ou, encore pire, mal intentionnés », *Le Devoir*, 22 avril 1999.
- « "Cessez de saccager les forêts !" Près de 90% des Québécois estiment que le Québec devrait faire arrêter les coupes à blanc », *Le Devoir*, 24 avril 1999.
- O'Neill, Pierre « Autour de Domtar de parer *L'Erreur Boréale* », *Le journal de Québec*, 30 avril 1999.
- « Une réunion des ingénieurs forestiers de l'industrie pour élaborer une stratégie : L'AMBSQ entend riposter à l'Erreur boréale » et « table ronde au collque Kruger de la semaine des sciences forestières. L'ingénieur forestier doit se rapprocher du public » et « Le mot à dire des communautés : lors de la table ronde du 23 mars dernier à l'université Laval, on a beaucoup parlé de la crédibilité du régime forestier » et « l'avenir incertain de la forêt boréale », *Le coopérateur forestier*, vol.13, numéro 4, mai 1999.
- Tremblay, Louis, « Jaques Girard est confiant : la forêt boréale se régénère bien » et « politique d'exploitation : les intervenants créent des problèmes », *Le Quotidien*, 3 mai 1999.
- Bernier, Yvon, « Machinerie forestière : le stress affecte lourdement les propriétaires », *Le Progrès-dimanche*, 9 mai 1999.
- Moore, Patrick (fondateur de Greenpeace), « Et si nous nous trompions de cible ? Les pratiques forestières ne causent pas l'extinction des espèces, malgré ce que certains peuvent prétendre », *Le Devoir*, 14 mai 1999.
- « Brassard et l'Erreur boréale. Pas d'enquête ni moratoire », *Le Quotidien*, 18 mai 1999.
- Branchaud, Alain et Andrée Gendron (biologistes), « *L'Erreur boréale* : non la terre n'est pas ronde », *La Presse*, jeudi 20 mai 1999.
- Sauvé, Mathieu Robert, « Erreur boréale, erreur nationale. Des spécialistes saluent la contribution de Richard Desjardins », *Forum Université de Montréal*, vol. 33, numéro 29, 25 mai 1999.
- Baribeau, Jean (l'auteur est journaliste. Il a travaillé pour la fédération des producteurs de bois du Québec et les éditions forestières ; il a été membre de divers groupes environnementaux), « L'erreur de *L'Erreur boréale* », *Le soleil*, 11 juin 1999.
- Francœur, Louis-Gilles, « L'avenir de la forêt. La quantité ou la qualité ? Les méthodes actuelles de coupe et de régénération ne garantissent pas à la prochaine génération un niveau de récolte comparable à celui d'aujourd'hui », *Le Devoir*, 20 juin 1999.
- Francœur, Louis-Gilles, « La forêt boréale canadienne est menacée. Un rapport du Sénat sonne l'alarme », *Le Devoir*, 30 juin 1999.

Où êtes-vous donc ?, Gilles Groulx, 1969

- Tadros, Jean-Pierre, « Qui sommes-nous donc, Gilles Groulx », *Le Devoir*, 17 janvier 1970.

- Perreault, Luc, « Groulx : une critique de la vie quotidienne », *La Presse*, 17 janvier 1970.

24 heures ou plus, Gilles Groulx, 1973

- Newman, Sydney, « Les explications de M. Newman » et « la note confidentielle », *Le Soleil*, 12 décembre 1972.
- « L'interdiction du film de Gilles Groulx : L'ONF ne peut distribuer un film qui préconise le rejet complet du système politique », communiqué de Sydney Newman, *Le Devoir*, 13 décembre 1972.
- « L'ONF, après 24 heures et plus », *Le Devoir*, 13 décembre 1972.
- « la liberté de l'artiste », Vincent Prince et « 24 heures ou plus sera terminée », Ingrid Saumart, *La Presse*, 16 décembre 1999.
- « lettre ouverte de M. Roger Frappier », *Le Devoir*, 16 décembre 1972.
- « Un billet doux de Gilles Groulx à Mister Newman », Gilles Groulx, Québec-Press, 17 décembre 1972.
- « Les cinéastes et l'affaire Groulx », *Le Devoir*, 19 décembre 1972.
- « L'emprisonnement temporaire des idées », lettre signée Jocelyne Auger, Serge Beauchemin, Marc Beaudet, Jean Beaudin, Jean Bédard, Marcel Carrière, François Chamberland, Guy L. Côté, Francine Desbiens ; Thérèse Dumesnil, Monique Fortier, Gilles Gascon, Michel Gauthier, Suzanne Gervais, Jacques Godbout, Marie Hamelin, Pierre Hébert, André Lachapelle, Josée Lecours, Pierre Lemelin, Thérèse Lindsay, Shelagir Mackensie, Isabel Mrks, Micheline Michaud, Louise Murchison, Clément Perron, Michel Régnier, Robin Spry, André Théberge, Thomas Vamos, *Le Devoir*, 20 décembre 1972 5) « Should taxpayer subsidize revolt ? National Film Board says no », Willima Johnson, *Globe and Mail*, 25 décembre 1972.
- « Le ministre et le cinéaste », *Le devoir*, 27 décembre 1972.
- « Newman : censor or Saviour ? », Dane Lancken, 27 janvier 1973.
- « Des cinéastes protestent », communiqué des membres de *Société nouvelle / Challenge for change*, Québec-Press, 4 mars 1973.
- Gérard Godin, « Dans 24 heures ou plus, le monde des travailleurs est comme un jardin zoologique », Québec-Press, 17 décembre 1972.
- Guy Cormier, « La liberté dans une cage d'or », *La presse*, Montréal, jeudi 14 décembre 1972.
- « Un texte inédit de Gilles Groulx », *Le Devoir*, 20 décembre 1969.

La Bête lumineuse, Pierre Perrault, 1982

- « La Bête lumineuse. La règle du jeu », Luc Perreault, *La Presse*, 16 octobre 1982.
- « Pierre Perrault : le refus de la fiction : une impasse », Paul Warren, Québec français, décembre 1983.

Articles de revues spécialisées consultés (classement par titre de revue et en ordre chronologique)

24 images

Gajan, Philippe « *L'Erreur Boréale* : entretien avec Richard Desjardins » et « Alerte rouge », *24 images*, numéro 96, Printemps 1999.

Actualité agricoles

Bégin, Jean-Yves, « Qu'est-ce qu'on va devenir ? » et « Un lendemain comme hier », *Actualité agricoles*, vol. 32, numéro 7.

Bulletin d'information de l'association des cinéastes amateurs du Québec

Bulletin d'information de l'association des cinéastes amateurs du Québec, numéro 1, mai 1974.

Bulletin de la Fédération des Cinémathèques et des Conseils du film de la Province de Québec

Bulletin de la Fédération des Cinémathèques et des Conseils du film de la Province de Québec, vol. 6, numéro 1, octobre 1963 :

- *Beaucage, Jacques, (compte-rendu de l'atelier du film dirigé par) « Utilisation du film documentaire, p. 41 à 44.
- *Savard, Louis, « La communauté : ce qu'elle est, sa nature ses problèmes, ses types et les influences du milieu », p. 19.

Mais aussi :

- « Exposé » de Thérèse Halle, bibliothécaire de Saint-Jean, p. 24.
- « Exposé » de Jacques Bobet, réalisateur à l'ONF, p. 27.
- « Conférence » de l'abbé Jean Dagneault, du collège classique de Thetford Mines, p. 29.
- « Sermon de circonstance », prononcé par l'abbé Ronald Landry, Directeur de l'office des techniques de diffusion du diocèse de Ste-Anne-de-la-Pocatière, p. 35.
- « Atelier du film », dirigé par Jacques Beaucage de l'ONF, p. 41.
- « Causerie » prononcée par sœur Dolorès Riopel, Montréal, p. 45.
- « Sociodrames », dirigés par Vallier Savoie, directeur régional pour le Québec à l'ONF, p. 54.
- « Listes des vœux et des suggestions émis au cours des journées d'études de la fédération », p. 57.
- Liste des délégués et participants, p. 61.

Cahiers du Cinéma

*Eldelman, Bernard, « Monsieur Lopez et la réalité payante », *Les cahiers du Cinéma*, numéro 585, décembre 2003, p. 52-53.

Camera mouvement

Camera mouvement, bulletin n^{os} 1-4, 1985.

Dont :

- *Pilon, Benoît, « vidéo-art : clip ou musique », *Caméra mouvement. Bulletin programme numéro 4*, décembre 1985.

Champ Libre

Coll., « L'utilisation du *Mépris n'aura qu'un temps* », *Champ libre*, numéro 2, novembre-décembre 1971, p. 83-90.

Straram, Patrick, « Le grand fascisme ordinaire ou Walt Disney n'est pas mort, se porte bien et vit à Woodstock », *Champ libre*, numéro 3, automne 1972.

Champ libre, numéro 4, printemps 1973.

- Coll., « Pratique Culturelle et lutte idéologique », p. 9-22.
- Coll., « fiche d'analyse politique *Le Mépris n'aura qu'un temps* », p. 68-71.
- Coll., « fiche d'analyse politique *Les gars de Lapalme* », p. 72-75.
- Coll., « fiche d'analyse politique *Faut aller parmi le monde pour le savoir* », *Champ libre*, p. 76-80.
- Coll., « fiche d'analyse politique *La soif de l'or* », p. 81-82.
- Coll., « fiche d'analyse politique *L'expérience de Guyenne* », p. 100-101.
- Coll., « fiche d'analyse politique *Les pêcheurs* », p. 102-103.
- Coll., « fiche d'analyse politique *Les pêcheries* », p. 104.
- Coll., « fiche d'analyse politique *Les usines à poissons* », p. 105.
- Coll., « fiche d'analyse politique *les coopératives* », p. 106-107.
- Coll., « fiche d'analyse politique *La feuille qui brise les reins* », p. 108-109.
- Coll., « fiche d'analyse politique *Supermarkets and the Farmer* », p. 110-112.
- Coll., « fiche d'analyse politique *l'École des autres* », p. 126-127.

Cité Libre Montréal

*Trudeau, Pierre Elliott, « La Nouvelle trahison des clercs », *Cité Libre Montréal*, Vol. 13, no 46 (avril 1962), p. 3-16.

Ciné-Caméra (journal de cinéma amateur).

Ciné-caméra, vol. 1, numéro 1, juin-juillet 1968.

Ciné-jazz

Ciné-jazz, numéro 1, 1968.

Cinéma Québec

Comité de rédaction, « *On est au coton et la lutte des classes* », *Cinéma Québec*, p. 31-35, juin/juillet 1971.

*Tadros, Jean-Pierre, « Bilan d'une expérience d'animation », *Cinéma Québec*, vol.1, numéro 4, octobre 1971, p. 18-21.

*Lussier, Rachelle : « *Le temps de l'avant, une expérience de distribution intensive* », *Cinéma Québec*, vol. 8, n° 4, p. 35-37.

Straram, Patrick, « L'amour et la raison », *Cinéma Québec*, février 76.

Corridor (journal syndical de l'ONF)

Corridor, no 1, novembre 1972.

- Georges Dufaux, « L'ONF présente... », p. 2.
- Clément Perron, « La Longue Marche », p. 2-3.
- Le comité de négociation, « On négocie l'avenir de l'office », p. 3.
- « Une discussion vérité entre Jacques Leduc et Jacques Godbout : Les négociations, la re-classification, le syndicat et le syndicalisme, la démocratie, la cogestion », l'ONF et le cinéma, p. 6-7.

Corridor, no 2, janvier 1973.

- Jacques Godbout, « Le cinéma de papa », p. 3-4.
- Clément Perron, « Une certaine idée de l'ONF », p. 4.
- Guy Dufresne, « Cher Jacques Leduc », p. 4.
- Shelagh Mackenzie, « Biggs (extraits de conversation entre Julian Biggs, S. Mackenzie et François Jalbert) », p. 15-16.

Corridor, no 4, avril 1973.

- *Paul Larose, « Gilles Groulx oblige l'ONF à faire un choix », p. 4.
- Jean-Marie Coté, p. 4.
- Jim Boucher, p. 4.
- Anne-Claire Poirier, p. 6, 8 et 10.
- Nicole Chamson, p. 6.
- Kathleen Shannon, p. 6.
- Thérèse Dumesnil, p. 8.
- Monique Fortier, p. 8.
- Claire Boyer, p. 8.
- Susan Gabori, p. 10.

Études

*Faillot, Odile, « Le cinéma d'intervention sociale au Canada, Interview de Maurice Bulbulian », *Études*, Paris, octobre 1973.

Hobo Québec

Straram, Patrick, « le cinéma, bien, mais plus que le cinéma », *Hobo Québec*, décembre 1973.

Parti pris

*Arcand, Denys, « Manifestation à la Place des arts », n° 2 de *Parti pris*, novembre 1963.

**Parti Pris*, no 7, avril 1964 :

- Carle, Gilles, « l'ONF et l'objectivité des autres », *Parti Pris*, no 7, avril 1964.
- Groulx, Gilles, « 28 minutes, 25 secondes », *Parti Pris*, numéro 7, avril 1964.
- « L'ONF ou un cinéma québécois ?, 1964.

**Parti Pris*, Vol. 4, numéro 1, 1966.

Positif

*Ciment, Michel, « Montréal 1967 : le règne de l'image », *Positif*, n°89, novembre 1967.

Ciment, Michel, « La bête lumineuse », *Positif*, juillet/août 1983.

Séquences

*Bégin, Jean-Yves, « Le groupe de recherches sociales de l'ONF », *Séquences* 59, décembre 1969.

Bonneville, Léo, « Entretien avec Pierre Perrault », *Séquences* 64, février 1971, 9 p.

Bonneville, Léo, « Entretien avec Anne-Claire Poirier », *Séquences* 81, juillet 1975.

« Entretien avec Gilles Groulx. Ce qui m'intéresse au cinéma, c'est l'inconstabilité », *Séquences* numéro 92, avril 1978.

Vie des arts

Marsolais, Gilles, « Un cas d'anthropophagie cinématographique : *La Bête lumineuse* de Pierre Perrault », *Vie des arts*, juillet 1983.

Archives de production – documents internes de l'ONF utilisés

Groupe de recherche sociale et Guerre à la pauvreté

- Mémorandum de Maurice Bulbulian à Marcel Martin sur la Guerre à la pauvreté, le 21 juin 1967.
- Lettre du responsable du service Social aux familles à Maurice Bulbulian, le 20 juin 1967 : Projet de lutte à la pauvreté par le film.
- Deux films sur La Guerre à la Pauvreté.
- Fernand Dansereau, février 1969 : Rapport au directeur de la production française, ONF, à propos du Groupe de recherches sociales.
- *Opération pourquoi*. Film sur la pauvreté. Notes et réflexions diverses rédigées en cours d'expérience.
- Un cinéaste et la recherche sociale par Fernand Dansereau.
- Collaboration projetée pour l'ONF au Projet Hochelaga – Maisonneuve, présenté par Michel Régnier, mai 1969.
- « Expériences diverses quant à l'utilisation du magnétoscope dans des groupes » par Fernand Dansereau, 26 juillet 1968.
- Opération Pourquoi, description et sommaire des coûts estimatifs.

Programme Société nouvelle / Challenge for Change

- Proposal for a programm of film activities in the area of poverty and change, february 16, 1967. (Texte de Challenge for Change repris dans bulletin no 1 de Challenge For change).
- Document pour la distribution, *Société Nouvelle/Challenge for Change*, daté du 9 décembre 1970.
- Procès-verbal de la réunion du 16 décembre 1970, Comité *Société Nouvelle/Challenge for Change*.
- Procès-verbal de la rencontre des 1, 2 et 3 mars 1972, Comité *Société Nouvelle/Challenge for Change*.
- Mémorandum de R. C. Blain à Laurent Laliberté du 13 Mars 1972.

Série En tant que femmes

- « En tant que femmes nous-mêmes.... », programme présenté par Jeanne Mozarin-Boucher, Monique Larocque et Anne-Claire Poirier le 29 mars 1971.
- « La «femme», une réalité en devenir » par Anne-Claire Poirier, producteur-délégué, juin 1973 (inclus les films et leurs artisans).
- « Participation des femmes à l'ONF » (extrait d'une proposition de programme soumise le 10 octobre 1973).
- « Proposition pour un studio ayant à sa tête une tête et un cœur de femme », Anne-Claire Poirier, le 7 juin 1974.

Programme Canada-Mexique

Document promotionnel sur les cinq longs-métrages documentaires du programme :

- Paul Leduc, *Ethnocidio*.
- Eduardo Maldonado, *Jornaleros*.
- Gilles Groulx, *Première question sur le bonheur*.
- Maurice Bulbulian, *Tierra y Libertad*.
- Bosco Arochi, *El Mexican Deal*.

La Fiction nucléaire, Jean Chabot, 1978

- lettre d'intention de Jean Chabot pour son projet de film.
- lettre de Roger Frappier annonçant le projet , 17 mai 1977.
- Memorandum de Frappier soulignant la triste actualité du film après l'accident de « Three Mile Island » et proposant un deuxième lancement du film, 2 avril 1979.
- document d'accompagnement, 42 p., 1979.
- texte du commentaire entendu en voix off, 4 p.
- lettre de refus de participation à un panel autour du film, de la part d'Hydro-Québec – qui dit vouloir réserver ses commentaires pour le cinéaste-.
- *Chabot, Jean, *La fiction nucléaire, Transcription du commentaire*, archives de l'ONF.

Les filles du Roy, Anne-Claire Poirier, 1974

- Communiqué d'Hélène Ouvrard : Quelques aspects de la condition féminine vus par Anne-Claire Poirier à propos des *Filles du Roy*.
- *Les filles du roy*, compte rendu des commentaires et réactions recueillis par téléphone à la suite de la présentation du film à la télévision. Rédigé par Danielle Lareau.

Mourir à tue-tête, Anne-Claire Poirier, 1979

- Enquête sur les réactions de l'auditoire après la première télédiffusion canadienne du film *Mourir à tue-tête*, ONF, octobre 1981.

Le temps de l'avant, Anne-Claire Poirier, 1975

- Projet de distribution du film *Le temps de l'avant* (en p. 2 et 3, citation d' Anne-Claire Poirier).
- Compte-rendu des réactions au film «*Le temps de l'avant*», août 1976.

Série Fogo Island, Colin Low, 1967

- Fogo island film and community development project by Bill Nemtin (according to Colin Low), NFB may 1968 (including list of films and description).
- Fogo process, page web sur Memorial university Nfld.

- John Kemeny, Fogo island prints – Your memo sept. 18. Lettre du 23 septembre 1968.
- Fogo island film and community development project, soumis par Bill Nemtin et Colin Low (1968 ?) (description du projet).
- Memorandum de H. R. Anderson, Ottawa à Don Duprey, Montréal (c.c. Bill Nemtin), le 7 may 1968 (réticence à passer les films fogo dans les masses médias).
- Colin Low : Factors related to the Nfld regional film and community development project will be discussed under the four following main headings, january 22, 1968.
- Colin Low (presentation by) at the Grierson Seminar, McGill University, Montreal, october 29, 1981 (Confrontation entre C. Low et Grierson sur l'impact de Challenge for Change ? Mais aussi mention des autres projets).
- Newfoundland regional film and community development project, 1968.
- Colin Low, *The Fogo island communication experiment*, july 5, 1972.
- Anthony and Michael Patterson, *Fogo Makes a Go of It*, Readers Digest, may 1975, p. 192 à 196.
- Memorandum de Greg L. Donovan à Bill Nemtin et autres, sujet : community change for Fogo Island through a NFB production-distribution team, august 4, 1967.
- Memorandum de John Fisher à Bill Nemtin, sujet : Memorial University, november 3rd, 1967.
- NFB, authority to enter into contract, may 29, 1968.
- Synopsis of proposed agreement between NFB and Memorial University of Newfoundland.
- Donald Snowden, Memorial University of Newfoundland à John Kemeny NFB montreal, 20 march 1968.
- Memorial University of Newfoundland, extension service.

Saint-Jérôme, Fernand Dansereau, 1968

- mémorandum au sujet des besoins d'une expertise en sociologie pour l'analyse des films, Hortense Roy, 28 février 1968.
- Convocations des différents groupes impliqués dans le film à des projections spéciales du film, du 5 au 13 juin 1968.
- Lancement du film Saint-Jérôme, Jean-Yves Bégin, été 1968.
- Résolution de boycottage du film par la chambre de commerce de Saint-Jérôme, 20 septembre 1968.
- A propos du boycottage du film par la chambre de commerce de Saint-Jérôme, lettre de Jean-Yves Bégin, 16 septembre 1968.
- Bio-présentation des principaux protagonistes du film.
- invitation au « laboratoire concernant l'utilisation du film en animation », Hortense Roy, 27 décembre 1968.
- mémorandum de Guy Maguire sur l'impact du film de Saint-Jérôme – avec une coupure de presse à l'appui, daté du 11 août 1969.

Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps...?, Fernand Dansereau, 1969

- Communiqué de J-Y Bégin : Avant-première de *Tout l'temps, Tout l'temps, Tout l'temps...?*, 25 février 1970.
- Communiqué de J-Y Bégin : Fernand Dansereau (bio-filmographie), 5 mars 1970.
- Communiqué de J-Y Bégin : *Tout l'temps, Tout l'temps, Tout l'temps...?* Synopsis et générique, 5 mars 1970.
- Communiqué de J-Y Bégin : *Tout l'temps, Tout l'temps, Tout l'temps...?*, Fernand Dansereau : Comment nous avons fait ce film, 5 mars 1970.
- Communiqué de J-Y Bégin : *Tout l'temps, Tout l'temps, Tout l'temps...?*, Texte de base, 5 mars 1970.
- *Tout l'temps, Tout l'temps, Tout l'temps...?*, fiche technique et présentation.
- Memorandum de Paul Larose à Hortense Roy et Fernand Dansereau, sujet : Satellites de « *Tout l'temps, Tout l'temps, Tout l'temps...?* », 19 août 1970.
- Extrait de dialogue de *Tout l'temps, Tout l'temps, Tout l'temps...?*

The Things I Cannot Change, Tanya ballantyne, 1967

- Discussion Guide produced by NFB for the special planning secretariat of the privy council.
- une proposition de film (avant le choix de la famille Bailey).
- The Bailey Family: Eleven going on Twelve. September 13, 1966 (première description du film).
- Réaction après la diffusion (tv) de *The Things I Cannot Change*, note de J. Lysyshyn, chief information division, 5 mai 1967.
- Memorandum de Margaret Ellis à Bill Gallaway et Jean Guenette, sujet : rémunération des Bailey, 25 oct. 1967.
- Courrier de Jan Clemson à E. D. Jaworski (enseignant) l'assurant que les Bailey n'ont pas été rémunérés, doc NFB du 28 avril 1976.

Cap d'espoir, Jacques Leduc, 1969

- document promotionnel (à la sortie du film...6 ans plus tard).
- projet révisé de Leduc pour *Tourbec*, daté du 25 juin 1969¹.
- note sur la distribution du film, signée Jacques Godbout, 4 décembre 1969, dans le contexte de la contestation étudiante à l'Université Laval.

¹ On trouve notamment la description suivante : « En face de l'Université de Montréal, un août au matin, un maximum de 15 étudiants québécois, âgés entre 15 et 25 ans, et qui ne se connaissent pas, partiront, dans un mini-bus, pour un tour du tour du tour de la Gaspésie, onze jours durant. Voici donc le premier aspect passionnant à explorer : 15 personnes, poignées ensemble, qui apprennent à se connaître...le chauffeur du bus est aussi un guide qui leur fait visiter la Gaspésie et voilà qu'on aborde le deuxième aspect du film... » Le guide va « bombarder nos étudiants d'informations politiques, économiques, sociale, géographique, etc. leur en mettre plein les oreilles dans les moments prévus pour cela. Pendant ce temps, l'cinéaste observe les mouvements du groupe, les sympathies ou les amitiés qui surgissent, désormais colorés par l'information dont ils disposent en commun : ils ont ça ensemble : de l'information, beaucoup d'information. Dès lors le sujet du film serait comment des hommes et des femmes apprennent à se connaître lorsque mis en face d'une réalité donnée ».

- memorandum défavorable à la distribution du film, 9 décembre 1969 à cause de sa vulgarité, de son style provocateur, de ses attaques contre des personnalités publiques et politiques.
- note de service interdisant la distribution du film sur ordre de Newman, 8 mai 1970.

On est au coton, Denys Arcand, 1970

- Rapport de recherche pour *Les informateurs* (premier titre d'*On est au coton*), mars 1968, signé Denys Arcand.
- Premier scénario des *Informateurs*, Denys Arcand, 21 juin 1968.
- Deuxième scénario des *Informateurs*, Denys Arcand, 18 octobre 1968.
- Communiqué de Presse, *On est au coton*.

Correspondances :

- lettre de Guy Coté à Canadian textile Institute, 28 février 1969.
- lettre du président du Canadian textile Institute, 19 février 1970.
- lettre de réponse de Jacques Godbout au président du Canadian Textile Institute, 10 mars 1970.
- lettre de réponse à Godbout, du président du Canadian Textile Institute, 12 mars 1970.
- lettre de Godbout au président du Canadian Textile Institute, annonçant que le film ne serait pas sur l'industrie du textile mais sur un groupe de travailleurs du textile, 6 avril 1970. représentants de l'industrie du textile relatives au film.
- réponse du président du Canadian Textile Institute. 17 avril 1970.
- mémorandum de la direction sur la défection de Dominion Textile et le manque d'objectivité du film, 21 mai 1970.
- lettre du président du Canadian Textile Institute pour visionner une nouvelle version du film avant toute diffusion publique, 4 juin 1970.
- lettre du président du Canadian Textile Institute dénonçant le rôle de Gérard Godin (futur ministre de la culture du gouvernement péquiste et poète publié dans *Parti-Pris*) comme chercheur sur le film, 9 juin 1970.
- lettre du ministère de la justice concernant une éventuelle infraction de l'ONF pour la diffusion publique du film (réponse négative, mais mise en garde contre les passages pouvant être jugés diffamatoires).
- lettre de protestation de la confédération des syndicats nationaux contre la non-diffusion du film, 21 septembre 1970.
- échange entre Dinard et Beudet sur la qualité du film et son public éventuel, 18 et 25 septembre 1970.
- lettre d'un cabinet d'avocats sur la question de la portée séditionnelle du film (pouvant tomber sous le coup de la loi, article 60 du code criminel), 16 octobre 1970.
- lettre d'un cabinet d'avocats sur la question de savoir si le film tombe sous le coup de la loi sur les mesures de guerre (proclamation et règlement des 15 et 16 octobre 1970 prévoyant des pouvoirs d'urgence pour le maintien de l'ordre public au Canada), le 22 octobre 1970.
- memorandum de Sydney Newman qui suggère de nouvelles modifications, 16 décembre 1970.

- lettre du 26 janvier 1971 de Dignard, affirmant son soutien au film.
- lettre de Garand annonçant un visionnement syndical, 2 février 1971.
- lettre du président du Canadian Textile Institute, 24 février 1971, qui réitère leur opposition à la diffusion du film.
- lettre de Sydney Newman du 12 mars 1971, qui refuse aux documentaires le privilège de l'art et estime que la libre expression personnelle du cinéaste doit s'accommoder de leur « responsabilité professionnelle et sociale² ».
- lettre co-signée de Beaudet, Godbout et Coté pour la diffusion du film, 2 avril 1971.
- lettre de Dignard, visiblement agacé par cet avis favorable.
- lettre de protestation de Godbout contre les arguments de non objectivité repris par Dignard pour ne pas diffuser le film, 15 avril 1971.
- lettre de Côté protestant contre les arguments de non objectivité repris par Dignard pour ne pas diffuser le film, 15 avril 1971.
- lettre du Ministère de l'industrie et du commerce, démontant les arguments du film, 29 avril 1971.
- réaction de Denys Arcand, avril 1971.
- lettre de Sydney Newman à un journaliste de La tribune, concernant la non diffusion du film, 10 mai 1971.
- lettre attestant la projection « clandestine » du film au CEGEP du Vieux-Montréal, 17 juin 1971.
- lettre attestant la projection du film à la bibliothèque nationale, 29 juin 1971.
- note de service de Sydney Newman à tous les membres du personnel. 5 novembre 1971.
- lettre de félicitation de The Canadian Manufacturer's association adressée à Newman, 16 novembre 1971.

Où êtes-vous donc ?, Gilles Groulx, 1969

- memorandum de Gilles Groulx, 20 février 1969, en faveur de la diffusion gratuite de son film « de façon à ce que non seulement nous ne fassions pas payer deux fois le citoyen pour le même film, mais afin de rechercher ainsi des moyens à la portée de l'organisme d'État ONF, de hâter l'idéal de gratuité de la culture ».
- scénario intitulé *Chant premier*, 3 janvier 1967, signé Guy L. Côté et Gilles Groulx.

² « Parce qu'il est presque impossible de faire exactement la part des choses, parce que l'honnêteté vis-à-vis du public s'avère ici un idéal exigeant, parce que le film documentaire est au fond aussi subjectif qu'un film de fiction ou d'animation, les artisans de l'Office du film ont toujours fourni un effort particulier dans ce domaine du documentaire pour tenter d'atteindre quand même à un certain équilibre. Et c'est pour avoir poursuivi cette recherche difficile que l'Office s'est taillé une réputation enviable dans ce secteur. Or je crois, que récemment, nous avons commencé à perdre de vue cet objectif. Peut-être l'augmentation du nombre de films qui font une plus grande place à l'expression personnelle est-elle responsable de cet état de choses. Il reste qu'il s'agit de films d'art ou de films documentaires. Dans ce dernier cas, le cinéaste doit viser à proposer une image équilibrée de la réalité. Bien sûr, je pourrais souhaiter, à titre personnel, que l'Office du film soit un lieu qui permette à des cinéastes de produire en toute liberté des films qui n'engageraient qu'eux-mêmes. Mais je sais que cela n'est pas possible : Ottawa, pas plus qu'Hollywood, ou Toronto, ou Québec ou Paris, ou Moscou ne distribue ainsi des chèques en blanc. »

Un pays sans bon sens, Pierre Perrault, 1970

- plan de lancement et de circulation du film *Un pays sans bon sens* de Pierre Perrault, Jean-Marc Garand, 24 septembre 1970.
- communiqué de presse pour la projection du film à l'Alouette, 17 février 1971.
- memorandum de Sydney Newman au Secretary of State, daté du 5 mars 1971 (inspiré d'un rapport d'André Lamy) : Newman argumente en faveur de la circulation non commerciale du film, afin de ne pas envenimer l'ambiance au sein de l'ONF et de ne pas provoquer inutilement la colère des francophones, dans le contexte délicat de la post-crise d'octobre 1970.
- note sur le refus de l'ONF de diffuser le film à la TV et dans le circuit commercial ; consigne de ne pas faire de promotion du film, 22 mars 1971.
- mémorandum sur les possibilités de promotion commune des films *If not* (Jacques Vallée) , *L'éloge du Chiac* (Michel Brault), *Un pays sans bon sens* (Perrault), *L'Acadie, L'Acadie* (Perrault), signé Paul Larose, 29 mars 1971.
- note sur les coups de téléphone de CKAC qui accuse l'ONF de ne pas autoriser la distribution du film en salle, 28 avril 1971.
- lettre et pétition pour la diffusion d'*Un pays sans bon sens*, datée du 15 juin 1972
- réponse d'André Lamy, 29 juin 1972, qui prétexte le succès du film pour expliquer les problèmes de diffusion.
- note sur une tentative de Radio-Canada pour obtenir le film, 7 juillet 1971.
- Rapport sur le lancement du film à Edmonton et Winnipeg, Jean-Marc Garand, non daté.
- Lettre du secrétariat du trésor, qui se dit préoccupé par la diffusion large du film, 27 septembre 1971 – et qui accompagne sa lettre d'une coupure de presse : « Grant provides beer, dancing at the University of Montreal », William Johnson, *Globe and mail*, date inconnue.

24 heures ou plus, Gilles Groulx, 1973

- transcription du commentaire et des propos entendus dans le film, 28 p.
- memorandum de Paul Larose sur 1461 jours, pour obtenir l'autorisation de tournage, daté du 13 octobre 1971, accompagné d'une présentation du projet par Larose et d'une présentation du projet par Groulx, ainsi que du formulaire à destiné au comité (mentionnant la durée, le format, la distribution envisagée et une brève description).
- memorandum de Sydney Newman sur 24 heures ou plus, daté du 11 décembre 1972, à l'attention du comité de programme, pour savoir comment un tel film a pu être recommandé...
- texte du commentaire révisé par Groulx – sans les termes de capitaliste et socialisme – 15 janvier 1973, 11 p.
- memorandum sur les concessions de Groulx (abandon des termes de capitalistes et socialistes), signé Paul Larose et daté du 9 avril 1976.
- memorandum de François Macerola sur les raisons de la levée de l'interdiction de diffusion pour 24 heures ou plus, 4 février 1977.

La petite Bourgogne, Bulbulian, 1968

- « La petite Bourgogne », description du film, document promotionnel ONF
- Avant projet de La petite Bourgogne intitulé *Éviction !*

Un lendemain comme hier, Bulbulian, 1970

- document promotionnel ONF.
- Lettre de protestation de Maurice Bulbulian contre le saucissonnage publicitaire de son film lors de son passage à la TV, datée du 30 avril 1971, adressée à Sydney Newman.
- Premier avant projet *Économiquement vôtre*, février 1969, signé Maurice Bulbulian.
- Pré-projet du film intitulé *Les bleuets*.

Debout sur leurs terres !, Maurice Bulbulian, 1982

- Communiqué de presse *Debout sur leurs terres!*, 25 octobre 1982.
- *L'Indien et la mer*, document promotionnel ONF, 1992.
- Rapport de lancement du film *L'Indien et la mer*, Vancouver, le 30 novembre 1992, par Régis Painchaud, 3 pages.
- Manuscrit d'un article sur *L'Indien et la mer*, à paraître dans *24 images*, signé par Pierre Demers et daté du 11 octobre 1992.

De la tourbe et du restant, Fernand Bélanger, 1979

- rapport de mise en marché, daté du 3 avril 1980.
- scénario intitulé *De la tourbe*, daté de décembre 1977 et signé Fernand Bélanger.

La bête lumineuse, Pierre Perrault, 1982

- Premier texte préparatoire soumis au comité de Programme, 18 juin 1980, *Les Pocailles de Maniwaki*, 6 p.
- Deuxième texte préparatoire, 4 p.
- Lettre de protestation d'un chasseur contre le film de Perrault, après son passage à la télévision de Radio-Québec, 10 novembre 1983.
- Réponse de Jacques Bobet, 23 novembre 1983, qui argue que le vrai thème du film n'est pas la chasse, mais l'amitié.
- Communiqué de presse, Jean-Yves Bégin, 12 octobre 1982, 3 p., accompagné de « réflexions de Pierre Perrault », 6 p.
- Document promotionnel, 3 p.
- Rapport de distribution, Bureau de l'ONF en Abitibi-Temiscamingue, automne 1982, 4 p.
- Document promotionnel, pour le public français, accompagné d'un entretien avec Pierre Perrault paru dans séquence, numéro 111, janvier 1983, 9 p.

Charade chinoise, Jacques Leduc, 1987

- *Élections*, Quelques notes additionnelles, signées Jacques Leduc, 20 novembre 1985, en prévision du passage du projet devant le comité de programme.
- document promotionnel.
- communiqué de Presse.
- synopsis de Jean-marc Pottie et Jacques Leduc, 4 p., non daté.
- Présentation du film par les auteurs (3 communiqués de presse de 2 pages chacun).
- Document de mise en marché du film (avec le public cible).

Chroniques de Nitinath, Maurice Bulbulian, 1997

- Procès-verbal de la réunion du comité de programme – réunion du 8 février 1991.
- Lettre datée du 17 novembre 1994, Direction générale des programmes et des services de santé – Santé Canada.
- Chronique de Nitinaht, texte pour la préparation de la réunion de pré-production du 10 mars 1970, auteur : Manon Lamontagne.
- Description du projet pour le bureau de la présidente de l'ONF.
- Communiqué de Presse, 4 mai 1998.
- Autorisation de diffuser le film (et rien que le film) de tous les membres de la communauté de Nitinaht, octobre 1997.

L'erreur boréale, Richard Desjardins, 1999

- transcription du film.
- Recherche, Robert Monderie et Richard Desjardins, 17 octobre 1994, (18 p.).
- rapport de parcours du 16 janvier 1995, 5 p.
- Enquête sur la forêt canadienne, Plan de recherche, 4 p.
- Scénario détaillé, *L'arbre n'est pas fait de bois*, 46 p., non daté.
- Plan de tournage détaillé.
- fax de Desjardins sur le projet *L'arbre n'est pas fait de bois*, 26 avril 1994.
- Présentation du projet, Richard Desjardins, septembre 1995, 4 p.
- Présentation du projet intitulé *L'Erreur boréale*, Richard desjardins, non daté, 3 p.
- plan de promotion, janvier 1999.
- Lettre de Donohue à Sandra McDonald, 7 juin 1999.
- Réponse de Sandra McDonald, 14 juin 1999.

Rapports et études de l'ONF

Gray, C.W, *Movie for People: The Story of the National Film Board's Unique Distribution System*, Office national du film du Canada, 1977.

Beaudin, Jean et Francis Mankiewicz, Anne-Claire Poirier, « L'existence et la pertinence d'un cinéma de fiction à l'ONF », rapport adressé aux membres de l'Atelier des cinéastes, membres du comité de direction de la production française, membres de la haute direction de l'ONF, 13 décembre 1982.

Procès-verbaux du comité de programme

- *Les informateurs (On est au coton, Denys Arcand)*, non daté.
- *Maniwaki (La bête lumineuse, Perrault)*, 21 février 1980.
- *Maniwaki (La bête lumineuse, Perrault)*, 25 et 26 juin 1980.
- *Maniwaki (La bête lumineuse, Perrault)*, 21 août 1980.
- *Mic-Mac (L'Affaire Norman William, Godbout)*, 27 mai 1993.
- *Tourbec (Cap espoir, Leduc)*, 31 juillet 1969 ; Tourbec, nouvelle proposition, 11 août 1969.
- *1461 jours (24 heures ou plus, Groulx)*, 21 octobre 1971.
- *Une charade chinoise (Charade Chinoise, Jacques Leduc)*, 13 juin 1986.
- *Élection 1985 (Notes de l'arrière saison, Jacques Leduc)*, 25 novembre 1985.
- *Québec et après (Le confort et l'indifférence, Denys Arcand)*, 18 août 1977.
- *Chronique de Nitinaht (Maurice Bulbulian)*, 8 février 1991.
- *L'arbre n'est pas fait de bois (L'Erreur boréale, Desjardins)*, non daté.
- *Le procès (Tu a crié let me go, Anne-Claire Poirier)*, 13 octobre 1994.
- *Hotel Chronicle (Lea Pool)*, 2 mars 1989
- *Le traître et le patriote (Traître ou patriote, Godbout)*, 22 janvier 1999.

Publications de l'ONF consultées

Lareau, Danielle, Rapport sur *A qui appartient ce gage ?*, commentaires recueillis par téléphone à la suite de la diffusion télévisuelle du film et compte-rendu, *Société Nouvelle*, ONF, 1974, 74 p.

Lareau, Danielle, Rapport sur *J'me marie, J'me marie pas*, commentaires recueillis par téléphone à la suite de la diffusion télévisuelle du film et compte-rendu, *Société Nouvelle*, ONF, 1974, 89 p.

Lareau, Danielle, Rapport sur *Souris, tu m'inquiètes*, commentaires recueillis par téléphone à la suite de la diffusion télévisuelle du film et compte-rendu, *Société Nouvelle*, ONF, 1974, 74 p.

Rapport d'évaluation et commentaires pour Le bonhomme, ONF, 1973, 36 p.

Analyse de l'impact du film Les filles, c'est pas pareil auprès de 3297 spectateurs (distribution communautaire sous la responsabilité de 23 animateurs) et guide d'interprétation des résultats, Société Nouvelle, ONF, 1975.

« En tant que femmes... », *Médium-Média*, vol. no 2, janvier 1973.

Newsletter Challenge for change, vol. 1, numéro 1, Spring 1968, 8 p.

Newsletter Challenge for change, vol. 1, numéro 2, Fall 1968, 12 p.

Dont :

- *Katodis, P., « The Alinsky films – from an organizer’s point of view », *Challenge for change*, vol. 1, n° 2, fall 1968.

Newsletter Challenge for change, vol. 1, n° 3, Winter 1968-69, 12 p.

Newsletter Challenge for change, n° 4, Spring-Summer 1969, 12 p.

Newsletter Challenge for change, n° 5, Autumn 1970, 16 p.

Newsletter Challenge for change, n° 6, February 1971, 12 p.

Newsletter Challenge for change, n° 7, Winter 1971-72, 24 p.

Newsletter Challenge for change, n° 8, Spring 1972, 24 p.

Newsletter Challenge for change, n° 9, Summer 1972, 24 p.

Newsletter Challenge for change, n° 10, Autumn 1972, 23 p.

Newsletter Challenge for change, n° 11, Spring 1973, 24 p.

Newsletter Challenge for change, n° 12, Summer 1973, 36 p.

Newsletter Challenge for change, n° 13, Winter 1973-74, 24 p.

Newsletter Challenge for change, n° 14, Spring 1975, 23 p.

Divers documents consultés

*Bensimon, Jacques, *Chicago Humanities Festival*, le 9 novembre 2002. Texte complet disponible sur le site de l’ONF.

**Conseil Québécois pour la diffusion du cinéma*, « Pierre Perrault », 2^{ième} édition, Montréal, 1971, 52 p.

**Conseil Québécois pour la diffusion du cinéma*, « Cinéastes du Québec 10 : Fernand Dansereau », Montréal : 1972, 71 p.

Conseil Québécois pour la diffusion du cinéma, « Gilles Groulx », Montréal : 1970, 24 p.

Conseil Québécois pour la diffusion du cinéma, « Jacques Leduc : essai de travail d’équipe », Montréal : 1974, 95 p.

Lévesque, René, *La voix de René Lévesque*, Radio-Livre, Montréal : Fides, octobre 2002, 91 p.

*Lopez Maya, Margerita, *Monde diplomatique* [Supplément, juin 2005] consacré au Venezuela bolivarien.

*Marker, Chris, *Le fond de l'air est rouge : scènes de la Troisième guerre mondiale, 1967-1977 / textes et description d'un film de Chris Marker*, Paris : F. Maspero, 1978, 205 p.

Filmographie

Films et séries cités

Les résumés des films proviennent, sauf mention contraire, du site web de l'ONF

Films de l'ONF cités (classement par cinéaste et en ordre chronologique)

Denys Arcand, *On est au coton* (ONF, 159 min 05 s, 1970)

Résumé :

Immensément controversé, ce film aux dimensions colossales a été réalisé en 1970, par Denys Arcand et un groupe de cinéastes, dans le milieu de l'industrie textile québécoise. Il tente de mettre en lumière trois thèmes principaux: le phénomène de la fermeture de ces usines, la vie quotidienne des ouvriers, en incluant les maladies qui les frappent (surdité industrielle, pneumochonyose), et enfin les grèves et les luttes menées par les ouvriers pour se sortir d'une situation aussi pénible. Une version originale de 173 min a été mise en distribution en 1976.

*

Denys Arcand, *Le Confort et l'indifférence* (ONF, 108 min 52 s, 1981)

Résumé :

Ce film présente le point de vue personnel de son auteur sur le Québec, à l'occasion du référendum de mai 1980 sur la souveraineté-association. Couvrant les événements, le cinéaste sort la défaite référendaire du Parti québécois de son contexte local et la confronte au jugement de l'Histoire, en la soumettant au feu d'une critique acerbe sous la forme de citations extraites de l'oeuvre de Nicolas Machiavel (magnifiquement interprété par Jean-Pierre Ronfard). Un grand documentaire sur le Québec, et un éditorial cinématographique virulent se drapant, sous certains aspects, de certains éléments dramatiques non dénués d'emphase. Utilise du matériel de tournage des cinéastes suivants : Bernard Gosselin, Pierre Perrault, Tahani Rached, Gilles Groulx, Jacques Bensimon, Jacques Godbout, Guy L. Coté.

*

Hubert Aquin, *Le sport et les hommes* (ONF, 58 min 33 s, 1959)

Résumé :

Ce film est plus qu'un simple reportage sur la corrida, les rallyes automobiles, le Tour de France, le hockey, le football et le soccer. C'est en quelque sorte une réflexion sur le sport et sur la signification qu'il a pour l'homme moderne.

*

Hubert Aquin, *A Saint-Henri le cinq septembre* (ONF, 41 min 36 s, 1962)

Résumé :

Une tournée sans apprêts dans ce quartier peuplé de Montréal... une tournée de vingt-quatre heures. Ni très riche, ni absolument pauvre, la population de Saint-Henri a commencé à décroître. Jadis royaume des tanneries, Saint-Henri est devenu le val des

fumées. Les gens y sont simples, sympathiques et sans complexes. La caméra a fureté partout et cherche à connaître la psychologie de Saint-Henri.

*

Tanya Ballantyne, *The Things I Cannot Change* (ONF, 55 min, 1967)

Résumé :

Portrait d'une famille anglophone d'un quartier défavorisé de Montréal. Par delà la délicatesse avec laquelle ils ont filmé la douleur et la détresse de cette famille, au point de nous donner la sensation de vivre avec elle, les cinéastes ont senti les limites de leur action, partagés entre le désir de sensibiliser le public à une certaine réalité et la nécessité de suggérer des moyens pratiques de changement à cette misère, sinon de s'impliquer.

*

Manon Barbeau, *Les enfants du refus global* (ONF, 74 min 47 s, 1998)

Résumé :

En 1948, le manifeste du *Refus global* de Paul-Émile Borduas proclame la fin du « règne de la peur multiforme » incarné par le régime duplessiste. Cinquante ans plus tard, tous les livres d'histoire font état de ce document qui jeta les bases du Québec moderne. Fille de l'un des signataires, la cinéaste Manon Barbeau porte sur cette période un regard inédit. Elle est allée à la rencontre des fils et filles des Barbeau, Borduas, Mousseau et Riopelle, «enfants de Refus global» qui ont subi comme elle les conséquences du geste révolutionnaire de leurs parents. Aucun n'est sorti indemne d'une enfance faite d'inquiétudes et d'abandons, mais aussi d'une richesse que l'art seul peut apporter. Surtout quand il nous apparaît, comme ici, sous le jour de l'émotion.

*

Fernand Bélanger, *De la tourbe et du restant* (ONF, 88 min, 1979)

Résumé :

Ce film est d'abord un documentaire sur l'exploitation des tourbières du Bas-Saint-Laurent qui exportent aux États-Unis la très grande partie de leur production d'humus : mais le film est aussi l'histoire de l'exploitation de la nature par l'homme et de l'homme par l'homme.

*

Fernand Bélanger, Pierre Hébert, *Love addict* (ONF, 05 min 26 s, 1985)

Résumé :

Court film extrait de *L'Émotion dissonante* qui se laisse voir, ou plutôt entendre, comme un cri du coeur. Une sorte d'appel au secours que nous transmet le chanteur soliste du groupe Offenbach dans une chanson justement intitulée *Love Addict*, enregistrée lors d'un spectacle présenté au Forum de Montréal. On y voit des jeunes drogués, pendant

que s'égrènent les paroles d'une chanson que viennent renforcer des «interventions animées» de Pierre Hébert. L'effet est saisissant. Mieux qu'un discours sociologique sur le phénomène de la drogue chez les adolescents, ces images et cette chanson suffisent à nous faire comprendre combien ces jeunes, même sous l'effet des herbes bleues, sont en manque de quelque chose de bien plus important : l'amour.

*

Fernand Bélanger, Dagmar Teufel, *Passiflora* (ONF, 84 min 47 s, 1985)

Résumé :

Montréal, septembre 1984. À cinq jours d'intervalle, les Montréalais accueillent au Stade olympique Jean-Paul II et Michael Jackson. Quelle belle occasion pour tenter de cerner l'impact des médias sur les foules! Maniant l'ironie jusqu'à la causticité, le film donne la parole à ceux et celles que marginalise le discours officiel de l'Église: homosexuels, lesbiennes, femmes avortées ou violentées. Ni documentaire, ni fiction, ni reportage, *Passiflora* est avant tout du cinéma qui tache, qui laisse des traces et des images, qui mêle avec bonheur la réflexion, les techniques d'animation, le jeu, l'humour et la chanson.

*

Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier, Claude Jutra, *La lutte* (ONF, 27 min 45 s, 1961)

Résumé :

La lutte, c'est le théâtre populaire d'un peuple qui n'a plus droit au cirque romain et qui ne comprend plus les jeux du Moyen Âge. Tourné selon la technique *Candid Eye*, le film nous dévoile l'arrière-scène de ce sport populaire.

*

Maurice Bulbulian, *La p'tite Bourgogne* (ONF, 43 min, 1968)

Résumé :

La p'tite Bourgogne, vétuste quartier de Montréal, va être soumise à une opération majeure qui s'inscrit dans le sens du progrès, et qui a nom rénovation urbaine. Atterrés, les habitants du secteur des Îlots Saint-Martin procèdent à une prise de conscience collective. Ils forment un comité de citoyens chargé de faire valoir leurs droits et d'attirer l'attention des politiciens et des technocrates sur les problèmes que leur cause la réalisation de leurs grands rêves officiels. Des rencontres décisives se produisent. Ce film décrit une situation urbaine type, où la notion de participation est mise à l'épreuve.

*

Maurice Bulbulian, *Un lendemain comme hier* (ONF, 41 min 55 s, 1970)

Résumé :

Une famille du Lac-Saint-Jean s'est faite montréalaise pour fuir le chômage. Les parents ne se sont jamais adaptés. Chaque année, ils retournent dans leur «paradis perdu» avec leurs enfants, pour la récolte des bleuets. Mais ceux-ci ont grandi en ville, et le Lac-Saint-Jean leur est de plus en plus étranger: ils laissent parler « les vieux », préparant leur révolte. À travers le rêve prolongé des parents, on perçoit cette dissonance tragique qui, née de la disparité des cultures et des générations, condamne un monde et en annonce un autre.

*

Maurice Bulbulian, *Dans nos forêts* (ONF, 89 min, 1971)

Résumé :

Document sur la prise de conscience et la révolte du peuple des zones forestières au Québec. Mise en question de l'exploitation abusive et aliénante des forêts par les grandes entreprises modernes centrées sur le profit maximal. Plaidoyer pour la forêt comme gagne-pain de la majorité et comme milieu propice à la dignité et au bonheur de l'homme. Un film qui donne la parole au peuple.

*

Maurice Bulbulian, Michel Gauthier, *Richesses des autres* (ONF, 94 min 22 s, 1973)

Résumé :

Un film de combat social établissant un parallèle entre l'exploitation des mineurs et des richesses minières du Québec et une situation analogue au Chili. Les injustices faites aux hommes et aux pays concernés sont décriées par René Lévesque comme par Salvador Allende. Parole a aussi été donnée aux mineurs eux-mêmes. *Richesse des autres*, c'est 94 minutes de témoignages québécois et chiliens sur une situation que tous s'entendent à dénoncer.

*

Maurice Bulbulian, *Les gars du tabac* (ONF, 26 min 03 s, 1977)

Résumé :

Des centaines de jeunes sont là, Québécois pour la plupart, attendant patiemment d'être embauchés à la cueillette du tabac. Mais cette année, il y a peu de travail. Ils se regroupent alors dans les parcs de Delhi, en Ontario, d'où la police les expulse. Hors des limites de la ville, ils sont attaqués sournoisement par de jeunes voyous racistes. Le film est un autre témoignage de la violence qui s'exerce au nom de la paix, de l'ordre et de la liberté.

*

Maurice Bulbulian, *Debout sur leur terre* (ONF, 113 min, 1982)

Résumé :

Tout au bout du Québec, trois villages inuit luttent pour la survie de leur culture. Voulant demeurer maître de leur destinée, leurs habitants défient la société du développement à outrance en contestant la convention de la Baie-James qui, selon eux,

« ouvre la porte du pays inuit aux hommes blancs ». Le film nous présente quelques-uns de ces Inuit « dissidents » dans le contexte de leur vie de tous les jours, au gré de scènes de chasse, de pêche et de vie familiale.

*

Maurice Bulbulian, *Les Chroniques de Nithinaht* (ONF, 143 min, 1997)

Résumé :

Chroniques de Nitinaht décrit avec réalisme une petite communauté autochtone de la côte ouest du Canada qui lutte afin d'assumer son passé d'agression sexuelle, d'inceste et de violence familiale. Le film, dont le tournage a duré sept ans, observe directement les efforts extraordinaires déployés par les autochtones de Nitinaht pour en finir avec le cycle d'agression sexuelle et de violence physique qui a affecté presque tous les membres de la communauté. Dans ce film documentaire, deux familles partagent le traumatisme provoqué par la révélation de ces comportements, la douleur de la confrontation et l'espoir que l'amour et le pardon vont leur permettre de se régénérer.

*

Marcel Carrière, *Chez nous, c'est chez nous* (ONF, 81 min, 1972)

Résumé :

Revenu dans la région où se déroula l'expérience ARDA-BAEQ (où furent tournés les premiers films d'animation sociale de l'ONF), le cinéaste se fait le témoin de l'application de l'une des mesures qui découlent de ce plan de réaménagement socio-économique au Québec : la démolition de onze villages dans le Bas-Saint-Laurent et la Gaspésie, telle que vécue dans l'un d'eux, Saint-Octave-de-l'Avenir. Ce document intense sonne comme un avertissement : la pratique va-t-elle se répandre de condamner les villages, les paroisses rurales, la vie campagnarde, au nom d'une certaine rentabilité technocratique? N'y a-t-il pas des valeurs humaines qui justifient la survie des campagnes habitées, en marge de ces « unités rentables », dans les villes, où l'on tend de plus en plus à « parquer » les humains ?

*

Jean Chabot, *La fiction nucléaire* (ONF, 86 min, 1978)

Résumé :

Dans ce Québec peu peuplé, pourtant le champion mondial de l'hydroélectricité, qu'a-t-on besoin de l'énergie nucléaire, dispendieuse et dangereuse ? Et quelles sont les raisons de tant d'insistance? S'appuyant sur une table ronde qui met aux prises le pour et le contre, ce film lance une vaste enquête sur les traces du nucléaire à travers le Québec, du Québec à travers le nucléaire. Il pose un regard neuf sur le panorama énergétique, industriel, économique, historique et politique du Québec, cible des convoitises étrangères, et y cerne un grave conflit démocratie/technocratie. Enfin, c'est une oeuvre artistique engagée, qui élargit le débat jusqu'au train fou d'une société à croissance sans fin, axée d'abord sur les profits du Grand Capital...

*

Collectif de la production, *Kouchibouguac* (ONF, 74 min 40s, 1978)

Résumé :

En 1969, le gouvernement fédéral expropriait deux cent quinze familles de huit villages du Nouveau-Brunswick afin de créer un parc national. Celles-ci perdaient non seulement leurs maisons et leurs souvenirs, mais aussi leur gagne-pain, car elles durent céder leurs terres, leur droit de pêche et leur équipement pour un prix dérisoire. Jackie Vautour refusa de quitter son coin de terre. Le film raconte sa lutte et, finalement, son échec. En mai 1978, le Comité des expropriés revendiquait toujours la restitution des terres. Ce document nous livre les propos et témoignages de ceux qui ont causé cette crise et de ceux qui l'ont subie.

*

Aimée Danis, *Souris, tu m'inquiètes* (ONF, 56 min 40 s, 1973)La série : *En tant que femmes* (6 courts-métrages réalisés entre 1973 et 1975)

Résumé :

Le bonheur familial repose bien souvent sur un drame insoupçonné : la perte d'identité de la femme qui ne vit plus qu'en fonction de son mari et de ses enfants. Devant le «malaise sans nom» qui l'envahit, Francine, jeune femme en apparence comblée, sera amenée à quitter momentanément les siens pour tenter de trouver qui elle est. Ce film, qui se compose d'une partie dramatisée à laquelle des séquences témoins apportent la densité du vécu, met en lumière l'existence quotidienne telle que perçue par la femme québécoise.

*

Fernand Dansereau, *Saint-Jérôme* (ONF, 116 min 48 s, 1968)

Résumé :

Film d'action sociale portant sur les changements technologiques et leurs effets sur une petite ville. Saint-Jérôme vit une situation socio-économique grave, typique de ce qui se passe dans d'autres villes. Des citoyens de toutes les classes et de toutes les options entreprennent en commun un effort gigantesque pour trouver une solution à la crise. Reflet d'une situation et point de départ d'une action, le film devient ici un instrument de médiation entre la technologie et ceux qui la subissent, un moyen de participer à la réorganisation de la société.

*

Fernand Dansereau, *Tout le temps, tout le temps, tout le temps...?* (ONF, 115 min 06 s, 1969)

Résumé :

Une famille québécoise dispersée dans la grande ville se réunit à la campagne, à Sainte-Théodosie, sous le toit de Raoul Béliveau, et discute de l'importance de l'amour, de la vie-qui-vaut-la-peine-d'être-vécue, du besoin de liberté et de la société-qui-est-mal-faite. Ce film a été réalisé en étroite collaboration avec treize citoyens de l'est de Montréal.

*

Jean Dansereau (produit par), *Québec...?* (ONF, 28 min, 1967)**Résumé :**

Commande du ministère de l'Industrie et du Commerce du Québec, le film présente le Québec ainsi que les diverses manifestations de son entrée récente dans la modernité, à la fin des années soixante. Gracieuseté, pour cette édition, des Archives nationales du Québec.

*

Mireille Dansereau, *J'me Marie, j'm marie pas* (ONF, 81 min 18 s, 1973)

La série : *En tant que femmes* (6 courts-métrages réalisés entre 1973 et 1975)

Résumé :

Quelle valeur - rayonnante ou destructrice - les femmes reconnaissent-elles à l'amour dans leur vie ? Le choix du mariage leur permet-il de se réaliser pleinement ? La maternité peut-elle être dissociée de la relation avec l'homme ? Refusée ? Pour éclairer ces questions, et bien d'autres encore, quatre femmes en quête de leur libération, appartenant à la génération des 28-30 ans s'expriment en toute liberté. Quatre portraits sans retouche qui découvrent, au-delà des schèmes traditionnels de vie, bien des modes de relations possibles de la femme avec l'homme et avec l'enfant, et bien des modes d'être de la femme avec elle-même.

*

Richard Desjardins, Robert Monderie, *L'Erreur Boréale* (ONF, 68 min 76 s, 1999)**Résumé :**

Alors que le silence et l'ignorance règnent en maître sur nos forêts, et malgré le discours officiel qui nous assure que le patrimoine forestier demeurera intact, ce documentaire choc soulève la question de la responsabilité collective devant la destruction d'un environnement unique au monde. La forêt boréale, cette importante richesse que l'on croyait inépuisable, est-elle réellement entre bonnes mains ?

*

Bernard Devlin, *Les brûlés* (ONF, 8 courts-métrages de 1957 rassemblés en un film de 114 min en 1959)**Résumé :**

Inspiré du roman *Nuages sur les brûlés* de Hervé Biron sur la colonisation du nord du Québec dans les années trente, ce film évoque les épreuves, les difficultés et le dur labeur des colons de l'Abitibi. Au prise avec une terre inhospitalière, des luttes de pouvoir, de nombreux dangers, la peur constante de manquer de l'essentiel pour vivre, les colons devront rester solidaires afin d'assurer la survie de leur village. Le film met

notamment en vedette Félix Leclerc qui interprète plusieurs chansons accompagné de sa guitare.

*

Léonard Forest, *La noce est pas finie* (ONF, 85 min 38 s, 1971)

Résumé :

Film à scénario, reportage, enquête sociologique, ce film est avant tout une aventure collective. Fait en collaboration avec un groupe de citoyens du comté de Gloucester, au Nouveau-Brunswick, le film s'adresse non seulement à la population concernée, comme reflet de ses préoccupations, mais également à quiconque veut bien reconnaître au fait social une importance sans cesse croissante.

*

Michel Gauthier, *Qu'est-ce qu'on va devenir ?* (ONF, 40 min, 1971)

Résumé :

Baie Saint-Paul. Coin enchanteur pour le touriste. Terre d'angoisse pour ses habitants. La terre n'est plus rentable. La mer est polluée. Les jeunes s'en vont, les adultes restent sans travail. Pourtant, la vie s'obstine : coopérative d'artisanat, festival d'été... Quel avenir guette ces irréductibles qui, refusant de s'exiler dans les grands centres, ont résolu de demeurer dans toutes les « Baie-Saint-Paul » du pays, tout simplement parce qu'ils aiment y vivre?

*

Susan Gibbard, Clorinda Warny, Francine Saïa, Jeanne Morazain, Marthe Blackburn, *A qui appartient ce gage ?* (ONF, 56 min 57 s, 1973)

La série : *En tant que femmes* (6 courts-métrages réalisés entre 1973 et 1975)

Résumé :

À qui appartient ce gage? est un appel à l'aide pour les femmes et leurs enfants dans le contexte de la question très discutée des garderies d'État. Sans équivoque possible, les femmes laissent entendre qu'elles n'en peuvent plus et réclament le partage de la responsabilité parentale. Ont apporté leur témoignage à ce film des parents appartenant à trois milieux différents de Montréal, dotés de garderies populaires : milieu ouvrier, milieu défavorisé et milieu de jeunes contestataires.

*

Hélène Girard, *Les filles, c'est pas pareil* (ONF, 57 min 42 s, 1974)

La série : *En tant que femmes* (6 courts-métrages réalisés entre 1973 et 1975)

Résumé :

Six adolescentes de quatorze à seize ans acceptent de se livrer, de voir leur univers intime pénétré par la caméra. Elles ont à faire face à des problèmes qu'elles entendent assumer « au boutte »: expérience précoce de la sexualité, appartenance à une bande, relations avec les parents, tolérance sociale, amitié... Elles vivent tendres et pures à leur façon.

*

Jacques Godbout, *Fabienne et son Jules* (ONF, 27 min 16 s, 1964)**Résumé :**

Le luxe dont s'entoure une artiste, la fortune qu'elle possède ou qu'on lui prête, l'adulation dont elle est l'objet, en font un être éthéré, difficile à intégrer au monde du travail. Sous les traits de la vedette, Pauline Julien révèle une jeune femme très humaine, inquiète et soucieuse de perfectionner son art.

*

Jacques Godbout, *IXE-13* (ONF, 114 min 30 s, 1971)**Résumé :**

Une comédie en musique et en couleurs qui est une joyeuse parodie des aventures du super-héros québécois IXE-13, personnage légendaire issu d'un populaire roman-feuilleton des années 1950. IXE-13, as des espions canadiens, possède toutes les qualités. Il est brave, vertueux, fort, beau, intelligent. Il est à ce point admirable que même ses ennemis le respectent. Le film nous fait suivre l'agent secret dans ses aventures rocambolesques. D'après le roman-feuilleton de Pierre Saurel.

*

Jacques Godbout, *Ernest Dufault, Alias Will James* (ONF, 83 min, 1988)**Résumé :**

Comment un Québécois pure laine a-t-il pu devenir un romancier américain célèbre et le cow-boy le plus authentique de Hollywood ? En fabulant ! *Alias Will James* raconte l'histoire invraisemblable d'Ernest Dufault qui, avec la complicité tacite de sa famille, a réussi à séduire (et tromper) pendant trente ans la royauté européenne et la société américaine. Voleur de chevaux, vagabond, artiste et écrivain, Will James est encore aujourd'hui, dans le Far West américain, un personnage mythique.

*

Jacques Godbout, *L'Affaire Norman William* (ONF, 90 min, 1994)**Résumé :**

Qui est Norman William ? Est-il vraiment le président des Peuples Unis ? Le défenseur des Métis ? Une force pacifique au service de l'humanité ? Il aurait été mêlé, dit-on, sous

le couvert d'organisations humanitaires, à des entreprises politiques et financières de portée internationale. Aujourd'hui, ce Québécois d'origine se terre quelque part en Europe. C'est là que Jacques Godbout l'a rencontré et a décidé de fouiller son histoire. Pour ce faire, il a interrogé ses proches, ses amis, ses défenseurs, ses détracteurs aussi. À mesure que progresse son enquête s'épaissit le mystère. Qui est Norman William?

*

Gilles Groulx, *Normétal* (ONF, 17 min 23 s, 1959)

Résumé :

Le film nous présente Normétal, ville minière. À la surface, le train-train quotidien; au sous-sol, des hommes bardés de cuir et d'acier, des machines puissantes et mystérieuses qui cherchent, dans l'obscurité, du minerai de cuivre. (Film non signé par le réalisateur.)

*

Gilles Groulx, *Le chat dans le sac* (ONF, 73 min 54 s, 1964)

Résumé :

À travers la confrontation à l'âge adulte d'un jeune homme de vingt ans et de sa compagne, dont la difficulté d'être, en toile de fond, symbolise virtuellement le destin de tout un peuple, ce film pose la grande question de l'accession à la maturité politique du peuple québécois telle que perçue par un cinéaste épris d'idéal et d'absolu.

*

Gilles Groulx, *Où êtes-vous donc ?* (ONF, 95 min 09 s, 1969)

Résumé :

Ce film protestataire suit le cheminement des Québécois dans leur vie quotidienne, capte leurs aspirations, saisit leurs problèmes et soumet à leur observation l'image de leur condition. Trois personnages principaux figurent dans le film. Personnages symboliques qui extériorisent, en quelque sorte, trois choix devant lesquels les Québécois sont placés. Un seul d'entre eux refuse de se laisser happer par la société de consommation où il baigne. Il n'aspire qu'à être fidèle à lui-même et tente, à la fin du film, de reprendre ses compagnons à ce monde étouffant dans lequel ils se sont engagés. Un langage cinématographique choc a été utilisé par l'auteur : sous-titres et intertitres, citations, voix hors champ et chansons, références publicitaires, récitatif à la mode monacale et toute la gamme de sons et de bruits qui assourdit le Québec et la terre entière! Un film de questionnement, une autre étape dans l'œuvre très personnelle de Gilles Groulx, typique d'une certaine tradition de l'ONF. La sortie de ce film a eu lieu en 1970.

*

Gilles Groulx, *Entre tu et vous* (ONF, 64 min 43 s, 1969)

Résumé :

Une chronique de la vie quotidienne qui rend manifeste la dépendance de l'individu à l'égard de la société de consommation, dans la mesure où elle réduit l'homme et le dégrade par ses structures mêmes, et qui doit, selon l'auteur du film, être contestée et

transformée. Point d'histoire avec épisodes et intrigue, mais une série de sept séquences retraçant la vie d'un couple et sa dissolution progressive dans un univers où la séduction joue sans cesse, dans un contexte socio-économique datant de 1969.

*

Gilles Groulx, *24 heures ou plus* (ONF, 113 min 09 s, 1973)

Résumé :

Pamphlet cinématographique, œuvre personnelle et militante d'un cinéaste québécois engagé. Charge à fond de train, d'une émotion exacerbée, d'une philosophie concentrée, contre une «société de consommation» perçue comme la suprême incarnation du mal. Film fait à un moment de fièvre populaire exceptionnelle au Québec, dans le contexte de la Crise d'octobre 1970.

*

Gilles Groulx, *Première question sur le bonheur* (ONF, 104 min 42 s, 1977)

Résumé :

Le village de Santa-Gertrudis, au Mexique, se divise en deux factions qui se livrent une sourde lutte. D'un côté, les *caciques* ou petits propriétaires bourgeois qui refusent le décret agraire de Cardenas de 1935 et cherchent à l'éluder en reprenant «leurs» terres; de l'autre, les *comuneros* acharnés à sauver la réforme agraire et leur projet collectif qui entend démontrer que des relations de coopération permettent aux paysans de survivre, de se développer et de lutter contre les mécanismes de l'exploitation. Un premier pas vers le bonheur.

*

Claude Jutra, *Mon oncle Antoine* (ONF, 110 min 20 s, 1971)

Résumé :

Ce film, dont l'action remonte aux environs de 1940, reconstitue l'atmosphère qui régnait dans une petite ville minière du Québec, la veille de Noël, seul jour de l'année où les usines fermaient leurs portes. Insouciante pour quelques heures, la population, rassemblée au magasin général, oublie sa pauvreté et se livre à la joie des Fêtes. Aux aguets, un garçon de quinze ans, attentif aux conversations et gestes de ses aînés, découvre à travers les êtres qui l'entourent l'univers des adultes, le monde des sensations et sa rudesse, celui de la souffrance et des petites folies auxquelles on se raccroche et qui prennent, pour un instant, l'air du bonheur.

*

Grant Kennedy, *Citoyen nouveau : services juridiques communautaires* (ONF, 28 min 17 s, 1972)

Résumé :

À Pointe Saint-Charles, quartier populaire de Montréal, une clinique juridique vient s'ajouter à un vaste réseau de services communautaires, qui ancre dans le concret un certain refus de la «société d'exploitation» et le bouillon d'une «société nouvelle».

Expérience passionnante, mais qui n'a rien de facile pour les avocats, confrontés avec une méthode et un langage qui ne s'apprennent pas à l'université. Service, éducation, animation, participation, telles sont les fonctions grâce auxquelles la Clinique juridique communautaire constitue un ferment d'évolution de la société ambiante et le creuset d'un citoyen nouveau.

*

Jean-Claude Labrecque, *À hauteur d'homme* (ONF, 104 min, 2003)

Résumé :

Filmé caméra à l'épaule, le documentaire *À hauteur d'homme* restitue les dernières semaines du gouvernement de Bernard Landry. Comité de stratégies, réunions à huis clos, rencontres de cabinet, cette véritable chronique cinématographique plonge dans l'univers intime d'un premier ministre en fin de parcours, et offre un regard d'une proximité exceptionnelle sur le déroulement de la dernière campagne électorale. Jean-Claude Labrecque a capturé des images au coeur de l'action, là où les caméras sont généralement exclues. Bernard Landry se livre au cinéma direct comme aucun autre homme politique ne l'a fait avant lui. *À hauteur d'homme* propose une allégorie contemporaine sur l'exercice du pouvoir, et à ce titre, il constitue un document d'exception.

*

Jean-Daniel Lafond, *Les traces du rêve* (ONF, 95 min 22 s, 1986)

Résumé :

Des jardins de Versailles à l'Isle-aux-Coudres, ce document rend compte de l'aventure cinématographique exceptionnelle de Pierre Perrault, une aventure parallèle à l'Histoire. En même temps qu'il trace le portrait du poète-cinéaste, le film contient une analyse critique de son oeuvre. Pour permettre de pousser encore plus loin la réflexion sur le cinéma et sur l'homme, chasseur d'images, à son tour traqué et révélé tout entier dans ses certitudes autant que dans ses questionnements.

*

Jean-Daniel Lafond, *La Liberté en colère* (ONF, 73 min, 1994)

Résumé:

Quatre personnages, qui furent au début des années 70 les acteurs d'une période mouvementée d'affirmation nationale au Québec, nous proposent un regard sur leur engagement social et politique. Au fil de leurs échanges, de séquences d'archives et de chansons de Plume Latraverse, on retrouve, le temps d'un film, Pierre Vallières, Charles Gagnon, Francis Simard et Robert Comeau.

*

Hugo Latulippe, *Bacon, le film* (ONF, 82 min 12 s, 2001)

Résumé :

Il y a quelques années, les industriels du porc et leurs alliés de la classe politique québécoise ont décidé de conquérir les marchés internationaux. Mais le bacon, comme toute chose, a un prix. Avons-nous bien mesuré les conséquences sociales et environnementales de la multiplication rapide des mégaporcheries ? La terre donne déjà des signes avant-coureurs de stérilité. Les rivières sont infectées. L'eau, symbole même de la vie, constitue désormais un danger pour une partie de la population. Et si la situation était en train de nous échapper ? Abandonnés par l'État, des groupes de citoyens élèvent la voix et se réapproprient la démocratie. Grains de sable inattendus dans une machine bien huilée par le dogme néolibéral, ils revendiquent une société à échelle humaine.

*

Jacques Leduc, *Cap d'espoir* (ONF, 57 min 05 s, 1969)

Résumé :

Ce film, tourné en 1969, traite d'une certaine vision contestataire du Québec de l'époque. C'est une remise en question radicale des façons d'être de toute une collectivité que le cinéaste exprime dans un style des plus directs. (Ce film est sorti en salles en 1975.)

*

Jacques Leduc, Lucien Ménard, *Je chante à cheval avec Willie Lamothe* (ONF, 56 min 49 s, 1971)

Résumé :

Dans une atmosphère de soirées de chez nous à l'échelle pop, essai sur un chanteur populaire qui émerge comme une figure nationale, à l'occasion du quart de siècle de sa carrière. Le film saisit l'artiste en verve de confidences et d'anecdotes savoureuses, en tournée et dans sa vie privée. Il livre le témoignage de ses admirateurs et amis. Enfin, il déborde de la musique torrentielle de Willie Lamothe.

*

Jacques Leduc, Roger Frappier, *Lundi : « Une chaumière, un coeur »* (ONF, 45 min 17 s, 1977)

Résumé :

La construction d'un bungalow, en banlieue de Montréal, sert de fil conducteur à ce documentaire dans lequel on démontre l'importance de l'argent dans l'organisation d'une vie à deux.

*

Jacques Leduc, *Vendredi : «Les Chars»* (ONF, 24 min 03 s, 1978)

Résumé :

Montréal sous la neige, la froidure de l'hiver. C'est la période de l'année où les garagistes font des affaires d'or. L'automobile au service de l'homme ? À voir «*Les Chars*» on serait plutôt convaincu du contraire !

*

Jacques Leduc, *Charade Chinoise* (ONF, 91 min 25 s, 1987)

Résumé :

L'espace d'un week-end, militants d'hier et jeunes d'aujourd'hui, se confrontent, s'analysent, mettent cartes sur table, se découvrent enfin, entre deux airs de *blues* qui désamorcent toute dramatisation. En corollaire, *Charade chinoise* donne à entendre les réflexions d'un cinéaste sur la place et les mérites du cinéma documentaire. Des séquences de *Notes de l'arrière-saison* et du *Temps des cigales* se retrouvent dans ce film.

*

Pierre Maheu, *Le bonhomme* (ONF, 58 min 55 s, 1972)

Résumé :

Film-vérité, insoutenable comme un cri, projetant sur la pellicule l'éclatement d'une famille de Saint-Henri, quartier défavorisé de Montréal, et les retrouvailles du mari avec la nature et la liberté. Mettant un terme à « une bagarre de vingt ans » et à vingt ans d'aliénation, Claude, père de dix enfants, abandonne Yolande à son sort et opte pour la vie en commune, dans la campagne laurentienne. Yolande croupit dans son foyer et hurle son indignation, s'enfonçant dans un rôle irrécupérable. Recherche radicale du bonheur s'ouvrant sur la « nouvelle culture », à travers un étalage audacieux de la vie privée, ce film met en question nombre de schèmes sous-jacents à ce « bonheur de commande » qu'offre notre société de consommation...

*

Pierre Monat, *Vive les animaux!* (ONF, 25 min, 1971)

Résumé :

Dans *Vive les animaux* (1971) de Pierre Monat, Straram et Groulx échangent avec le philosophe/sociologue Edgar Morin.

Gilles Groulx est cinéaste, réalisateur et remarquable monteur. La majorité de ses films ont été produits par l'Office national du film. Il participe dès 1958, au premier court métrage de ce qui va devenir le studio francophone, *Les raquetteurs*. Par la suite, il va signer quelques unes des plus grandes réussites de cette époque : *Golden Gloves* (1962).

*

Pierre Perrault, *Pour la suite du monde* (ONF, 105 min 22 s, 1962)

Résumé :

Deux raisons ont attiré les cinéastes à l'Île-aux-Coudres : la langue et la pêche aux marsouins (bélugas). Mais au travers du langage et des gestes quotidiens de la pêche s'est révélé tout un esprit mythique où figurent les mystères de la lune, le culte des ancêtres, la puissance des marées, la conception sacrée de la tradition, un sentiment d'identification au règne animal. Les discussions, les scènes exubérantes de la mi-carême, le travail en mer au rythme de la lune et des marées font de ce film non pas un documentaire, mais une fresque, où sont décrits les motivations, les mythes, les légendes d'un peuple de la mer.

*

Pierre Perrault, *Le règne du jour* (ONF, 118 min 19 s, 1967)

Résumé :

Alexis Tremblay, le merveilleux conteur de *Pour la suite du monde*, s'en va en France, à la recherche de ses ancêtres. À Tourouvre, il foule le sol de La Filonnière, ferme des premiers Tremblay, et tient dans ses mains le contrat de mariage de Philibert, « celui qui a fondé un nom au dit pays de la Nouvelle-France ». Ce film ne comporte aucun élément fictif. Le montage parallèle fait ressortir les ressemblances et les différences qui existent entre le Perche et le Québec. Les personnages ont été choisis uniquement en raison de leur richesse intérieure et de leur foi en certaines valeurs.

*

Pierre Perrault, *Les voitures d'eau* (ONF, 110 min 33 s, 1968)

Résumé :

Troisième long métrage de Pierre Perrault à l'Île-aux-Coudres, *Les Voitures d'eau* aborde le problème des constructeurs et navigateurs de goélettes de bois, à l'heure des bateaux de fer, de la concurrence internationale et des monopoles. Hommes de la mer, aussi habiles en actes qu'en paroles, les capitaines des dernières goélettes du fleuve vivent la fin d'une ère artisanale dans laquelle leurs fils ne pourront plus trouver place. La première partie du film théorise les connaissances et les richesses humaines et verbales liées à cette science des bateaux de bois. La seconde partie, bilan d'une tragique saison de navigation sur le *St. Lawrence*, pose les questions majeures de l'intégration économique et politique des Canadiens français.

*

Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens* (ONF, 117 min 07 s, 1970)

Résumé :

Ce film est un essai sur une question cruciale dans l'état actuel du monde : la notion d'appartenance à un pays, telle qu'elle trouve racine dans le cœur de l'homme. Sentimentalisme attardé ou réalité psychologique profonde? L'action se déroule dans le contexte d'une nation qui se cherche : les Canadiens français, et d'autres peuples sans pays : les Indiens du Québec, les Bretons de France. On tente de cerner cette notion difficile; on relève les déviations qu'engendre la privation de pays, de patriotisme. On

déniche un authentique réfugié culturel, un Canadien français ayant fui l'Ouest canadien pour s'installer à Paris. On pose la question fondamentale : quels sont les peuples « viables » dont la « maturité » leur permet de « se donner » l'autonomie et le territoire ? Et inversement, quel est le milieu qu'un peuple puisse appeler « son pays » ?

*

Pierre Perrault, *Un royaume vous attend* (ONF, 109 min, 1975)

Résumé :

Ce film auquel ont participé les gens de l'Abitibi constitue le procès de cette région agricole. C'est un plaidoyer pour la terre et pour un genre de vie plus humain en face d'une société devenue froide et insensible.

*

Pierre Perrault, *Le retour à la terre* (ONF, 56 min, 1976)

Résumé :

Procès de l'Histoire et aussi du Pouvoir, ce film dresse face à face, en une véritable assemblée contradictoire cinématographique, les promesses de la colonisation des années 1930 et la grande déception causée par la fermeture des terres des années 1970, en Abitibi. Présents: des témoins de l'époque héroïque, dont Hauris Lalancette, ainsi que des extraits de films de l'abbé Maurice Proulx (1934-1940).

*

Pierre Perrault, *C'était un Québécois en Bretagne, Madame !* (ONF, 57 min 22 s, 1977)

Résumé :

Hauris Lalancette, originaire de l'Abitibi, voyage et établit des parallèles surprenants entre deux coins de pays que l'on considère comme démunis et laissés pour compte. Il est aussi question de la recherche des ancêtres et de la nostalgie des vieux métiers qui valaient mieux, aussi bien sur le plan humain que sur le plan technique.

*

Pierre Perrault, *Gens d'Abitibi* (ONF, 106 min, 1980)

Résumé :

Après *Un royaume vous attend* et *Le Retour à la terre*, Pierre Perrault met en quelque sorte, avec *Gens d'Abitibi*, le point final à un plaidoyer passionné en faveur de la région québécoise de l'Abitibi. Le film donne la parole à Hauris Lalancette, agriculteur, personnage haut en couleur qui se bat depuis près d'un demi-siècle pour sauver son royaume abitibien.

*

Pierre Perrault, *Le pays de la Terre sans arbre ou le Mouchouânipi* (ONF, 110 min 03 s, 1980)

Résumé :

Récit des chasses anciennes sur des images du temps présent, le film se révèle davantage comme une interrogation qu'une narration. À qui appartient donc ce territoire de Mouchouânipi où vit un peuple d'Amérindiens nomades dont les gestes rituels renouvellent journallement le poème séculaire d'harmonie, de respect et de solidarité les liant au pays de la Terre sans arbre.

*

Pierre Perrault, *La bête lumineuse* (ONF, 127 min 18 s, 1982)

Résumé :

La chasse à l'original, une tradition au Québec, est ici prétexte à fouiller l'âme québécoise et exalter sa «parole». Dans un «shack» de Maniwaki, des citadins opèrent leur annuel retour à la nature... comme on opère un miracle! Mystères de la chasse, qui courtise chance et habileté, avec ce «buck fever» qui diffracte rêve et réalité! Plaisir de se mesurer aux éléments, et de connaître ses limites! Expérience de la mort pour exorciser sa propre mort et renouer avec la chaîne entière de la vie! Mais aussi, esprit de panache, de bravache et de vantardise, et transposition de moeurs sauvages de la meute au sein du groupe d'amis, où on a tôt fait de repérer une victime, un souffre-douleur qui sera soumis à la torture d'une impitoyable ironie. Une magistrale partie de chasse, une mythologie bien de chez-nous.

*

Pierre Perrault, *Les voiles bas et en travers* (ONF, 56 min 48 s, 1983)

Résumé :

Pierre Perrault emmène Stéphane-Albert Boulais (de *La Bête lumineuse*) à la découverte de Saint-Malo et de Jacques Cartier, dans la perspective du 450^e anniversaire de la découverte du Canada (1534-1984). Tour de la ville avec guide. Examen des «Relations» de Cartier et témoignages sur le vif de marins malouins, pour tenter de reconstituer son voyage, sa vie, son époque. Dialogue outre-Atlantique entre Saint-Malo et l'Isle-aux-Coudres, lieu de mouillage du découvreur. Qui était Cartier? À qui appartient-il? La discussion est ouverte...

*

Clément Perron, *Taureau* (ONF, 97 min, 1973)

Résumé :

Ce film saisit dans sa réalité brutale le comportement des habitants d'un village de la Beauce à l'égard d'une famille de proscrits sur laquelle ils s'acharnent parce que, à leurs yeux, elle incarne le mal. La mère et la fille ne font-elles pas le négoce de leurs charmes? Taureau, le fils, un demi-fou herculéen, ne se permet-il pas de courtiser l'institutrice du village? Pour sauver leur honneur, ils se doivent de sévir et au plus tôt. Ce film montre à quel point les Beaucerons, gens simples et généreux, peuvent pratiquer un rigorisme intransigeant lorsqu'ils sont confrontés à une situation qu'ils réprouvent.

*

Clément Perron, *Jour après jour* (ONF, 27 min 43 s, 1962)

Résumé :

Jour après jour. Les mêmes gestes. Les mêmes machines. Le même produit. Jour après jour. Les mêmes paroles. Les mêmes visages. La même vie. Est-ce monotonie... vide... ennui? Ce sont les questions que pose ce film tourné à Windsor au Québec, une petite ville de 6 500 âmes, qui, toutes, vivent d'une même industrie, le papier. C'était en 1962...

*

Julie Perron, *mai en décembre* (ONF, 25 min 50 s, 2000)

Résumé :

1968. La France est secouée par les manifestations ouvrières et étudiantes et une poignée de cinéastes en colère interrompt le Festival de Cannes. Au Québec, la montée du nationalisme conduit à des affrontements lors des festivités du 24 juin. C'est dans ce contexte que l'on organise "Les dix jours du cinéma politique" au Cinéma Verdi, à Montréal, qui accueille Jean-Luc Godard, auréolé du succès de ses films *À bout de souffle* (1959) et *Pierrot le fou* (1965). Loin de s'en tenir à des rencontres avec ses admirateurs, le cinéaste caresse un projet. Il ira à Rouyn-Noranda où la télévision lui donne carte blanche. Il y fera la révolution... Ce film est issu de la collection *Libres courts*, premières œuvres courts métrages documentaires. Sept films, sept cinéastes, un regard neuf sur le monde. Audace. Émotion. Cinéma.

*

Anne-Claire Poirier, *Les filles du Roy* (ONF, 56 min 11 s, 1974)*La série : En tant que femmes* (6 courts-métrages réalisés entre 1973 et 1975)

Résumé :

C'est l'histoire du Québec réécrite au féminin et servant de support à une fresque de la condition féminine. Le film situe, dans l'optique des valeurs propres à la femme, des personnages tels que l'Indienne, la fille du Roy, la religieuse, la Corriveau, la femme de colon et de soldat, tandis qu'il montre chez la femme actuelle, travailleuse et mère de famille, l'exploitation de ses qualités traditionnelles et sa dégradation jusqu'à la femme-objet. Un film grave et beau d'où l'émotion sort de partout, libératrice et régénératrice.

*

Anne-Claire Poirier, *Le temps de l'avant* (ONF, 87 min 47 s, 1975)*La série : En tant que femmes* (6 courts-métrages réalisés entre 1973 et 1975)

Résumé :

À l'occasion d'une grossesse non désirée, un couple très lié affronte son premier conflit grave et deux femmes découvrent la terrible solitude qui est la leur, en face des problèmes de la contraception et de l'avortement. À la fois recherche en profondeur sur cette question très controversée et reconstitution du drame intérieur de la femme, *Le*

Temps de l'avant met en cause la possibilité pour la femme de donner la vie dans un monde qui n'y invite plus.

*

Anne Claire Poirier, *Mourir à tue-tête* (ONF, 95 min 55 s, 1979)

Résumé :

Mourir à tue-tête s'attaque à un sujet que les mentalités collectives s'acharnent à considérer comme tabou : le viol de la femme, de l'individuel (le cas de Suzanne) au rituel (la clitoridectomie), en passant par celui de masse (les Vietnamiennes). Le film va cependant plus loin en forçant le spectateur à se poser les questions fondamentales. Pourquoi le viol existe-t-il? Est-ce le sort naturel des femmes d'être violées? Qu'est-ce que le viol abîme chez la femme? Et où se situe la justice des hommes?

*

Anne Claire Poirier, *Tu as crié let me go* (ONF, 96 min 28 s, 1996)

Résumé :

Le film d'Anne Claire Poirier se veut une réflexion sur le sens profond des faits et événements entourant la mort violente de sa fille Yanne, jeune toxicomane assassinée en octobre 1992. Ce film nous entraînera dans la rue avec ceux qui interviennent auprès des toxicomanes, prostituées et sidéens pour ultimement interroger nos attitudes collectives face à cette problématique. Un cri du cœur devant une dérive collective.

*

Bill Reid, *Challenge for Change* (ONF, 24 min 21 s, 1968)

Résumé :

The objective of the Challenge for Change program is to shed light on social problems through the production of films. What is Challenge for Change? What happens with children from deprived areas when they are given a free hand to make their own films? Who can be a better voice for Indian needs and aspirations than an Indian film crew? How angry are the black people with the way society treats them? How do government representatives react to social change and the role of the Challenge for Change program? Can a film project serve as a cohesive agent and catalyst for change within a community, and at the same time serve as a means of communication with government? What is community organizing? What role can film play in participatory democracy? Does controversy lead to violence? How useful are the films from Challenge for Change going to be? This film has some of the answers.

*

Michel Régnier, *L'école des autres* (ONF, 152 min 41 s, 1968)

Résumé :

En 1965-1966, le PASS (Projet d'action sociale et scolaire) élabore un plan de recherches et d'action visant à cerner et à solutionner certains problèmes des écoliers en milieux défavorisés. Mis en oeuvre à l'école Olier, à Montréal, ce projet assure le concours d'un

médecin, d'une infirmière, d'un psychologue, de travailleuses sociales et de professeurs. Ensemble, ils tâcheront d'aider ces enfants et leurs familles aux prises avec de graves problèmes : logis surpeuplés, alimentation insuffisante, chômage chronique, détérioration morale. Le film a saisi sur le vif le processus de formation et de travail du PASS. L'expérience qu'il rapporte constitue une base de réflexion et un instrument de travail utiles aux spécialistes des questions scolaires, familiales et sociales.

*

Michel Régnier, *Réhabilitation des habitations* (ONF, 26 min 50 s, 1972)

Résumé :

Au lieu de démolir la ville existante pour faire place à des «cages à poules» qui sont souvent des «taudis flambant neufs», la pratique se répand de donner une nouvelle vie aux vieilles maisons, bénéficiant d'acquis irremplaçables comme leurs assises, leur architecture, leur environnement. La restauration des maisons prend diverses formes d'une ville à l'autre, mais partout, elle apporte une satisfaction que les solutions de nivellement ne remplacent pas toujours. Ce film se penche principalement sur la ville de Montréal (Québec) et jette un bref coup d'œil sur Londres (Angleterre) et Boston (États-Unis).

*

Michel Régnier, *Rénovation urbaine* (ONF, 26 min 50 s, 1972)

Résumé :

Rénovation urbaine, notion devenue péjorative à force de catastrophes et de frustrations, synonyme de démolition de logements et de déportation des populations pour un oui, pour un non, au nom des sacro-saints impératifs du développement anonyme et du commerce. Mais les citoyens se réveillent et exigent de plus en plus d'être des participants conscients et consultés, au niveau de ce « progrès » qui les concerne...

*

Michel Régnier, *Griffintown* (ONF, 26 min 50 s, 1972)

Résumé :

Griffintown, quartier ignoré, quartier dévasté de Montréal, à deux pas du centre-ville. Une population réduite mais opiniâtre s'acharne à y vivre. Un professeur d'architecture de l'université McGill y a installé sa classe et collabore à la lutte du comité de citoyens. Le sort de ce quartier, lié à la tyrannie de l'industrie au niveau du zonage, préfigure, dit-on, une menace qui plane sur le tissu urbain de toute une ville.

*

Michel Régnier, *Concordia I* (ONF, 26 min 50 s, 1972)

Résumé :

Tournés dans le secteur Milton-Parc, à Montréal, où se situe le vaste projet de démolition-reconstruction Concordia, ces films campent le conflit qui oppose une certaine conception technocratique, moderniste et autoritaire du progrès, et l'intérêt de simples résidents désirant conserver un vieux quartier à l'atmosphère « humaine » et aux

loyers modiques. La question se pose d'une participation populaire véritable au progrès ambiant et, à la limite, on se demande: « Comment change-t-on les villes ? »

*

Michel Régnier, *Concordia II* (ONF, 26 min 50 s, 1972)

Résumé :

Comment change-t-on les villes? Tournées dans le secteur Milton-Parc, dans le quartier Centre-Sud de Montréal, où se situe le vaste projet de démolition-reconstruction Concordia, ces images campent le conflit qui oppose une certaine conception urbaniste, technocratique, moderniste et autoritaire du progrès, et l'intérêt de simples résidents désirant conserver un vieux quartier à l'atmosphère « humaine » et aux loyers modiques. La question se pose d'une participation populaire véritable au progrès ambiant.

*

Michel Régnier, *L'automobile* (ONF, 26 min 50 s, 1972)

Résumé :

Ce film dénonce la soumission de Montréal au transport privé, pour lequel on n'hésite pas à détruire des quartiers, à démolir des milliers de bons logis, à déplacer des populations entières, sans pour autant régler le problème général du transport urbain. La construction de l'autoroute Ville-Marie détruira une bonne partie du quartier Hochelaga-Maisonneuve de la ville. Le Front commun contre l'autoroute, dirigé par Michel Bourdon, doit se mesurer au président de la Communauté urbaine de Montréal, Lucien Saulnier.

*

Michel Régnier, *Locataires et propriétaires* (ONF, 26 min 50 s, 1972)

Résumé :

Le logement, droit de l'homme ou « marchandise comme les autres » ? Cas saisissant, un groupe de locataires défavorisés se fait déclarer qu'il a la loi pour lui, mais n'obtient tout de même pas justice contre le propriétaire ! Pourtant, voyez comme la loi est efficace quand on ne paie pas son loyer ! Mais c'est le réveil des locataires, on conteste le système, on répand un bail type...

*

Michel Régnier, *Les taudis* (ONF, 26 min 50 s, 1972)

Résumé :

Les taudis, plaie urbaine spectaculaire, équivalent à une accusation latente contre le système. La promiscuité y accable les familles de tous les maux: manque d'hygiène, délinquance, chômage, criminalité, sentiment de rejet... pénible creuset où se fabriquent les majorités vraiment silencieuses. À la racine de ce mal entretenu par une spéculation éhontée, un système où le logement n'est pas un bien essentiel lié aux besoins de

l'homme, mais un bien de consommation qu'on se procure dans la mesure de ses moyens.

*

Michel Régnier, *entretien avec Henri Lefebvre* (ONF, 34 min 25 s, 1972)

Résumé :

Henri Lefebvre, sociologue français célèbre, livre l'essentiel de ses idées sur la ville et sur la vie urbaine contemporaine, dont il est l'un des critiques les plus durs. Fustigeant le règne de l'automobile et la commercialisation de toute chose, dénonçant une certaine conception superficielle et facile du progrès, il signale que notre civilisation a dramatiquement raté le tournant de l'époque industrielle (révolue) à l'époque urbaine (actuelle) et préconise, après la réforme agraire, la réforme urbaine.

*

Bonnie Sherr Klein, *VTR Saint Jacques/Opération boule de neige* (ONF, 26 min 25 s, 1969)

Résumé :

Dans le but de promouvoir une action sociale concertée dans un quartier pauvre de Montréal, une expérience fut tentée auprès de ses citoyens. Pour ce faire, le Comité des citoyens de Saint-Jacques, formé de gens du quartier du même nom, a utilisé le magnétoscope à bandes, recueillant, enregistrant et projetant sur écran de télévision en circuit fermé l'exposé des problèmes inhérents à cette population défavorisée : problèmes communs à tous et auxquels ils devaient ensemble trouver des solutions. Des difficultés surgirent, voire même des démêlés avec la presse et les autorités compétentes mais l'efficacité du magnétoscope comme moyen d'information et de communication avait été expérimentée et prouvée.

*

Bonnie Sherr Klein, *Citizen's Medicine / La clinique des citoyens* (ONF, 30 min 18 s, 1970)

Résumé :

Les citoyens du quartier Saint-Jacques, à Montréal, organisent une clinique médicale et en gardent le contrôle. La médecine s'en trouve plus «humaine». De curative, elle devient préventive. Elle cesse d'être un commerce. Les patients perdent leur méfiance, dialoguent, échangent. La clinique devient un véritable centre communautaire où l'on fait l'expérience d'une nouvelle forme de société. Mais, sans argent, quel est son avenir face au système établi ?

*

Robin Spry, *The October's crisis of 1970/Les Événements d'octobre 1970* (ONF, 87 min 09 s, 1974)

Résumé :

Le film retrace les faits saillants qui ont marqué l'automne de 1970, au Québec. La caméra suit les hommes et les événements dans l'énorme casse-tête politico-social

suscité par l'enlèvement de deux hommes. Le film ne va pas sans un important rappel historique des faits qui sous-tendent l'action entreprise par le Front de Libération du Québec. Un document unique, empreint de vérité.

*

Tanya Tree, *Courage to change* (ONF, 45 min 17 s, 1986)

Résumé :

A remarkable sequel to the 1966 documentary *The Things I Cannot Change*, which, by focusing on the Bailey family of Montréal, provided an anatomy of poverty in North America. *Courage to Change* explores what has happened to the Baileys in the intervening eighteen years. A useful discussion-starter for education, community groups and health and social-work professionals.

*

Séries de l'ONF citées (classement par série et ordre chronologique)

Frontiers (22 courts-métrages, 1958-1960)

- Julian Biggs, *Conquest of Cold* (ONF, 60 min, 1958)
- Julian Biggs, *Northwest Neighbours* (ONF, 30 min, 1958)
- Donald Fraser, *Men and Automation* (ONF, 29 min 30 s, 1958)
- Donald Fraser, *Men and Mechanization* (ONF, 29 min 30 s, 1958)
- David bairstow, *The Inquiring Mind* (ONF, 30 min, 1959)
- Julian Biggs, *1,500,000 of Us* (ONF, 29 min, 1959)
- Julian Biggs, *Canada – World Citizen* (ONF, 30 min, 1959)
- Julian Biggs, *Prairie Bonanza* (ONF, 30 min, 1959)
- Julian Biggs, *Report on cancer* (ONF, 21 min 57 s, 1959)
- George Bloomfield, *The Mine Makers* (ONF, 29 min, 1959)
- Donald Ginsberg, *The Performer* (ONF, 58 min 12 s, 1959)
- Don Haldane, *Eternal Children* (ONF, 29 min 30 s, 1959)
- Don Haldane, *The Gifted Ones* (ONF, 29 min 30 s, 1959)
- Pierre Patry, *The Little Sisters* (ONF, 29 min 30 s, 1959)
- Donald wilder, *Dykes for Dry Land* (ONF, 30 min, 1959)
- David bairstow, *Men against the Ice* (ONF, 28 min 05 s, 1960)
- David bairstow, *Steering North* (ONF, 30 min, 1960)
- Julian Biggs, *On Prescription Only* (ONF, 29 min 28 s, 1960)
- Julian Biggs, *This Electronic World* (ONF, 30 min, 1960)
- Hugh O'Connor, *Life and Radation* (ONF, 30 min, 1960)
- Larry Gosnell, *Poisons, Pests and People* (ONF, 59 min, 1960)
- Graham Parker, *The Power of Matter* (ONF, 29 min 36 s, 1960)

*

Silhouettes canadiennes / Faces of Canada (12 courts-métrages, 1952-1954)

Série Francophone :

- Raymond Garceau, *Le bedeau* (ONF, 06 min, 1952)
- Jacques Giraldeau, *Montreurs de marionnettes* (ONF, 06 min, 1952)
- Pierre Arbour, *L'éclusier* (ONF, 08 min, 1953)
- Pierre Arbour, *Le notaire* (ONF, 07 min, 1953)
- Pierre Arbour, *Le photographe* (ONF, 08 min, 1953)
- David Bennett, *Le maréchal-ferrant* (ONF, 08 min, 1953)

- Raymond Garceau, *Le cocher* (ONF, 08 min, 1953)
- Roman Kroitor, *Paul Tomkowicz : nettoyeur d'aiguillages* (ONF, 09 min 12 s, 1953)
- Gil LaRoche, *Le garde-moteur* (ONF, 06 min, 1953)
- Gil LaRoche, *Professeur de musique* (ONF, 06 min, 1953)
- Léonard Forest, *La femme de ménage* (ONF, 11 min, 1954)
- Louis Portugais, *Le chauffeur de taxi* (ONF, 11 min, 1954)

Série Anglophone :

- Raymond Garceau, *The Sexton* (ONF, 06 min, 1952)
- Jacques Giraldeau, *The Puppeteers* (ONF, 06 min, 1952)
- Pierre Arbour, *Lock-keeper* (ONF, 07 mn 02 s, 1953)
- Pierre Arbour, *The Photographer* (ONF, 08 min, 1953)
- Pierre Arbour, *The Village Notary* (ONF, 07 min, 1953)
- David Bennett, *Dick Hickey - Blacksmith* (ONF, 08 min, 1953)
- William Davidson, *Country Auctioneer* (ONF, 08 min, 1953)
- Raymond Garceau, *The Calèche Driver* (ONF, 08 min, 1953)
- Roman Kroitor, *Paul Tomkowicz : Street-railway Switchman* (ONF, 09 min 12 s, 1953)
- Gil LaRoche, *The Motorman* (ONF, 05 min 50 s, 1953)
- Gil LaRoche, *Music Professor* (ONF, 06 min, 1953)
- William Davidson, *Station Master* (ONF, 15 min, 1954)
- Léonard Forest, *The Charwoman* (ONF, 10 min 13 s, 1954)
- Louis Portugais, *The Taxi Driver* (ONF, 11 min, 1954)

*

Géographie du Canada / Canadian Geography (6 courts-métrages réalisés entre 1954 et 1957)

Série Francophone :

- Tom Daly, *Les Grandes Régions du Canada* (ONF, 23 min, 1954)
- Donald Fraser, *Montagnes de l'Ouest* (ONF, 20 min, 1954)
- Betty Brunke, *Le Bassin des Grands Lacs et du Saint-Laurent* (ONF, 22 min, 1956)
- David Bennett, *Le Bouclier précambrien* (ONF, 25 min, 1957)
- Donald Fraser, *La Région atlantique* (ONF, 23 min, 1957)
- Roman kroitor, *Les Grandes Plaines* (ONF, 23 min, 1957)

Série Anglophone :

- Guy L. Coté, *Winter in Canada* (ONF, 18 min, 1953)
- Tom Daly, *Physical Regions of Canada* (ONF, 23 min, 1954)
- Donald Fraser, *Mountains of the West* (ONF, 20 min, 1954)
- Betty Brunke, *The Great Lakes – St. Lawrence Lowlands*(ONF, 23 min, 1956)

- David Bennett, *The Precambrian Shield* (ONF, 25 min, 1957)
- Donald Fraser, *The Atlantic Region* (ONF, 23 min, 1957)
- Roman kroitov, *The great Plains* (ONF, 23 min, 1957)

*

Profils (8 courts-métrages, 1959-1960)

- Claude Fournier, *Telesphore Légaré, garde-pêche* (ONF, 29 min 17 s, 1959)
- Réal Benoît, *Cyrias Ouellet homme de science* (ONF, 30 min 20 s, 1960)
- Claude Fournier, *Alfred Desrochers, poète* (ONF, 28 min 25 s, 1960)
- Raymond Garceau, *La grande aventure industrielle racontée par Édouard Simard-1* (ONF, 30 min, 1960)
- Pierre Patry, *Le Chanoine Lionel Groulx, historien* (ONF, 56 min, 1960)
- Raymond Garceau, *La grande aventure industrielle racontée par Édouard Simard-2* (ONF, 30 min, 1960)
- Louis Portugais, *Saint-Denys Garneau* (ONF, 21 min 23 s, 1960)
- Louis Portugais, *Wilfrid Pelletier, chef d'orchestre et éducateur* (ONF, 29 min 15 s, 1960)

*

Profils et paysages (11 courts-métrages, 1958-1960)

- Claude Jutra, *Félix Leclerc troubadour* (ONF, 27 min 05 s, 1958)
- Réal Benoît, *Marius Barbeau et l'art totémique* (ONF, 29 min 22 s, 1959)
- Réal Benoît, *Marius Barbeau et le folklore canadien-français* (ONF, 29 min 25 s, 1959)
- Fernand Dansereau, *John Lyman, peintre* (ONF, 28 min 12 s, 1959)
- Fernand dansereau, *Pierre Beaulieu agriculteur (1re partie)* (ONF, 30 min, 1959)
- Fernand dansereau, *Pierre Beaulieu agriculteur (2e partie)* (ONF, 30 min, 1959)
- Claude Jutra, *Fred Barry comédien* (ONF, 20 min 13 s, 1959)
- Raymond Le Boursier, *Henri Gagnon, organiste* (ONF, 30 min 17 s, 1959)
- Jean Palardy, *Charles Forest, curé fondateur* (ONF, 30 min, 1959)
- Pierre Patry, *Germaine Guèvremont romancière* (ONF, 30 min, 1959)
- Clément Perron, *Georges-P. Vanier : soldat, diplomate, gouverneur général* (ONF, 28 min 11 s, 1960)

*

Géographie sociale du Canada / Social Geography (série de 5 courts-métrages, 1958-1965)

Série Francophone :

- Guy L. Coté, *Les cheminots* (ONF, 21 min 18 s, 1958)
- Roger Blais, *Au pays du blé* (ONF, 19 min 15 s, 1959)
- Guy L. Coté, *Les Maîtres-sondeurs* (ONF, 20 min 55 s, 1960)
- Gilles Groulx, *Normétal* (ONF, 17 min 23 s, 1959)
- Guy L. Coté, *Les Pêcheurs* (ONF, 21 min 43 s, 1959)

Série Anglophone :

- Guy L. Coté, *Railroaders* (ONF, 22 min 40 s, 1958)
- Guy L. Coté, *Fisherman* (ONF, 21 min 43 s, 1959)
- Guy L. Coté, *Roughnecks : The Story of Oil Drillers* (ONF, 21 min 05 s, 1960)
- John Feeney, *Arctic Outpost (Pangnirtung, N.W.T.)* (ONF, 20 min 08 s, 1960)
- Guy L. Coté, *Cattle Ranch* (ONF, 19 min 50 s, 1961)
- Robin Spry, *Miner* (ONF, 19 min 07 s, 1965)

*

***Au pays de Neufve France* (série de 13 courts-métrages de 30 min, ONF, 1960, rassemblés en quatre volumes en 1997)**

- René Bonnière, Pierre Perrault

Résumé :

Cette série de documentaires présente le pays des gens du pays, ce qu'il fallut pour y vivre entre Québec et Blanc-Sablon à savoir : une rivière de rets à saumon, un rocher pour les oeufs d'oiseaux, un fond pour le homard, des battures pour les coques et une anse pour le bois de grève. Sans oublier un cran où les canards passent, un champ où les outardes se posent, une forêt pour un lièvre, une savane pour la perdrix blanche et une fonderie pour le loup-marin.

*

***La femme hors du foyer* (série de 4 courts-métrages, 1964)**

- Gilles Carle, *Solange dans nos campagnes* (ONF, 28 min 45 s, 1964)
- Jacques Godbout, *Fabienne et son jules* (ONF, 27 min 16 s, 1964)
- Pierre Patry, *Il y eut un soir... il y eut un matin* (ONF, 34 min 17 s, 1964)
- Clément Perron, Georges Dufaux, *Caroline* (ONF, 28 min 36 s, 1964)

*

La vie ouvrière / Camera on Labour (4 courts-métrages, 1956)

Série Francophone :

- Alvin Goldman, *La Vie ouvrière n° 1* (ONF, 11 min, 1956)
- Tim Wilson, Alvin Goldman, *La Vie ouvrière n° 2* (ONF, 10 min, 1956)
- Alvin Goldman, Tim Wilson, *La Vie ouvrière n° 3* (ONF, 11 min, 1956)
- Alvin Goldman, *La Vie ouvrière n° 4* (ONF, 13 min, 1956)

Série Anglophone :

- Alvin Goldman, *Camera on Labour n° 1* (ONF, 11 min, 1956)
- Tim Wilson, Alvin Goldman, *Camera on Labour n° 2* (ONF, 10 min, 1956)
- Alvin Goldman, Tim Wilson, *Camera on Labour n° 3* (ONF, 11 min, 1956)
- Alvin Goldman, *Camera on Labour n° 4* (ONF, 13 min, 1956)

*

Le monde du travail / The Nature of Work (5 courts-métrages réalisés en 1958, de conception initiale anglophone et traduit en français)

Série Francophone :

- Raymond Le Boursier, *Le Contremaître* (ONF, 28 min 20 s, 1958)
- Raymond Le Boursier, *L'Ouvrier qualifié* (ONF, 26 min 30 s, 1958)
- Hugh O'Connor, *Le Chef de service* (ONF, 28 min 12 s, 1958)
- Morten Parker, *La Chaîne* (ONF, 28 min 53 s, 1958)
- Allan Wargon, *Le Commis* (ONF, 28 min 53 s, 1958)

Série Anglophone :

- Hugh O'Connor, *The Vice-President* (ONF, 29 min 27 s, 1958)
- Hugh O'Connor, *The Department Manager* (ONF, 29 min 25 s, 1958)
- Morten Parker, *The General Foreman* (ONF, 29 min 25 s, 1958)
- Morten Parker, *The Man on the Assembly Line* (ONF, 29 min 03 s, 1958)
- Morten Parker, *The Skilled Worker* (ONF, 29 min 32 s, 1958)
- Allan Wargon, *The Clerk* (ONF, 29 min 25 s, 1958)

*

Chroniques de la vie quotidienne (8 courts-métrages entre 1977 et 1978)

- Jacques Leduc, *Dimanche : «Granit»* (ONF, 29 min 29 s, 1977)

- Jacques Leduc, *Jeudi* : «*À cheval sur l'argent*» (ONF, 17 min 23 s, 1977)
- Jacques Leduc, Roger Frappier, *Lundi* : «*Une chaumière, au cœur*» (ONF, 45 min 17 s, 1977)
- Jacques Leduc, Jean Chabot, Gilles Gascon, *Mercredi* : «*Petits souliers, petit pain*» (ONF, 34 min 07 s, 1977)
- Jacques Leduc, Pierre Bernier, Jean Chabot, Claude Grenier, Roger Frappier, *Samedi* : «*Le Ventre de la nuit*» (ONF, 82 min, 1977)
- Jacques Leduc, Jean-Guy Noël, Jean Chabot, *Mardi* : «*Un jour anonyme*» (ONF, 26 min 33 s, 1978)
- Jacques Leduc, *Le plan sentimental* (ONF, 10 min 08 s, 1978)
- Jacques Leduc, *Vendredi* : «*Les Chars*» (ONF, 24 min 03 s, 1978)

*

The Newfoundland Project (ONF, 1967-1968)

Colin Low :

- *Andrew Britt at Shoal Bay* (ONF, 14 min 38 s, 1967)
- *Billy Crane Moves Away* (ONF, 17 min 46 s, 1967)
- *Brian Earle on Merchants and Welfare* (ONF, 10 min 10 s, 1967)
- *The Children of Fogo Island* (ONF, 17 min 30 s, 1967)
- *Citizen Discussions* (ONF, 28 min 16 s, 1967)
- *Dan Roberts on Fishing* (ONF, 16 min 18 s, 1967)
- *Discussion on Welfare* (ONF, 06 min 53 s, 1967)
- *Fishermen's Meeting* (ONF, 27 min 21 s, 1967)
- *The Fogo Island Improvement Committee* (ONF, 13 min 18 s, 1967)
- *Fogo's Expatriates* (ONF, 15 min 06 s, 1967)
- *The Founding of the Co-operatives* (ONF, 21 min 18 s, 1967)
- *Jim Decker Builds a Longliner* (ONF, 19 min 15 s, 1967)
- *Jim Decker's Party* (ONF, 06 min 46 s, 1967)
- *Joe Kinsella on Education* (ONF, 07 min 18 s, 1967)
- *McGraths at Home and Fishing* (ONF, 11 min 03 s, 1967)
- *The Mercer Family* (ONF, 09 min 58 s, 1967)
- *The Merchant and the Teacher* (ONF, 13 min 16 s, 1967)
- *Some Problems of Fogo* (ONF, 21 min 26 s, 1967)
- *The Songs of Chris Cobb* (ONF, 07 min 41 s, 1967)
- *The Story of the Up Top* (ONF, 08 min 55 s, 1967)
- *Thoughts on Fogo and Norway* (ONF, 16 min 10 s, 1967)
- *Tom Best on Co-operatives* (ONF, 12 min 20 s, 1967)
- *Two Cabinet Ministers* (ONF, 18 min 50 s, 1967)
- *A Wedding and Party* (ONF, 10 min 58 s, 1967)
- *William Wells Talks About the Island* (ONF, 11 min 55 s, 1967)
- *A Woman's Place* (ONF, 16 min 15 s, 1967)
- *Introduction to Fogo Island* (ONF, 16 min 35 s, 1968)

*

The Alinsky approach: Organizing for Power (ONF, 1968)

Bonnie Sherr Klein :

- *Building an Organization* (ONF, 37 min 28 s, 1968)
- *A Continuing Responsibility* (ONF, 42 min 35 s, 1968)
- *Deciding to Organize* (ONF, 34 min 05 s, 1968)
- *People and Power* (ONF, 17min 21 s, 1968)
- *Through Conflict to Negotiation* (ONF, 45 min 36 s, 1968)

*

Autres films cités

Anonyme, *Le parti libéral du Québec : maître chez nous* (Onyx Film et Parti libéral, Québec, court-métrage, 1962)

Résumé :

La nationalisation de l'électricité expliquée par René Lévesque, lors de la campagne électorale de 1962.

Denys Arcand, *Gina* (Cinépix Québec, 94 min 25 s, 1975)

Résumé :

Gina est le premier long-métrage de fiction où Arcand fait appel à des éléments autobiographiques, en l'occurrence l'expérience de son documentaire, *On est au coton*, que l'ONF avait refusé de sortir. « *Gina* est un film dur, admirablement joué, fort bien dirigé par un metteur en scène dont on sent la poigne et le tempérament [...] Les conditions de travail dans les usines de textile, la vie des danseuses envoyées par leurs gérants aux quatre coins de la province, la censure qui s'exerce contre un cinéma qui veut dire les choses telles qu'elles sont : voilà ce que Arcand connaît, voilà ce qu'il raconte dans *Gina*. » (Serge Dussault, 1975). Source : Cinémathèque québécoise.

*

Denys Arcand, *Réjeanne Padovani* (Cinépix Québec, 93 min 42 s, 1973)

Résumé :

Un riche entrepreneur reçoit chez lui quelques personnalités du monde politique. Durant la soirée, ils écoutent une cantatrice. « La noblesse du chant de Stella accentue [...] la médiocrité des personnages auxquels nous sommes confrontés. En écoutant le chant de Stella, Vincent Padovani et ses invités accèdent à un certain prestige. Il s'agit cependant d'un prestige factice, puisque l'harmonie des regards concernés par le chant de Stella est brisée par ce plan du ridicule Bouchard dévorant son repas, indifférent à la voix de la cantatrice. » (Louis Goyette, 1988). À la veille de l'inauguration d'une autoroute, un entrepreneur mafieux reçoit des amis, dont le ministre de la Voirie et le maire de la ville. Par ailleurs plane l'ombre de sa femme Réjeanne. Un film qui insiste sur la fonction des personnages, et non sur leur psychologie. « Par l'enracinement des personnages dans un contexte historique précis et en insistant sur le caractère tragique des événements, Denys Arcand a donné à *Réjeanne Padovani* des allures de tragédie. » (Marcel Jean, 1987). Source : Cinémathèque québécoise.

*

Fernand Bélanger, *Le trésor archange* (Production du Rapide-Blanc, Québec, 76 min, 1995)

Résumé :

Il faut savoir creuser son sillon, il en sort inévitablement une histoire. Surtout lorsqu'il

s'agit d'une quête de la langue sur le chemin du Roy. Fernand Bélanger, René Lussier et Claude Beaugrand prouvent qu'un disque ne tourne jamais en rond : on trouve toujours sa voie dans la reproduction des voix. Dans ce film intensément libre et merveilleusement ludique, Fernand Bélanger, René Lussier et Claude Beaugrand parcourent le Chemin du Roy à la recherche d'un territoire, d'une langue et d'une histoire. Cette archéologie du Québec oral ouvre sur une réflexion de notre identité nationale et du rôle actif de l'artiste dans la construction de cette identité. / Hommage à la langue populaire, *Le trésor archange* est un road-movie calqué sur l'œuvre musicale de René Lussier : *Le trésor de la langue*. Poussant très loin la « musicalisation » de la langue, c'est-à-dire une traduction musicale de voix enregistrées, Lussier y juxtapose des voix connues, comme celles de Richard Desjardins, de Patrice Desbiens, de Michel Chartrand... et du Général. Longeant le fleuve qui les guide, Beaugrand et Lussier suivent ce voilier imaginaire, le Saint-Élias, devenu un roman emblématique de Jacques Ferron. Animés du même souffle que le romancier, à l'affût comme lui de la beauté du parler gardé vivant par les conteurs de Batiscan, ils partent à la conquête de la langue et d'eux-mêmes. *Le trésor archange* est une aventure sonore et visuelle. La musique porte le film, elle lui donne son ton, et commande ses images. L'œuvre de Lussier rejoint aussi parfaitement les préoccupations historiques et culturelles propres au réalisateur Fernand Bélanger et à sa vision du combat linguistique québécois. Raconté avec un humour décapant, *Le trésor archange* est un film sur l'histoire du français en Amérique. Mais aussi l'histoire du Québec tout court : métissage, massacres des amérindiens, mesures de guerre, transmission des chants et des paroles des gens ordinaires, voilà tant de faits marquants qui parsèment cette véritable fable sur l'autonomie du Québec. (site www.rapideblanc.ca). Source : Cinémathèque québécoise.

*

Gilles Carle, *La vraie Nature de Bernadette* (Productions Carle-Lamy (Québec), 95 min 59 s, 1972)

Résumé :

En rupture avec son milieu, une femme va vivre à la campagne. Sa vraie nature, c'est de vouloir le bonheur du monde, de tout le monde. « Bernadette est l'illustration de ma conception du cinéma-puzzle. La philosophie actuelle bascule vers une conception plus totale de l'être. Le matérialisme est une réduction de l'homme. Le cinéma volontairement social ou politique est un cinéma de grossissement, forcément faux. » (Carle, 1972). Source : Cinémathèque québécoise.

*

Fernand Dansereau, *Faut aller parmi l'monde pour le savoir* (In-Média inc., Québec, 87 min 41 s, 1971)

Résumé :

Un film qui est allé parmi l'monde pour devenir un outil, pour que l'monde s'en serve. Pour être ensemble y faut qu'on s' parle à la grandeur du territoire. Ce film-là a mis du monde ensemble pour se parler, pour que ceux qui regardent et écoutent se regardent et s'écoutent. C'est un film parlable qui laisse parler les spécialistes de la question québécoise: les Québécois (dossier de presse). Source : Cinémathèque québécoise.

*

Richard Desjardins et Robert Monderie, *Comme des chiens en pacage* (Cinéma Libre, 52 min, 1977)

Résumé :

«Comme des chiens en pacage» est un documentaire traitant du travail dans les mines en Abitibi. Source : Bilan du Siècle. Université de Sherbrooke, Québec.

*

Richard Desjardins et Robert Monderie, *Mouche à feu* (Abitibi Blue Print, Québec, 29 min, 1980)

Résumé :

Métis de Maniwaki, Ken Wallinford fait de la musique en province dans maints bars. Toute sa vie, il est allé de misère en misère, de prison en prison. Ici, il fait son portrait en musique. Il livre quelques propos sur lui-même, sur son monde et la caméra le suit dans des shows bien humbles mais marqués de sincérité. (Copie zéro no 21). Source : Cinémathèque québécoise.

*

Martin Duckworth, Sophie Bissonnette, *Une histoire de femmes* (Cinéma Libre, Québec / Films du Crépuscule, Québec, 75 min, 1980)

Résumé :

« Quand les femmes dérangent maris, familles et compagnie... » C'est à Sudbury, ville minière du nord de l'Ontario, que le 15 septembre 1978, les 11 700 travailleurs et les 30 travailleuses des mines, fonderies et raffineries d'INCO Ltd (International Nickel Company Ltd) déclarent la grève à cette multinationale. Les femmes des grévistes accrochent leur tablier et s'organisent en comité d'appui à la grève de leur mari. Pour la majorité d'entre elles, c'est la première fois qu'elles «sortent de leur cuisine». Elles mettent sur pied des centres de linge usagé et un service d'aide aux femmes enceintes ; elles organisent des collectes d'argent à l'entrée des usines et un tribunal populaire qui dénonce les crimes de la compagnie ; elles participent à des soirées de solidarité à travers le Canada et le Québec. / Dans une ville minière du Nord de l'Ontario, les travailleurs de l'Inco sont en grève et en pourparlers syndicaux depuis des mois. Mais c'est l'histoire de leurs femmes que le documentaire nous rapporte. Prix de la critique québécoise. « Leur prise de conscience progressive de l'injustice séculaire dont elles sont les victimes, une découverte de leurs possibilités réelles et, étape décisive, une affirmation d'elles-mêmes. » (Francine Laurendeau, 1981) / Tourné à l'occasion de l'une des plus importantes grèves qui ont eu lieu au Canada, ce documentaire essaie de rendre justice aux femmes pour le rôle qu'elles ont joué dans ce conflit de travail. « Nous voulions que le film dérange les spectateurs-trices dans leur propre vécu, qu'il déplace quelque chose dans leur vie. » (Sophie Bissonnette). Source : Cinémathèque québécoise.

*

Philippe Falardeau, *La moitié gauche du frigo*, Québec (87 min 18 s, 2000)

Résumé :

Christophe a 30 ans, c'est un ingénieur en chômage. Il partage un appartement avec Stéphane, son meilleur ami, un jeune comédien avec un penchant pour le théâtre engagé. (Téléfilm Canada). Source : Cinémathèque québécoise.

*

Roger Frappier, *Le grand film ordinaire* (Films Roger Frappier, Québec, 78 min, 1970)

Résumé :

Premier film documentaire et premier essai de fiction. *Le Grand Film ordinaire* est le résultat d'un coup de foudre avec Le Grand Cirque ordinaire. J'ai reçu leur pièce « T'es pas tannée Jeanne d'Arc » comme un coup de poing. Avec de la pellicule et de l'équipement empruntés à gauche et à droite, avec la complicité gratuite de tous ceux et celles qui figurent au générique, nous partions les week-ends filmer quelques moments de leur tournée. La première a eu lieu à la Cinémathèque québécoise en pleine Crise d'octobre ! Ce film est comme un carnet de notes. » (R. Frappier, 2003). Source : Cinémathèque québécoise.

*

Jean et Serge Gagné, *Une semaine dans la vie des camarades* (distr. Cinéma libre, 242 min 20 s, 1976)

*

Pascal Gélinas / Pierre Harel, *Taire des hommes* (Québec, 32 min 16 s, 1968)

Résumé :

Lors du défilé de la Saint-Jean-Baptiste du 24 juin 1968, des militants indépendantistes attaquent la tribune où est assis Pierre Elliott Trudeau, le nouveau dirigeant du Parti libéral du Canada et futur premier ministre. La police charge. Près de 300 personnes sont arrêtées. Parmi elles, Paul Rose et Jacques Lanctôt, deux dirigeants du FLQ pendant les Événements d'octobre 70. Cette journée est passée à l'histoire sous le nom du « Lundi de la matraque ». Source : Cinémathèque québécoise.

*

Pascal Gélinas, *Montréal Blues* (Ateliers du Cinéma Québécois, 99 min 32 s, 1972)

*

Pierre Harel, *Vie d'Ange* (Cinéma Libre, Québec, 84 min 23 s, 1979)

Résumé :

Quand ils se sont vus, ils ont compris qu'ils étaient faits l'un pour l'autre. L'irrésistible Star Morgan se laisse ravir par Elvis. Leurs ébats amoureux sont agressifs et violents.

Soudés l'un à l'autre lors d'un accouplement torride, ils parviendront à se séparer et découvriront la tendresse. « Entre un cinéma insipide, incolore et sans saveur, je préfère encore le cinéma barbare et grossièrement subversif que pratique Pierre Harel. » (Luc Perreault, 1979). Source : Cinémathèque québécoise.

*

Jean-Claude Labrecque, *La visite du général De Gaulle au Québec* (Films Jean-Claude Labrecque, Québec/Office du Film du Québec, 28 min 44 s, 1967)

Résumé :

Le Général De Gaulle en visite officielle au Québec en 1967 : les réceptions officielles, l'accueil populaire et les « imprévus » d'un voyage désormais historique. / Un beau jour de 1967, le général De Gaulle quitte la France pour passer quelques jours au Québec. Il parcourt la rive nord du St-Laurent en voiture et termine son périple à Montréal, à l'hôtel de ville, d'où il lance la célèbre phrase qui a profondément marqué le Québec. « [...] seul film sur le sujet où le spectateur ressent vraiment l'impact inimaginable qu'a produit le célèbre « Vive le Québec libre ! » du général auprès du peuple québécois [...]. » (Gilles Marsolais, 1974). Source : Cinémathèque québécoise.

*

Jean-Daniel Lafond, *La manière nègre ou Aimé Césaire, chemin faisant* (Cinéma Libre, Québec, 59 min 14 s, 1991)

Résumé :

Depuis cinquante ans, Aimé Césaire, poète martiniquais, lutte pour la dignité et la liberté de son peuple, à l'instar de Nelson Mandela à qui il rend un vibrant hommage. Il se livre en toute confiance au poète québécois Paul Chamberland qui, trente ans auparavant, avait trouvé en lui un modèle et une inspiration dans sa lutte pour l'indépendance du Québec. Aujourd'hui, à 78 ans, Césaire affirme avec la même véhémence sa fidélité à toutes les luttes. Et derrière la lutte toujours actuelle de l'homme noir, il nous rappelle la lutte fondamentale pour l'humanisation de l'humanité. Qu'est devenue la Martinique en regard de l'œuvre politique et poétique ? Que va devenir le Québec à l'aube d'une indépendance qui semble inéluctable et qui laisse le pays étonné et muet ? Que reste-t-il de la solitude et de la rage des poètes qui utilisent la politique pour changer le monde ? (Annuaire du cinéma québécois 1991). Source : Cinémathèque québécoise.

*

Ève Lamont, *Squat !* (Productions du Rapide-Blanc, Québec, 82 min 36 s, 2002)

Résumé :

En pleine crise du logement, des sans-abris, des mal-logés et des jeunes militants se barricadent et occupent un bâtiment vacant. Au nom du droit au logement et par désir de vivre autrement, un squat politique prend forme. Sous l'œil vorace des médias, une cinquantaine de squatters entreprennent le développement d'un projet alternatif peu à peu mis en péril par l'administration municipale. Source : Cinémathèque québécoise.

*

Arthur Lamothe, *Le mépris n'aura qu'un temps* (Société Générale, Québec, 98 min 08 s, 1970)

Résumé :

Des ouvriers de la construction dénoncent leurs conditions de travail et de vie à Montréal. Produit par la CSN, au diapason de son époque, un film politique qui témoigne de la pratique cinématographique militante de Lamothe. « C'était vraiment pour moi une prise de conscience du milieu ouvrier ; une structuration des émotions ; un regard en dedans. » (Arthur Lamothe, 1970) / Le 16 décembre 1965, une section en béton de la voie de raccordement de la route transcanadienne s'effondre. Sept ouvriers y meurent et huit autres sont blessés. Le 2 février 1966, un tribunal innocent ces entrepreneurs de toute responsabilité criminelle. Le film présente des travailleurs de la construction qui témoignent de leurs conditions de travail dangereuses ainsi que les écarts entre les groupes sociaux de l'époque. (www.cinematolibre.com) / À travers le décès tragique d'un travailleur sur un chantier de construction de Montréal, le cinéaste parle des « morts » physique, psychologique et sociale de l'ouvrier québécois découlant de ses conditions de travail et de sa dépossession. « Pour la première fois le cinéma d'ici témoigne de la conscience de la classe du travailleur québécois et met en cause des responsables de notre aliénation. » (Yvan Patry). Source : Cinémathèque québécoise.

*

Robert Monderie, *La loi de l'eau* (ACPAV, 52 min, 2002)

Résumé :

Dans le grand débat sur la mondialisation, la question des ressources naturelles occupe une place prépondérante. Après le pétrole et la menace permanente que font peser les fluctuations de son cours sur les économies nationales, il y a maintenant l'or bleu dont certains veulent tirer tous les profits. Face à la rareté et à un accès fort disparate à l'eau - déjà 30% des humains n'y ont pas accès, certains verraient d'un bon oeil la privatisation de l'eau. Dans cette optique, le Québec est particulièrement attrayant car il est l'endroit au monde où l'eau est la plus abondante. Source : ONF-parole citoyenne : <http://citoyen.onf.ca/onf/info?aid=1322&eid=4979&atid=6>

*

Robert Morin, *Quiconque meurt, meurt à douleur* (Coop Vidéo de Montréal, Québec, 90 min, 1998)

Résumé :

Un cameraman de nouvelles sur les talons, des policiers font une descente dans une « piquerie ». Un os : les junkies sont armés. Fusillade. Débandade. Le cameraman et deux policiers sont pris en otage. La maison est encerclée. Le siège dure une trentaine d'heures. Trente heures durant lesquelles les junkies font à leur tour une descente... dans leur monde d'abord, puis ensuite dans le nôtre. (Pochette du DVD) / Une descente de police dans une piquerie tourne au bénéfice des assiégés. Un cameraman et deux policiers sont pris en otage. Les rôles sont tenus par d'ex-junkies également co-scénaristes du film. « L'idée était de faire quelque chose qui a l'air vrai, qui touche au

réel, au point où on se demande si c'est vrai. C'est pas qu'ils jouent leur propre rôle ces gens-là, ce sont des créateurs au même titre que moi.» (Robert Morin, 1998). Source : Cinémathèque québécoise.

*

Films étrangers

Roberto Benigni, *La vie est belle* (Italie, 117 min, 1998)

*

Stéphane Breton, *Eux et moi* (France, 60 min, 2001)

*

Stéphane Breton, *Le ciel dans le jardin* (France, 60 min, 2003)

*

Sophie Calle, *No sex last night* (France, 76 min, 1996)

*

Pierre Carles, *Pas vu pas pris* (France, 78 min, 1995)

*

Paul Carpita, *Le rendez-vous des quais* (France, 75 min, 1955)

*

Patrice Chagnard, *Swamiji, un voyage intérieur* (France, 89 min, 1984)

*

Safaa Fathy, *D'ailleurs, Derrida* (France, 68 min, 2000)

*

Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais, *Loin du Vietnam* (France, 120 min, 1967)

*

Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, *Vent d'Est* (France, 100 min, 1969)

*

Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, *Tout va bien* (France, 95 min, 1972)

*

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* (France, 314 min, 1998)

*

William Klein, *Grands soirs et petits matins* (France, 98 min, 1968)

*

Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now* (USA, 202 min, 1979)

*

Fritz Lang, *M le maudit* (Allemagne, 105 min, 1931)

*

Chris Marker, Mario Maret, *A bientôt j'espère* (France, 55 min, 1968)

*

Chris Marker, René Vautier, Pierre Lhomme, *Classe de lutte* (France, 37 min, 1969)

*

Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge* (France, 240 min, 1975)

*

Chris Marker, *Le train en Marche* (France, 32 min, 1971)

*

Groupe Medvekiné, *Classe de lutte* (France, 37 min, 1969)

*

Michael Moore, *Roger and Me* (USA, 87 min, 1989)

*

Nicolas Philibert, *Être et avoir* (France, 104 min, 2002)

*

Jean Renoir, Jean-Paul Le Chanois (J.P. Dreyfus), Jacques Becker, Jacques Brunius, André Zwobada, H. Cartier-Bresson, Pierre Unik, P.Vaillantcouturier, Marc Maurette, Maurice Lime, *La vie est à nous* (France, 66 min, 1936)

*

Jean Renoir, *La Marseillaise* (France, 126 min, 1938)

*

Jean Renoir, *Le crime de Monsieur Lange* (France, 75 min, 1935)

*

Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (France, 91 min, 1959)

*

Leni Riefenstahl, *Le triomphe de la volonté* (Allemagne, 106 min, 1934)

*

Jean Rouch et Edgar Morin, *Chronique d'un été* (France, 90 min, 1961)

*

Wim Wenders, *Nick's Movie* (Allemagne – Suède, 85 min, 1980)

*

