

Université de Montréal

Le cinéma des religieuses au Québec : pour la valorisation d'un patrimoine ignoré

*Par*

Noémie Brassard

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire en vue de l'obtention du grade de M.A

en Études cinématographiques, option Recherche-Création

Avril 2021

© Noémie Brassard, 2021

Université de Montréal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

---

*Ce mémoire intitulé*

**Le cinéma des religieuses au Québec : pour la valorisation d'un patrimoine ignoré**

*Présenté par*

**Noémie Brassard**

*A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes*

**Michèle Garneau**

Présidente-rapporteuse

**André Habib**

Directeur de recherche

**Germain Lacasse**

Membre du jury

## Résumé

Le présent mémoire s'intéresse aux films réalisés par les religieuses au Québec. Depuis les années 1930, celles-ci ont produit de nombreux films amateurs, qui n'ont toutefois suscité que très peu d'intérêt culturel ou académique. Un état de la recherche est d'abord effectué, s'appuyant principalement sur les travaux de l'historienne Jocelyne Denault, la première (et la seule) à avoir écrit sur ce corpus jusqu'à ce jour. Une incursion est proposée dans la production cinématographique de trois communautés localisées à Montréal. Ce faisant, nous associons les différents objets à trois catégories mieux établies : le cinéma utilitaire, le film de famille et le film de réemploi. L'étude de cas du film *Le Livre d'or* (Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception 1964) nous permet de s'intéresser à des films hybrides, mêlant ces trois catégories. Nous nous intéressons ensuite à la valeur documentaire des réalisations des religieuses, s'appuyant principalement sur l'exemple de *Chez nous* (Barrette s.g.m. 1961) et les documents corollaires à sa production. Ayant démontré la valeur historique et patrimoniale des films faits par les sœurs, nous procédons à une présentation de l'état actuel de leur archivage. Partant du constat que ces films sont plus menacés que jamais, autant par l'oubli que par la destruction, nous considérons deux procédés de mise en valeur possibles et imaginons les différentes possibilités quant à leur concrétisation : la mise en exposition et le film de réemploi. Nous concluons par un pressant appel à l'action afin de sauvegarder et de mettre au jour ces éléments précieux de la mémoire collective.

**Mots-clés** : communautés religieuses, cinéma amateur, histoire du cinéma, cinéma québécois, cinéma des femmes, exposition, film de réemploi, archives religieuses, patrimoine audiovisuel

## Abstract

This thesis focuses on films made by religious sisters in Quebec. Since the 1930s, women religious communities have produced numerous amateur films, which have received practically no critical or academic attention. This essay begins with a survey of past and ongoing research, based mainly on the work of historian Jocelyne Denault, the first (and only) person to have written on this subject to date. An incursion is then proposed into the cinematographic productions of three communities located in Montreal. In doing so, we link the various objects under study to three more established categories: utilitarian cinema, the home movie, and the compilation or found footage film. The case study of the film *Le Livre d'or* (Missionary Sisters of the Immaculate Conception 1964) allows us to look at hybrid films, mixing these three categories. We then turn our attention to the documentary value of the nuns' productions, relying mainly on the example of *Chez nous* (Barrette s.g.m. 1961) and the documents corollary to its production. Having demonstrated the historical and patrimonial value of the films made by the sisters, we proceed to a presentation of the current status of their preservation. Starting with the observation that these films are more threatened than ever, as much by oversight as by destruction, we consider two possible processes of enhancement and envision the different ways in which they could be put into practice: exhibitions and audiovisual reuse. We conclude with an urgent call for action to safeguard and bring to light these precious elements of collective memory.

**Keywords:** religious communities, amateur cinema, Quebec cinema, women's cinema, exhibition, found footage filmmaking, religious archives, religious heritage, history of cinema, audiovisual heritage

# Table des matières

Résumé.....	3
Abstract.....	4
Table des matières.....	5
Liste des figures.....	8
Liste des sigles et abréviations.....	10
Remerciements.....	12
1. Introduction.....	13
1.1 Présentation du mémoire.....	19
1.2 Méthodologie.....	21
2. Types de documents.....	23
2.1 Films de recrutement.....	23
2.2 Films-souvenirs.....	26
2.3 Films-prières.....	28
2.4 Croisements et hybrides : le cas du <i>Livre d'or</i> .....	29
3. La valeur documentaire du cinéma des religieuses et de ses éléments corollaires.....	36
3.1 Valeur documentaire.....	36
3.2 Des archives problématiques.....	42
3.3. <i>Chez nous</i> ou l'importance de l'étude des éléments corollaires.....	46
3.3.1 Les cartons, signes d'un film-archive.....	47
3.3.2 Les documents textuels.....	50
3.3.4 Le commentaire vocal.....	52
4. La sauvegarde et la mise en valeur du cinéma des religieuses.....	55

4.1 Conditions d'archivage actuelles.....	58
4.2 Mise en valeur aujourd'hui .....	61
4.2.1 Exposition .....	64
4.2.1.1 Où exposer? .....	65
4.2.1.2 Quoi exposer? .....	67
4.2.1.3 Comment exposer? .....	72
4.2.2 Le film de réemploi.....	76
4.2.2.1 Le film présenté tel que trouvé.....	77
4.2.2.2 Le film de remontage .....	81
4.2.2.3 Problématiques éthiques du réemploi .....	85
4.2.3 Autres possibilités .....	87
5. Conclusion .....	91
6. Postface.....	96
Références bibliographiques et filmographiques .....	97
Annexes.....	104
Annexe 1 – Moratoire sur les archives chinoises. Source : Archives générales des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception.....	104
Annexe 2 – Extraits des archives de recherche de Jocelyne Denault : lettre de Sr Marie de la Joie (Religieuses de Jésus-Marie), 29 août 1989. Source : Noémie Brassard .....	105
Annexe 2.1 – Extraits des archives de recherche de Jocelyne Denault : lettre de Sr Gisèle Villemure (MIC), 7 septembre 1989. Source : Noémie Brassard .....	106
Annexe 2.2 – Extraits des archives de recherche de Jocelyne Denault : lettre de Sr Louise Laurier (Oblates Fransiscaines de Saint-Joseph), 6 avril 1990. Source : Noémie Brassard .....	107
Annexe 2.3 – Extraits des archives de recherche de Jocelyne Denault : lettre de Sr Yvette Labrecque (Sœurs du Bon-Pasteur), 5 octobre 1989. Source : Noémie Brassard .....	108

Annexe 2.4 – Extraits des archives de recherche de Jocelyne Denault : lettre de Sr Marie Renaud (Congrégation de Notre-Dame du Bon-Pasteur), 19 avril 1990. Source : Noémie Brassard ...	109
Annexe 2.5 – Extraits des archives de recherche de Jocelyne Denault : lettre de Sr Pierrette Chevrette (Sœurs de la Providence), 1 <sup>er</sup> septembre 1989. Source : Noémie Brassard .....	110
Annexe 2.6 – Extraits des archives de recherche de Jocelyne Denault : notes de visionnement du film <i>Chez nous</i> (1961). Source : Noémie Brassard .....	111
Annexe 3 – Extrait de notre tableau de notes de recherche lors des premières prises de contact en 2018. Source : Noémie Brassard .....	112
Annexe 4 – Extrait des rapports de coûts et de dépenses liées au film <i>Que faire de mes 20 ans?</i> Source : Archives de la Congrégation Notre-Dame de Charité du Bon-Pasteur (Canada) .....	113
Annexe 5 – Extrait du tableau de l’archiviste Alcée Penet. Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal.....	114
Annexe 6 – Publicité servant à faire la promotion du film <i>Que faire de mes 20 ans?</i> Source : Archives de la Congrégation Notre-Dame de Charité du Bon-Pasteur (Canada) .....	115
Annexe 7 – Photos de recherche dans les archives de la Congrégation Notre-Dame de Charité du Bon-Pasteur. Source : Noémie Brassard .....	116
Annexe 8 – Extrait du boniment annoté servant à accompagner les projection du film <i>Que faire de mes 20 ans?</i> Source : Archives de la Congrégation Notre-Dame de Charité du Bon-Pasteur (Canada) .....	117
Annexe 9 – Photos de recherche dans les archives de la Congrégation Notre-Dame de Charité du Bon-Pasteur. Source : Noémie Brassard .....	120
Annexe 10 – Images tirées du film <i>Chez nous</i> (1961), sélection éditoriale. Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal.....	122

## Liste des figures

Figure 1 - Images tirées du film Le livre d'or (1964) Source: Archives générales des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception.....	31
Figure 2 - Image tirée du film Le livre d'or (1964) Source: Archives générales des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception.....	31
Figure 3 - Image tirée du film Le Livre d'or (1964) Source: Archives générales des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception.....	33
Figure 4 - Image tirée du film Le Livre d'or (1964) Source : Archives générales des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception.....	34
Figure 5 - Images tirées du film Le Livre d'or (1964) Source: Archives générales des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception.....	35
Figure 6 - Images tirées du film Chez nous (1961). Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal .....	38
Figure 7 - Image tirée du film Chez nous (1961) Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal .....	39
Figure 8 - Images tirées du film Chez nous (1961) sur lesquelles on peut voir un début de bagarre de boules de neiges entre les religieuses. Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal .....	40
Figure 9 - Images (1,3 et 4) tirées du film Le Livre d'or (Source: Archives générales des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception) et du film Chez nous (Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal).....	41
Figure 10 - Images tirées du film Chez nous (1961) Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal .....	43
Figure 11 - Images tirées du film Le Livre d'or (1964). Source: Archives générales des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception.....	44
Figure 12 - Photographie de la boîte contenant une des trois bobines du film Chez nous (1961) Source : Noémie Brassard .....	47
Figure 13 - Images tirées du film Chez nous (1961). Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal.....	48

Figure 14 - Images tirées du film Chez nous (1961) Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal .....	49
Figure 15 - Image tirée du film Chez nous (1961) Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal .....	58
Figure 16 - Image tirée du film Chez nous (1961). Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal .....	66
Figure 17 - Photographie de la pellicule du film Chez nous (1961) sur laquelle on peut constater que la pellicule a été « processed by Kodak » en mai 64. Source : Noémie Brassard .....	69
Figure 18 - Image tirée du film Chez nous (1961) Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal .....	72
Figure 19 - Moulin de l'Île Saint-Bernard Source: Noémie Brassard .....	73
Figure 20 - : Photographie de l'exposition Souvenirs du Sphinx / Crédit : Anne Fourès, Arles 2015. Source : Les Rencontres d'Arles .....	73
Figure 21 - Images tirées du film Chez nous (1961). Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal.....	74
Figure 22 - Image extraite d'une bobine non identifiée. Source : Archives de la Congrégation Notre-Dame de Charité du Bon-Pasteur (Canada).....	79
Figure 23 - Image tirée du film Chez nous (1961) Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal .....	96

## Liste des sigles et abréviations

CSV et c.s.v : Clercs de Saint-Viateur

CND et c.n.d : Congrégation de Notre-Dame de Charité du Bon-Pasteur

Mgr : Monseigneur

MIC et m.i.c : Sœurs Missionnaires de l'Immaculée Conception

OMI et o.m.i : Oblats de Marie-Immaculée

SGM et s.g.m. : Sœurs Grises de Montréal

SCQ et s.c.q. : Sœurs de la Charité de Québec

Sr : Sœur

*Soli Deo gloria.*

## Remerciements

Au commencement, étaient les religieuses. Amoureuses de Dieu et de leur prochain, elles ont mis leurs talents à leur service. Cachés dans un recoin de la mémoire qu'elles ont contribué à forger, il y a ces quelques trésors : des films faits par elles. Quelques décennies après leur enregistrement discret, l'historienne Jocelyne Denault vit que cela était bon et s'y intéressa quelque peu. Ce fut la première. Le septième jour – ou plutôt, quelques autres décennies plus tard – la Providence mit le chapitre de Denault sous les yeux de mon amie Anne Gabrielle qui, toute inspirée, me le fit découvrir. À toutes ces femmes qui ont permis que le cinéma des religieuses existe et que je le rencontre, aussi fascinée qu'émue ; *merci*.

À Jocelyne Denault, une seconde fois, pour le précieux leg de ses archives ; à Diane Poitras pour la lettre de recommandation ; à Caroline Martel pour ses mots élogieux, son amitié et son savoir partagé ; à Nicole Giguère pour ses pistes de recherche ; *merci*. Aux archivistes des différentes communautés religieuses, plus particulièrement Mylène Laurendeau et Alcée Penet (Sœurs Grises de Montréal), Myriam Léger (Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception) et Catherine Bouvier (Archives Lanaudière), pour leur générosité, leur disponibilité et leur rigoureux souci du détail ; *merci*.

À mon directeur, André Habib, qui a eu une foi à déplacer les montagnes dans ce projet, alors que j'en ai souvent moi-même manqué ; *merci*. À Louis Pelletier, qui a partagé avec moi son matériel et son expertise précieuse ; *merci*. Aux amis et ouvriers de la dernière heure, Ariane et Maxime, relecteurs rigoureux et encourageants, ainsi qu'Isabelle, traductrice plus rapide que son ombre ; *merci*.

À mes parents et beaux-parents, dont l'aide aussi inestimable que variée a rendu possible que ce mémoire soit déposé, dans un temps record, entre deux accouchements ; *merci*. À mon époux, Maxime, soutien solide et inébranlable comme le roc ; *merci*. Enfin, à mes enfants, Théophane et Béthanie, tous deux nés pendant la réalisation de ce mémoire et l'ayant orienté sans le savoir ; *merci*.

# 1. Introduction

L'histoire du cinéma et l'histoire de l'Église catholique au Québec sont inextricablement liées l'une à l'autre. Non sans raison, on se souvient essentiellement de l'Église comme une institution ayant œuvré à contrôler et à limiter la production et l'accès aux films. Celle-ci a en effet joué un rôle majeur dans la censure du cinéma, de 1899, année où l'évêque de Saint-Hyacinthe, Mgr Louis-Zéphirin Moreau, interdit toute projection le dimanche dans son diocèse, jusqu'à la Révolution tranquille. Pendant ces années, l'Église, de pair avec le gouvernement, aura le pouvoir de réclamer que soit amputé ou remonté tout film distribué sur le territoire de la province, si certaines images ou certaines scènes contreviennent à la morale et aux mœurs chrétiennes<sup>1</sup>. Elle prohibera également l'accès aux salles de cinéma aux jeunes de 16 ans et moins (interdiction qui deviendra une loi, en vigueur de 1928 à 1961) et instituera un système de cote morale applicable à tous les films accessibles au public québécois (Hébert, Landry, et Lever 2006). Ces quelques exemples sont parmi les plus relatés par les historiens<sup>2</sup>.

En 1936, le Vatican publie la lettre encyclique du pape Pie XI consacrée aux « spectacles cinématographiques », *Vigilanti cura*<sup>3</sup>. Le Saint-Père y reconnaît le cinéma comme un puissant moyen d'influence sur les masses, par son accessibilité par les individus issus de tous horizons socioculturels et de toutes situations économiques. Il considère les salles de cinéma comme de véritables écoles pouvant former à la vertu comme au vice, selon ce qu'on y présente. Bien que la lettre encyclique était d'abord et avant tout adressée aux évêques des États-Unis, moralement

---

<sup>1</sup> « Les scènes jugées suggestives ou contraires à la moralité, les scènes de meurtres et de violence, celles où la religion [catholique] et ses ministres sont tournés en ridicule, le suicide, le divorce et les scènes injurieuses à la loyauté au roi soulèvent toutes le zèle des censeurs. Un baiser, le dévoilement d'un genou, une femme buvant et fumant ou "trop d'Indiens sauvages" suffisent à activer les grands ciseaux... », peut-on lire sur le site de la Régie du cinéma, dans une allocution retraçant l'histoire de la censure cinématographique au Québec. (Ministère de la Culture et des Communications 2004)

<sup>2</sup> Plus particulièrement par Yves Lever, érigé en spécialiste des liens entre le clergé et le septième art. Ce dernier a publié et contribué à de nombreux ouvrages et articles abordant ces questions, comme, *L'Église et le cinéma au Québec* (1977), *Histoire du cinéma au Québec* (1983), *Chronologie du cinéma au Québec, 1894-2004* (2006a), *Dictionnaire de la censure au Québec: littérature et cinéma* (2006), *Anastasia, ou La censure du cinéma au Québec* (2008), pour ne citer que ceux-ci.

<sup>3</sup> Comme souligné par François Albera (2009), cette lettre encyclique n'est ni le seul ni le premier document publié par l'Église au sujet du cinéma. Sept ans auparavant, le pape Pie X se montrait favorable à ce que les jeunes accèdent au cinéma qui, « sans nuire à la vertu chrétienne pourrait au contraire l'enrichir » (Cité du Vatican 1955, 6).

responsables du pays produisant la plus influente flotte de films distribués à l'échelle mondiale, le pape insiste sur le caractère universel de son appel à l'action<sup>4</sup>. C'est ainsi que dans le Québec des années 1930, la collaboration entre l'Église et le gouvernement se faisant de plus en plus étroite, les évêques, en concordance avec certaines recommandations et conclusions de *Vigilanti cura*, mènent à leur tour une véritable « sainte croisade » contre le cinéma considéré comme dangereux.

Alors même que les liens entre l'Église et le septième art sont plus houleux que jamais au sein de la province, les religieux s'approprient le médium cinématographique. C'est effectivement pendant ces mêmes années que les prêtres-cinéastes, maintenant identifiés par plusieurs comme étant les pères du cinéma québécois, tournent bon nombre de films amateurs. Ceux-ci avaient bien compris que « les progrès scientifiques sont eux aussi des dons de Dieu dont il faut se servir pour Sa Gloire et pour l'extension de Son Règne »<sup>5</sup>. Il n'y a qu'à penser aux filmographies considérables de Mgr Albert Tessier, précurseur du cinéma direct dont l'objectif consistait à « promouvoir la beauté de la nature, la vie rurale traditionnelle et le nationalisme canadien-français » (Véronneau 2015), ou du célèbre abbé Maurice Proulx, agronome et ami de Joseph-Adélar Godbout et de Maurice Duplessis, qui produira plusieurs films pour le Service de cinéphotographie du Québec (Ibid.). En même temps que ces deux figures de proue, nombreux sont les prêtres et les frères à tourner des films non professionnels au sein même de leur communauté. Le caractère paradoxal de la relation de l'Église avec le cinéma s'accroît lorsqu'on se souvient que tout le bourgeonnement d'une culture cinéphilique au Québec a en grande partie été possible grâce à elle. On ne peut relire l'histoire en ignorant les ciné-clubs, apparus à l'aube des années 1950 et actifs jusqu'aux années 1970, pour la plupart liés à des établissements scolaires gérés par les catholiques. On doit beaucoup au frère Léo Bonneville c.s.v.<sup>6</sup>, celui-ci « ayant

---

<sup>4</sup> Le pontife écrit : « Ce n'en est pas moins le devoir de tous les Évêques de l'univers catholique de joindre et de coordonner leurs efforts pour surveiller ensemble cette forme de délassement et d'éducation dont l'influence est si considérable. Le tort que cause en ce moment le cinéma à la conscience morale et religieuse, aux préceptes de la doctrine chrétienne, leur est une raison d'interdire ces spectacles scandaleux et de ne rien omettre pour écarter, dans la mesure de leurs forces, tout ce qui blesse et amoindrit dans l'âme populaire le sens de la dignité et de l'honnêteté. » (Pie XI 1936)

<sup>5</sup> Extrait de la lettre du futur pape Pie XII à l'Office catholique international du cinéma (1934). (Albera 2009, 111)

<sup>6</sup> Instigateur, avec la Jeunesse Étudiante Catholique, des ciné-clubs, il soulignera dans les années 1990 les fruits qu'auront portés ceux-ci. Il écrit que le succès des tout jeunes Festival international du cinéma de Montréal et Festival des films du monde est dû au fait « qu'il y avait une clientèle préparée pour accueillir avec enthousiasme des films

consacré le meilleur de sa vie à l'éducation et à l'enseignement cinématographique, [et ayant] fondé et dirigé pendant une quarantaine d'années la revue Séquences. » (René 2007) Cette revue, les ciné-clubs et les stages de cinéma estivaux offerts annuellement aux étudiants sont les trois pôles majeurs, tous gouvernés par des religieux, qui ont essentiellement formé tous les cinéastes et les critiques issus de cette époque. Nous connaissons l'implication des frères et des prêtres dans ces initiatives, mais nous soulignons très peu celle des religieuses, qui ont aussi contribué à la cinéphilie québécoise. Si le frère Léo Bonneville se passe de présentation, bien peu connaissent les sœurs Marie-Éleuthère et Gertrude Sabourin, ou mère Parent, qui participent aux activités des ciné-clubs et du Centre diocésain du cinéma. (Denault 1996, 146) Tout comme leurs coreligionnaires masculins, les religieuses s'investissent également dans l'enseignement du cinéma auprès des jeunes dont elles ont la charge<sup>7</sup>.

Les sœurs des quatre coins du Québec ne se sont pas seulement impliquées dans les activités d'enseignement et de diffusion du cinéma, mais ont également développé, en même temps que les pionniers Tessier et Proulx, une vaste production filmique elles-mêmes. Si le cinéma des « pères » est vastement documenté et associé aux prêtres-cinéastes, celui des « mères » voit souvent sa genèse être erronément établie assez tard, dans les années 1960-1970, avec Anne-Claire Poirier (*De mère en fille*, 1968) et Mireille Dansereau (*La vie rêvée*, 1972). C'est donc une trentaine d'années de production filmique faite par les femmes qui n'a, pour ainsi dire, jamais été considérée. Comment est-ce possible ? L'historienne Jocelyne Denault y va de cette hypothèse :

[L'omission de la production filmique des religieuses dans l'histoire du cinéma] s'explique par le fait que la majorité des histoires du cinéma sont des « histoires-panthéon », selon l'expression de Michèle Lagny (1992, 136) : « [...] cette histoire

---

venus du monde entier. Les ciné-clubs avaient éveillé les jeunes au cinéma international. [...] Ces derniers avaient été une véritable école de formation cinématographique à une époque où les films de qualité n'affluaient pas sur nos écrans, où les jeunes, il faut bien s'en rappeler, n'étaient pas admis facilement dans les cinémas et où la télévision ne fascinait pas encore les spectateurs. » (Bonneville c.s.v. 1994, 49) Un autre legs important laissé par les ciné-clubs serait selon lui les cours de cinéma offerts jusqu'à aujourd'hui dans les cégeps et collèges.

<sup>7</sup> Jocelyne Denault met de l'avant le cas de sœur Gertrude Sabourin. Cette dernière a la piqûre du cinéma alors qu'elle s'implique dans les ciné-clubs des écoles où elle est employée. Elle entreprendra une thèse de doctorat en cinéma et l'enseignera jusqu'à sa retraite. D'autres sœurs se forment de manière plus autodidacte, leur communauté désirant ajouter le cinéma aux matières enseignées à leurs étudiantes, comme elle l'est déjà aux garçons. (Denault 1996, 147)

sainte qui privilégie les « grands auteurs », les « films-phares », ou bien favorise la « découverte rare d'un chef-d'œuvre inconnu, d'un cinéaste à réhabiliter. » (1996, 2)

Évidemment non admissibles à « l'histoire-panthéon » – parce qu'elles sont femmes, aurait peut-être affirmé Denault, ou parce qu'elles ont produit des films non professionnels, destinés à l'usage privé ou promotionnel, argueraient d'autres – nous pensons pourtant fermement que les religieuses et leurs films ont une place importante qui doit être réhabilitée dans l'histoire du cinéma québécois. N'a-t-on pas « toujours réalisé, seul ou en groupe, [...] plus de films de famille, de films éducatifs, [...] de films de propagande coloniale ou religieuse [...], que de longs métrages de fiction » ? (Vignaux 2016, 20) En plus de l'argument de la quantité, nous partageons l'avis de Benoît Turquety, qui affirme que le fait de considérer l'apport des amateurs dans l'histoire du cinéma n'est pas tant une question de multiplier les sources qui viendraient confirmer ou infirmer des données déjà établies, mais également de « favoriser l'émergence de nouveaux problèmes, à la fois historiographiques, théoriques, esthétiques, et épistémologiques » (2016, 21). Nous nous inscrivons donc dans la lignée de ces chercheurs<sup>8</sup> qui considèrent les films non professionnels comme des films à part entière et c'est ce qui nous amène à juger que l'omission des films faits par les religieuses constitue un trou important dans l'histoire. Toutefois, si l'on admet de traiter ces bobines comme de véritables biens patrimoniaux, on se doit de répondre à la question posée par Valérie Vignaux : « Comment l'émergence de sources nouvelles [...] à l'instar du cinéma amateur, peut contribuer à l'écriture d'une autre histoire du cinéma? » (2016, 8) Un exemple probant de l'inclusion du cinéma non professionnel comme capable de proposer « un autre récit » est celui offert par Wasson et Acland. Avec leur livre *Useful Cinema*, consacré au cinéma utilitaire américain, les auteurs décrivent ainsi un objectif atteint par leurs recherches et celles de leurs collègues : « [...] the book expands directly the dominant understanding of American film history during [the middle period of film history]. It does so by augmenting the standard narrative of Hollywood's rise and fall during the so-called classical period with a parallel narrative detailing robust expansion and growth. » (Acland et Wasson 2011, 4) Même si nos recherches n'ont rien à

---

<sup>8</sup> On peut identifier un point pivot historiographique au début des années 2000, environ. Depuis, la tendance est à intégrer les corpus non professionnels dans la recherche. À cet effet, les travaux de Roger Odin, Patricia Zimmerman (films de famille); Charles Tepperman, Charles R. Acland, Haidee Wasson (cinéma amateur); Patrick Vondreau et Vinzenz Hediger (cinéma utilitaire), Dan Streible et Rick Prelinger (films éducatifs, amateurs, orphelins) sont, parmi d'autres, à mentionner.

voir avec Hollywood, nous pensons tout de même que l'étude des films faits par les religieuses au Québec permet précisément la même chose : éclairer un pan de l'histoire cinématographique locale demeurée jusqu'ici dans l'ombre.

Il est bon de savoir qu'à ce jour, une seule chercheuse s'est penchée sur ces films. Il s'agit de Jocelyne Denault, qui a publié en 1996 sa thèse de doctorat sous forme de monographie portant le titre *Dans l'ombre des projecteurs, les Québécoises et le cinéma*. L'historienne y retrace la présence des femmes dans le cinéma québécois, de 1896 à 1969. Elle aborde d'un angle résolument féministe cette réécriture de l'histoire, travaillant pendant plus de 10 ans à arracher les femmes de « l'ombre des projecteurs » en élargissant le faisceau de sa recherche aux milieux de la production gouvernementale, de l'Office National du Film du Canada, de la production commerciale et de commandite, de la fiction faite au Canada français, mais aussi des domaines de la diffusion, de la distribution et de l'enseignement. C'est en entendant le cinéma au sens large du terme qu'elle a pu découvrir que les premières femmes à avoir fait des films au Québec étaient les religieuses. Elle consacre un court chapitre aux sœurs-cinéastes, lequel s'avère être un document clé pour l'étude de notre corpus et qui sera abondamment cité dans les prochaines pages. Dans les années 1980, Denault a recensé 85 communautés féminines dont 50 d'entre elles ont déclaré posséder des films faits par leurs sœurs (à coup d'un seul ou d'une vingtaine). Certes, cette statistique, comme toutes les autres rapportées par l'historienne, serait aujourd'hui à revoir. L'état des lieux a beaucoup changé en plus de 30 ans : certaines communautés ont fermé, des films ont depuis disparu et d'autres ont été découverts. Cela dit, même si ces écrits s'avèrent aujourd'hui relativement inexacts et incomplets, ils demeurent incontournables, puisqu'ils constituent la seule source académique abordant explicitement le cinéma des religieuses.

Denault situe la première sœur-cinéaste à Québec, chez les Religieuses de Jésus-Marie. L'historienne a eu l'occasion de rencontrer et d'effectuer des entretiens avec sœur Agnès, en 1981, avant le décès de cette dernière 9 ans plus tard. Elle rapporte que la religieuse

reçoit de sa famille, en 1936, une caméra 16 mm et s'en sert dès lors régulièrement pour enregistrer quelques-uns des événements qui marquent la vie de l'institution de

Sillery. À la fin de chaque année, elle en fait le montage auquel elle incorpore des cartons de présentation qu'elle anime elle-même. (Denault 1996, 21)

C'est sœur Agnès qui aurait signé le plus ancien film trouvé par Denault, produit la même année où la caméra a fait son entrée dans le couvent, soit en 1936. Malheureusement, toute la production filmique<sup>9</sup> des Religieuses de Jésus-Marie a été détruite lors de l'incendie de leur couvent en 1983. Comme cela a été le cas dans la communauté de Sillery, c'est souvent par l'entremise de la famille (plus aisée) d'une consacrée que la caméra et les provisions de film font leur entrée dans les couvents du Québec. Il ne suffit toutefois pas de posséder une caméra pour savoir s'en servir. Chez les Sœurs de la Charité de Québec, c'est le cinéaste Herménégilde Lavoie<sup>10</sup> qui forme sœur Sainte-Marthe-de-Béthanie et lui offre une caméra, alors que chez les Sœurs de Notre-Dame du Saint-Rosaire de Rimouski, sœur Marie de Sainte-Victoire se fait l'élève du photographe Sandy Burgess en plus de suivre un cours à l'Université Laval dans les années 1950 (Denault 1996, 23-24). D'autres communautés ont quant à elles bénéficié des connaissances de frères et de prêtres-cinéastes. C'est notamment le cas des Sœurs Antoniennes de Marie de Chicoutimi, qui ont trouvé un mentor en la personne de l'abbé Léonidas Larouche. (Denault 1996, 24) Chez les Sœurs Grises de Montréal, une entrée dans les *Chroniques du Studio de la Maison Mère* datée de juin 1950 nous apprend ceci : « [...] notre Mère Courville nous confie un superbe ciné-kodak<sup>11</sup> avec un métré pour la lumière. C'est un don de Sr Lavergne, supérieure à Fort Totten, North Dakota. Mgr Albert Tessier, cénéastre (sic)<sup>12</sup> très compétent, nous donne une première leçon. » (Sœurs Grises de Montréal 1950, 17A) En plus d'avoir été formées par Mgr Tessier, ces religieuses ont collaboré avec l'abbé Maurice Proulx, Louis-Roger Lafleur o.m.i.<sup>13</sup> et le

---

<sup>9</sup> Sœur Agnès s'entourera de sœur Marie de la Joie et de leur nouvel aumônier l'abbé Léonidas Castonguay qui arrive en 1945. Ensemble, ils produiront minimalement un film par année jusqu'en 1962 (donc au moins 26 titres!). Quand la communauté envoie le p. Castonguay à l'étranger pour visiter des missions et en rapporter des images (qui seront montées par le trio subséquemment), les deux religieuses « tournent seules, se faisant remarquer avec leur caméra, leur trépied et leur éclairage. » (Denault 1996, 21) Une lettre adressée par Sr Marie de la Joie à Jocelyne Denault a été insérée à l'annexe 2.

<sup>10</sup> Figure importante ayant œuvré à peu près en même temps que les célèbres prêtres-cinéastes. En plus des films tournés pour l'Office provincial du tourisme, il tourne entre autres, entre les années 1940 et 1950, de nombreux longs métrages portant sur la vie dans les couvents du Québec. (Véronneau 2015)

<sup>11</sup> Souligné dans le texte.

<sup>12</sup> On a fort probablement voulu écrire « cinéaste ».

<sup>13</sup> De par ses multiples documentaires ethnographiques tournés dans le Nord-du-Québec, avec différentes communautés autochtones, le père oblat Louis-Roger Lafleur « ouvre la voie à tous les cinéastes qui tourneront par la suite leur caméra vers les peuples autochtones du Canada, des années 1960 jusqu'à aujourd'hui. » (Véronneau 2015)

p. Richard Thivierge pour réaliser leurs films. Une fois formées, les consacrées sont assez autonomes et savent faire des films amateurs seules. Certaines sont allées jusqu'à acquérir les habiletés nécessaires au développement maison de leur pellicule. Denault rapporte le cas de sœur Marie de la Joie, des Religieuses de Jésus-Marie de Québec, qui aurait tenté de faire économiser la communauté sur les coûts élevés du développement de la pellicule en laboratoire. Elle aurait appris comment procéder elle-même et aurait développé à deux reprises des bobines de 16 mm. « L'expérience a réussi mais s'est avérée peu rentable puisque le développement demandait 9 heures de travail ininterrompu », conclut Denault. (1996, 22) Il n'est évidemment pas viable, dans un contexte de vie communautaire rythmé par les offices et les devoirs quotidiens, qu'une religieuse consacre autant de temps à cela. Toutefois, les congrégations se montraient généralement souples et supportantes envers leurs sœurs-cinéastes. Denault souligne l'exemption exceptionnelle des membres de certaines activités communautaires lorsque celles-ci étaient occupées à finir un film. (1996, 21) Ce bref résumé du chapitre de l'historienne est l'essentiel de ce que la littérature, ou l'histoire écrite du cinéma, peuvent nous apprendre au sujet de ces pionnières du cinéma québécois. Nous savons donc qu'il y a eu des sœurs-cinéastes, que plusieurs de celles-ci ont entretenu des liens avec les prêtres-cinéastes, mais qu'elles ont acquis pour la plupart leur entière autonomie, et ont produit un bon nombre de films amateurs. Si ces faits peuvent être intéressants en eux-mêmes, ils constituent uniquement la pointe d'un iceberg dont nous proposons une exploration plus en profondeur.

## **1.1 Présentation du mémoire**

On aura maintenant compris que depuis les travaux de Jocelyne Denault, personne ne s'est substantiellement penché sur les films réalisés par les religieuses. Voulant remédier à cela, nous proposons d'effectuer ici un état de la recherche et une mise à jour partielle de celle-ci. Nous entendons « mise à jour » comme une actualisation, un état des lieux plus approfondi et représentatif de la situation actuelle. Mais aussi, il s'agit pour nous de « sortir de l'ombre », de « mettre au jour » ces documents audiovisuels produits par les sœurs. D'abord, cela se fera en exposant leur nature, en explorant leur contenu et en s'intéressant à leur matérialité. Nous nous

appuierons sur la classification du corpus suggérée par Denault, qui se divise en trois catégories : les films de recrutement, les films-souvenirs et les films-prières. En détaillant ces trois ensembles, nous érigerons des ponts avec des catégories cinématographiques plus instituées, notamment les films utilitaires, les films de famille et les films de réemploi. À partir du modèle de Denault et des élaborations autour de celui-ci, nous évoquerons quelques objets hybrides. Nous nous attarderons davantage au film *Le Livre d'or* (1964) de la collection des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception, qui constitue un parfait exemple de cette hybridation entre les classifications.

Dans un deuxième temps, sera démontrée la valeur documentaire de ces films précieux et uniques. Nous soulignerons également le caractère problématique de ces archives. Dans cette section, une grande importance sera accordée aux documents corollaires à la production filmique des religieuses, en prenant comme exemple principal le film *Chez nous* (1961) issu des archives des Sœurs Grises de Montréal.

Le dernier chapitre de ce mémoire sera quant à lui consacré à la sauvegarde et la mise en valeur du cinéma des religieuses. Après avoir brossé un portrait des conditions d'archivage actuelles des films et de leur(s) statut(s) aux yeux des communautés, nous tenterons de défricher le champ des possibles quant aux moyens créatifs de « mettre au jour » ce corpus, en fonction des critères d'accessibilité et de pérennité. De manière tout à fait prospective, nous explorerons d'abord la mise en exposition, qui permet une posture intermédiaire ouvrant de riches possibilités de mise en valeur. Ensuite, nous nous lancerons dans l'imagination de réemplois possibles par le mode du film de seconde main, nous intéressant particulièrement à la projection des archives « telles-queles », puis au film de remontage. Nous mentionnerons également quelques autres possibilités de faire rayonner les films des religieuses avant de conclure sur un appel à l'action concrète.

## 1.2 Méthodologie

Nos recherches et notre rédaction se sont effectuées entre l'automne 2018 et le printemps 2021. Dans un tout premier temps, nous avons contacté Jocelyne Denault, qui a accepté d'échanger avec nous en plus de nous léguer l'entièreté des archives de sa recherche sur les sœurs-cinéastes. À partir de ces précieux documents (correspondances, notes de visionnements, etc., dont nous avons inséré quelques extraits aux annexes 2.0 à 2.6), nous avons monté un tableau réunissant une partie des données récoltées par Denault et celles que nous réussissions à collecter en approchant les différentes communautés (annexe 3). Nous avons choisi d'entrer en contact seulement avec les communautés recensées par Denault, du moins dans un premier temps, ayant le souci de concentrer nos efforts. Cela a eu comme effet de limiter notre périodisation à celle de l'historienne. Plus précisément, nous nous intéressons aux films tournés sur pellicule par les sœurs, donc depuis les années 1930 jusqu'aux années 1970 au plus tard. À la suite d'échanges avec les services d'archives (le cas échéant) ou les responsables des communautés, nous avons aisément eu accès aux films de deux de celles-ci : les Sœurs Grises de Montréal et les Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception. Dans ces deux cas, certains éléments facilitants étaient réunis : leur localisation sur l'île de Montréal, l'existence d'un service d'archives employant des archivistes de formation et, surtout, la numérisation déjà effectuée de leurs archives audiovisuelles. C'est ainsi que nous avons pu visionner l'entièreté des films réalisés par les sœurs de ces communautés (excluant ceux sous moratoire). Il a également été possible pour nous de visionner les films d'un troisième groupe, ceux de la Congrégation de Notre-Dame de Charité du Bon-Pasteur. Leurs archives, gardées par Archives Lanaudière, n'ont pas été numérisées. Il nous a toutefois été permis de les visionner, en amenant avec nous le matériel nécessaire à la projection des films 16 mm. Nous avons donc pu prendre connaissance des archives audiovisuelles de trois communautés au total. Ces visionnements se sont étalés sur plusieurs jours et ont été suivis par une recherche dans les documents textuels et photographiques disponibles dans les centres d'archives. Il va de soi que cet échantillonnage est minime. Trois communautés sur un minimum de 50 possédant des films faits par elles, c'est très

peu<sup>14</sup>. Même s'il s'agit d'un choix délibéré de notre part de nous intéresser à un plus petit nombre d'objets afin de pouvoir mieux les saisir, nous admettons qu'il aurait été souhaitable de pouvoir en visionner davantage pour le bien de nos recherches. Cela dit, l'accès aux archives des communautés religieuses est loin d'être aisé et a été rendu pratiquement impossible dans le contexte de crise sanitaire mondiale durant lequel ces lignes ont été rédigées. Comme nous le soulignerons à quelques reprises, le besoin d'une recherche et d'un inventaire plus exhaustifs de la production filmique des sœurs au Québec est toujours d'actualité.

---

<sup>14</sup> Denault elle-même, il y a une trentaine d'années, écrivait à propos des films qu'elle avait pu visionner : « Après une dizaine de séances et devant la similitude des films et la typologie limitée que nous y retracions, nous avons donc décidé de mettre ce champ d'enquête temporairement de côté, nous satisfaisant d'un certain nombre de films qui nous ont semblé représentatifs de l'ensemble. » (1996, 11) Elle ajoute, consciente de la non-exhaustivité de sa méthode : « Nous ne pouvons parler ici d'échantillonnage dans le sens scientifique du terme; nous n'avons pu établir au départ des règles de sélection qui auraient donné un caractère scientifique à l'ensemble. Par contre, la sélection opérée par le hasard et la disponibilité des documents nous satisfait dans la mesure où, de toute façon, ce type de production a un caractère marginal, non pas au regard du nombre, mais à celui de la diffusion et de l'utilisation dans un circuit extrêmement spécialisé. » (Ibid.)

## 2. Types de documents

Lors de sa recension, Jocelyne Denault a classé les productions qu'elle a trouvées chez les différentes communautés féminines du Québec en trois catégories : les films de recrutement (ou vocationnels), les films-souvenirs et les films-prières. Son classement est pertinent et assez juste, même si certains objets seraient plutôt à considérer comme des hybrides. Avant de s'intéresser aux croisements, il convient d'abord de décrire chacune des catégories établies par Denault. Ce faisant, nous ajouterons des compléments d'information et dresserons certains parallèles avec d'autres types de films plus institués, de manière à situer ceux des religieuses plus clairement dans le paysage cinématographique.

### 2.1 Films de recrutement

Dans plusieurs couvents, on a produit des films servant à présenter la communauté de manière attrayante, afin de susciter des vocations. Cet ensemble est nommé par Denault « films de recrutement » ou « films vocationnels ». Règle générale, on y raconte l'histoire d'une jeune femme discernant son appel à la vie religieuse et découvrant avec enthousiasme le quotidien, l'apostolat et les œuvres propres à la communauté. Ces films sont habituellement construits sur un modèle récurrent, faisant se rencontrer les procédés typiques de la fiction (acteurs, mise en scène, scénario, etc.) et du documentaire (scènes filmées sur le vif, improvisation, personnages et lieux réels, etc.). Pour la plupart, les films de recrutement sont suffisamment longs pour être considérés aujourd'hui comme des longs métrages et les produits finis démontrent un souci technique nettement plus élevé que celui du reste de la production filmique des consacrées. S'ils sont la plupart du temps tournés dans les différentes maisons et œuvres au Québec, certains ont exceptionnellement été tournés dans les missions étrangères. Denault relève l'existence de deux films de recrutement exceptionnels<sup>15</sup> tourné par des sœurs de l'Enfant-Jésus de Chauffailles à Nigawa, au Japon. « Techniquement impeccables, ils bénéficient d'une interprétation et d'une mise en scène soignées, comme les films de fiction professionnels. L'ensemble des images du Japon restent pourtant réalistes puisqu'elles sont celles du Japon des sœurs. » (Denault 1996, 25)

---

<sup>15</sup> Il s'agit des titres *Un seul cœur, une seule âme* (1958) et *Les pieds et les mains du Christ* (1959).

Étant destinés à être projetés devant public, dans les écoles de filles et les pensionnats, par exemple, il importe de souligner que les films de recrutement sont les seuls films faits par les religieuses qui ont réellement été pensés en fonction de larges diffusions. Si ceux-ci sont la plupart du temps commandés par la communauté<sup>16</sup> (d'ordinaire à un frère ou un prêtre-cinéaste et plus rarement à une boîte de production), ils demeurent réalisés en étroite collaboration avec les sœurs. Selon Denault, que les religieuses soient réalisatrices ou non, elles demeuraient généralement responsables du scénario, du recrutement et de la direction des acteurs (non professionnels pour la plupart), de la musique (autant de la composition que de l'interprétation) et de la supervision du montage. Elles se confiaient diverses responsabilités créatives et techniques, et même, dans certains cas, la manipulation de la caméra et de la pellicule. Comme elles tenaient tous ces rôles, en plus de se faire productrices, l'historienne, et nous de même, considérons les films vocationnels comme faisant partie intégrante du corpus des films faits par les religieuses, même si elles n'en signent pas toujours officiellement la réalisation. Notons au passage que les sœurs ne signent que dans de très rares cas leurs films, à l'inverse de leurs coreligionnaires masculins, même lorsqu'elles en sont bel et bien les seules créatrices. Denault relève à ce sujet un intéressant paradoxe. Si les consacrées œuvrent dans l'ombre, leurs communautés demeurent jalouses de leurs droits de regard et de propriété sur les films produits :

En témoigne un échange de correspondance datant de 1976, entre la secrétaire générale des Sœurs de la Charité de Québec, sœur Rollande Jacques, et les Archives nationales du Québec. Une pièce de celle-ci autorisant le dépôt de films aux Archives comporte une modification à la main de sœur Jacques : dans l'expression « produit par l'Abbé Maurice Proulx », le mot « produit » est rayé et remplacé par « gardé ». (Denault 1996, 28)

Les films vocationnels pourraient être situés dans la catégorie plus large du cinéma utilitaire, laquelle comprend entre autres les films industriels et publicitaires. La définition de ce cinéma,

---

<sup>16</sup> Denault mentionne une variante qui peut être considérée dans l'ensemble des films vocationnels : les films biographiques. Normalement commandé par la communauté à des cinéastes extérieurs, un film biographique est un « film de fiction basé sur la vie de la fondatrice ou de la première supérieure de la communauté. La reconstitution d'époque y est limitée puisqu'on s'y concentre surtout sur la vie et le travail dans la communauté de sorte que l'ensemble sert de prétexte à montrer les œuvres et les maisons de [celle-ci]. » (1996, 18) C'est cet aspect « publicitaire » du film qui pousse Denault à le considérer comme faisant partie de l'ensemble des films de recrutement.

telle que proposée par Wasson, Acland et leurs collaborateurs, va comme suit : « a body of films and technologies that perform tasks and serve as instruments in an ongoing struggle for aesthetic, social and political capital. » (2011, 3) Dans le cas des films de recrutement, le but est clair dès leur idéation : susciter des vocations chez les jeunes filles. La plupart de ces films montrent des efforts menés sur les plans narratif, technique et esthétique. Or ceux-ci ne sont pas déployés simplement pour que les films soient considérés comme « bons » selon les standards établis par les films commerciaux, mais surtout pour accroître leur efficacité en tant qu'instruments servant au recrutement. Jocelyne Denault souligne, après avoir mené des entretiens avec des sœurs-cinéastes, que « l'utilisation du film comme outil de recrutement allait de soi à cette époque : le cinéma représentait la modernité et le dynamisme et il semblait idéal [aux sœurs] de s'en servir en particulier auprès des jeunes. » (1996, 16) Étonnant à première vue, si l'on oppose les visées de l'Église et du cinéma, mais commun dans l'œil de Wasson et Acland selon qui « film has long been used in this seemingly paradoxical sense : to both promote change and to resist it ». (2011, 4) Un autre aspect propre au cinéma utilitaire, plus particulier cette fois, mais non moins intéressant, est souligné par Rick Prelinger dans sa définition du genre. Il écrit : « Sponsorship is the common thread that links films funded by for-profit and nonprofit entities [...]. Sponsorship also implies the packaging of information from a particular corporate or institutional perspective. » (Prelinger 2006, vi) Ceci s'applique aux films vocationnels : ils sont financés par la communauté, produits par elle et en font la promotion publiquement à des fins de recrutement et, de manière plus occasionnelle ou accidentelle, de financement. C'est ainsi qu'ils peuvent être entendus comme « publicitaires », parce qu'ils visent non seulement à renflouer les rangs des congrégations, mais aussi parfois leurs coffres. C'est le cas par exemple du film *Que faire de mes 20 ans?* (Congrégation de Notre-Dame de Charité du Bon-Pasteur 1954). Des archives révèlent que les coûts de production et de diffusion du film s'élèvent à 12 659,36\$<sup>17</sup>, alors que les recettes générées par les projections de celui-ci se chiffrent à 13 845,27\$ en 1963, ce qui équivaut à un surplus de 1 183,91\$ ! (annexe 4)

---

<sup>17</sup> Ce montant inclut tous les frais de production, l'achat de matériel de tournage et de projection, la création de copies du film, ainsi que les nombreux déplacements pour les 745 projections du film, dont certaines outre-mer.

## 2.2 Films-souvenirs

La deuxième catégorie établie par Denault est celle des films-souvenirs. Elle y fait entrer tout ce que les religieuses filmaient elles-mêmes de manière indépendante ; des films immortalisant des anniversaires, des messes importantes, des visites d'invités de marque, des vacances, des spectacles, des voyages, des scènes de la vie quotidienne, etc. Le film-souvenir est le genre qui regroupe la vaste majorité des productions des sœurs. Ces films sont moins raffinés sur le plan technique que ceux de l'ensemble précédent. Souvent, les plans sont simplement mis bout à bout, organisés comme un album de famille<sup>18</sup>, c'est-à-dire en « structure à trous » (Odin 1999, 53) permettant à chaque membre de la communauté de s'exprimer pendant la projection et ainsi de reconstituer les souvenirs collectivement. Les films-souvenirs sont exclusivement tournés par les sœurs, pour les sœurs. Les projections se déroulent donc à l'intérieur de la communauté. Si celles-ci peuvent se tenir dans les divers couvents et diverses maisons, elles ne sont pas destinées à se dérouler publiquement, sauf peut-être pour quelques exceptions où des films ont voyagé entre certaines communautés, mais sans plus.

De par leur mode de production, leur esthétique et leur contexte de diffusion, nombreux sont les liens à établir entre les films-souvenirs et ceux que l'on nomme les films de famille. Dans les faits, une jeune femme qui décide d'entrer en religion quitte père, mère et fratrie afin de s'intégrer à un nouvel espace familial qu'est celui de la communauté. Au sein de celle-ci, on retrouve une organisation et une hiérarchie que l'on peut aisément comparer au modèle domestique : il y a une mère (la mère supérieure), une figure paternelle (l'aumônier ou l'évêque), quantité de sœurs cadettes (les novices et les postulantes) ou aînées (maîtresse des novices, prieure, etc.). Au couvent comme en famille, on vit ensemble au quotidien. Les repas sont partagés, on s'affaire communément à préparer la venue des invités ou la célébration des fêtes et on part en vacances ensemble. Qui plus est, on s'assure d'être toutes présentes et impliquées lors de la prononciation des vœux temporaires, permanents ou perpétuels d'une des nôtres (ce qui équivaldrait aux fiançailles et au mariage, dans le monde séculier) ou lors de ses funérailles.

---

<sup>18</sup> Denault utilise aussi la comparaison entre les films-souvenirs et l'album de famille. Fait intéressant, ce n'est pas pour l'organisation des plans dans le film, mais plutôt pour illustrer la valeur que prennent ces films aux yeux des communautés desquelles ils sont issus.

La communauté religieuse pouvant être considérée comme une famille à juste titre, les films issus de cet espace peuvent donc être définis comme étant des films de famille à part entière, et ce, de la même manière dont l'entend Roger Odin : « [Le film de famille] est réalisé par un membre [de celle-ci] à propos de personnages, d'événements ou d'objets liés d'une façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de cette famille » (Odin 1999, 21). Lors de nos recherches, nous avons communiqué avec les Sœurs de la Providence (qui détiennent des films tournés par les leurs dans les années 1950) afin d'accéder à leurs archives. La réponse obtenue vient relier la définition d'Odin à la perception que certaines communautés ont elles-mêmes de leurs propres archives<sup>19</sup>. On nous a écrit : « À la suite d'un partage avec les autorités décisionnelles, il a été décidé de ne malheureusement pas donner suite à votre demande. Vous comprendrez que les films de la congrégation sont comme des souvenirs de famille, créés pour un usage privé »<sup>20</sup>. Cette formulation de l'archiviste de la communauté n'est pas banale. Elle révèle à la fois toute la valeur sentimentale que ces films ont pour les sœurs, mais elle les positionne aussi clairement en tant que films de famille, produits dans l'intimité, et destinés à demeurer dans cet espace.

Dans sa définition, Odin insiste également sur cette idée que le film amateur issu de l'espace familial est par définition « mal fait » techniquement (1999, 53) ce qui, selon un certain point de vue, peut s'appliquer au cas des films-souvenirs, tel que mentionné précédemment. Un petit aparté quant à la piètre « qualité » technique des films de religieuses vaut la peine d'être fait. Jocelyne Denault martèle ce caractère « mal fait » des films-souvenirs, les décrivant comme suit : « moins achevés encore, ils souffrent souvent de défauts techniques majeurs qui en limitent considérablement l'intérêt » (1996, 20) et s'excuse presque de les inclure dans son corpus. Cela abonde dans le sens commun, tel que l'écrit Patricia Zimmerman : « In the popular imaginary, home movies are often defined by negation : noncommercial, nonprofessional, unnecessary. » (2008, 1) En ce qui nous concerne, il n'y a pas de film trop amateur pour être considéré comme un film à part entière et encore moins de film trop amateur pour être digne d'intérêt. Nous ne

---

<sup>19</sup> Denault souligne que les films « revêtent [...] une grande importance aux yeux des religieuses qui les considèrent comme des pièces importantes de leur patrimoine communautaire. » (1996, 24)

<sup>20</sup> Courriel rédigé à notre intention par l'archiviste de la communauté, Mme Marie-Claude Béland, le 18 novembre 2018.

portons donc aucun jugement sur le figolement des films et nous les abordons tels que tels. Nous allons même jusqu'à considérer que ce qui est vu par certains comme des « défauts techniques » sont en fait des éléments révélateurs qui ont une valeur en eux-mêmes. Nous y reviendrons plus loin. Comparer les films amateurs faits par les religieuses avec des films de fiction professionnels, en les évaluant selon les mêmes standards de « qualité » technique est aussi absurde que stérile. Dans cet ordre d'idées, nous abordons notre corpus avec *l'a priori* que ces films ne sont pas plus « mal faits » que d'autres et même qu'ils sont souvent plutôt bien faits par rapport à d'autres films du même acabit. Après tout – et Denault le relève elle-même –, en tournant leurs films, les religieuses « n'y recherchent ni leur accomplissement personnel ni leur perfectionnement technique. Il leur suffisait que les images soient là au service de la communauté. » (1996, 28)

Même s'il existe une masse considérable de films-souvenirs tournés par les sœurs au Québec, ce sont probablement les films regroupés dans cet ensemble qui sont les moins bien archivés. En effet, même s'ils sont de véritables « souvenirs de famille » pour les communautés, celles-ci ne saisissent pas toujours l'urgence de conserver ces documents de manière adéquate et pérenne ou n'ont tout simplement pas les moyens de le faire. Cela, couplé au fait que les chercheurs n'ont quant à eux pas encore reconnu la valeur historique et patrimoniale de ces objets, a rendu leur archivage et leur conservation dans la plupart des cas extrêmement précaires. Nous reviendrons sur ces enjeux dans le chapitre que nous lui consacrons. Il importe toutefois de mentionner ici que les films-souvenirs sont souvent les plus difficiles à étudier : ils ne portent presque jamais de titres et on ne sait que rarement quand et sur quelle période ils ont été tournés, où, comment, par qui et avec quel argent. Le peu d'informations et de documents corollaires, couplé à la vastitude du corpus et à l'unicité de chacun des objets rend leur étude aussi complexe et ardue que fascinante et nécessaire.

### **2.3 Films-prières**

La troisième et dernière catégorie établie par Denault est celle des films-prières. Cet ensemble est nettement moins étendu que les deux précédents. Tel que l'historienne le souligne, c'est probablement du point de vue artistique et cinématographique que ces films sont les plus

intéressants (Denault 1996, 21). On n'en retrouve qu'un petit nombre, situés dans quelques communautés seulement<sup>21</sup>. Nous n'avons d'ailleurs pas eu la chance de visionner un film de ce type pendant nos recherches, leur rareté ayant rendu la chose très ardue. Selon Denault, les films-prières sont des œuvres de montage réalisées par certaines sœurs avec les chutes et les retailles d'autres captations, parfois couplées avec des textes extraits de la Bible ou de poésie religieuse. À quelques rares occasions, des images originales sont tournées pour y être insérées également. Très créatifs esthétiquement et à la forme libre et non narrative (voire expérimentale), ces productions prennent la forme de prières et d'hymnes de louanges au Seigneur, comme le témoigne un exemple relaté par l'historienne. Elle mentionne que sœur Marthe Hébert s.c.q. a occupé ses loisirs à réaliser un tel film de montage dans les années 1960. Demeuré sans titre, c'est une sœur archiviste qui le nommera a posteriori « Louange au Dieu Créateur et Père. » (Denault 1996, 23) Denault mentionne que « les sœurs procèdent à ce type de recyclage lorsqu'elles sont à leur retraite ou lorsqu'il n'y a plus d'argent pour tourner. » (1996, 20) Le terme « recyclage » nous permet de lier cette catégorie aux films de réemploi, auxquels nous reviendrons plus extensivement dans le chapitre dédié à la mise en valeur du patrimoine cinématographique des religieuses.

## **2.4 Croisements et hybrides : le cas du *Livre d'or***

Lorsqu'on observe les différents types de films identifiés par Denault, on remarque que la production filmique des sœurs se situe aux limites, ou plutôt au point de rencontre entre les catégories mieux établies et évoquées précédemment du cinéma utilitaire (films vocationnels), du cinéma amateur et plus précisément du film de famille (films-souvenirs) et du cinéma de réemploi ou de compilation (films-prière). C'est d'ailleurs fréquemment le cas des films amateurs, éducatifs, de propagande, militants, etc. Les frontières entre ces « genres » sont souvent, comme le relève Benoît Turquety, « poreuses et complexes. » (2016, 21) *Le Livre d'or* (1964), issu de la

---

<sup>21</sup> Denault a recensé l'existence de tels objets chez les Religieuses de Jésus-Marie (rappelons la destruction de toutes leurs bobines lors d'un incendie) et les Sœurs de la Charité de Québec.

collection des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception, s'avère un parfait hybride auquel il est opportun de s'attarder quelque peu.

Au sein des archives des MIC, on retrouve quelques films-souvenirs, dont certains d'une durée substantielle (plus d'une heure). Ces images datant des années 1940 à 1950 auraient majoritairement été tournées par sœur Rhéa Allard (Denault 1996, 22) et montrent les différentes maisons de la communauté au Québec, mais aussi leurs lieux de mission. C'est ainsi que l'on retrouve des films tournés dans le quartier chinois de Montréal, mais aussi à Cuba, en Haïti, au Japon, aux Philippines, en Chine et ailleurs. Jocelyne Denault relate que « dans les années 1960, la communauté fait monter ces images dans un film [qu'elle considère comme étant] vocationnel, *Le livre d'or*, produit par Onyx Films. »<sup>22</sup> (1996, 22) Avec ces simples informations, on peut d'ores et déjà affirmer qu'il s'agit d'un film de remontage réemployant des images de films « de famille » à des fins de recrutement : un pied dans chaque catégorie !

Aujourd'hui, les archives des MIC ne possèdent qu'une copie sur support 16 mm du *Livre d'or*, et il s'agit d'une copie de diffusion fournie par Onyx Film qui ne comporte aucune trace de montage (coupes, collures). Il y aurait donc un travail méticuleux à faire pour relier chaque plan du long métrage à son film d'origine. Cela accompli, nous serions aptes à identifier plus clairement quelles images ont été enregistrées expressément pour le film de montage et lesquelles ont été réemployées. Nous n'avons pas effectué cette laborieuse tâche, mais nous avons tout de même visionné toutes<sup>23</sup> les bobines que possèdent aujourd'hui les archives des MIC. Ainsi, nous sommes à même d'affirmer que de nombreuses images vues dans *Le livre d'or* ne figurent nulle part

---

<sup>22</sup> Cette citation, qui est à l'origine une simple note de bas de page, est la seule mention faite par Denault de ce film.

<sup>23</sup> Nous avons visionné toutes les archives audiovisuelles tournées sur pellicule, sauf celles tournées en Chine. En effet, un moratoire (annexe 1) sur les images chinoises a été mis en place en 2013 par la supérieure générale de la communauté pour des raisons de confidentialité et de sécurité. L'archiviste Myriam Léger, dans un courriel du 9 décembre 2019 nous explique : « [Le moratoire] n'a pas de date limite. Nous avons vérifié avec la nouvelle supérieure générale et [il] est toujours appliqué. Les relations avec la Chine ne sont pas très faciles en ce moment, alors je ne crois pas qu'il sera retiré bientôt. » Il est par ailleurs dommage que nous n'ayons pas pu consulter ces bobines, puisqu'elles contiennent les images qui ont le plus marqué Jocelyne Denault lors de ses recherches. Elle nous a mentionné, lorsque nous l'avons rencontrée, qu'elle y avait découvert le plan le plus « cinématographique » tourné par une religieuse, faisant référence au choix du panoramique lent pour filmer en un plan séquence une scène saisissante. « Deux fois par jour, un des employés des sœurs recueillait les bébés abandonnés par leurs parents le long des rues et des cours d'eau. Le film le montre en arrivant à l'orphelinat, sa charrette remplie de bébés, bien alignés, les uns à côté des autres. » (1996, 22)

ailleurs. C'est le cas entre autres des premières minutes du film. Le narrateur relate la biographie de Délia Tétreault, la fondatrice, et l'historique des débuts de la communauté. Une main tourne des pages d'un grand livre d'or sur lesquelles sont inscrits des marqueurs temporels clés auxquels sont ajoutées décorations et photographies. Quelques pages ayant été tournées, on enchaîne avec des scènes de fiction, reconstituant l'enfance et la jeunesse de la fondatrice. Une jeune comédienne joue le rôle de Délia qui lit avec enthousiasme des récits missionnaires dans un grenier. Puis, sur une image de la petite endormie dans son lit, le narrateur dit : « Dès la même époque, Délia fait un rêve symbolique qu'elle-même racontera plus tard. » L'image passe ensuite à un plan fixe sur une peinture dépeignant la jeune fille et son songe. On poursuit à la narration : « Dans ce rêve, dit-elle, j'étais à genoux près de mon lit et tout à coup, j'aperçus un champ de beaux blés mûrs qui s'étendait à perte de vue. » On retourne à la petite Délia dans son lit : « À un moment donné,



Figure 1 - Images tirées du film *Le livre d'or* (1964)

Source: Archives générales des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception



Figure 2 - Image tirée du film *Le livre d'or* (1964)

Source: Archives générales des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception

tous ces blés se changèrent en tête d'enfants. Je compris en même temps qu'elles représentaient des âmes d'enfants païens. » (figure 1) Cette scène de fiction et celles qui suivent relatant les débuts dans la vie religieuse de Délia Tétreault ne se trouvent dans aucun autre film que nous avons visionné. Est-ce parce qu'elles proviennent de bobines disparues ou est-ce parce qu'elles ont été tournées spécifiquement pour *Le Livre d'or*? Nous

l'ignorons. Toutefois, on peut supposer avec une certitude raisonnable que les deux premiers plans<sup>24</sup> (figure 2) ainsi que la musique parfaitement adaptée au montage sont des éléments nouveaux. Il en va de même pour la narration qui nous révèle elle-même quelques rouages de la production du film. Les premières lignes du narrateur vont comme suit :

Les Missionnaires de l'Immaculée-Conception ont réalisé ce documentaire vers 1950<sup>25</sup> avec de faibles moyens. La congrégation l'a réédité<sup>26</sup> en 1964 pour souligner le centième anniversaire de sa fondatrice, Mère Marie-du-Saint-Esprit. On a dû, à certains endroits, modifier le mouvement de l'image, de même, faire des mises à jour des statistiques. Toutefois, ce film conserve sa valeur de document. Son unique but : faire connaître l'œuvre missionnaire que poursuit la société à travers le monde. (Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception 1964)

Outre les mentions très intéressantes référant au statut de document du film (auxquelles nous reviendrons dans le prochain chapitre), on apprend que quelques modifications ont été effectuées sur la forme et le fond des images réemployées. Ici encore, un travail comparatif avec le contenu d'origine serait à accomplir afin de situer avec précision les différentes transformations. Notons toutefois que la narration ne fait pas question de l'ajout d'images originales, ce qui laisse planer l'hypothèse selon laquelle même les passages de fiction qui ouvrent le film auraient été préalablement tournés par les sœurs pour un autre usage et seraient, comme toutes les autres, simplement recyclées dans *Le Livre d'or*. Enfin, ce qui importe de souligner malgré le manque de données, c'est que cette pratique de réemploi – que celle-ci soit couplée ou non avec des images nouvelles – fait se rencontrer en un seul document hybride le film-prière et le film-vocationnel, le film de famille et le film utilitaire.

---

<sup>24</sup> Les premières images sont des cartons sur lesquels il est inscrit : « Les Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception sont heureuses de présenter à ce bienveillant auditoire leur film intitulé : Notre Livre d'Or (sic) ».

<sup>25</sup> On pourrait se demander si on fait référence ici à une précédente version du *Livre d'or* dont nous n'avons plus la trace ou si le narrateur fait plutôt référence aux films-souvenirs d'origine qui ont été utilisés comme matériau pour la réalisation du *Livre d'or* de 1964.

<sup>26</sup> Nous pensons que le terme « réédition » est ici employé pour parler du remontage des images.

Après l'introduction plutôt historique, *Le Livre d'or* prend soin de décrire dans les détails la vie typique de la jeune femme qui décide d'entrer au couvent. Il s'agit de la portion du film qui est la plus fidèle au genre du film de recrutement. En ouverture de ce chapitre, le narrateur déclare, emphatique : « C'est un jour mémorable que celui où la jeune fille dit adieu à sa famille et au monde pour



Figure 3 - Image tirée du film *Le Livre d'or* (1964)

Source: Archives générales des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception

entrer au noviciat. On ne brise pas des liens si forts sans que la nature en reçoive un coup douloureux. Mais, dans la générosité de ses vingt ans, le cœur qui a entendu l'appel divin ne calcule pas avec le sacrifice. La vision des masses non chrétiennes l'invite au dépassement. » (Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception 1964) Suivent des plans illustrant les paroles du narrateur qui détaille la vie du postulat, puis du noviciat : études, prise d'habit, tâches domestiques, prière, etc., le tout couronné par la prononciation des vœux. Sur des images d'une religieuse nourrissant des poules et les cochons (figure 3), le narrateur y va d'une boutade : « Même, il y eut un temps où il fallait s'initier aux tâches de la ferme. Cette époque est révolue. La novice d'aujourd'hui le regrette-t-elle? » Cette légère dose d'humour n'est pas sans rappeler que ce film est destiné aux projections publiques et a pour but de séduire.

*Le Livre d'or* est aussi un excellent exemple du côtoiement des procédés fictionnels et documentaires. Suite aux scènes de reconstitution décrites ci-haut et au chapitre plutôt vocationnel, la majorité du film est en effet consacrée à des images documentant l'œuvre des MIC dans les pays où elles partent en mission. Pour chaque lieu, on prend soin de nous offrir une courte introduction. Sur fond de musique traditionnelle du pays concerné, la voix *off*, toujours aussi grandiloquente, introduit, par exemple, le Japon: « Les Japonais aiment beaucoup la nature,

et particulièrement les fleurs. Vers la mi-avril, la nation entière célèbre avec liesse la merveilleuse floraison des cerisiers dont la fleur délicate symbolise l'âme du Japon. » Suite à quelques images florales contemplatives, on relate les débuts de la mission des MIC en ce pays en 1926 avant de nous présenter chacune des œuvres : jardin d'enfants, dispensaire, écoles primaires et secondaires,



Figure 4 - Image tirée du film *Le Livre d'or* (1964)

Source : Archives générales des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception

cours de langue, etc. « Ici, nous informe le narrateur, voici les joyeuses orphelines de Kōriyama. En 1950, elles étaient 48. Présentement, elles sont plus de 70. » Des religieuses distribuent du pain à ces fillettes attroupées et quelques gamines à la coupe de cheveux carrée mènent une joute de roche-papier-ciseaux pour remporter une grosse pomme tendue par une main émergeant de la manche d'un habit que l'on reconnaît dorénavant facilement (figure 4).

C'est ainsi que les œuvres des MIC sont généralement présentées : par une mise en scène minimale servant à montrer la réalité vécue par les démunis des pays de mission, mettant de l'avant le travail des sœurs et arborant leur point de vue. La distribution du pain peut paraître banale, mais lorsqu'on s'attarde longuement à filmer des scènes où des religieuses arrachent vigoureusement la dent d'une Haïtienne pour le soulager, soignent la gigantesque plaie suintante sur la jambe d'un autre, ou désinfectent le pied amputé d'un homme assis au sol (figure 5), on comprend vite que sœurs ne faisaient pas que de l'aide humanitaire de surface. C'est aussi ce dévouement entier et sincère que servaient à documenter leurs films.

*Le Livre d'or* peut vraiment être perçu comme un hybride et comme un objet unique. Il est en effet rare, à notre connaissance, qu'une communauté ait engagé des professionnels pour

remonter des archives que ses propres membres avaient tournées. Il serait fort pertinent d'en savoir davantage sur la collaboration des Missionnaires de l'Immaculée-Conception et d'Onyx Films<sup>27</sup> mais il a été impossible lors de nos recherches de trouver quelque document que ce soit le permettant au sein des archives des MIC.<sup>28</sup> N'empêche, le fait de décortiquer *Le Livre d'or* (ou n'importe quel autre film de religieuse) comme nous venons de le faire, quelque peu sommairement, nous permet de mieux comprendre à la fois le contenu des images, mais aussi le contexte et l'intention entourant leur tournage et leur montage. Lorsque des zones d'ombres demeurent – et elles sont nombreuses à persister – l'exercice nous permet tout de même de mieux cerner les questionnements et les enjeux non résolus, chose importante pour la mise à jour de la recherche sur ce corpus.



Figure 5 - Images tirées du film *Le Livre d'or* (1964) Source: Archives générales des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception

<sup>27</sup> Il y aurait des recherches à mener au sujet de l'implication d'Onyx Films, que ce soit au sein des archives de la compagnie ou de personnes ayant été impliquées auprès de la compagnie. Cette collaboration entre la communauté et les producteurs vient entre autres créer un pont entre le cinéma des religieuses et la production cinématographique professionnelle au Québec. Onyx Films est l'une des premières boîtes de production privée au Québec, ayant produit des films, des séries télévisées et des publicités. On se rappellera qu'Onyx Films est loin de s'être spécialisé dans les films religieux, produisant entre autres *Deux femmes en or* (1970).

<sup>28</sup> Ailleurs, nous avons pu retracer des documents de la sorte. Chez les Sœurs Grises de Montréal, par exemple, il est possible de consulter ce qui s'avère être de véritables « dossiers de production » pour certains films. On y retrouve correspondances, factures, notes d'intention, etc. Pour la Congrégation de Notre-Dame du Bon-Pasteur, un dossier étoffé rapporte toutes les dépenses et les recettes liées à la production et à la diffusion du film *Que faire de mes 20 ans?* (1954)

### 3. La valeur documentaire du cinéma des religieuses et de ses éléments corollaires

#### 3.1 Valeur documentaire

Si l'on comprend aisément que les films faits par les religieuses revêtent pour elles une forte valeur sentimentale, nous nous attarderons plutôt ici à étayer leur riche valeur documentaire. D'abord, ces films peuvent effectivement être considérés comme des *documents* à part entière, leur pertinence les rendant dignes d'être étudiés, comme c'est le cas de tout film utilitaire ou de famille. C'est la thèse soutenue par Eric de Kuyper lorsqu'il écrit :

En prenant de l'âge, le film de famille reprend de la valeur, ou plutôt prend une autre valeur. [...] [II] [...] devient alors un document à caractère spécifique, un témoignage sur un certain aspect du quotidien d'une époque. D'objet de famille, il devient un fragment de la mémoire collective. Il témoigne maintenant de ce qu'étaient ces autres temps, ces autres mœurs, ces autres vies. Pour les anthropologues, les historiens, les sociologues, ils deviennent des documents virtuels, des sources. (1995, 13)

Dans le cas des films faits par les religieuses, le passage « d'objet de famille » à « fragment de la mémoire collective » est d'autant plus prégnant qu'il se traduit d'une manière particulière. Les religieuses, en effet, ne sont pas des « familles » tout à fait comme les autres. Et leurs archives, y compris leurs films-souvenirs les plus intimes, leur appartiennent peut-être presque autant qu'à toute la société québécoise, comme le suggère Martine Cardin :

[...] le patrimoine archivistique religieux ne se confine pas aux institutions religieuses. Rien de surprenant, l'expression religieuse dans une société ne se confine pas aux communautés religieuses [...]. Ces [dernières] sont des acteurs de premier plan en relation avec les pratiquants dans la société. De même, il faut concevoir le patrimoine archivistique religieux comme un système calqué sur cette réalité. (Cardin 1999, 55)

Les Sœurs Grises de Montréal, par exemple, ont joué un rôle important dans la société québécoise depuis leur fondation. Elles ont pris sous leurs ailes des laissés pour compte tels que les orphelins, les personnes malvoyantes, les aînés, les sans-abri et les malades. Nombre de foyers, d'hôpitaux, d'orphelinats et de soupes populaires étaient à leur charge. Il en va de même pour les Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception, qui administraient l'hôpital mis en place dans le quartier chinois de Montréal et qui fut la première congrégation missionnaire d'origine

canadienne à œuvrer à l'étranger. Lorsque des images de ces œuvres et de ces missions sont redécouvertes plus de cinq décennies après leur enregistrement par une sœur, elles revêtent une valeur de « fragment de mémoire collective » appartenant non seulement à la communauté des religieuses (à la famille), mais à celle, plus vaste, de la collectivité québécoise. L'Église étant très influente avant la Révolution tranquille et les religieux étant très actifs dans presque toutes les sphères de la société (politique, éducation, santé, culture et francophonie<sup>29</sup>, etc.), les images qu'ont tournées les sœurs sont autant de documents faisant mémoire de différentes pratiques et dynamiques dans tous ces domaines.

Que des films comme ceux-ci puissent être dotés d'une valeur documentaire est aussi ce qu'avance Susan Aasman dans un chapitre consacré à l'étude du caractère historique, social et culturel des films amateurs, notamment ceux tournés dans une communauté agricole à Groningen, aux Pays-Bas. Elle écrit : « Ces images amateurs apportent un point de vue intérieur fascinant sur le monde d'un groupe, d'une classe ou d'un individu en particulier. [...] Ils nous donnent accès aux valeurs et aux comportements des fermiers dans un espace-temps particulier. » (Aasman 1995, 100) Dans le cas qui nous intéresse, les fermiers peuvent être substitués par les religieuses, surtout lorsqu'il est question des « valeurs et comportements » qui, chez les consacrées, sont particulièrement typés. Celles qui épousent le Christ évoluent effectivement dans un monde où les codes sont différents de ceux du monde séculier. C'est probablement ce qui fait dire à Jocelyne Denault, au contact des films faits par les religieuses : « Ils constituent des documents de première main sur la vie dans ces communautés, sur la société québécoise en général et, occasionnellement, sur les pays de mission. [...] Tous ces films sont des témoins irremplaçables de la vie dans les couvents et pensionnats et de la mentalité de l'époque. » (1996, 28)

Allons-y de quelques exemples supplémentaires. Le spectateur moderne serait probablement fort amusé en voyant, dans un film-souvenir déniché dans la collection de la Congrégation Notre-Dame de Charité du Bon-Pasteur, des jeunes religieuses bénir la tige d'érable

---

<sup>29</sup> En effet, les archives religieuses du Québec sont à très forte majorité francophone. (Comité des archives (CPRQ), Regroupement des archivistes religieux (RAR), et Table de concertation des archives religieuses (TCARM) 2018, 64-65)

avant de s'en lécher les doigts. Peut-être serait-il frappé de voir, dans une autre production, des SGM cette fois, des religieuses alignées à genoux pour baiser l'anneau épiscopal de Mgr Léger, alors que tous les laïcs les entourant demeurent debout. Un autre exemple, à sa manière assez parlant, pourrait être ce segment intitulé « Notre trésor familial » dans le film *Chez nous* (Barrette s.g.m. 1961). La réalisatrice y monte des images en lien avec la fondatrice des Sœurs Grises. On y accompagne Sr Pélagie et Mère Sainte-Croix lors de leur visite d'une chambre où sont conservés des objets de la vie quotidienne ayant appartenu à Mère Marguerite d'Youville, et du lieu où se trouvait son tombeau avant la translation de ses restes. Il est évident qu'ici, le « trésor familial » de cette communauté diffère de celui de n'importe quelle autre famille québécoise de l'époque. Sinon, les nombreuses scènes relatant les prises d'habit et la prononciation des vœux religieux, immortalisées sur plusieurs bobines, sont tous autant de bons exemples de comportements appartenant en propre aux consacrées.

Qui plus est, les productions des sœurs documentent aussi des éléments de leur vie quotidienne ou ordinaire. Si l'on a aujourd'hui facilement accès à des images tournées lors des vacances à la plage ou du fameux tour de la Gaspésie effectué par de nombreuses familles québécoises de l'époque, les images immortalisant les religieuses dans leurs temps de loisir sont plus rares. D'apparence banale, ces scènes où l'on aperçoit les consacrées lors de leurs



Figure 6 - Images tirées du film *Chez nous* (1961). Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal

vacances sont pourtant précieuses. Quelques-unes de ces périodes de détente ont été filmées sur le vif : par Sr Barrette s.g.m à l'île Saint-Bernard ou par une sœur de la Congrégation Notre-Dame du Bon-Pasteur au Lac-Supérieur, pour ne citer que celles-ci. Le contenu de ces scènes filmées de manière plus légère est moins conventionnel : religieuses dans une nacelle survolant

un cours d'eau pour se rendre sur une île (figure 6), s'amusant dans les structures d'un parc pour enfant, s'affrontant dans une compétition de volley-ball ou de tennis, faisant la course en patins à roues alignées, terminant de déneiger le toit d'un chalet en se lançant dans un banc de neige, etc. Les sœurs y apparaissent joyeuses, espiègles, et plus particulièrement



Figure 7 - Image tirée du film *Chez nous* (1961) Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal

encore lorsqu'elles réalisent que la caméra est pointée sur elles. Roger Odin affirme en effet qu'« avant de donner naissance à un film de famille, le tournage familial est un opérateur d'interactions euphorisantes » (Odin 1999, 50), chose évidente dans ces images de vacances, lorsqu'on constate que les regards caméras sont irrémédiablement accompagnés de larges sourires et d'éclats de rire qu'on croirait entendre à travers le ronronnement du projecteur. Il s'agit de moments qui n'auraient en aucun cas pu être filmés de la sorte par un prêtre-cinéaste ou un professionnel engagé pour l'occasion. Les sœurs sont naturelles, détendues et rieuses précisément *parce que* c'est l'une des leurs qui opère la caméra, *parce qu'*elles savent qu'elles ne sont pas en représentation pour convaincre un public (comme pendant les tournages des films de recrutement) et *parce que* ces films sont tournés uniquement pour usage privé. Sr Barrette semble elle-même se laisser émerveiller, ce qui résulte en de rares plans purement contemplatifs de sa part, dont une série d'images immortalisant un coucher de soleil et des nénuphars en fleurs. Somme toute, ces images de villégiature ne sont pas aussi ordinaires qu'elles en ont l'air et revêtent aujourd'hui une valeur ajoutée à celle dont elles étaient dotées autrefois. Véritables « fragments de la mémoire collective » (de Kuyper 1995, 13), ces plans constituent des documents rares offrant un accès unique à une réalité appartenant presque entièrement au passé. Les images où de jeunes religieuses pullulent sur les rochers en bord de mer telles une horde de fous de Bassan (figure 7) auront de quoi impressionner les spectateurs des décennies à

venir, particulièrement ceux issus de sociétés laïcisées. Elles peuvent, dans un tel cadre, revêtir le titre de preuve : il y a eu des religieuses au Québec et il y en a eu des masses. Peut-être ces images, aussi légères soient-elles, peuvent-elles même contribuer à effectuer une certaine guérison de la mémoire collective, qui ne semble vouloir se souvenir que d'une Église oppressante et, du même coup, de religieuses sévères et austères. Ces autoportraits involontaires des religieuses viennent certes nuancer, voire assainir, à tout le moins complexifier le souvenir collectif que l'on entretient d'elles.

Si les films de famille que sont les films-souvenirs revêtent un riche potentiel documentaire, c'est aussi le cas des films utilitaires, les films de recrutement dans notre cas. Ce que Rick Prelinger écrit à leur propos est similaire à ce que de Kuyper suggère : « Today those films are valuable both as documentation of past places, events, and practices and as examples of changing styles of rhetoric. » (2006, vi) Effectivement, l'existence même des films



Figure 8 - Images tirées du film *Chez nous* (1961) sur lesquelles on peut voir un début de bagarre de boules de neiges entre les religieuses. Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal

vocationnels documente toute une pratique révolue. Elle renvoie d'abord directement à la place importante de l'Église et de la foi catholique dans la société québécoise jusqu'aux années 1960 : il n'est plus pensable aujourd'hui qu'une communauté religieuse fasse du recrutement dans les écoles au Québec ! Dans ce même ordre d'idées, Denault a souligné avant nous plusieurs éléments dont les films des religieuses se faisaient les témoins aujourd'hui. En plus de contenir des images uniques de Zouaves pontificaux et de Chevaliers de Colomb en uniformes, l'historienne relève que ces films

témoignent de la hiérarchie sociale [du Québec de l'époque] : archevêques, évêques et chanoines côtoient ministres, députés et maires. Ils montrent aussi l'importance que

les gens accordent à la religion et aux événements religieux : les anniversaires de la fondation des communautés sont soulignés par des festivités à caractère religieux auxquelles assiste toute l'élite de la société. Évidemment, on y décèle aussi l'importance sociale des rapports entre les individus et l'Église. (Denault 1996, 20)

C'est ainsi que les religieuses ont produit, involontairement certes, une masse de documents audiovisuels de valeur croissante pour la société québécoise et quiconque s'y intéresse. Parallèlement à cela, rappelons ce qui a été évoqué dans notre premier chapitre : les films vocationnels, de par leurs visées promotionnelles, nous font aussi réaliser avec plus de justesse la compréhension que les religieux et religieuses avaient du pouvoir du médium cinématographique et la manière dont ils se l'approprièrent. Ce sont ces mêmes films vocationnels qui nous offrent aujourd'hui des images qui fascinent. On peut penser à celles tournées à l'Institut Familial des Sœurs Grises de Montréal, où de jeunes femmes apprennent les rudiments de la bonne ménagère tels que la cuisson parfaite d'un rôti ou la décoration d'un gâteau, ou encore celles tournées dans des laboratoires où de jeunes Missionnaires de l'Immaculée-Conception se spécialisent en « sciences médicales » armées de béchers, de tubes de verre et de microscopes (figure 9). Il est non négligeable que les films utilitaires produits par les sœurs nous donnent un rare accès à des regards de femmes sur des réalités féminines des années 1940 à 1960 au Québec.



Figure 9 - Images (1,3 et 4) tirées du film *Le Livre d'or* (Source: Archives générales des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception) et du film *Chez nous* (Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal)

## 3.2 Des archives problématiques

Avant de préciser davantage la valeur documentaire de notre corpus, nous avons le souci de reconnaître, par cet aparté, le caractère problématique de ce que celui-ci archive. Lorsque la caméra, opérée par une sœur, pénètre discrètement dans des endroits auxquels on a peu accès, comme les dortoirs des orphelinats où s'entassaient des enfants abandonnés; lorsqu'elle se faufile dans un immense attroupement d'hommes en attente de la soupe populaire qui, quand ils se savent filmés, retirent leur couvre-chef miteux par politesse, on a certes accès à des images précieuses de la société québécoise d'une époque, de ses manières de faire, de ses misères et de ses fiertés. Denault, en plus d'avoir souligné cela elle-même, a été marquée par les nombreux films qui se font aujourd'hui des témoins involontaires du rapport du Québec « avec les communautés culturelles durant la première moitié du XXe siècle » (Denault 1996, 22). Plus précisément, elle fut stupéfaite d'apprendre l'existence des « vierges chinoises » en visionnant un court métrage muet en noir et blanc datant de 1942<sup>30</sup> repéré au sein des archives des MIC. Dans certains plans tournés à l'Hôpital chinois de Montréal, on aperçoit des jeunes femmes d'origine asiatique qui ont l'apparence des novices, identifiables notamment grâce au port d'un voile blanc. Toutefois, elles n'en sont pas et ne le seront jamais. La chercheuse écrit : « Les jeunes filles d'origine chinoise n'étaient pas autorisées à devenir des religieuses à part entière ; elles se consacraient à Dieu, mais ne faisaient pas partie de la communauté au même titre que les autres. » (Denault 1996, 22) Cet exemple de rapport particulier à « l'étranger » relevé par Denault n'est pas unique. *Chez nous* (Barrette s.g.m. 1961) contient aussi des exemples de la sorte : on y voit, pour ne citer que ces scènes, de jeunes femmes effectuant une danse « chinoise » avec des couvre-chefs coniques et des éventails ou encore une prestation sur scène de gamines déguisées

---

<sup>30</sup> Jocelyne Denault affirme dans son livre que ce court métrage date du début des années 1930, « datation fondée sur la date de mise en place de l'hôpital conjointement avec les types d'uniformes des infirmières et les costumes des religieuses. » (1996, 22) Toutefois, l'archiviste des Missionnaires de l'Immaculée-Conception nous a fait part d'une mise à jour de ces données suite à ses recherches approfondies, dans un courriel qui mentionne les éléments suivants : « Le film sur l'Hôpital chinois de Montréal est en effet l'un des plus anciens de la communauté [...]. [II] n'est pas daté, mais grâce à la présence de deux sœurs MIC qu'on peut voir dans les séquences, nous avons pu le dater à 1942. Ainsi, les informations approximatives fournies par Mme Denault ne sont pas tout à fait exactes. » (9 décembre 2019)

en « Africaines » dont on a peint le visage en noir (figure 10). Sr Barrette filme également avec un intérêt particulier, voire un regard exotisant, la première communion d'une petite Haïtienne et les œuvres d'une consœur inuite. Ce qui avait choqué Denault dans ces images peut, encore aujourd'hui, poser problème. Les films des religieuses, documents précieux reflétant



Figure 10 - Images tirées du film *Chez nous* (1961)  
Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal

la mentalité et les mœurs d'un peuple à une époque donnée, constitueraient-ils (du moins, en partie) une archive du « racisme ordinaire » des Québécois des années 1950 ? Ou si on se rappelle d'autres exemples cités ci-haut, seraient-ils une archive de l'oppression menée par une partie du clergé avant les années 1960 ? De simples témoins supplémentaires de la Grande Noirceur, cette sombre chape qui aurait lourdement pesé sur le peuple québécois ?

Reprenons, pour décortiquer l'aspect ambigu de ces images, le cas du *Livre d'or*. Tel que nous l'avons déjà cité, le narrateur, dans son ouverture, affirme que (nous soulignons) : « Les [MIC] ont réalisé ce documentaire vers 1950 avec de faibles moyens. La congrégation l'a réédité en 1964 [...]. Toutefois, ce film conserve sa valeur de document. » (Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception 1964) Pour les religieuses qui ont fait ce film, il s'agit donc bel et bien



Figure 11 - Images tirées du film *Le Livre d'or* (1964). Source: Archives générales des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception

d'un documentaire, puisque c'est le terme qu'elles emploient pour le qualifier. Qui dit documentaire, dans ce cas, dit aussi point de vue d'auteur et souci de transmettre une réalité. Dans cette perspective, attardons-nous brièvement sur les segments tournés dans les pays de mission par les sœurs. Celles-ci avaient clairement comme intention de ramener des images

montrant l'étendue, le succès et l'importance de leurs œuvres auprès des pauvres et des malades. Elles mettent de l'avant ce qu'elles leur offrent : le soulagement physique et la prise en charge éducative, mais aussi spirituelle. De ce fait, on retrouve dans *Le Livre d'or* de nombreux plans où l'on voit des sœurs offrir des chapelets et de l'eau bénite aux malades (figure 11), apprendre aux enfants à se signer de la Croix, ou encore faire participer leurs protégés à des cérémonies religieuses. C'est ici que le bât peut blesser. D'aucuns pourraient percevoir dans ces images un point de vue colonial, affirmant que ce que ces films documentent, ce sont des rapports de pouvoir entre les Occidentaux et le reste du monde, entre les riches et les pauvres, ou entre les catholiques et les non-croyants. Yves Lever aurait peut-être été de cet avis, lui qui décrit en ces termes le cinéma des religieux :

Les artisans cinéastes [Tessier, Proulx, Lafleur, etc.] font partie de l'élite cléricale et intellectuelle qui monopolise le discours officiel. Ils imposent leur mémoire propre et leur regard sur la réalité, de la même façon que leurs coreligionnaires ou leurs confrères qui enseignent dans les collèges classiques écrivent les manuels d'histoire et retiennent les événements favorables à leur idéologie. Mais l'image, qui vaut parfois bien des mots à défaut de ne pas en valoir mille, ne se laisse pas toujours confiner à un seul sens. Il arrive qu'elle laisse deviner un décalage entre le montré et l'expliqué: les

« visages heureux » du commentaire d'*En pays neufs* (1937) ne sont pas toujours évidents sur l'écran [...]. (Lever 2006b, 79)

Lever identifie les prêtres-cinéastes et leurs coreligionnaires (on peut ici supposer l'inclusion des sœurs), comme des propagandistes religieux et politiques (2006b, 78) et leurs films seraient des outils à cet effet. Cette vision peut en quelque sorte faire écho à la figure de l'archonte (*arkheîon*), décrite par le philosophe Jacques Derrida comme une autorité qui a le pouvoir de commander, puisqu'il est gardien, interprète et magistrat des archives. (Derrida 2008, 12-14) Donc, de ce point de vue, les religieux, produisant ou commandant les images et les organisant en corpus (que ce soient les livres d'histoires évoqués par Lever ou les films issus des couvents), dicteraient et perpétueraient les traditions et les pensées faisant autorité. Ces dernières s'avèrent aujourd'hui problématiques pour plusieurs. Ni l'Église ni le clergé ne font aujourd'hui bonne figure, que ce soit dans les livres d'histoire ou dans les médias.

On pourrait toutefois aborder les productions religieuses (filmiques, ce sont celles qui nous intéressent) avec un regard plus nuancé. Si l'image – même celle considérée comme archivant le mal – « ne se laisse pas toujours confiner à un seul sens », comme l'écrit Lever, il nous faut certainement la replacer dans son contexte avant de la décrire. Ici, il faut se rappeler que les sœurs québécoises tournaient des films à une époque où l'appropriation culturelle ne faisait ni débat ni les manchettes. De plus, ces productions, notamment celles des MIC en pays de mission, avaient d'abord pour simple but « d'engranger des souvenirs » (Odin 1999, 51) pour la communauté elle-même. Rappelons qu'avant même d'être montées dans un film aux visées de recrutement, ces images sont issues de films-souvenirs. Les mœurs et les codes du milieu et de l'époque dans lesquelles les religieuses évoluent nous poussent à penser qu'il n'y a que très peu (voire pas) de différence dans l'intention des sœurs se filmant en train d'offrir un chapelet à un vieil Haïtien malade et celle d'un père de famille enregistrant sur pellicule le traditionnel échange de cadeaux à Noël dans son foyer. Dans les deux cas, on croit simplement immortaliser un beau moment où quelque chose de bon est offert à des êtres aimés. Cela dit, il nous est évidemment impossible de regarder et de percevoir ces images comme si nous étions un spectateur des années 1950. Notre regard est inextricablement lié à notre temps. Face à ces documents, il serait donc juste de corroborer cette célèbre citation : « On ne sait jamais ce que l'on filme. » (Marker

et al. 2008) Les religieuses ignoraient être en train de filmer ce qui serait un jour perçu comme des preuves de l'appropriation culturelle et du racisme ordinaire au Québec. Ce qu'écrit André Habib sur les images tournées par Chris Marker résume bien ce que nous exprimons face à ces archives problématiques : « ce n'est qu'après, à la profondeur des cicatrices, qu'on apprendra de quelle étoffe ces images étaient faites<sup>31</sup>. » (Habib 2012, 8) En visionnant aujourd'hui les films tournés par les sœurs en mission outremer, on peut penser que cette étoffe dont ils sont faits est une courtoisie délicate d'ignorance et de bienveillance sincère et d'une touche de naïveté peut-être.

### **3.3. *Chez nous* ou l'importance de l'étude des éléments corollaires**

À la suite de ce nécessaire détour, revenons-en à la valeur documentaire des films tournés par les religieuses. Afin d'aller plus loin, nous proposons de s'attarder à la considération des éléments corollaires au film *Chez nous*, issu de la collection des Sœurs Grises de Montréal. Ceux-ci, c'est ce que nous arguerons, permettent d'atteindre une compréhension plus globale du film. Pour aborder un tel cas, qui peut servir de cas de figure pour d'autres études, il est primordial de « sortir » du film et d'élargir notre champ de vision afin de considérer toutes les informations pertinentes gravitant autour de l'objet lui-même. À ce sujet, Susan Aasman souligne ce que l'historien Robert Sklar notait avant elle : lorsqu'on étudie des objets tels les films de famille, il est impératif de convoquer les documents contextuels qui orbitent autour d'eux. Selon Aasman et Sklar, c'est précisément l'articulation entre l'objet filmique et son contexte qui nous permet de comprendre à la fois le sens du film, mais aussi ce que celui-ci nous révèle sur sa production et sur sa réception (Aasman 1995, 99). Avant de graviter autour de *Chez nous*, notons d'abord qu'il s'agit d'un film silencieux d'une durée totale approximative de 128 minutes<sup>32</sup> tourné en 16 mm (couleur et noir et blanc) et réalisé par Sr Flore Barrette s.g.m., a priori entre 1951 et 1961. Si l'on se fie aux catégories établies par Denault, il s'agit sans conteste d'un film-souvenir, puisqu'on y voit des images de la vie de la communauté : vacances, événements spéciaux, visites importantes,

---

<sup>31</sup> Avec ces propos, Habib s'inscrit dans les traces de Jacques Derrida et de ses considérations sur l'archive : « L'archive, si nous voulons savoir ce que cela aura voulu dire, nous ne le saurons que dans les temps à venir. » (2008, 60)

<sup>32</sup> Le piétage du film serait plus précis, mais ce n'est pas une donnée que nous avons pu récolter pour le moment.

œuvres, voyages, etc. *Chez nous* est l'un des films faits par les religieuses québécoises qui sont aujourd'hui assez bien préservés. Il a d'ailleurs été conservé dans les voûtes de la Cinémathèque québécoise, avec 90 autres titres de la collection des SGM, entre novembre 2004 et mai 2016. (figure 12)

### 3.3.1 Les cartons, signes d'un film-archive

En plus d'avoir été tourné sur une durée exceptionnellement étendue, soit environ une décennie, *Chez nous* a différentes particularités qui, mises ensemble, le rendent unique parmi tous les films de consacrées ayant été portés à notre connaissance. Dans cette section, nous porterons notre regard spécifiquement sur

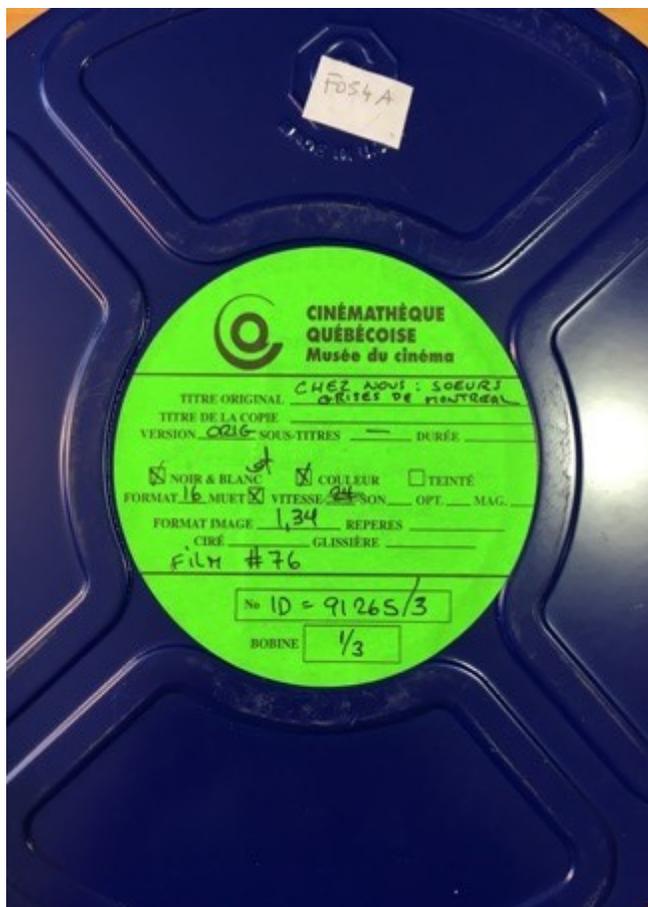


Figure 12 - Photographie de la boîte contenant une des trois bobines du film *Chez nous* (1961)  
Source : Noémie Brassard

les cartons insérés dans le film par la réalisatrice. Nous considérerons ceux-ci comme des documents corollaires au film, et non seulement comme des éléments constitutifs de celui-ci, posture que nous expliquerons sous peu.

Tout d'abord, même si cela peut sembler banal ou anodin, le film porte un titre et Sr Barrette en signe explicitement la réalisation. Tel qu'évoqué précédemment, il s'agit là de pratiques assez marginales chez les religieuses. Le premier plan du film est en couleur et présente un carton, peint à la main (fort probablement par Sr Flore Barrette elle-même<sup>33</sup>) et déposé dans un bosquet fleuri, sur lequel est inscrit le titre du film. La deuxième image est un carton rouge sur fond drapé, sur lequel on peut lire, inscrit en lettres blanches : « Réalisation : Sr. Flore Barrette

<sup>33</sup> Ce qui nous pousse à considérer cette hypothèse est que la religieuse s'adonnait régulièrement à la peinture sur toile. Les Sœurs Grises de Montréal possèdent toujours plusieurs de ces tableaux.

S.G.M. ». (figure 13) Ces plans agissent comme seul générique du film. Des cartons du genre reviennent à de nombreuses reprises tout au long de la production, ce qui constitue une autre spécificité du film. Alors que la majorité des images des films-souvenirs que l'on trouve dans les couvents ont été simplement mises bout à bout, comme n'importe quel film de famille, Sr Barrette a quant à elle créé ces cartons. Tous plus soignés les uns que les autres, elle les a introduits à chaque début de scène (regroupement de plans selon une unité thématique, temporelle ou de lieu). Leur présence ainsi que le soin qui leur est accordé traduisent un certain standard esthétique visé par la réalisatrice, mais aussi un souci de guider le spectateur dans son visionnement en l'informant clairement sur ce qu'il s'apprête à visionner.



Figure 13 - Images tirées du film *Chez nous* (1961). Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal

Clairement, la cinéaste prend en compte la « lisibilité » de son film, ce qui pointe directement vers la diffusion et un souci de pérennité. À titre d'exemples, les cartons « Varennes » ou « Nicolet » renvoient tout simplement à des lieux où les images ont été tournées; « Foyer Saint-Mathieu », « Crèche d'Youville » et « Œuvre des sans-foyer » précèdent les plans issus des différentes missions des Sœurs Grises que le film nous permet de découvrir; « Notre Châteauguay », formulé sur une note plus personnelle, nous introduit une villa où les religieuses vont passer leurs vacances; alors que « Notre trésor familial », comme mentionné précédemment, inaugure une série de plans ayant pour thème la Mère Marguerite d'Youville. (figure 14) Il est particulier de constater l'insertion de tels cartons, sachant que le film n'était destiné qu'aux projections à l'intérieur de la communauté où les sœurs étaient à même de reconnaître ce qui était filmé.

S'il est ici question aussi longuement de ces intertitres, c'est que nous constatons que ceux-ci ont été pensés par la réalisatrice comme un procédé organisationnel de son vaste matériel récolté sur plusieurs années. En effet, nous avons découvert, en observant les inscriptions sur les manchettes du film original, que les cartons avaient tous été tournés sur une pellicule « processed by



Figure 14 - Images tirées du film *Chez nous* (1961)  
Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal

Kodak » entre septembre et novembre 1960. C'est donc dire qu'ils ont été pensés par la religieuse dans les derniers miles de sa réalisation (rappelons que le film a, selon toute vraisemblance, été tourné entre 1951 et 1961) et qu'ils ont probablement été greffés au film pour le rendre plus autonome, plus intelligible. Donc, ces titres, tout en faisant partie intégrante de l'œuvre, pourraient être comparés à des étiquettes que l'on apposerait sur des dossiers (les scènes) rangés dans une filière (le film). Avant d'ouvrir les dossiers, les uns après les autres, afin d'en découvrir le contenu (les plans), Sr Barrette prend soin de nous les identifier. Ce procédé et cette organisation montagnière nous poussent à considérer *Chez nous* comme une archive au sein de laquelle sont classés les documents, les archives que sont chacun des plans filmés. Cette idée du film comme archive, sur laquelle nous reviendrons dans notre dernier chapitre, est suggérée par André Habib dans ses réflexions au sujet des films de réemploi *A Trip Down Market Street* (1906) et *Eureka* (1974). Lui-même inspiré par une communication de Barbara Lemaître intitulée « Le film comme geste muséal », Habib écrit : « on pourrait dire que les films de ces cinéastes sont des petits entrepôts, des lieux, des sites où l'on peut trouver des films [...], une archive en somme bien particulière [...], qui tout à la fois conserve et institue un mode de lecture pour ces films [...]. » (Habib 2016) Un exemple peut-être plus évident encore du film comme lieu d'archivage serait celui offert par *Le livre d'or*, l'hybride sur lequel nous nous sommes préalablement penchés, qui contient de nombreux plans tournés pour d'autres fins et rassemblés dans le long métrage; classés dans une archive selon leurs thématiques.

### 3.3.2 Les documents textuels

Si les cartons ne sont peut-être pas les premiers documents contextuels auxquels nous aurions pu penser, la considération des suivants est peut-être plus évidente. Des documents textuels de tous acabits sont générés, en général, lors de la production d'un film. Du scénario aux notes de réalisation en passant par les contrats, les budgets, les correspondances et autres; ils peuvent dans certains cas être nombreux. Les documents textuels qui orbitent autour de *Chez nous* servent à la fois de clés de lecture et de compréhension, mais aussi, parfois, de légendes, accompagnant ces images dénuées de bande sonore.

En premier lieu, il est indispensable de se référer aux outils mis en place par les archivistes des communautés. Chez les Sœurs Grises de Montréal, c'est Alcée Penet qui est responsable de la collection audiovisuelle au moment où nous avons effectué nos recherches. Elle a procédé à des visionnements en compagnie des sœurs afin d'identifier, plan par plan, lorsque possible : le lieu et la date de tournage, les personnes filmées et celles derrière la caméra. De ces projections commentées ont résulté des tableaux détaillés (annexe 5) dans lesquels sont répertoriées toutes ces précieuses informations. Il va sans dire que si de tels procédés étaient employés dans chaque couvent de chaque congrégation, il serait alors possible de dresser un portrait beaucoup plus détaillé et juste de la production cinématographique des religieuses au Québec. D'autant plus qu'il devient très ardu pour les chercheurs d'obtenir directement des entretiens avec les sœurs ayant été en contact avec la réalisation des dits films, puisque les communautés sont vieillissantes et à effectifs toujours plus réduits. Afin de comprendre dans ses détails le film *Chez nous*, le tableau monté par l'archiviste Alcée Penet est un incontournable. À titre exemple, pour un plan où l'on voit des Sœurs Grises chanter joyeusement en compagnie de jeunes femmes, on apprend grâce au document de Penet que « le bonnet porté par les jeunes femmes est celui des postulantes, selon les sœurs interrogées ». Le fait que les femmes qui accompagnent les sœurs soient des postulantes plutôt que des laïques peut encore une fois paraître anodin, mais il modifie le sens de l'image. Des notes décrivant un autre plan, ailleurs dans le document, sont un autre exemple : « Une autre jeune fille montr[e] à une sœur une tarte; la religieuse semblant la féliciter (elle sourit) et la jeune fille repart. Selon plusieurs sœurs, il s'agirait de Sr Lucille Marquis. Sr St-Germain n'est pas d'accord avec cette identification. » Il est précieux ici d'avoir répertorié la

divergence d'opinions entre les consœurs. Grâce au document, c'est presque chaque plan du film qui se trouve plus intelligible, ce qui s'avère très pratique pour quiconque s'intéresse à cet objet.

En ajout à ces tableaux, il apparaît crucial, pour l'étude de *Chez nous*, de se référer aux volumes réunis sous le titre *Chroniques du Studio de la Maison Mère*. Ces chroniques étaient rédigées par des sœurs responsables de tenir un journal des différents événements se déroulant au sein du studio où étaient réalisées toutes les productions artistiques telles que les toiles, les photographies et les films<sup>34</sup>. Ce précieux document corollaire nous révèle les visées derrière la réalisation du projet filmique de si longue haleine mené par Sr Barrette. Cette question de la motivation derrière la réalisation amateur, Roger Odin semble la régler rapidement, lorsqu'il écrit : « Il y a peu de visée dans l'acte de faire un film de famille si ce n'est celle, très générale, d'enranger des souvenirs. » (Odin 1999, 51) Ce qu'Odin affirme s'applique effectivement à *Chez nous* et à sa réalisatrice, mais ne s'avère toutefois pas exhaustif. La sœur-cinéaste a écrit de sa main dans les *Chroniques du Studio de la Maison Mère* des notes sur les raisons l'ayant poussé à mener à terme un projet aussi ambitieux :

Ce film a été tourné dans le but de documenter les archives de l'Institut<sup>35</sup> et appartient aux archives par le fait même. Le but secondaire est de recréer et intéresser nos chères sœurs anciennes ou malades retenues à la maison ou empêchées de visiter les divers endroits représentés. (Sœurs Grises de Montréal 1956, sect. 1960)

Cette précieuse entrée révèle que le projet du film n'avait pas comme seul objectif de faire une réserve de souvenirs, comme l'avance Odin, mais aussi de créer des documents destinés aux archives de la communauté. Il y avait donc un souci de pérennité, de transmission pour le futur,

---

<sup>34</sup> C'est Sr Flore Barrette, très active au studio dans toutes les disciplines et ce pendant de nombreuses années, qui a été responsable de tenir et de mettre à jour les *Chroniques du studio de la Maison Mère* jusqu'à ce que son âge avancé l'en empêche. Sr Françoise Gravel prend le relais en février 1978, en signant une entrée dans les *Chroniques* : « Ici, Sr Barrette semble faire trop d'efforts pour continuer les chroniques du Studio. Elle est âgée de 80 ans. Je prends la relève, je serai brève. »

<sup>35</sup> Il y a confusion sur ce à quoi renvoie le terme « Institut ». Il est possible que l'auteure ait voulu référer à l'Institut familial, une école ménagère où étaient formées les orphelines confiées à la communauté entre 1905 et 1964, mais aussi à l'Institut Marguerite d'Youville, première école francophone à offrir un programme d'études supérieures en sciences infirmières, fondé en 1934 par Mère Allaire s.g.m ou encore à l'Institut Nazareth pour les aveugles. Toutefois, il est probable qu'elle fasse plutôt référence à celui-ci dans le sens plus ecclésiastique du terme : « Il faut dire que le mot Institut possède une connotation particulière dans le domaine religieux. Selon *le Code de droit canonique*, canon 609.2 : "L'Institut religieux est une société dans laquelle les membres prononcent, selon le droit propre, des vœux publics perpétuels, ou temporaires à renouveler à leur échéance, et mènent en commun la vie fraternelle." » (Dion 2003, 18)

qui expliquerait entre autres le souci d'identification claire des séquences via les cartons et qui corroborerait l'idée selon laquelle le film lui-même puisse être vu à la fois comme un document d'archives (valeur documentaire) et comme un lieu d'archivage. Une autre motivation explicitée par Sr Barrette est celle de traduire et de rendre le réel de la manière la plus exacte possible afin de générer des images qui permettraient aux sœurs invalidées de « voyager » à travers les différentes missions. Le film, lors de ses projections destinées aux sœurs aînées et malades, devenait ainsi un agent de cohésion pour la communauté. Eric de Kuyper remarque un phénomène semblable, chez le public des *Diaries* de Jonas Mekas<sup>36</sup> : « Bien qu'ici le groupe à caractère familial soit d'un tout autre ordre que celui du cercle de famille traditionnel; les membres (spectateurs) se savent unis au moyen des films, et reconnaissent leur appartenance à une famille marginale, dans un sentiment d'intimité. » (de Kuyper 1995, 21) On peut aisément penser que c'est ce même sentiment d'appartenance et d'intimité que désire susciter Sr Barrette avec son film et ses projections auprès des sœurs mal portantes.

### 3.3.4 Le commentaire vocal

Pour que *Chez nous* puisse agir pleinement comme agent de cohésion pour la communauté, sa réalisatrice l'accompagnait d'un commentaire vocal lors de ses projections. Tout porte à croire que la réalisatrice a procédé de deux manières pour accompagner son film à l'audio afin de permettre aux sœurs spectatrices de se projeter dans le film et le vivre « comme si elles y étaient ». La première était celle du boniment « classique », à l'oral, pendant la projection. La religieuse notera dans les *Chroniques du studio de la Maison Mère*, à l'issue de la complétion de son film, que cette méthode n'était peut-être pas adaptée et qu'à cause de cela, elle n'aurait plus recours au médium cinématographique : « À l'avenir, nous utiliserons des diapositives au lieu de film animé; moins dispendieux peut-être, mais [surtout] plus facile à [faire] fonctionner. L'avantage, c'est que les explications sont plus faciles à donner à cause de la vue fixe. » (Sœurs Grises de Montréal 1956, sect. 1961) Ce boniment, important au point de primer sur l'image animée, la réalisatrice le coucha sur papier et l'enregistra, quelques années plus tard. Une entrée,

---

<sup>36</sup> L'auteur explique que les *Diaries* sont des films où sont réunies des scènes de la vie quotidienne du réalisateur, tournées sur le vif. Mekas a projeté ces films « de famille », similaires à des journaux intimes, devant public, dans les festivals et autres événements, à maintes reprises.

toujours rédigée par Sr Barrette elle-même, datant de janvier 1973 dans les *Chroniques* nous informe à ce sujet : « Je fais enregistrer les commentaires ou explications de mon film "CHEZ NOUS. NOUS LES SŒURS GRISES DE MONTRÉAL" (sic). Espérons que l'aventure sera satisfaisante. » S'il est à souhaiter que la satisfaction ait été au rendez-vous pour la réalisatrice, force est de constater qu'elle l'est moins pour les chercheurs aujourd'hui. En effet, ni la copie papier ni l'enregistrement audio ne sont trouvables au sein des archives des SGM. Ces éléments manquants sont majeurs et permettraient de préciser encore davantage et avec plus de finesse l'angle par lequel Sr Barrette abordait son film, en plus de rendre le document qu'est *Chez nous* plus complet et déchiffrable pour nous. Dans d'autres communautés, on est en effet parvenus à conserver ce type de documents et ceux-ci s'avèrent riches en informations<sup>37</sup>.

À ce stade, nous avons considéré comme documents clés orbitant autour de *Chez nous* les éléments suivants : les cartons, les documents textuels tels que les *Chroniques du Studio de la Maison Mère*, le tableau informatif de l'archiviste Alcée Penet et le boniment, enregistré ou écrit. En ajout à tout cela, parmi les documents que nous n'avons pas évoqués, mais qui demeurent d'une importance non négligeable, se trouvent tous les éléments préservés dans les archives de la communauté qui pourraient avoir un lien avec la réalisation de tout film de religieuse : facture, photographie, correspondance, caméra, matériel de montage ou de projection, et plus encore. Grâce à ces documents et objets, il serait notamment possible de mieux saisir le contexte socioculturel et économique duquel un film est issu. D'autre part, il demeure crucial de considérer, comme nous le faisons, le contenu des travaux et archives de Jocelyne Denault si l'on s'intéresse à la production filmique des sœurs. Au final, l'analyse croisée du maximum d'éléments corollaires est nécessaire pour une pleine compréhension d'un seul objet. Chaque cas étant

---

<sup>37</sup> Par exemple, les Sœurs de la Charité de Québec ont conservé une version papier du commentaire à réciter pendant la première de leur film *Nous avons vu l'étoile* (1955). Le film est constitué d'une série de petites saynètes jouées par les enfants de l'orphelinat, qui reproduisent les mystères du chapelet en faisant des liens avec la vie de Mgr. Edgar Larochelle, p.m.e pour lui rendre hommage. Les religieuses dans leur boniment s'adressent directement à l'évêque, le film lui étant principalement destiné. Alors qu'à l'image on aperçoit des ombres de silhouettes reproduisant des actions liées au recueillement et au travail derrière un rideau dans un décor de « pays chinois (sic) », une religieuse devait prononcer ces paroles : « C'est l'heure du don total... Permettez, Monseigneur, que nous vous offrons ici l'expression de notre admiration. [...] Nous pourrions dévoiler bien des faits sur les Mystères douloureux de votre Rosaire de Missionnaire, Monseigneur, n'est-il pas vrai? »

unique et voyant se déployer autour de lui une nouvelle arborescence de documents, cela élargit de manière exponentielle le terrain à défricher et à déchiffrer lorsqu'on élargit notre vision au corpus entier des films faits par les sœurs.

## 4. La sauvegarde et la mise en valeur du cinéma des religieuses

La valeur des films et l'importance de leurs documents corollaires étant dorénavant mieux connues, il est important de se rappeler qu'y avoir accès demeure actuellement assez ardu. Certaines congrégations très vieillissantes et à effectifs extrêmement réduits n'ont tout simplement pas mis la gestion de leurs archives au cœur de leurs priorités, non par mauvaise volonté, mais par manque de fonds ou de ressources pour le faire<sup>38</sup>. D'autres limitent délibérément l'accès aux leurs. On peut lire dans un article retraçant l'historique du film utilitaire que les recherches sur de tels objets sont ardues, à cause de cette difficulté d'accès : « Many institutions hold sponsored films, but few tools exist for finding and accessing them readily. If they survive at all, most works are “orphan films”, undervalued by most libraries, museums and archives. » (Streible, Roepke, et Mebold 2007, 343) Ces obstacles, nous les avons rencontrés, tout comme Jocelyne Denault avant nous. Celle-ci, même dans les années 1980, devait apporter avec elle son matériel de projection, puisque les congrégations et les services d'archives ne possédaient déjà plus de quoi visionner leurs propres documents audiovisuels. Ce fut aussi notre cas lorsque nous nous sommes rendus aux Archives Lanaudière afin de prendre connaissance des films faits par les Sœurs de la CND. Un document nous a été fourni par l'archiviste de la communauté, détaillant toutes les informations liées aux différents films conservés. Au sujet d'une bobine de « rapailage » (probablement plusieurs bouts de films disparates collés ensemble), on peut lire l'inscription suivante : « En l'absence d'équipement approprié, le film n'a pas encore été visionné ni la bande sonore écoutée » et ce, depuis plusieurs années, puisque les symboles dans la marge du film nous indiquent que celui-ci date fort probablement de 1953<sup>39</sup>. Une situation similaire nous a été rapportée par un technicien en archivistique du Pôle culturel

---

<sup>38</sup> L'état d'urgence est déclaré par les signataires du mémoire *Forces vives oubliées de la culture québécoise: les archives religieuses* (Comité des archives (CPRQ), Regroupement des archivistes religieux (RAR), et Table de concertation des archives religieuses (TCARM) 2018) qui rapportait les résultats d'un sondage mené en 2016 par la TCARM. Celui-ci révélait que « révèle que d'ici 10 ans, douze des treize communautés montréalaises approchées ne pourront plus assurer la conservation de leurs archives. La période d'autonomie de conservation du patrimoine religieux de ces communautés a été estimée à : 3 ans et moins pour 3 communautés; 3 ans à 8 ans pour 4 communautés; 5 à 10 ans pour 5 communautés; 10 à 15 ans pour 1 communauté. » (2018, 66)

<sup>39</sup> Date établie selon les marques situées dans la marge du film (triangle + croix), en se fiant également aux années pendant lesquelles le reste de la production de ces religieuses a été filmée.

des Ursulines de Québec. En réponse à notre demande d'accès à leurs archives audiovisuelles, Charles André Téotonio nous fait part d'éléments compliquant notre demande :

Tout d'abord, [...] nos archives audiovisuelles n'ont pas encore été traitées convenablement, et nous n'en avons aucun inventaire ou instrument de recherche global. Bref, la seule façon de les trouver est de plonger dans les multiples fonds des religieuses dans l'espoir qu'ils contiennent quelques documents audiovisuels. C'est évidemment un travail à faire, mais il s'agit d'un gros chantier qui prendra certainement plusieurs années à réaliser. [...] Ensuite, nos équipements de visionnement sont limités. [Nous n'avons] rien pour lire les bobines 8mm, 16mm ou autres [...]. Même si nous trouvions des films anciens, nous devrions en commander la numérisation à une firme externe pour en avoir un format lisible. C'est certainement une possibilité, mais [...] la facture pour ce genre de travail peut aisément monter dans les trois ou quatre chiffres, surtout si on part de bobines.<sup>40</sup>

À cela, s'ajoutait un moratoire sur toutes les archives ayant moins de 100 ans. Ces exemples peuvent sembler relever du détail, mais prouvent pourtant que cela fait longtemps que les films faits par les religieuses ne sont prioritaires pour personne... y compris elles-mêmes.

Que la plupart de ces richesses croupissent dans l'oubli est certainement problématique. Jocelyne Denault formulait déjà, à l'issue de ses recherches, des souhaits quant à la sauvegarde des films :

J'espère seulement que chaque congrégation, d'hommes comme de femmes, bénéficiera d'aide pour conserver et inventorier ses collections. [...] Ce qu'il restera aux historiens à faire par la suite n'est pas simple pour autant : il faudra identifier ces documents et pousser plus loin leur analyse. La justesse du portrait de la société religieuse et civile au Québec en dépend très certainement. (Denault 2002, 94)

L'historienne tente elle-même de résoudre le problème sans grand succès. Elle se demande d'abord s'il faudrait tout transférer sur vidéocassette<sup>41</sup>, mais rejette vite l'idée : « et qui a les moyens de tout faire copier (à 1,25 \$ la minute copiée) ? » (Denault 2002, 94) Aujourd'hui, ce coût d'à peine plus d'un dollar par minute nous semble dérisoire, certes, mais la problématique demeure et s'est même accentuée. Le coût des transferts numériques de haute qualité est exponentiel par rapport à ce que Denault évoque et non seulement les communautés ne sont pas plus riches qu'à l'époque, mais la plupart d'entre elles se sont même appauvries depuis. Une autre

---

<sup>40</sup> Courriel rédigé le 12 novembre 2018 à notre intention.

<sup>41</sup> Le VHS est la technologie la plus avancée au moment où elle effectue ces réflexions.

solution à laquelle l'historienne réfléchit est celle de déposer toutes les bobines à la Cinémathèque québécoise. Soulignant d'emblée les limites des ressources humaines et financières, Denault ajoute que la Cinémathèque a déjà proposé aux communautés de garder les films dans leurs entrepôts en leur remettant en échange une copie d'un ou deux titres seulement.

L'historienne écrit :

Le dilemme pour les congrégations est évident : que faire copier ? Et pour les historiens la perte est évidente aussi : on privilégiera probablement le film officiel parce qu'il est techniquement plus satisfaisant alors qu'il est le moins intéressant sous le rapport historique, et on ne copiera probablement pas les petits bouts de film épars, non montés, parmi lesquels se cachent peut-être quelques perles... (Denault 2002, 94)

L'offre de la Cinémathèque d'entreposer les films dans des conditions optimales était certes généreuse, considérant que ces titres ne correspondent pas précisément à ses critères d'acquisition ou à sa mission. Toutefois, les problématiques que la chercheuse soulève sont capitales. Paradoxalement, un tel entreposage, même s'il offre des conditions optimales pour la préservation des copies physiques, entraîne encore une perte du patrimoine pour les congrégations. Même si elles peuvent en tout temps demander le retrait des archives, il n'en demeure pas moins qu'elles n'y ont pas accès facilement et qu'elles se voient offrir une copie d'un très maigre pourcentage de la production. L'accès pour les chercheurs est lui aussi d'autant plus limité. En résumé, il s'agit là d'une solution de dépannage qui n'assure que la sauvegarde matérielle des films. Après avoir évoqué celle-ci, Denault se montre à court d'idées et espère seulement que quelqu'un reprendra le flambeau, saisira la valeur de ces films et s'affaira à les préserver et les étudier.

## 4.1 Conditions d'archivage actuelles

Les conditions de conservation dans lesquelles l'historienne a trouvé les films faits par les religieuses étaient loin d'être idéales. La chercheuse rapporte à ce sujet que certaines bobines étaient dans un état de dégradation tel qu'elle ne pouvait même pas prendre le risque de les visionner. Elle note les éléments suivants : « support bombé et friable, chutes éparées ou collées au papier-cache ou carrément brochées... Le cégep de Saint-Laurent [où Denault était employée] a procédé à la réparation d'un film dont les perforations étaient, par endroit,



Figure 15 - Image tirée du film *Chez nous* (1961)  
Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal

inexistantes. » (Denault 1996, 18) Les films étaient en effet souvent remisés dans des greniers très chauds, où d'ailleurs plusieurs bobines ont été la proie des flammes au fil du temps, ou encore dans des sous-sols humides, ce qui a eu un impact irréversible sur certains supports. En plus de l'état critique de nombreux films, Denault constate que rares étaient les bobines clairement identifiées. Elle trouve souvent des contenants sans étiquette, des films sans notes sur l'amorce, sans carton-titre ni génériques. Pour compliquer les choses, les films commandés à des frères ou des prêtres de l'extérieur et les ceux réalisés à l'intérieur de la communauté étaient tous entreposés ensemble, pêle-mêle. Ces conditions mèneront la chercheuse à préciser que « l'inventaire complet des films des communautés religieuses de femmes n'a pas été fait. Chaque communauté elle-même ne savait pas toujours exactement ce qu'elle avait en sa possession : il n'y avait souvent ni liste ni système de classification [...] » (Denault 1996, 17-18). Aujourd'hui, aucun inventaire exhaustif ni vaste projet de restauration n'a été mené. Nous avons nous-mêmes constaté que l'état des choses n'avait qu'à peine évolué, lorsqu'à l'automne 2018, nous avons pris contact avec les communautés religieuses qui avaient déclaré posséder des films il y a plus de 30 ans. C'est précisément ce désordre et cette précarité archivistiques qui nous ont fait prendre conscience de l'importance de l'étude des documents gravitant autour des films des religieuses afin d'en saisir le sens, mais aussi la portée et la valeur. Cela dit, en matière d'archivage, certaines exceptions méritent d'être citées, comme les Augustines de Québec et les

Sœurs Grises de Montréal, qui ont aujourd’hui des services d’archives gérés par des archivistes de formation et agréés par Bibliothèque et Archives nationales du Québec, ce qui se veut un gage de « haute qualité » et de « performance »<sup>42</sup>. Au sein du service d’archives des SGM, l’archiviste Alcée Penet a d’ailleurs été responsable d’un projet de numérisation couvrant l’entièreté de la collection de films appartenant à la communauté<sup>43</sup>.

Comme notre sujet soulève inévitablement plusieurs problèmes archivistiques, nous devons aborder cet aspect. Ne s’agissant pas de notre champ de spécialisation, nous nous aventurons ici en terrains inconnus, ou du moins trop peu connus. Comme nous ne voulons pas maladroitement jeter la pierre aux communautés et aux archivistes qui sont responsables de leur patrimoine, nous tenons à souligner ici le travail de professionnels et de chercheurs, qui ont bien avant nous reconnu et milité pour l’importance des archives religieuses au Québec. Plusieurs se sont déjà penchés sur les archives religieuses en général, mais peu (aucun, à notre connaissance) ont traité spécifiquement du patrimoine audiovisuel des communautés. D’abord, parce qu’ils s’intéressent souvent à l’archive religieuse entendue largement, donc incluant également les archives diocésaines et paroissiales n’étant pas spécifiquement liées à une communauté religieuse, ensuite parce qu’ils s’intéressent à tous les types de documents d’archives également. N’empêche, nous rejoignons nombre d’entre eux dans leurs conclusions, notamment en ce qui concerne l’intérêt des archives religieuses de tous acabit pour la société québécoise. Par exemple, ces propos, presque touchants, d’un mémoire présenté par le Comité des archives du Conseil du patrimoine religieux du Québec résumant d’excellente manière notre manière de voir les films des sœurs-cinéastes :

Dans les faits, si la plupart des archives ne sont pas nécessairement des œuvres d’art au même titre que des peintures que l’on contemple, des sculptures que l’on admire ou des meubles que l’on expose ni des bâtiments d’intérêt et, par conséquent, ne sont

---

<sup>42</sup> Le service d’archives des Sœurs Grises de Montréal et celui des Augustines de Québec ont tous deux obtenu la certification le 26 février 2018. (Source : <http://www.banq.qc.ca/archives/archivistique/gestion/loi/agrement>)

<sup>43</sup> Tel que nous l’a confirmé Mme Penet dans un courriel datant du 29 mars 2019, le projet de numérisation de la collection des Sœurs Grises de Montréal s’est échelonné entre l’été 2016 et l’hiver 2018. La numérisation a été effectuée par M. Pierre McNeil de la compagnie Films8mm. Cette numérisation est de qualité correcte pour l’archivage, mais trop basse pour d’éventuelles projections sur grand écran ou autre usage nécessitant des fichiers de haute qualité.

que rarement à l'avant-scène, ils n'en demeurent pas moins des témoins uniques de gestes officiels ou non, d'événements grandioses ou anecdotiques, de pensées personnelles ou révolutionnaires qui, telles des pierres qui balisent un sentier, permettent de remonter le temps, de retourner aux sources. Qui plus est, ces témoins sont essentiels à la compréhension de ces grandes et petites choses qui ont façonné une nation, une société, une région, une ville, une communauté locale, une famille depuis la découverte du Nouveau Monde. (2008, 2)

C'est précisément ce que nous avons tenté de démontrer dans notre précédent chapitre. En plus d'être plusieurs à corroborer cette vision<sup>44</sup>, les chercheurs sont aussi nombreux à s'être projetés dans le passé et le futur, en étudiant la valeur patrimoniale et les perspectives d'avenir pour les archives religieuses (*L'avenir du patrimoine archivistique religieux du Québec* (Héon et Association des archivistes du Québec 2005), *Regard sur la valeur patrimoniale des archives de communautés religieuses et sur leur avenir* (Fortier 2012)). De plus, divers regroupements œuvrent, directement ou de loin, pour la sauvegarde décente du patrimoine religieux : les archives de l'archevêché de Montréal ainsi que des archidiocèses de Québec et de Rimouski, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ), le Réseau des archives du Québec (RAQ), L'Association des archivistes du Québec (AAQ), le Regroupement des archivistes religieux (RAR), le Centre d'archives et de patrimoine religieux de Montréal (CAPREM) (et les différentes tables de concertation des archives religieuses créées dans différentes régions du Québec) ainsi que, bien sûr, le Conseil du patrimoine religieux du Québec (et plus particulièrement son Comité des archives). Aussi valable et important soit le travail de ces chercheurs, de ces institutions et des responsables des archives dans les différentes communautés religieuses, force est de reconnaître que personne n'a comme unique priorité – et c'est normal vu l'étendu des fonds les concernant – la conservation, la sauvegarde et la mise en valeur des archives audiovisuelles.

---

<sup>44</sup> On peut penser à Madeleine Lamothe et son article *Le patrimoine archivistique religieux : une source indispensable pour comprendre l'histoire du Québec* (1992) ou encore aux divers professionnels et organismes signataires du mémoire *Forces vives oubliées de la culture québécoise: les archives religieuses* (Comité des archives (CPRQ), Regroupement des archivistes religieux (RAR), et Table de concertation des archives religieuses (TCARM) 2018), incluant entre autres une archiviste des Religieuses Hospitalières de Saint-Joseph et la responsable des archives de la Congrégation des Sœurs de Sainte-Anne.

## 4.2 Mise en valeur aujourd'hui

Même si la question de la préservation matérielle des films des sœurs se voyait par miracle réglée, la question tout aussi complexe de la valorisation de ceux-ci demeure. Dans son mot du président à l'occasion de la nouvelle année, David Bureau s'adresse aux membres du Regroupement des archivistes religieux :

Grâce à vous, de nouveaux projets verront le jour en 2021. Vous serez les instigateurs de nouvelles façons de faire rayonner vos fonds d'archives et de raconter les vies exceptionnelles des religieuses et religieux qui se sont engagés dans l'Église catholique du Québec depuis la Nouvelle-France jusqu'à nos jours. (David Bureau 2021)

Enthousiasmante perspective, que celle du rayonnement d'un tel patrimoine, mais complexe, surtout si l'on se concentre particulièrement sur les films des consacrées. L'étendue du corpus est vaste, à la fois géographiquement et en termes de contenu et de modes de production. À ce sujet, nous sommes du même avis que Denault quant à l'urgence d'effectuer d'abord et avant tout un recensement complet des films faits par les religieuses au Québec. C'est d'ailleurs une recommandation effectuée par les professionnels des archives religieuses, qui insistent principalement sur les institutions au statut le plus précaire : « Il est nécessaire que nous connaissions l'état de la situation des communautés religieuses les plus à risque et que nous puissions les soutenir avant qu'il ne soit trop tard. À l'heure actuelle, de nombreux fonds d'archives religieuses sont déjà perdus et plusieurs sont à risque de l'être. » (Comité des archives (CPRQ), Regroupement des archivistes religieux (RAR), et Table de concertation des archives religieuses (TCARM) 2018, 69) Il est clair qu'avant et afin de déterminer des modes de valorisation des titres, il est impératif de connaître minimalement la quantité de piétage existant et l'état de chaque bobine de pellicule dans les couvents féminins.

Du même souffle, il faudrait aussi, dans un monde idéal où les ressources le permettraient, réaliser un travail semblable à celui qu'ont mené Jocelyne Denault et Alcée Penet, c'est-à-dire procéder à l'identification détaillée du contenu de chaque plan de chaque film fait par les sœurs, notamment en organisant des projections commentées. Sachant que de nombreuses religieuses qui auraient eu un témoignage pertinent à partager sont déjà décédées, il serait fort indiqué d'effectuer des projections ouvertes au public. On peut citer ici l'exemple de Rick Prelinger,

fondateur du réputé fonds d'archives portant son nom (les Prelinger Archives, intégrées au sein de l'Internet Archive de la Library of Congress), qui organise des projections de films amateurs orphelins dans les différentes localités où ceux-ci ont été trouvés ou tournés. Lors de ces événements, les membres de l'assemblée sont invités à commenter les films à haute voix. Prelinger affirme que ces projections de films muets font maintenant salle comble et que grâce aux nombreuses – voire parfois cacophoniques – interventions du public, on arrive à en apprendre beaucoup : établir les dates et lieux de tournage, identifier les personnes et les événements filmés, faire des liens avec d'autres films ou des référents culturels précis, etc.<sup>45</sup> De tels événements seraient envisageables, ici au Québec, en collaboration avec les différentes communautés et municipalités. Par exemple, avec des films issus des collections des Sœurs Grises de Montréal, des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception, des Sœurs de la Providence, des Sœurs de Notre-Dame du Bon-Conseil et des Sœurs Hospitalières de Saint-Joseph, pour ne nommer que celles-ci parmi la dizaine de congrégations montréalaises dont nous savons déjà qu'elles possèdent des titres, il y aurait tout un programme de projections « commentables » à monter. Comme ces films contiennent des images et des regards inédits sur le Montréal d'une époque, il pourrait même être envisageable d'établir un partenariat avec le Festival International du Film d'Histoire de Montréal qui, pour sa première édition en 2018, a consacré une projection au thème « Religion et histoire ». C'est entre autres pour que ce type d'initiative soit possible que les professionnels des archives religieuses au Québec soulignent l'importance, dans leurs recommandations, de « maintenir le patrimoine dans sa région d'origine afin qu'il conserve tout son sens, à travers les mémoires personnelles et collective. » (Comité des archives (CPRQ), Regroupement des archivistes religieux (RAR), et Table de concertation des archives religieuses (TCARM) 2018, 71) Il faudrait, bien sûr, que la méthode et les outils employés pour effectuer ce recensement et cataloguer les informations récoltées soient bien choisis ; il serait nécessaire de prendre en considération l'impact de ceux-ci sur la recherche et l'accessibilité aux films, tel que Valérie Vignaux le souligne : « L'inventaire des films a été affecté par l'apparition de champ à

---

<sup>45</sup> Rick Prelinger a tenu ces propos lors d'une classe de maître offerte en collaboration avec les Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM) et les étudiants et les chercheurs du Laboratoire de recherche sur les pratiques audiovisuelles documentaires (labdoc) s'étant tenue le 16 novembre 2018 à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM), animée par Viva Paci et Caroline Martel.

informer, d'entrées thématiques et de mots-clés à retrouver ou inventer. Ceux qui ont eu à faire avec ce type de mise en fiche savent que leur établissement est essentiel. L'approximatif est alors préférable à l'exactitude impossible, voire l'erroné à l'attesté : sans date, par exemple, l'œuvre serait ignorée par l'ordinateur lors d'une recherche par "dates charnières". » (Vignaux 2003, paragr. 4)

Cette tâche colossale de recensement et d'identification des films et de leur contenu étant entamée, il serait, enfin, à propos de songer à la diffusion et à la valorisation de ce patrimoine. Les raisons pour lesquelles ce rayonnement importe sont nombreuses. Priment, comme nous l'avons abordé dans les précédents chapitres et comme nous élaborerons au chapitre suivant, les enjeux liés à la guérison de la mémoire collective. À ceux-ci, s'ajoutent d'autres conséquences positives d'une accessibilité accrue au patrimoine religieux telles que : [la favorisation de] l'intégration à la participation de la vie culturelle des personnes issues de l'immigration<sup>46</sup> » (Ibid. p. 65), « [l'utilité pour les] communautés autochtones dans leurs efforts de réappropriation de leurs langues<sup>47</sup> » (Ibid.), [l'accroissement de] la place de la culture du Québec au sein du réseau de la Francophonie » (Ibid. p.64) et, plus globalement « [l'entretien de] ce patrimoine vivant, facteur d'identité et d'intégration pour la génération actuelle et les futures » (Ibid, p.71).

S'il est clair qu'une mobilisation pour la valorisation des films des religieuses devrait être faite, il reste à se demander comment elle pourra se matérialiser. Comme base de réflexion, nous pourrions considérer les remarques de Patricia Zimmerman au sujet du film amateur en général, qui viennent s'appliquer parfaitement aux films qui nous intéressent : « Amateur film provides a vital access point for academic historiography in its trajectory from official history to the more variegated and multiple practices of popular memory, a concretization of memory into artifacts that can be remobilized, recontextualized, and reanimated. » (2008, 1) Comment, donc, « remobiliser, recontextualiser et réanimer » ces objets? Comment faire pour que ce « cinéma patrimonial demeure une histoire vivante, pour que chaque jour s'inventent ces actes

---

<sup>46</sup> Les signataires du mémoire font ici appel aux documents relatant les œuvres des communautés dans les pays de mission ou encore dans les missions locales visant à accueillir une diversité de groupes culturels et ethniques.

<sup>47</sup> Ici, les signataires évoquent la présence, dans certains centres d'archives religieuses, de différentes archives textuelles comme des dictionnaires et des grammaires en différentes langues autochtones et soulignent au passage l'existence d'enregistrements sonores et audiovisuels de chants ancestraux.

producteurs de sens, ces formes grâce auxquelles une époque se contemple » ? (Vignaux 2003, paragr. 17) Les deux prochaines sections de ce mémoire seront consacrées à l'exploration prospective de deux modes de mise en valeur qui agiraient comme « actes producteurs de sens » : la mise en exposition et le film de réemploi. Nous avons préféré ces modes à d'autres, d'abord parce qu'ils montrent efficacement les relations entre les différents films et permettent d'en tirer profit. Ensuite, ils réunissent des caractères d'accessibilité accrue au public, de pérennisation du matériel, et de grande liberté créative pour qui chapeauterait cette entreprise importante de « mise au jour ».

#### **4.2.1 Exposition**

Le premier dispositif que nous proposons d'explorer, l'exposition, ne va pas de soi. « En effet, pourquoi exposer un film sur des cimaises, à l'intérieur d'un musée ? Si un film peut se regarder comme un tableau, pourquoi en accrocher un extrait sur le mur d'un musée, par l'intermédiaire (ô combien critiquable) d'un projecteur vidéo ? », interroge Laurent Mannoni (2003, paragr. 41) Question légitime, à laquelle on peut trouver une réponse dans le déploiement des relations entre les différents éléments liés à la production filmique des religieuses. L'intérêt premier de l'exposition réside précisément dans ce souci premier des relations entre les différentes instances : les documents et objets exposés, l'institution d'où ils proviennent, les commissaires eux-mêmes et le public contemporain (Dulguerova 2010, 11). C'est d'ailleurs ce qu'argue Rémy Besson dans ses *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité* en affirmant que l'approche convenue de la considération des films comme des objets isolés, même si parfois utile, « [conduit] bien souvent à manquer une grande partie de la complexité de l'environnement culturel et social dans lequel nous évoluons » (2014). C'est pourquoi l'exposition est un mode pertinent à explorer, tel que le précise Elitza Dulguerova dans son introduction du numéro « Exposer » de la revue *Intermédialités* :

Par sa nature même, une exposition est *a priori* intermédiaire : l'acte de disposer et d'ordonner génère, au sein d'un espace et durant un temps, une forme de discours; il met en situation, en représentation et en contact plusieurs instances d'énonciation (les artefacts ou « expôts », l'institution, les commissaires, les visiteurs/consommateurs, les artistes...). (Dulguerova 2010, 11)

Une exposition portant sur la production cinématographique des religieuses mettrait effectivement « en situation, en représentation et en contact » et en relation toutes les instances citées par l'auteure. La posture intermédiaire, intrinsèque à l'exposition, que Besson nomme « un pas de côté », se traduit dans chaque décision prise lors de la préparation de celle-ci, notamment : le choix du lieu, celui des expôts<sup>48</sup>, leur organisation et leur disposition dans l'espace. Tout cela bien fait, le public serait amené à acquérir une connaissance plus riche et approfondie de tout un pan du patrimoine culturel québécois.

#### 4.2.1.1 Où exposer?

De ces nombreuses décisions qui ne sont pas à prendre légèrement, s'impose d'abord celle du lieu dans lequel l'exposition se tiendrait, le choix de celui-ci impactant la relation entre le public et les expôts. Que les documents liés à la production cinématographique des religieuses soient exposés au cœur de la Grande Bibliothèque, grande gardienne des archives nationales, dans le foyer de la Cinémathèque québécoise<sup>49</sup>; dans un musée ou un centre d'histoire (le Centre des mémoires montréalaises, par exemple) ou au sein même d'un couvent, cela viendrait modifier radicalement le contexte et le sens de l'exposition. La réception et la compréhension des objets varient fortement selon le lieu où on entre en contact avec eux, comme en témoigne la pratique du *ready-made* : la roue de bicyclette, la boîte de conserve et même les excréments peuvent se voir conférer le statut d'œuvre d'art de par leur simple présence dans un musée. Si, donc, les lieux précédemment évoqués seraient tous des hôtes à propos pour une exposition sur les films des religieuses, et ce pour différentes raisons respectivement, il nous semble plus opportun d'investir le lieu d'origine où sont advenus l'idéation, le tournage, le montage et la projection de plusieurs des films.

Nous aimerions développer ici l'exemple d'une exposition hypothétique sur la pratique cinématographique chez les Sœurs Grises de Montréal, faisant fi des contraintes qui pourraient

---

<sup>48</sup> On peut définir l'expôt comme « un concept désignant tous les objets au sens large, incluant donc les matériaux visuels, sonores, tactiles ou olfactifs, susceptibles d'être porteurs de sens dans le cadre de l'exposition. » (Gonseth 2000, 155)

<sup>49</sup> Laurent Mannoni écrit à ce sujet : « [Henri] Langlois a montré que le cinéma pouvait s'exposer, non pas dans un musée des techniques ou de l'art, mais *dans un lieu qui lui serait consacré à part entière*. [...] C'est pour cela que les mots « Musée du cinéma » suivent les lettres « Cinémathèque française » qui sont accrochées (pour combien de temps encore?) au fronton de la salle du Palais de Chaillot. » (2003, paragr. 47, 41)

rendre impossible sa concrétisation réelle. Pour cette exposition, le fait même de pénétrer dans l'enceinte du couvent des SGM, certaines parties de celui-ci étant historiques, plongerait les visiteurs dans une expérience un tant soit peu immersive. Ils déambuleraient ainsi dans les lieux que fréquentaient quotidiennement les sœurs-cinéastes, espaces de vie qui ont inévitablement forgé leur imaginaire, leur sensibilité et leur sens esthétique, tout en imposant leurs contraintes



Figure 16 - Image tirée du film *Chez nous* (1961). Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal

lorsqu'on y filmait (luminosité, exigüité, fonction, etc.). Avant même l'exposition, le parcours du public en ces espaces viendrait déjà créer un pont entre le passé et le présent, entre l'histoire et ceux qui la regardent aujourd'hui. C'est d'ailleurs un travail de la sorte qui a été effectué avec brio chez les Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec. L'exposition permanente met en valeur les trésors des archives de la communauté au sein même du couvent que celle-ci habite toujours. Il y aurait donc moyen d'exposer dans différentes pièces du couvent des Sœurs Grises des images qui y ont été tournées. On pourrait diffuser dans la chapelle, la salle dite « des pauvres » ou dans la cour intérieure des extraits de films-souvenirs qui ont été tournés en ces lieux. Il serait notamment envisageable de présenter au réfectoire (ou dans la salle qui avait cette fonction à l'époque) une scène tournée par Sr Flore Barrette pour son film *Chez nous* où les religieuses reçoivent des membres du clergé pour un banquet de Pâques. On y aperçoit disposés sur les tables (les mêmes qui trônent peut-être au centre de la pièce aujourd'hui ?) les plats soigneusement préparés, dont les traditionnels pains moulés en forme d'agneau. Le visiteur de l'exposition verrait ainsi sa visite du lieu transformée par le visionnement du film (meilleure compréhension de l'utilité et de la disposition des objets et du mobilier, des événements qui s'y déroulaient, etc.) et le visionnement du film transformé par la visite du lieu (meilleure conception de l'espace, meilleure compréhension du film malgré les sautes d'axe dans le montage, etc.). Qui plus est, le fait d'exposer les documents là où ils sont conservés aujourd'hui leur conférerait un surcroît de

contextualisation en révélant explicitement le lien entre l'institution des Sœurs Grises de Montréal et la production filmique qu'elle a rendue possible.

#### 4.2.1.2 Quoi exposer?

Une autre question à se poser, si l'on opte pour la valorisation par l'exposition, est évidemment la suivante : quoi exposer ? L'évidence est d'exposer les films eux-mêmes. Mais seulement cela ? Et lesquels ? Dans leur entièreté ou seulement des extraits ? Sur quels supports ? Faut-il les présenter tels quels ou contextualisés grâce à des encarts ? Doit-on préférer en extraire certaines images fixes ? Bon nombre de théoriciens et de praticiens se sont intéressés à la question du film exposé avant nous<sup>50</sup>. Dans le cadre restreint de ce mémoire, nous suivrons comme piste de réponse à ces différentes questions (et à d'autres) l'approche commissariale à l'instar de celle de Luce Lebart. Celle-ci affirme que pour révéler le document, il faut en révéler la technique (2019), chose à laquelle elle s'applique elle-même en tant que commissaire. Son exposition *Un laboratoire des premières fois* (2012) avait comme but de mettre en valeur les collections de la Société Française de Photographie. Pour ce faire, Lebart a fait le choix surprenant d'exposer les « versos de l'invention » de la photographie (Cablat 2012). C'est ainsi que se retrouvent sur la cimaise des expérimentations photographiques ratées, les annotations manuscrites au verso des premières photographies de l'histoire et même, sous une cloche de verre, le plus ancien Daguérrotype de Louis Jacques Mandé Daguerre... complètement effacé par le temps et par des erreurs commises lors de sa restauration. Pour exposer les débuts de la photographie, Lebart prend le pari d'en exposer les tâtonnements, ne se gênant pas pour inclure les ratés, les objets qui ne sont pas passés à l'histoire, mais qui ont, par la bande, permis qu'elle s'écrive. C'est donc à l'instar de Lebart que nous inclurons dans notre exposition hypothétique sur le cinéma des Sœurs Grises de Montréal non seulement les films faits par elles, mais plusieurs objets et documents orbitant autour de cette pratique cinématographique à la fois amateur et

---

<sup>50</sup> Citons parmi d'autres les ouvrages de Dominique Païni (*Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée* (2002)) d'Erika Balsom (*Exhibiting Cinema in Contemporary Art* (2013)), de François Bovier, Adeena Mey et leurs collaborateurs (*Cinéma exposé* (2015) et *Cinema in the Expanded Field* (2016)) ainsi que de Mathieu Copeland et Lore Gablier (*L'exposition d'un film* (2015))

institutionnelle. Laurent Mannoni souligne lui aussi la valeur et le pouvoir d'évocation de ces documents corollaires :

[...] autour d'une œuvre filmique, existent des trésors et non pas des « détritiques » (selon l'expression méprisante d'Ernest Lindgren pour désigner, durant les années 1950, la collection Will Day). Ces trésors sont [...] les maquettes, décors, appareils, costumes, scénarii, photos, projets, lettres, factures, story-boards, affiches, matériels publicitaires, etc. Or, la plupart de ces trésors ex-détritiques – ce que l'on nomme presque tout aussi dédaigneusement le "non-film" – sont devenus, à leur tour, des œuvres d'art. Parfois, il arrive même [qu'ils aient] plus d'intérêt esthétique que le film lui-même. (2003, paragr. 42)

C'est pourquoi il est tout à fait à propos de mener une entreprise de prospection afin de dénicher le plus grand nombre de ces trésors chez les religieuses. Par exemple, il est certain que le « superbe ciné-kodak avec un métro pour la lumière » (Sœurs Grises de Montréal 1947), advenant le cas où il aurait été conservé, serait exposé, accompagné du manuscrit des *Chroniques du Studio* nous relatant le moment où l'appareil fut offert à la communauté. À proximité, pourrait être disposée une série de quelques photographies de Monseigneur Tessier en compagnie des Sœurs Grises, question d'évoquer les formations techniques que celui-ci leur donna. À cela, pourraient être associés quelques éléments issus de leur correspondance. Que ces éléments picturaux ou textuels traitent explicitement de cinéma ou non, ils révèlent tout de même la relation entretenue entre Tessier et les religieuses, comme le fait une carte de souhaits de Noël joyeuse et amicale signée par le prêtre trouvée dans les archives des SGM. Il serait aussi pertinent d'exposer tous les autres objets conservés dans les archives des différentes communautés liés de près ou de moins près aux tournages amateurs (projecteurs, éclairage, objectifs, etc.) ainsi qu'aux diffusions, le cas échéant (annonces dans les communications des écoles, dépliants, affiches, etc. (annexe 5)). En effet, rien n'empêcherait le croisement des fonds d'archives entre les communautés, considérant que plusieurs d'entre eux pourraient se compléter mutuellement. Si, par exemple, une autre congrégation de sœurs québécoises avait gardé la caméra ayant servi à tourner leurs souvenirs de vacances, il serait tout à fait possible de l'inclure dans notre exposition chez les SGM (mentionnant évidemment sa provenance). On pourrait ainsi imaginer toutes sortes de croisements de la sorte, venant étoffer et enrichir une potentielle mise en exposition.

Une autre manière de « révéler la technique pour révéler le document » (Lebart 2019) serait d'exposer des segments des bobines de pellicule. Concrètement, il serait intéressant d'attirer l'attention sur des sections du film original de *Chez nous*. Des détails de ces bobines nous disent beaucoup sur la production du film. En exposant la pellicule comme objet, il est notamment possible d'inviter le public à poser son regard sur les marques dans les marges de la pellicule. Effectivement, rappelons que l'examen minutieux de la pellicule originale de *Chez nous* permet de constater que les cartons-titres évoqués précédemment ont majoritairement été tournés en bloc vers la fin de la production. Du même geste, on peut découvrir que certaines images ont été filmées autour de 1962 et 1964. (figure 17) Les mentions sur les manchettes révèlent cette donnée qui s'avère surprenante, puisque la réalisatrice affirme elle-même avoir tourné sur une période de 10 ans, soit entre 1951 et 1961 (selon le carton du début), et le travail des archivistes n'avait pas jusqu'à ce jour relevé ce détail. Il s'agit d'un exemple parmi d'autres des éléments d'informations que peut nous révéler l'étude de la pellicule originale. Les visiteurs de l'exposition pourraient également être invités à s'attarder aux différents types de collures et à la présence (ou l'absence) d'autres traces de montage, lorsque cela s'avère possible. En effet, ce n'est pas chaque film dont les bobines d'origine sont encore disponibles.



Figure 17 - Photographie de la pellicule du film *Chez nous* (1961) sur laquelle on peut constater que la pellicule a été « processed by Kodak » en mai 64. Source : Noémie Brassard

Comme nous l'avons mentionné au préalable, du film *Le Livre d'Or des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée Conception* n'a été conservé qu'une copie de distribution fournie par Onyx Films. On y perd toutes traces de montage et l'observation attentive des marges s'avère peu pertinente. Toutefois, exposer cette pellicule le demeure. Cette copie en un morceau raconte de par sa simple existence un pan de l'histoire unique de la fabrication de ce film, plus particulièrement que le montage final de celui-ci a été confié à une boîte de production professionnelle et qu'une copie dédiée à la distribution a été considérée comme nécessaire. La

pellicule peut aussi s'avérer révélatrice quant à l'historique des manipulations qu'a pu subir un film. Dans la collection de la Congrégation de Notre-Dame du Bon-Pasteur, une copie du film *Que faire de mes 20 ans?* (1954) a été conservée en 2 bobines. Celles-ci, et plus particulièrement les nombreux premiers pieds de la première, sont dans un état lamentable. En plus des perforations brisées, des brûlures et des collures au *masking tape*, la pellicule en tant que telle tombe en morceaux. Cela témoigne d'une ou de plusieurs projections catastrophiques. (annexe 6) Il serait à propos de disposer à côté de ce film mal en point quelques documents textuels issus des archives de la CND. Parmi ceux que nous avons trouvés, on apprend que *Que faire de mes 20 ans?* aurait été projeté plusieurs centaines de fois au Québec, et même au Chili et au Japon. Exposer la pellicule est actuellement la seule manière de faire voir ce film à la vie exceptionnelle, étant donné que celui-ci est dans un état trop critique pour être projeté et ne pourrait être restauré et numérisé que par des experts, et ce, à très grands frais.

Pour conclure sur la pertinence d'exposer la pellicule comme objet, il serait tout à fait à propos de considérer présenter des bobines de film détériorées (gondolées, décolorées, aux images altérées, à l'émulsion décollée, etc.), et ce, même si les images ayant été captées sur ces photogrammes s'avèrent aujourd'hui déformées, teintées, altérées ou illisibles. Ces dégradations renvoient directement aux conditions d'entreposage des films, c'est-à-dire souvent suboptimales, qui à leur tour viennent souligner le désintérêt quasi total qu'ont subi ces documents au fil des époques, ce qui fait partie intégrante de leur histoire. Il n'y a pas de manière plus évocatrice de communiquer ce fait au public qu'en exposant le résultat direct de ces pratiques d'archivage (ou de non-archivage) inadéquates couplées aux traces laissées par le passage inéluctable du temps. Un simple écriteau mentionnant cela ne saurait intéresser autant que des bobines en décomposition. Cela dit, un texte accompagnant les objets permettrait certes de préciser le sens de ceux-ci.

Au sujet des textes, on ne peut passer à côté de la masse de documents papier (manuscrits, dactylographiés ou imprimés) corollaires à la production cinématographique des sœurs. Les omettre comme expôts priverait les visiteurs d'une dimension cruciale à toute compréhension globale des débuts des religieuses-cinéastes. Parmi les documents dactylographiés qu'il serait impératif d'inclure dans l'exposition figurent les textes des boniments

originaux destinés à être lus à haute voix lors de la projection de certains films. L'exposition du boniment écrit permettrait de démontrer aux visiteurs différentes choses. D'abord, comme il a été précédemment évoqué, l'existence même d'une telle narration permet de prouver que le film pour lequel il a été rédigé était destiné à être présenté devant public, ce qui n'est pas le cas de tous les films. Cela considéré, l'existence d'un boniment, avant même de suggérer la diffusion publique d'un titre, est parfois le seul vestige restant du film. Il y a effectivement des occurrences où les archives possèdent le commentaire écrit d'un titre, qui lui, est disparu. Dans de tels cas, l'exposition du document papier permet en quelque sorte de révéler, ou du moins de donner à imaginer, ces images que nul ne peut voir, mais qui ont été tournées avec soin par des religieuses il y a quelques décennies. À titre d'exemple, une copie dactylographiée du boniment devant accompagner les projections de *Que faire de mes 20 ans ?* se retrouve au sein des archives de la CND. Non seulement celle-ci peut donner une idée des images que contient le film, mais nous donne aussi accès dans le détail à la manière dont était déclamé le commentaire. (annexe 7) Le document est effectivement annoté de toutes parts : corrections, indications pour les arrêts, pour l'intonation et pour l'emphase. Certaines notes manuscrites jouent presque le rôle de didascalies. Ne pas considérer les boniments comme des expôts à part entière équivaldrait encore une fois à créer un angle mort dans une approche de mise en valeur qui se veut la plus exhaustive possible. Et il en va de même pour la masse de documents photographiques ou picturaux. La variété des types de documents qu'il serait souhaitable d'exposer ensemble nous ramène à la posture intermédiaire, que nous considérons juste d'opter.

Le rappel d'Éric Méchoulan dans son article *Intermédialité, ou comment penser les transmissions* (2017) est ici précieux : l'intermédialité n'est pas le multimédia. Autrement dit, l'idée n'est pas de simplement associer en les disposant côte à côte les différents médias (photographie, peinture, film, objets, écrits) issus des archives des religieuses. Méchoulan écrit en effet : « L'intermédialité est surtout ce creuset de médias dans lequel émerge, flotte, circule, change, s'établit peu à peu ce qui en vient à prendre le visage apparemment reconnaissable de

tel ou tel média : ainsi, le cinéma est d'abord un étrange mixte entre panorama, spectacle de variétés et phonographe » (2017). C'est ainsi affirmer que dans la mise en exposition qui nous intéresse, la coprésence même de différents médias permettrait de révéler l'émergence de la pratique cinématographique chez les sœurs. Pour conclure cette section, tout en continuant à stimuler l'imagination, nous ouvrons les possibles sur la variété absolue des types d'expôts possiblement inclus, grâce à ce que nous suggère cette citation de Jocelyne Denault au sujet des films-prières : « Ce



Figure 18 - Image tirée du film *Chez nous* (1961) Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal

sont de fait les versions filmiques des repositoires, des broderies, des arrangements floraux, etc., dans lesquels les communautés se spécialisaient. » (1996, 29) Pourquoi ne pas inclure quelques-unes de ces pièces d'artisanat dans l'exposition? Peut-être y aurait-il intérêt à considérer un film comme on considère une broderie; comme le fruit d'un travail qui requiert technique, patience et minutie, ou encore comme un arrangement floral, qui fait appel à la créativité et au sens esthétique de la sœur qui le crée?

#### **4.2.1.3 Comment exposer?**

Maintenant que nous avons réfléchi sur quelques options quant au lieu et au contenu d'une éventuelle exposition, il convient d'imaginer encore plus avant. Comment disposerions-nous les expôts retenus dans l'espace choisi? Il est déjà établi que nous exposerions côte à côte et sans hiérarchie les différents médias. Outre les exemples et propositions évoquées ci-haut, nous pensons qu'il serait à propos de créer des ensembles de toutes pièces à partir des documents conservés par les services d'archives des communautés. En d'autres mots, l'organisation par thème ou par motif récurrent serait pertinente pour la découverte du corpus qui nous intéresse.

Par exemple, sur un même mur de notre même exposition hypothétique sur les Sœurs Grises de Montréal, nous pourrions regrouper différents éléments sous la thématique de l'Île Saint-Bernard, qui était le lieu de vacances privilégié de la communauté. De nouveau, il serait possible de s'inspirer de l'approche scénographique de la commissaire Luce Lebart, cette fois pour l'exposition *Souvenirs du Sphinx, comme une petite histoire de la photographie* (2015). Sur l'un des murs de l'espace lui étant consacré, Lebart a choisi de disposer en forme de pyramide les photos où figuraient dans le cadre le Sphinx



Figure 20 - : Photographie de l'exposition *Souvenirs du Sphinx* / Crédit : Anne Fourès, Arles 2015. Source : *Les Rencontres d'Arles*

et une unique pyramide. (figure 19) Cette approche ludique permet d'organiser le matériel exposé de manière à donner sens à la redondance, en plus de permettre de se côtoyer tout naturellement des photographies de qualité, d'époque et de valeur marchande tout à fait disparates. Dans le cas du mur dédié au lieu de villégiature des SGM, nous envisagerions une



Figure 19 - Moulin de l'Île Saint-Bernard  
Source: Noémie Brassard

approche similaire. En effet, la figure du moulin de l'Île (figure 20) est récurrente dans de nombreuses productions artistiques des sœurs, que ce soit en photographie ou en peinture, en plus d'être immortalisée dans les films tournés par sœur Barrette (figure 21). Nous pourrions donc disposer ensemble, de manière à recréer une forme rappelant celle de l'île – plutôt triangulaire et sinueuse, tel que le rapporte sœur

Suzanne Olivier (2003, 84) – toutes les occurrences du motif du moulin. Pourraient ainsi être mis en exposition côte à côte des photographies sur plaque de verre et argentiques, des croquis au

graphite sans signature, des toiles peintes à différentes époques et de différents formats, ainsi que des écrans sur lesquels défileraient des extraits de films tournés par les religieuses où on les voit vaquer à leurs activités de loisir et de repos, avec toujours en arrière-plan le fameux moulin sans hélices. Grâce à ce choix de regroupement thématique, le public serait plus à même de constater l'importance de



Figure 21 - Images tirées du film *Chez nous* (1961). Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal

l'Île Saint-Bernard et du temps de repos pour les sœurs, mais aussi son caractère inspirant pour celles qui avaient une sensibilité artistique. De plus, il s'agirait d'une rare occasion pour des regards contemporains de se poser à la fois sur des images de l'Île Saint-Bernard datant des années 1950 à 60<sup>51</sup>, mais aussi sur les temps de loisirs des religieuses qui étaient généralement vécus en privé.

En ajout à ces essais thématiques, tel que nous l'avons esquissé plus tôt, nous privilégierions un parcours se voulant déambulatoire, dans lequel les visiteurs pourraient circuler librement. Le mot-clé étant ici « liberté », celle que nous voulons laisser la plus entière possible au visiteur. À ce sujet, nous prenons comme assises les réflexions de Dominique Païni, qui écrit au sujet de l'exposition du cinéma. (Rappelons-nous, malgré notre insistance sur la variété des types d'expôts, que nous visons d'abord et avant tout à exposer *les films* faits par les religieuses !) Païni soutient que l'exposition du cinéma, même si pour certains elle consiste en un effet de mode lassant, a pour avantage « d'élargir » le cinéma, et ce, de différentes manières. Un de ces « élargissements » notables est celui de la position du visiteur de l'exposition :

<sup>51</sup> C'est la fondatrice des Sœurs Grises de Montréal, sainte Marguerite d'Youville, qui a été la dernière seigneuresse de l'Île, l'ayant acquise en 1765. La communauté a habité cet endroit de manière exclusive pendant plus de 200 ans. (Olivier s.g.m. 2003, 8)

Devant une projection installée dans un musée, le visiteur n'a pas l'obligation d'une vision bloquée telle que celle du spectateur ordinaire de cinéma. Il bouge et se promenant il élargit sa vision de l'image à la mesure de sa plus ou moins grande proximité de l'écran. De véritables travellings avant ou arrière sont opérés par le visiteur-spectateur lui-même et se conjuguent avec les mouvements internes de l'image projetée. (Païni 2008, 48-49)

Le « spectateur-visiteur », tel que l'appelle Païni, de par sa mobilité et sa proximité avec les images en mouvement, est appelé à les « traverser ». Il s'agit presque d'un retour aux sources dans le rapport aux films, puisque les premiers spectateurs de l'histoire du cinéma ne se voyaient pas assigner de place fixe lors des projections, comme aux expositions universelles du début du siècle, exemplifie l'auteur. (Païni 2008, 49) C'est entre autres pour cette proximité avec les films que nous voyons en l'exposition une avantageuse mise en valeur de ceux-ci.

Pour conclure sur l'exposition, nous pensons que ce mode de mise en valeur des films des religieuses nous permettrait de travailler dans le sens de l'exhortation de Pierre Véronneau :

Nous devons écrire notre histoire en dépit de nos trous de mémoire. Écrire notre histoire malgré ses lacunes parce que personne ne le fera pour nous. Il faut avoir l'ambition de reconstruire nos pratiques culturelles [...]. Cette ambition ne peut se limiter [...] à un seul champ pratique. Elle doit prendre en compte l'intermédialité constitutive de ce champ. Pour se déplacer au travers des trous de la mémoire, l'historien québécois doit avoir une âme de prospecteur et ne pas craindre de fureter tous azimuts. (2006, 28)

Cette invitation à « fureter tous azimuts » rejoint également les réflexions de Valérie Vignaux, dans son article *Des archives et de l'historien ou comment « chaque époque rêve la suivante »*. Celle-ci, constatant que l'histoire du cinéma (et l'histoire permise par les images) ont principalement été déployées au moyen de publications écrites, se questionne à savoir si de nouvelles manières d'écrire l'histoire ne seraient pas davantage à propos : « Ainsi les expériences muséographiques qui associent les objets dans des parcours définis par la recherche et visant à la restituer, ou les expériences de réalisations à partir des archives, ne s'emploient-elles pas à écrire par les moyens du cinéma [...]? » (Vignaux 2003) Dans cette optique, elle invite les services d'archives, responsables des archives filmiques (et nous élargissons cet appel aux chercheurs également) à « réfléchir aux particularités de cet objet et sur la façon dont sa nature influe sur les modalités de sa restitution. » (Ibid.)

## 4.2.2 Le film de réemploi

Si l'exposition semble être un médium de choix pour la mise en valeur du cinéma des religieuses, nous tenons tout de même à en présenter un second, tout autre, qui comporte des avantages différents : le film de réemploi. Plus précisément, nous verrons comment la réalisation d'un film (ou de plusieurs) pourrait permettre de constituer un nouveau lieu de rayonnement pour les archives audiovisuelles des sœurs, mais aussi un lieu d'archivage où l'histoire pourrait s'écrire. Tel que le souligne Laurent Véray, l'archive filmique ne peut évidemment pas se substituer à celle écrite. En revanche, ajoute-t-il : « Réagencées comme sources historiques, les images, sous l'œil attentif de l'historien cinéaste, donnent à penser autant sinon plus qu'elles donnent à voir. Écrire l'histoire et filmer l'histoire peut relever d'un même régime de sens et de vérité. » (Véray 2003, paragr. 14)

Prenons le temps de déployer quelque peu l'idée du film comme archive avant de se lancer dans des considérations plus concrètes. Nous avons déjà cité André Habib qui considère les films *A Trip Down Market Street* (1906) et *Eureka* (1974) comme des archives en eux-mêmes « qui tout à la fois conserve[nt] et institue[nt] un mode de lecture » (Habib 2016) pour les images qui les constituent. L'auteur démontre dans un premier temps que le film trouvé *A Trip Down Market Street*<sup>52</sup> constitue une trace de San Francisco avant le tremblement de terre et l'incendie de 1906. Puis, il déploie l'idée selon laquelle *Eureka* d'Ernie Gehr peut aussi être considéré comme une archive, et ce, à de multiples égards. Entre autres, ce film de réemploi consigne l'entièreté des images de *A Trip Down Market Street*<sup>53</sup> en plus de conserver à son tour le souvenir d'une ville comme elle le fut (puis ne le fut plus). Affirmer que des films comme *Eureka* sont des archives en eux-mêmes, c'est suggérer que d'autres films usant des procédés de réemploi puissent l'être également. C'est aussi pointer vers l'idée que leurs auteurs soient mus par ce que Jacques Derrida

---

<sup>52</sup> Produit par les Miles Brothers, ce film touristique est tourné le 18 avril 1906. Il présente une descente en tramway de la rue Market Street, au cœur de San Francisco. Quelques jours après son tournage, un tremblement de terre et un incendie détruisent toute cette section de la ville. Ainsi, le film, même si ce n'était pas sa visée première, contient de précieuses images du mode de vie, du transport, de l'architecture, etc., liées à un lieu sur le point de disparaître.

<sup>53</sup> Pour réaliser *Eureka*, Gehr multiplie chaque image de *A Trip Down Market Street* par huit, ce qui a pour effet de ralentir le film original et le rendre environ six fois plus long.

nomme la pulsion d'archive, entendue comme « un mouvement irrésistible pour non seulement garder les traces, mais pour maîtriser les traces, pour les interpréter » (Derrida 2002, 43).

Dans cette perspective, le cinéaste qui s'affairerait à organiser les films des religieuses dans une nouvelle archive (un film) jouerait un rôle important de gardien par rapport au matériel avec lequel il travaille. On pourrait définir sa pratique, à l'instar de celle de Dominic Gagnon, pour citer un exemple, comme n'en étant pas tant une de *found footage*, mais de *saved footage*. (Gagnon 2018) Tout comme ce cinéaste qui travaille à partir du contenu signalé comme indésirable sur YouTube, le matériel source qui nous intéresse voit planer sur lui la même menace : sa disparition (par la censure ou l'égarément, dans le cas de Gagnon, et par la détérioration ou l'oubli dans le cas des films de religieuses). C'est ainsi que, motivés nous-mêmes par la menace de l'oubli, nous nous lançons dans l'idéation de concepts de films de réemploi qui pourraient archiver, garder des traces des films faits par les religieuses, et en écrire l'histoire. Devant un si large corpus et une potentielle liberté créative sans bornes, il y a de quoi devenir « drunk with possibility », pour employer l'expression de Sharon Sandusky. (1993, 4) Nous nous limiterons donc à l'exploration de deux avenues : celle du film projeté « tel quel » et celle du film de remontage, offrant tous deux différentes options de mise en valeur. Nous effectuerons également un détour que nous considérons comme nécessaire pour aborder les problématiques éthiques soulevées par les méthodes de réemploi ainsi que la posture délicate du réalisateur qui s'y affairera.

#### **4.2.2.1 Le film présenté tel que trouvé**

La première méthode de réemploi des films des sœurs-cinéastes que nous proposons n'est pas nécessairement celle qui pourrait venir en tête d'emblée. Pourtant, tel que l'écrit Ken Jacobs dans des notes sur son *Perfect Film* (1986) : « A lot of film is perfect left alone, perfectly revealing in its un- or semi-conscious form. » (Wees 1993, 5) Ainsi, considérer les films des religieuses comme du *found-footage* et les projeter tels que trouvés, sans montage, sans retouche quelconque, aurait ses avantages. Comme l'écrit William Wees, si les films de la sorte peuvent être parfaits tels que tels, « it is not because they are unrecognized gems of cinematic art, but because their very artlessness exposes them to more critical - and more amusing - readings than their original makers intended or their original audiences were likely to produce » (1993, 7-8). Ces nouveaux

modes de lecture seraient *de facto* altérés si on modifiait le contenu ou la forme des films d'origine.

Dans cette perspective, nous pensons qu'il pourrait être pertinent d'envisager la projection de bobines intégrales trouvées dans les archives des communautés féminines. Comme pour l'exposition, il est certain que le cadre de ces projections viendrait influencer leur réception. Les présente-t-on à la Cinémathèque ou dans un cours d'histoire, dans un musée ou dans un événement d'Église ? Les traite-t-on davantage comme des objets cinématographiques, des œuvres artistiques, des preuves de l'histoire ou de simples souvenirs ? D'aucuns diront que c'est dans cette articulation même entre le contexte et les images que se jouerait tout l'intérêt de la démarche. Le même film, projeté tel quel, dans différents lieux et devant différents publics (dans le cadre d'un festival, sur une place publique en plein air, dans un colloque académique, au sein même de la communauté qui les a tournés, etc.) serait reçu et interprété de manières différentes. Ces variations en elles-mêmes viennent interroger notre rapport aux images. Plus particulièrement, cela s'applique aux images tournées par les religieuses puisqu'elles peuvent revêtir une valeur patrimoniale, esthétique, historique, cinématographique, sentimentale (ou tout cela à la fois, peut-être) selon qui les regarde. Chose certaine, ces images ont un caractère en quelque sorte universel qui échappe à leurs productrices et à leurs gardiens actuels. C'est pourquoi nous soutenons que l'intérêt premier de présenter les films tels que trouvés se situe dans ce fait tout simple : projeter ces films les donne à voir. Tautologie, certes. Mais comme nous l'avons déjà écrit, la très grande majorité des films des religieuses n'ont pas été tournés pour être vus à l'extérieur des communautés. Voir ces films qui ne « devaient pas être vus » est, en soi, d'un intérêt majeur. À ce propos, nous pensons, à l'instar de William Wees, que le passage du temps (entre celui où les images ont été tournées et celui où elles sont vues), joue un rôle décisif. L'auteur écrit au sujet d'*Urban Peasants* (1975), qui consiste à une mise bout à bout par Ken Jacobs de films de famille tournés par des membres de la famille de sa femme : « [...] the passage of time has invested [the films] with nostalgia, historical and sociological interest, and aesthetic value that is apparent only because Jacobs left the footage intact, rather than re-editing it to suit his own formal and thematic concerns. » (Wees 1993, 6)

Cela nous amène à songer à ce fascinant pouvoir que la simple monstration d'images en mouvement peut avoir, soit celui de « ressusciter des morts » ceux que l'on voit s'animer à l'écran. Laurent Véray rapporte que le journal *La Poste* titrait « La mort cessera d'être absolue », alors que les frères Lumière rendaient publics leurs premiers films. Liant cette affirmation avec le cas qui nous intéresse, il y a de quoi sourire. Ce pouvoir particulier des images en



*Figure 22 - Image extraite d'une bobine non identifiée.  
Source : Archives de la Congrégation Notre-Dame de Charité du Bon-Pasteur (Canada).*

mouvement fait directement écho à la foi qui animait les religieuses, en Jésus-Christ, ses miracles et sa Croix. « Le Christ est ressuscité des morts / Par sa mort Il a vaincu la mort, / Aux morts Il a donné la vie. », nous rappelle ce Troisième de Pâques. Nous nous imaginons avec joie la présentation d'un film se terminant par les images d'un Jésus, effectivement ressuscité – ne serait-ce que par la projection – en plein sermon. (figure 22) Ce serait là une belle mise en œuvre de cette force « spirituelle » des images, en plus d'un beau clin d'œil aux sœurs-cinéastes et à leurs convictions profondes.

La posture de la personne qui prendrait en charge ce projet de diffusion publique des films « tels quels » serait à définir selon certains paramètres. Nous ne sommes probablement pas dans une situation similaire à celle des cinéastes expérimentaux Ken Jacobs ou Hollis Frampton. Ceux-ci et d'autres ont trouvé des films orphelins (ou les ont achetés pour quelques dollars à peine) et les ont ajoutés tels quels à leur filmographie. On pense à *Perfect Film* (1986) ou à *Works and Days* (1969), par exemple. Dans le cas des films faits par les religieuses, nous nous imaginons mal – même si nous n'excluons pas l'idée – que quelqu'un se les « approprie », notamment parce que ces films ne sont pas orphelins à proprement parler. Ils appartiennent d'abord et avant tout aux communautés qui les ont produites, celles-ci étant toujours bien vivantes. Toutefois, on pourrait plus aisément concevoir que la personne qui dévoilerait ces films au public joue un rôle de collectionneur, de commissaire, de « relayeur », de programmeur ou tous ces rôles adjoints de

traits d'union. Un peu à l'instar de Rick Prelinger qui collectionne et rend disponible dans une archive Web les films qu'il trouve. Il y rassemble tous ceux dits « éphémères », donc les films commandités, éducationnels, amateurs ou de famille, qui ont un lien avec la culture et l'histoire américaine. Nous l'avons évoqué précédemment : Prelinger a aussi organisé des projections publiques « commentables » par l'audience. Rappelons ici la définition d'archive qu'offre Christa Blümlinger<sup>54</sup> : celle-ci doit être « comprise avant tout comme une réserve de savoir collectif qui remplit notamment les fonctions de conservation, de sélection et de mise à disposition des documents. » (2014, 33) C'est dans l'idée de constituer une archive de la sorte que celui ou celle qui voudra diffuser les réalisations des religieuses, après avoir effectué un travail d'orpailleur dans les couvents, devra établir des critères et effectuer une sélection ainsi qu'une organisation des films (surtout dans le cas de projections réunissant plus d'un titre) en plus d'établir les paramètres (lieu, contexte) des dites projections. Ces choix, purement éditoriaux, laissent une grande marge de manœuvre créative à qui déciderait de les faire.

Terminons en ajoutant une dernière raison pour laquelle il serait pertinent de montrer les films faits par les religieuses tels quels. Nous entendons « tels quels » comme vraiment intouchés. C'est-à-dire que nous oserions, voire préférerions délibérément, présenter des bobines abîmées. Ce faisant, le public serait à même de remarquer toutes les marques comme les rayures, les photogrammes brûlés ou manquants, les images qui sautent et toutes autres imperfections qui trahissent le traitement de ces bobines. Blümlinger pointe cela à propos de *Perfect Film* de Ken Jacobs, en écrivant que celui-ci, en tant que *ready-made*, « expose deux choses : son matériau et sa technique » (2014, 17) Laisser la pellicule raconter elle-même son histoire nous semble important. Particulièrement si l'on considère que le geste (ou plutôt le « non-geste ») délibéré de ne pas réparer les films leur permet de révéler, sans intervention du programmateur (ou du commissaire ou autre), quasiment tout ce que nous avons écrit précédemment : les affres du passage du temps, les mauvaises conditions d'entreposage, les épisodes de projections ayant mal tourné, etc. Ces « défauts » disent d'eux-mêmes à quel point le cinéma des religieuses n'a pas été

---

<sup>54</sup> L'auteure se base sur les écrits d'Aleida Assmann, *Erinnerungsraum. Formen und Wandlungen des Kulturellen Gedächtnisses*, Munich, C.H. Beck, 1999, p. 344.

considéré comme précieux. C'est ainsi que chaque projection permet, en un sens, un inventaire de la ruine du cinéma des religieuses. Tout cela fait écho aux réflexions de Christa Blümlinger :

Les emplois cinématographiques revêtent souvent la fonction énigmatique des ruines, dans la mesure où celles-ci nous transmettent avant tout le sentiment de la temporalité. Comme le constate Marc Augé, les ruines n'existent que par le regard qu'on porte sur elles [...]. Une série de films de *found footage* vise précisément cette dimension mélancolique de l'image filmique, doublement exposée à sa disparition : matériellement, comme "dernière" copie livrée à l'oubli et l'effacement au fond d'une archive; immatériellement, dans la projection de son insaisissabilité permanente. (2014, 50)

C'est en ce sens que projeter des films brisés, c'est archiver la menace de destruction qui pèse sur eux. Montrer des films fragmentaires, c'est archiver les trous de mémoire. Présenter ce qui reste, c'est à la fois pointer et contrer l'oubli.

#### **4.2.2.2 Le film de remontage**

Si, sur le spectre du réemploi, on trouve à une extrémité le *ready-made*, à l'autre se situe le film de montage ou de compilation. C'est d'ailleurs à cette méthode que l'on pense plus communément afin de révéler les richesses d'un matériau. Le montage est une opération qui, par définition, implique de choisir et de rejeter des images. Le philosophe Jacques Derrida affirmait : « Là où on garderait tout, il n'y aurait pas d'archives. » (2002, 30) C'est donc ultimement par le montage, la création de liens entre les plans visuels et sonores, que le cinéaste organise l'archive qu'il prépare pour le futur. Il exerce ce que Derrida nomme le « pouvoir de consignation », entendu non seulement comme l'action de « mettre en réserve en un lieu et sur un support », mais aussi comme celle de « coordonner un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l'unité d'une configuration idéale ». (2008, 14) C'est précisément le montage, cet acte de rassemblement, qui révèle le mieux le point de vue de l'auteur, ou, dans les mots du philosophe, son « interprétation » des archives.

Nous explorerons ici brièvement une possibilité parmi nombre d'autres d'interprétation des archives audiovisuelles des religieuses, soit leur organisation thématique. Il s'agit, selon William Wees de la plus courante des manières de procéder lorsqu'on recycle des images. Celle-ci permet de notamment de lier les images conceptuellement et métaphoriquement. « As each shot contributes to a reading of the one next to it, so the accumulated readings produce thematic

categories or paradigms in which most if not all of the film's image fit, no matter how unrelated their original contexts might have been. » (Wees 1993, 15-16) Certaines religieuses-cinéastes avaient elles-mêmes saisi la force du réemploi des images et les multiples possibilités qu'ouvrait leur recontextualisation, comme le démontre la création des films-prières trouvés par Jocelyne Denault. Parmi ces possibilités offertes par le recyclage des images, toutes ne sont pas heureuses, à notre avis. *De facto*, l'intégrité d'un film « est remise en question lorsqu'il est considéré comme un catalogue de plans et non comme un tout indivisible » (Beauvais 2003, paragr. 11), ce qui est le cas lorsque l'on a affaire au réemploi. Les exemples que nous donnerons de ce qui pourrait être fait dans une salle de montage ont en commun d'être respectueux envers le matériel d'origine et leurs productrices. Nous reviendrons sur ces considérations éthiques ultérieurement. Évitant de nous perdre dans une trop laborieuse tentative de faire « voir » des films (qui n'existent pas) en les décrivant, voici tout de même quelques idées.

Un premier rassemblement thématique envisageable est celui qui donnerait directement à révéler la pratique cinématographique des religieuses, dans son sens concret. Plus précisément, nous monterions ensemble toutes les images sur lesquelles apparaissent des indices du tournage de celles-ci. En vrac, nous pensons à : un plan dans lequel on voit le dispositif d'éclairage dans le cadre; les signes évidents de mise en scène, comme les trois ou quatre prises d'une religieuse qui descend des escaliers ou celle d'une religieuse qui attend longuement un signal venant de derrière la caméra avant d'ouvrir une porte ; les nombreux regards caméra ; les cartons insérés entre les séquences ; les génériques d'ouverture ou de fermeture animés à la main et ainsi de suite. Il s'agirait ici de créer un essaim d'images qui racontent et archivent l'histoire et les rouages de leur propre production. En d'autres mots, il s'agirait de faire un film qui montrerait comment les religieuses faisaient leurs films à elles, usant des traces qu'elles ont laissées, la plupart du temps involontairement. Une autre option serait de réunir les images des vacances des religieuses. Comme nous l'avons explicité dans la section sur l'exposition, celles-ci donnent un accès privilégié à des lieux (l'Île Saint-Bernard des années 1950, par exemple) et à un portrait jovial et léger des religieuses venant contraster avec le souvenir collectif généralement entretenu. Le film qui réunirait ces images aurait le potentiel d'être amusant pour un public d'aujourd'hui, sans que ce soit au détriment des sœurs d'autrefois. Une autre avenue potentielle serait de

rassembler dans un film moins narratif, toutes les traces laissées par le mauvais entreposage des bobines. Comme nous l'avons détaillé lorsque nous avons abordé la projection des films tels quels, ces marques racontent l'oubli et la destruction qui ont menacé (et menacent encore) de si près ces films. Le but serait donc ici de mettre en lumière l'épaisse ombre dans laquelle a été relégué ce patrimoine.

Lançons une autre idée. Il serait possible de travailler à monter un genre d'anthologie des films des religieuses. Sans en faire un *best of*, entreprise simpliste et peu à propos, on pourrait monter une reproduction d'un film-souvenir ou d'un film de recrutement typique, à partir d'images glanées dans tout le corpus. Ce faisant, on exposerait par exemple les motifs récurrents des films « de famille » des religieuses, ou encore les procédés narratifs de choix employés pour les films à visées promotionnelles. On pourrait également envisager de créer un film à la manière d'un film-prière fait par les sœurs. On s'inspirerait de la forme, du contenu, de la durée, du type de montage, et peut-être même des visées de celles qui les fabriquaient. Autrement dit, on pourrait tenter de jouer sur le caractère performatif d'un tel film : le regarder aurait comme effet de faire entrer en contemplation, voire peut-être même en prière! Enfin, nous nous arrêtons ici, puisque l'énumération des concepts envisageables pourrait s'avérer longue. Peu importe l'avenue choisie, il serait possible de décider de piger des plans dans un seul film, dans ceux d'une seule communauté, ou encore de considérer tous les films faits par les sœurs du Québec comme était notre banque d'images. Dans tous les cas, de tels films de réemploi seraient, comme l'écrit Wees, composés de « visual quotations<sup>55</sup> of history (or more precisely, selected moments of historical "reality") that have been ripped out of context and placed end to end according to the filmmaker's theme or argument. In such cases, quotation and representation are synonymous. » (Wees 1993, 42) C'est précisément dans cette recontextualisation que toute l'entreprise de valorisation des archives des religieuses s'articule, plus particulièrement dans le cas de films de remontage. Le geste de créer des nouvelles compilations permettraient aux images d'acquérir un

---

<sup>55</sup> Ici, l'auteur réfère aux écrits de Walter Benjamin : « Écrire l'histoire signifie donc citer l'histoire. Mais le concept de citation implique que l'objet historique, quel qu'il puisse être, soit arraché au contexte qui est le sien. » (1986, 494)

degré de polysémie dont elles n'étaient pas dotées à l'origine, notamment du point de vue historique.

Cela nous amène à aborder la dimension sonore du ou des films de réemploi hypothétiques qui nous intéressent. Le son est en effet un élément qui vient jouer un rôle radical dans la recontextualisation des images. Encore une fois, plusieurs perspectives sont envisageables. D'abord, celle de laisser les archives originalement muettes telles quelles ou de remonter les images sans leur accoler de trame sonore. C'est ce que font par exemple Stan Brakhage et Chuck Hudina avec leurs respectifs *Murder Psalm* (1981) et *Nigeria* (1989) (Wees 1993, 19). Cela aurait pour effet de laisser les images et les associations entre elles parler d'elles-mêmes. Le silence peut parfois s'avérer le plus parlant des sons, au cinéma, puisqu'il laisse l'imagination du spectateur le décoder, l'interpréter. Une autre option serait celle de l'ajout d'une musique pour accompagner les images. Celle-ci, en influençant fortement leur lecture, pourrait servir d'appui ou de contrepoint, être originale ou être tirée des archives des religieuses, celles-ci composant et interprétant généralement la musique de leurs films, lorsqu'ils n'étaient pas silencieux. Un exemple de test intéressant à effectuer serait de se baser sur les notes laissées concernant la musique à faire jouer lors des projections du film *Que faire de mes 20 ans ?* (annexe 8) Sinon, on pourrait aussi envisager de remonter la musique originale d'un film, ou encore d'associer celle-ci aux images d'autres films. Il en va de même avec la narration. Riche pourrait peut-être s'avérer le résultat du jumelage de la narration du *Livre d'or* des MIC aux images de *Chez nous* des SGM, par exemple. Ce simple exercice viendrait agir dans le sens de la création d'une archive qui rassemble les items d'un corpus, celui-ci mobilisant en réalité des éléments très épars sur le territoire et conservés dans des archives non communicantes entre elles. Il serait également possible d'user d'une voix *off*. Ce que celle-ci pourrait dire est infini sur le plan des possibilités et des effets sur la réception des images. Réciterait-elle une prière, s'inspirant de la forme des films-prière faits par les religieuses ? Lirait-elle des extraits choisis des *Chroniques du studio de la Maison Mère des Sœurs Grises* ? À voir ! (À entendre, surtout.) On pourrait aussi penser à l'utilisation d'autres bandes sonores, à juxtaposer avec le montage des images retenues. Une homélie du Cardinal Léger, une musique populaire des années 1950, ou toutes sortes d'autres idées seraient à considérer selon les intentions et le but visé. Chose sûre,

ces explorations d'associations d'images et de son permettraient au film de réemploi de situer son matériau d'origine comme étant le fruit d'une époque, de pratiques médiatiques et culturelles particulières, tel que le souligne Wees : « Just as all found footage films are self-referential, so they are all media-referential as well. They cannot avoid calling attention to the "mediascape" from which they come, especially when they also share the media's formal and rhetorical strategies of montage. » (1993, 25)

#### **4.2.2.3 Problématiques éthiques du réemploi**

Le plus grand risque pour des images « polysémiques » comme celles qui nous intéressent est la perte de sens due à l'absence ou à la rupture avec les référents socioculturels adéquats permettant de les interpréter correctement, comme l'écrit Laurent Véray. « L'analyste, écrit-il [et nous pourrions substituer par « le cinéaste » ou « l'historien] doit donc, autant que possible, se débarrasser des préjugés rétrospectifs qui peuvent influencer sa perception et, tout en gardant sa subjectivité, faire l'effort de recontextualiser les archives pour en saisir pleinement le contenu. » (Véray 2003, paragr. 5) La littérature sur les films de *found footage* regorge d'exemples et de réflexions sur la destruction (de la pellicule, du film, du propos, du sens) et sur le détournement (décontextualisation complète des images, modification de leur sens). S'il n'est pas rare que l'ironie soit une posture employée par le cinéaste de réemploi, nous sommes plutôt d'avis que, dans le cas qui nous intéresse, une grande responsabilité éthique vient avec le fait d'user du patrimoine audiovisuel laissé par les religieuses comme matière première pour la création d'un nouveau film, surtout dans une perspective où celui-ci a une visée de (ré)écriture historique.

D'abord, ces archives proviennent de fonds (ou de greniers!) de communautés qui sont toujours actives et à qui l'on doit un certain respect, ne serait-ce que pour leurs œuvres locales et le caractère pionnier de leurs initiatives dans les domaines sociaux, de l'éducation et de la santé au Québec. L'idée n'étant pas ici de dire que la mémoire des religieuses ou du Québec vu par les religieuses devrait être intouchable. Au contraire, nous proposons d'y « toucher » le plus possible, mais de manière qui demande une habile finesse. Comme nous l'avons mentionné précédemment, un des effets majeurs visé par la mise en valeur des films laissés par les religieuses

est, à notre avis, une participation à la guérison de la mémoire collective. Ce concept peut être bien compris de la sorte :

La guérison de la mémoire consistera donc d'abord en un travail sur le plan historique qui nous permettra d'accéder à une lecture plus objective de notre passé. Il s'agira de sortir de cette idéologie de la rupture « grande noirceur contre Révolution tranquille » qui est une blessure de l'intelligence avant même d'être une blessure de la mémoire [... procédant] d'une vision réductrice et caricaturale de notre histoire. (Observatoire Justice & Paix 2016, 72)

S'il serait facile d'utiliser les images tournées par les sœurs-cinéastes pour les tourner en dérision, à des fins militantes ou pamphlétaires ou pour entretenir un souvenir unidimensionnel et acerbe des années 1930-1950, nous pensons qu'il serait plus brillant d'user de celles-ci comme éléments contributifs à une tentative de « réconciliation des Québécois avec leur héritage religieux, qui constitue objectivement un des piliers de leur identité collective ». (Observatoire Justice & Paix 2016, 73) Bien sûr, ce travail d'assainissement, de nuance et d'approfondissement va dans les deux sens. Notre idée n'est pas de verser dans la louange ou d'ignorer les images reflétant des réalités qui mettent aujourd'hui mal à l'aise. Il s'agit plutôt de maintenir l'équilibre sur le câble tendu entre la malveillance et la glorification à outrance. La force d'une œuvre de réemploi utilisant ce matériau serait précisément, en les donnant « simplement » à voir, de redonner à ces images et à la réalité qu'elles représentent, toute leur charge d'ambiguïté, de complexité, sans en limiter le potentiel polysémique.

Pas plus que les historiens, [les] cinéastes<sup>56</sup> ne cherchent à reconstituer la réalité d'hier à l'état brut. Ils interrogent au contraire la trompeuse évidence des images qu'ils utilisent, remettent en question leur prétendue objectivité, proposent d'autres lectures. Sachant qu'elles ne peuvent renseigner avec exactitude sur tous les aspects du passé, ils les réorganisent, les associent à des sons et des voix, les confrontent à d'autres documents, soulignent les contradictions, le tout afin d'essayer de leur donner une consistance d'histoire. (Véray 2003, paragr. 7)

Comme Véray, nous pensons que le cinéma de seconde main peut porter un fruit intéressant, en permettant que des regards nouveaux se posent sur un passé collectif en partie ignoré. Nous

---

<sup>56</sup> L'auteur fait spécifiquement référence à « Chris Marker, Harun Farocki, Edgardo Cozarinsky, Peter Forgacs et Pierre Beuchot » dont les films, abondamment composés d'archives (on pourrait même dire qu'elles constituent la matière première de leur travail), sont à la fois des créations et des œuvres audacieuses à caractère historique. » (Véray 2003, paragr. 7)

ajoutons simplement à cela qu'avec le corpus qui nous intéresse, il importe que ces « secondes mains » s'avèrent bienveillantes dès le départ.

Nous avons considéré comme modes de réemploi la projection des films des religieuses tels quels ainsi que leur remontage par essais thématiques ou conceptuels. Cet exercice prospectif, loin d'être exhaustif, s'est avéré plutôt aisé à réaliser sur papier. Mais quiconque s'attablerait à concrétiser ces idées se buterait rapidement à divers obstacles. Outre tout le travail de recensement, les méandres archivistiques (ou « non-archivistiques ») et les bobines à l'état critique, il faudra se frayer un habile chemin à travers les contraintes d'ordre légal. Effectivement, lorsqu'il est question d'utilisation des archives religieuses comme celles qui nous intéressent, nous ne pouvons faire fi du fait qu'elles contiennent un nombre incalculable d'images sur lesquelles figurent des gens qui sont toujours vivants (notamment immortalisés dans des situations délicates, comme des enfants orphelins, des démunis à la soupe populaire ou des malades) et que plusieurs éléments sont encore sous moratoire. N'empêche, nous ne pouvons qu'encourager toute initiative prise dans le but de donner à voir ces films.

### **4.2.3 Autres possibilités**

Au-delà de l'exposition et du film de réemploi, il serait envisageable d'élargir encore et encore les possibilités de mise en valeur du patrimoine cinématographique que nous ont laissé les religieuses. Il serait tout à fait à propos, par exemple, d'aller dans le sens des recommandations produites dans le mémoire *Forces vives oubliées de la culture québécoise* selon qui « encourager les centres d'archives religieux à faire de la diffusion sur Internet serait une façon simple de favoriser, pour le gouvernement du Québec, la visibilité des contenus culturels québécois francophones. » (Comité des archives (CPRQ), Regroupement des archivistes religieux (RAR), et Table de concertation des archives religieuses (TCARM) 2018, 69) Dans cette optique, il serait tout à fait pertinent de travailler à la création d'une plateforme interactive sur le Web. On peut entre autres penser à un projet inspiré de *Open Memory Box* (Herskovits et McFalls s.d.), qui permet de naviguer à travers la plus grande collection numérisée de films de famille est-allemands de manière audacieuse. Une interface très simple offre à l'internaute de découvrir les archives selon

trois modes principaux. Le mode « Archive », plutôt classique, permet la recherche des films selon des lieux ou des décennies. Dans le mode « Anti-archives », on navigue plus intuitivement en cliquant sur des mots-clés moins conventionnels qui nous sont proposés, comme : attendre, poussette, jaune, courir, jeux d'eau. On nous propose de « voir plutôt que chercher ». En cliquant sur un mot-clé, on accède à un montage généré aléatoirement à chaque fois. Celui-ci réunit tous les plans associés au mot-clé, passant de l'un à l'autre à toutes les deux secondes. Si ces deux secondes ne suffisent pas et que l'on désire en voir plus ou situer les images dans leur contexte premier, on clique sur un plan et on est redirigé vers la numérisation de la bobine d'origine dans son entièreté. Il est aussi possible de situer la bobine dans sa *box*, qui regroupe toutes les bobines d'une même famille. *Open Memory Box* constitue une archive riche et permet non seulement la découverte et l'accès au monde entier à une masse importante de films de famille est-allemands, mais, grâce à la vaste entreprise de numérisation effectuée en amont, les rend disponibles sous licence en résolution jusqu'à 2k. Il s'agit là d'un admirable travail de démocratisation de l'accès aux images appartenant à la mémoire d'un peuple.

D'autre part, on pourrait également songer à la mise en place d'un projet numérique dans le genre de *Mémoire. Les images d'archives en Centre-Val de Loire* (Ciclic s. d.) produit pour assurer la conservation et la valorisation du patrimoine cinématographique amateur de cette région française. Suite à un vaste appel de bobines lancé aux citoyens, une entreprise de numérisation et de mise en ligne a été menée. Les films amateurs sont rendus disponibles et on fait appel aux internautes pour contribuer à l'identification des réalisateurs, des lieux, des personnes filmées et des dates, lorsque ces données sont inconnues. Il s'agit donc d'un projet participatif, qui n'est pas sans rappeler les projections organisées par Prelinger, qui sollicite les habitants de la région. Dans le portail, il est possible de naviguer en cherchant des titres par date de tournage, date de mise en ligne, lieu de provenance, mots clés, popularité, etc. *Mémoire* et *Open Memory Box* seraient deux bons modèles desquels s'inspirer si l'on désirait opter pour un mode numérique de mise en valeur du cinéma fait par les religieuses. En effet, ceux-ci offrent des possibilités de navigation libre pouvant à la fois plaire au grand public et être utile aux chercheurs. Dans les deux cas, une certaine interactivité a été réfléchie, de manière à ce que des communautés puissent s'approprier ces « fragments de mémoire collective ». (de Kuyper 1995)

Différents moyens pouvant être choisis pour mettre en valeur la production filmique des religieuses ont ici été imaginés, survolés. Si nous les avons abordés séparément, il va de soi que de les combiner décuplerait leur portée et leur richesse. Henri Langlois affirmait que la meilleure manière de montrer la richesse du trésor gardé, restauré et enrichi par la Cinémathèque française était la combinaison entre la publication d'ouvrages, la conception d'expositions temporaires et l'établissement d'un musée permanent. (Mannoni 2003, paragr. 46-47) Cela nous amène à évoquer au vol d'autres types de valorisation que nous n'avons pas déjà nommés. L'édition d'un livre, par exemple, viendrait parfaitement compléter une exposition. D'ailleurs, Luce Lebart insiste pour qu'un livre photographique soit publié en lien avec chacune des expositions dont elle est la commissaire<sup>57</sup>, affirmant que ces deux médiums se font écho et se complètent (2019). Nous nous enthousiasmons à imaginer la publication d'un ouvrage dédié aux films des religieuses, au genre hybride entre ceux de la commissaire et le colossal *The Field Guide to Sponsored Films* de Rick Prelinger. Nous décrivions probablement cette entreprise hypothétique de la même manière que ce dernier décrit le projet qu'il a piloté :

[We] strove to identify culturally or socially significant films of potential interest to historians, social scientists, film experts, and other specialists. Films sometimes earned inclusion for their vivid, detailed, or revealing portrayals of their subject; in other cases, they presented telling specimens of corporate or institutional rhetoric. Also highlighted were examples that might encourage the discovery of similar works. Finally, we tried to single out films of cinematic excellence. The resulting list is a snapshot rather than a canon, and one that will evolve as more about the film type becomes known. (Prelinger 2006)

En plus de l'édition, on pourrait considérer une plateforme Web et des projections commentées comme allant de pair, ou encore envisager l'inclusion d'un film de réemploi au sein même d'une exposition. Les possibilités étant multiples et protéiformes, il n'en demeure pas moins que la priorité demeure la mise en valeur d'un pan de patrimoine ignoré par la majorité jusqu'à ce jour. Si nous avons insisté sur l'urgence de la préservation de ces archives, nous osons une fois de plus étendre notre pressant appel à l'action à la mise en valeur de celles-ci, en espérant que des

---

<sup>57</sup> Nommons au passage les magnifiques *Gold and Silver* (Lebart et Institut canadien de la photographie (Ottawa) 2017), *Taches & traces : premiers essais photosensibles d'Hippolyte Bayard* (Bayard et al. 2015), *Beautés d'archive* (Lebart et Société française de photographie 2015) et *Souvenirs du Sphinx : collection Wouter Deruytter : les Rencontres d'Arles 2015* (Lebart 2015).

chercheurs, archivistes, historiens, artistes, commissaires et autres se réunissent un jour pour mener à bien des projets œuvrant en ce sens.

## 5. Conclusion

Concluons en rappelant que le large corpus de films réalisés par les religieuses est demeuré pratiquement ignoré des études et des canons de l'histoire cinématographique québécoise. Faits par des femmes – des femmes d'Église de surcroît – et de manière non professionnelle, ceux-ci n'ont attiré l'attention de pratiquement personne. Toutefois, ils mériteraient maintenant de retrouver leurs lettres de noblesse. Non seulement ces films sont les premiers à avoir été tournés par des femmes au Québec, mais ils sont dotés d'une riche valeur documentaire et historique. La mise au jour de ces documents permettrait à la fois de participer à une démarche de guérison de la mémoire collective, en contribuant à nuancer et assainir le rapport collectif que l'on entretient avec le legs laissé par l'Église catholique, mais aussi de révéler des documents dignes d'intérêt pour les chercheurs en études cinématographiques s'intéressant au patrimoine local et aux pratiques des amateurs. Après avoir présenté un état des lieux de la recherche et des conditions d'archivage actuelles (toutes deux très sommaires en général), nous avons évoqué comme manières de mettre en valeur et de pérenniser ces films la mise en exposition et le film de réemploi. L'exposition, abordée à travers un prisme intermédial, permet entre autres de valoriser, en plus des films, tous les types de documents corollaires à la production cinématographique des religieuses, en plus de tirer profit des relations entre chacun de ceux-ci. D'autre part, nous avons argué que les films de réemploi pouvaient constituer des archives en eux-mêmes pour les films des religieuses, organisées thématiquement ou conceptuellement, selon la démarche de la personne qui les réaliserait.

Tout au long de ce mémoire, nous avons martelé notre appel à l'action pour la sauvegarde et la mise au jour de ce fascinant corpus laissé par les religieuses. Ici, nos conclusions divergent légèrement avec celles de Jocelyne Denault, qui, la première, a sorti ces bobines de l'ombre. Pour nous, l'urgence n'est pas tant de rétablir les prémices de l'histoire du cinéma au Québec afin que les religieuses soient identifiées comme les premières femmes cinéastes, mais prioritairement de s'assurer que ces documents ne disparaissent pas dans la même indifférence que le font les communautés religieuses vieillissantes. Précieux d'un point de vue patrimonial, ces films mériteraient d'être l'objet d'une vaste entreprise de recension, de classement, d'identification,

de numérisation et, dans certains cas, de restauration. Il serait non seulement pertinent, mais pressant que l'on s'intéresse de près aux manières de préserver et rendre accessible ce corpus, et ce, en collaboration avec les communautés religieuses et leur service d'archives, le cas échéant. À la lumière de ce que nous avons précédemment développé, il serait ici opportun de reconsidérer la toute première phrase de ce mémoire : l'histoire du cinéma et de l'Église catholique au Québec sont inextricablement liées l'une à l'autre. Et nous pensons que c'est toujours le cas dans la situation qui nous intéresse. Effectivement, si les communautés religieuses ne sont pas à même de déployer les énergies et les ressources nécessaires à la sauvegarde de leur patrimoine cinématographique, peut-être qu'au sein de l'Église entendue plus largement il y aurait un regroupement de forces vives envisageable. C'est ainsi que l'institution religieuse pourrait aujourd'hui jouer un rôle plus heureux qu'elle l'a déjà fait dans le déploiement de la culture cinématographique au Québec. Les dispositions actuelles du Saint-Siège, dans la foulée des papes Paul VI<sup>58</sup> et Jean-Paul II<sup>59</sup>, nous poussent à voir en l'Église catholique un possible acteur clé dans la sauvegarde des films faits par les religieuses. La Commission pontificale pour les biens culturels de l'Église<sup>60</sup> a pris position de manière très claire, dans quelques-unes de ses lettres circulaires<sup>61</sup>, quant à l'importance des archives religieuses, de leur soin, de leur accessibilité et de leur valorisation. En plus de formuler de nombreuses recommandations concrètes sur l'inventaire, l'identification et l'organisation des documents et sur le type de professionnels qui

---

<sup>58</sup> Ce pape reconnaissait la valeur profonde des archives dans un discours aux archivistes ecclésiastiques donné le 26 septembre 1963 : « Aussi, avoir le culte de ces papiers, des documents, des archives, est-ce, par contrecoup, avoir le culte du Christ, avoir le sens de l'Église, offrir à nous-mêmes et offrir à ceux qui viendront après nous l'histoire de cette phase du passage ou du transitus Domini [passage du Seigneur] dans le monde » (Commission pontificale pour les biens culturels de l'Église 1997, sect. 1.2)

<sup>59</sup> On doit notamment à Jean-Paul II la fondation de la Commission pontificale pour les biens culturels de l'Église et l'élargissement de la définition des biens culturels à la suivante, qui inclut le patrimoine cinématographique : « avant tout, les patrimoines artistiques de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de la mosaïque et de la musique, mis au service de la mission de l'Église. Il faut ensuite ajouter à tout cela les biens sous forme de livres, qui se trouvent dans les bibliothèques ecclésiastiques, et les documents historiques conservés dans les archives des communautés ecclésiastiques. Entrent enfin dans ce cadre les œuvres littéraires, théâtrales, cinématographiques, produites par les moyens de communication de masse. » (Discours à la première Assemblée plénière de la Commission pontificale pour les biens culturels de l'Église, le 12 octobre 1995, n. 3: cfr. La Documentation catholique, 19 novembre 1995, n° 2126, p. 970) Le pape Jean-Paul II considérait les biens culturels de l'Église comme un patrimoine à conserver, certes, mais surtout comme un trésor « à faire connaître et à utiliser ».

<sup>60</sup> La Commission a été fusionnée au Conseil pontifical pour la culture depuis 2012 par le pape Benoît XVI.

<sup>61</sup> Nous faisons notamment référence à : *Les biens culturels des instituts religieux* (1994), *La fonction pastorale des Archives ecclésiastiques* (1997) et *Nécessité et urgence de l'inventaire et du catalogage des biens culturels de l'Église* (1999).

devraient être engagés pour la gestion et la conservation des archives religieuses, la Commission pontificale reconnaît parfaitement le rôle crucial que ces dernières peuvent jouer, autant chez les communautés chrétiennes que laïques :

Au moyen de la recherche historique, culturelle et sociale, les centres de documentation favorisent le développement des expériences ecclésiales précédentes, la constatation de leurs insuffisances ou de leurs échecs, ainsi que leur renouveau face aux changements de circonstances. Une institution oublieuse de son propre passé réussira difficilement à situer et définir son rôle parmi les hommes en fonction d'un contexte social, culturel et religieux déterminé. Dans ce sens, la conservation des témoignages concernant les traditions religieuses et la pratique pastorale confèrent aux archives une vitalité et une validité intrinsèques. (1997, sect. 1.3)

Cela rejoint notre hypothèse selon laquelle le patrimoine cinématographique des sœurs pourrait constituer un élément clé dans une guérison de la mémoire collective. Considérant ces documents comme des « biens culturels vivants », la Commission conclut que « [leur] conservation est un devoir de justice que nous devons rendre, aujourd'hui, envers ceux dont nous sommes les héritiers. Un manque d'intérêt représenterait une offense à la mémoire de ceux qui nous ont précédés. » (1997, sect. 3) Elle insiste également sur le fait que « la protection méticuleuse [des archives religieuses qui] s'avère obligatoire » n'a de sens que dans la perspective où ce patrimoine soit transmis et utilisé. (Commission pontificale pour les biens culturels de l'Église 1997, sect. 4) Pour cela, il faut évidemment que les films des religieuses sortent des voûtes et des sous-sols des couvents. Il faut qu'ils soient vus. À notre avis, la responsabilité de cette mise au jour revient autant aux archivistes, aux chercheurs qu'aux artistes qui peuvent chacun à leur manière contribuer au projet. En ce sens, nous accentuons une dernière fois le caractère urgent des actions à poser, parce qu'à mesure que les années passent, certaines bobines originales voient les affres du temps les endommager de manière inquiétante, d'autres sont menacées d'être jetées aux rebus lors de la fermeture de couvents, et ainsi de suite. Si les choses demeurent telles qu'elles sont, les films, abandonnés à leur désagrégement et leur oubli, seront de plus en plus ardues à visionner pour quiconque. Alors qu'au contraire, si un grand labeur de recherche et de mise en valeur venait à être enclenché, il porterait des fruits aussi intéressants pour la mémoire culturelle des Québécois que pour celle collective des communautés et de l'Église. C'est ce que suggère également la Commission pontificale pour les biens culturels de l'Église :

Enfin, grâce à l'édition et à la publication de leurs fonds, accompagnées de collections d'études les concernant, ces *austères tabernacles de la mémoire*<sup>62</sup> en arrivent à exprimer leur pleine vitalité et s'insèrent de la sorte à l'intérieur du processus créatif de la culture et de la mission pastorale de l'Église locale.(1997, sect. 4.5)

Devant une si vaste – et idéale – entreprise de conservation, laquelle comprendrait éventuellement tout un travail des films (et de leurs documents corollaires), plusieurs problèmes se posent. Outre ceux évoqués précédemment, s'impose de manière incontournable celui des ressources financières. Comme nous l'avons déjà énoncé, les communautés ne sont, pour la plupart, pas en moyens de déboursier pour des numérisations de qualité, pour la réparation de films en mauvais état, pour du travail professionnel de colorisation ou de mixage. Cela dit, il serait intéressant que l'on se questionne à savoir à qui reviendrait de payer ces factures. Ces films pouvant être considérés comme des « fragments de mémoire collective » (de Kuyper 1995, 13) et d'un intérêt particulier pour l'étude de la société québécoise, en confierait-on la responsabilité à Bibliothèque et Archives nationales ? Et en tant que premiers films réalisés par des femmes au Québec, cela devrait-il plutôt se retrouver dans la cour de la Cinémathèque québécoise ? Ou encore, en tant que patrimoine religieux, serait-ce uniquement aux congrégations ou à la communauté ecclésiastique de se mobiliser pour en assurer la responsabilité ? La question demeure ouverte et il serait certes fort intéressant que des représentants de chacune des instances citées se réunissent afin de se pencher sérieusement sur la sauvegarde des films réalisés par les religieuses.

Et dans le cas où une telle entreprise viendrait à se concrétiser, une myriade d'autres questions viendront à se poser aux responsables. Qui aura le fin mot par rapport aux décisions à prendre ? Jusqu'où sera-t-il souhaitable d'aller dans « l'amélioration » des images ? Est-ce qu'on décidera de coloriser les images (pour redonner leur fière allure aux images tournées sur Kodachrome, par exemple) ? Effacera-t-on les égratignures et les autres marques du passage du temps et du mauvais entreposage des pellicules ? Si oui, les images correspondront certes davantage aux standards auxquels le public est habitué aujourd'hui, mais est-ce que effacer toutes les marques qui racontent l'histoire de ces bobines ne consisterait pas en un déni de cette même histoire qui les a reléguées à l'oubli pendant des décennies ? Enfin, des questions comme

---

<sup>62</sup> En italique dans le texte. Les auteurs font référence aux archives.

celles-ci, aussi variées, pointues et pertinentes puissent-elles être, seront inévitablement à se poser, mais seulement dans un deuxième temps, lorsqu'un minimum de ressources humaines et financières seront mobilisées pour la conservation du cinéma des religieuses.

D'ici là, nous espérons que les images tournées par les religieuses soient vues par le plus grand nombre, pour une autre raison que nous n'avons pas encore évoquée, mais qui est pourtant première et toute simple : ces images sont souvent touchantes et *belles*<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Se référer à l'annexe 10 pour une sélection éditoriale d'images tirées du film *Chez nous* (1961)

## 6. Postface



Figure 23 - Image tirée du film *Chez nous* (1961) Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal

J'ai longtemps hésité entre écrire ce mémoire au « nous » ou au « je ». Le réflexe de rédaction dans un contexte académique a pris le dessus et cela est bien ainsi. Toutefois, je sens le besoin de préciser. Ce « nous », c'est réellement un « je ». J'insiste, puisqu'à lire mon mémoire, on pourrait croire qu'au moins

un petit groupe d'intéressés s'affaire à déterrer des trésors de films dans les couvents du Québec. Mais il est important, pour avoir un portrait réaliste de la chose, de comprendre que ça ne se bouscule pas au portillon. Jocelyne Denault a cherché à léguer les archives de sa recherche sur les films sœurs-cinéastes sans succès. Je suis simplement arrivée avant le jour du recyclage. De quoi remercier la Providence.

À relire mon mémoire, à recevoir mes exhortations pressantes comme si elles venaient d'autrui, à laisser mon imagination être stimulée par ces pistes de projets créatifs esquissés, j'aurais envie, si elle n'était pas déjà un peu la mienne par accident, de prendre en main cette entreprise de défrichage et de mise au jour. À relire mon mémoire, j'aurais presque envie de l'écrire au « je ».

En fait, c'est ce que j'espère – contre toute espérance, peut-être – qu'il aura comme effet chez qui le lira. Que ce « nous », aussi académique que flou, ne satisfasse pas. Qu'on ait envie de lever la main et de la mettre à la pâte. Qu'on soit frustré par les quelques images fixes parsemant ce mémoire. Qu'on veuille voir ces films. Qu'on veuille que « nous » puissions tous les voir !

## Références bibliographiques et filmographiques

Aasman, Susan. 1995. « Le film de famille comme document historique ». Dans *Le film de famille, usage privé usage public*, 97-111. Paris: Méridiens Klincksieck.

Acland, Charles R, et Haidee Wasson. 2011. *Useful Cinema*. Durham: Duke University Press.

Albera, François. 2009. « Notes sur les rapports entre l'Office catholique international du cinéma et la filmologie ». *Cinemas : revue d'études cinématographiques* 19 (2-3): 103-12. <https://doi.org/10.7202/037549ar>.

Balsom, Erika. 2013. *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt45kdsq>.

Barrette s.g.m., Sr Flore. 1961. *Chez nous*. 16 mm. Sœurs Grises de Montréal.

Bayard, Hippolyte, Luce Lebart, Galerie nationale de la tapisserie (Beauvais), et Société française de photographie. 2015. *Taches & traces: premiers essais photosensibles d'Hippolyte Bayard*. Montreuil-sur-Brèche: Diaphane éditions.

Beauvais, Yann. 2003. « Films d'archives ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 41. <https://doi.org/10.4000/1895.264>.

Benjamin, Walter. 1986. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Traduit par J. Lacoste. Paris: Le Cerf.

Besson, Rémy. 2014. « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine ». Report. <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325>.

Blümlinger, Christa. 2014. « Préalables ». Dans *Cinéma de seconde main - Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, 11-84. Paris: Klincksieck.

Bonneville c.s.v., Léo. 1994. « Au temps des ciné-clubs ». *Cap-aux-Diamants. La revue d'histoire du Québec*, n° 38: 48-49.

Bovier, François, et Adeena Mey, éd. 2015. *Cinéma exposé – Films d'artistes, art vidéo et exposition d'images en mouvement*. Dijon: Les Presses du réel.

———, éd. 2016. *Cinema in the Expanded Field*. Dijon: Les Presses du réel.

Cablat, Olivier. 2012. « Un laboratoire des premières fois ». Tumblr. 2012. <https://laboratoiredespremieresois.tumblr.com/?og=1>.

Cardin, Martine. 1999. « Le patrimoine archivistique religieux : enjeux et perspectives ». *Études d'histoire religieuse* 65: 53-66. <https://doi.org/10.7202/1006838ar>.

Ciclic. s. d. « Mémoire. Les images d'archives en Centre-Val de Loire ». Mémoire. Consulté le 19 décembre 2019. <https://memoire.ciclic.fr/>.

Cité du Vatican. 1955. *Le cinéma dans l'enseignement de l'Église*. Tip. Poliglotta Vaticana.

Comité des archives (CPRQ), Regroupement des archivistes religieux (RAR), et Table de concertation des archives religieuses (TCARM). 2018. « Forces vives oubliées de la culture québécoise : les archives religieuses ». *Archives* 47 (2): 59-76.

Comité des archives du Conseil du patrimoine religieux du Québec, Marc Lacasse, Hélène Élément, et Daniel Ducharme. 2008. « Les archives religieuses: une composante essentielle du patrimoine culturel québécois ». Mémoire présenté à Consultation publique du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine Un regard neuf sur le patrimoine culturel – Révision de la Loi sur les biens culturels, Québec, février 25. [https://www.bibliotheque.assnat.qc.ca/DepotNumerique\\_v2/AffichageFichier.aspx?idf=60191](https://www.bibliotheque.assnat.qc.ca/DepotNumerique_v2/AffichageFichier.aspx?idf=60191).

Commission pontificale pour les biens culturels de l'Église. 1994. « Les biens culturels des instituts religieux », 10 avril 1994. [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_19940410\\_religious-families\\_fr.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_19940410_religious-families_fr.html).

———. 1997. « La fonction pastorale des Archives Ecclésiastiques », 2 février 1997. [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_19970202\\_archivi-ecclesiastici\\_fr.html#\\_ednref5](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_19970202_archivi-ecclesiastici_fr.html#_ednref5).

———. 1999. « Nécessité et urgence de l'inventoriage et du catalogage des biens culturels de l'Église », 8 décembre 1999. [https://www.aef-asso.fr/fichiers/images/Textes%20de%20r%C3%A9f%C3%A9rence/1999\\_CommBiensCulturels\\_InventoriageCatalogage.pdf](https://www.aef-asso.fr/fichiers/images/Textes%20de%20r%C3%A9f%C3%A9rence/1999_CommBiensCulturels_InventoriageCatalogage.pdf).

Congrégation de Notre-Dame de Charité du Bon-Pasteur. 1954. *Que faire de mes 20 ans?* 16 mm.

Copeland, Mathieu, et Lore Gablier, éd. 2015. *L'exposition d'un film*. Dijon: Les Presses du réel. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44505781v>.

David Bureau. 2021. « En avant! Message du président ». Regroupement des archivistes religieux. 18 janvier 2021. <https://regroupementarchivistesreligieux.wordpress.com/2021/01/18/en-avant-message-du-president/>.

Denault, Jocelyne. 1996. *Dans l'ombre des projecteurs: les québécoises et le cinéma*. Communication, culture et société. Sainte-Foy, Québec: Presses de l'Université du Québec.

———. 2002. « Des religieuses cinéastes et des films à découvrir ». Édité par SCHEC. *Études d'histoire religieuse* 68: 89-94.

Derrida, Jacques. 2002. « Le futur antérieur de l'archive ». Dans *Question d'archives*, 41-50. Paris: IMEC.

———. 2008. *Mal d'archive: une impression freudienne*. [Nouv. éd.]. Incises. Paris: Galilée.

Dion, Jean-Noël. 2003. « Réflexion sur la classification et la terminologie : quelques exemples d'utilisation par les communautés et institutions religieuses fondatrices québécoises ». *Archives* 34 (3): 13-40.

Dulguerova, Elitza. 2010. « Introduction ». *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 15: 9-14. <https://doi.org/10.7202/044671ar>.

Fortier, Marie-Andrée. 2012. « Regard sur la valeur patrimoniale des archives de communautés religieuses et sur leur avenir ». *Archives* 44 (1): 44-75.

Gagnon, Dominic. 2018. Dominic Gagnon. Vers un cinéma-frankenstein Entretien réalisé par Johan Lanoé. Débordements. <https://debordements.fr/Dominic-Gagnon>.

Gonseth, Marc-Olivier. 2000. « L'Illusion muséale ». Dans *La Grande illusion*, 155-64. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.

Habib, André. 2012. « Marker et les temps de l'essai ». *24 images*, n° 159: 6-8.

———. 2016. « Le cinéma de réemploi considéré comme une "archive". L'exemple de A Trip Down Market Street (1906) et Eureka (1974) ». Dans *L'avenir de la mémoire: Patrimoine*,

*restauration et réemploi cinématographiques*, édité par Michel Marie, 147-58. Arts du spectacle – Images et sons. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion. <http://books.openedition.org/septentrion/2272>.

Hébert, Pierre, Kenneth Landry, et Yves Lever. 2006. *Dictionnaire de la censure au Québec: littérature et cinéma*. Saint-Laurent, Québec: Fides.

Héon, Gilles et Association des archivistes du Québec. 2005. « L'avenir du patrimoine archivistique religieux du Québec. Mémoire de l'Association des archivistes du Québec (avant propos de Gilles Héon) ». *Archives* 37 (2): 169-91.

Herskovits, Alberto, et Laurence McFalls. s.d. « Open Memory Box ». Open Memory Box. s.d. <https://open-memory-box.de/>.

Kuyper, Eric de. 1995. « Aux origines du cinéma : le film de famille ». Dans *Le film de famille, usage privé usage public*, 11-26. Paris: Méridiens Klincksieck.

Lagny, Michèle. 1992. *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Cinéma et audiovisuel. Paris: Armand Collin.

Lamothe, Madeleine. 1992. « Le patrimoine archivistique religieux : une source indispensable pour comprendre l'histoire du Québec ». *Archives* 24 (1-2): 147-73.

Lebart, Luce. 2015. *Souvenirs du Sphinx: collection Wouter Deruytter : les Rencontres d'Arles 2015*. Paris: Poursuite.

———. 2019. « Exposer le document ». Présenté à École d'été du CRIALT, Université de Montréal, mai.

Lebart, Luce et Institut canadien de la photographie (Ottawa). 2017. *Gold and Silver: Daguerrotypes, Ambrotypes and Tintypes from the Gold Rush*.

Lebart, Luce et Société française de photographie. 2015. *Beautés d'archive*.

Lever, Yves. 1977. *L'Église et le cinéma au Québec*. Montréal: Univeristé de Montréal.

———. 1983. *Histoire du cinéma au Québec*. Québec: Ministère de l'éducation, Direction générale de l'enseignement collégial.

———. 2006a. *Chronologie du cinéma au Québec, 1894-2004*. Cinéma. Montréal: Les 400 coups.

———. 2006b. « Cinéma québécois et mémoire ». Dans *Le cinéma au Québec: tradition et modernité*, 349. Fides.

———. 2008. *Anastasia, ou La censure du cinéma au Québec*. Sillery, Québec: Éditions du Septentrion.

Mannoni, Laurent. 2003. « Musées du cinéma et expositions temporaires, valorisation des collections d'appareils : une histoire déjà ancienne ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 41 (octobre): 13-32. <https://doi.org/10.4000/1895.254>.

Marker, Chris, Simone Signoret, Jorge Semprún, Davos Hanich, Sandra Scarnati, François Maspero, Laurence Cuvillier, François Périer, Yves Montand, et Arte France développement. 2008. *Le fond de l'air est rouge*. Issy-les-Moulineaux, France: Arte France Développement.

Méchoulan, Eric. 2017. « Intermédialité, ou comment penser les transmissions ». *Fabula / Les colloques, Création, intermédialité, dispositif.*, mars. <https://www.fabula.org:443/colloques/document4278.php>.

Ministère de la Culture et des Communications. 2004. « Travelling-Québec: “Un demi-siècle de censure cinématographique au Québec” ». Régie du cinéma - Québec. 29 janvier 2004. <https://www.rcq.gouv.qc.ca/communiqués.asp?id=143>.

Observatoire Justice & Paix. 2016. « Guérir la mémoire pour mieux penser l'avenir ». *Le Verbe* 5 (3): 70-74.

Odin, Roger. 1999. « La question de l'amateur ». *Communications* 68 (1): 47-89. <https://doi.org/10.3406/comm.1999.2030>.

Olivier s.g.m., Sr Suzanne. 2003. « Historique de Châteauguay ». Archives des Sœurs Grises de Montréal. [https://ilesaintbernard.com/wp-content/uploads/2019/09/histoire\\_ile.pdf](https://ilesaintbernard.com/wp-content/uploads/2019/09/histoire_ile.pdf).

Païni, Dominique. 2002. *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Essais. Paris: Les Cahiers du Cinéma.

———. 2008. « Pourquoi expose-t-on le cinéma? », *Comédie*, n° 140 (décembre): 48-51.

Pie XI. 1936. « Vigilanti cura ». 29 juin 1936. [http://www.vatican.va/content/pius-xi/fr/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://www.vatican.va/content/pius-xi/fr/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html).

Prelinger, Rick. 2006. *The Field Guide to Sponsored Films*. San Francisco, CA: National Film Preservation Foundation.

René, Pageau c.s.v. 2007. « Homélie à la célébration des funérailles du frère Léo Bonneville (le mercredi 27 juin 2007, Maison provinciale de Montréal). » *Séquences : la revue de cinéma*, n° 250 (octobre): 28-29.

Sandusky, Sharon. 1993. « The Archeology of Redemption: Towards Archival Film ». *MilleniumFilm Journal*, n° 26: 3-25.

Sœurs Grises de Montréal. 1947. « Chroniques de la Maison Mère des Sœurs Grises, 1947-1956 ».

———. 1950. « Chroniques du Studio de la Maison Mère des Sœurs Grises ».

———. 1956. « Chroniques de la Maison Mère des Sœurs Grises, 1956-1963 ».

Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception. 1964. *Le Livre d'or*. 16mm.

Streible, Dan, Martina Roepke, et Anke Mebold. 2007. « Introduction: Nontheatrical Film ». *Film History: An International Journal* 19 (4): 339-43.

Véray, Laurent. 2003. « L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? » *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 41. <https://doi.org/10.4000/1895.266>.

Véronneau, Pierre. 2006. « Écrire en dépit des trous de mémoire ». Dans *Le cinéma au Québec: tradition et modernité*, 349. Archives des lettres canadiennes ; t. 13. Fides.

———. 2015. « Histoire du cinéma québécois : de 1896 à 1969 ». *l'Encyclopédie Canadienne*. 4 mars 2015. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/cinema-quebecois>.

Vignaux, Valérie. 2003. « Des archives et de l'historien ou comment « chaque époque rêve la suivante » ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 41: 5-11. <https://doi.org/10.4000/1895.2223>.

———. 2016. « Du « cinéma amateur » à « l'amateur en cinéma » ou prolégomènes à un paradigme ». Dans *L'amateur en cinéma, un autre paradigme: histoire, esthétique marges et*

*institutions*, édité par Valérie Vignaux et Benoît Turquety, 7-15. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.

Wees, William. 1993. *Recycled Images : The Art And Politics Of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives.

Zimmerman, Patricia. 2008. « The Home Movie Movement - Excavations, Artifacts, Mining ». Dans *Mining the Home Movie : Excavations in Histories and Memories*, 1-57. États-Unis: University of California Press.

## Annexes

### Annexe 1 – Moratoire sur les archives chinoises. Source : Archives générales des Sœurs Missionnaires de l’Immaculée-Conception



*Les Sœurs Missionnaires de l’Immaculée-Conception*

Outremont, 17 janvier 2013

À l’adresse des chercheurs,

Il y a déjà quelques années, l’administration générale des Sœurs Missionnaires de l’Immaculée-Conception a mis un moratoire de recherches et d’accès sur tous les documents concernant l’histoire et la vie des M.I.C. en Chine pour des raisons de confidentialité et de sécurité. Nous avons encore des contacts et des relations dans certains domaines avec quelques groupes qui vivent en Chine.

Nous vous remercions de respecter notre politique concernant ce dossier.

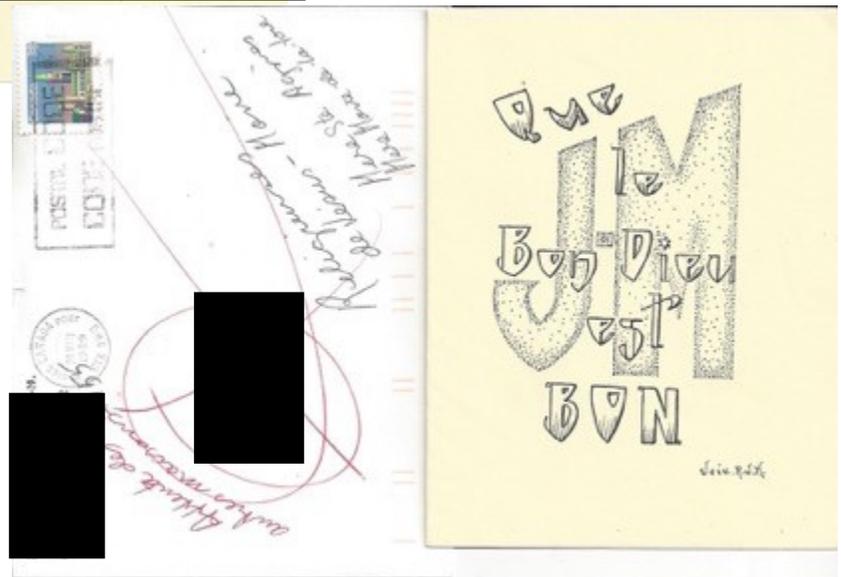
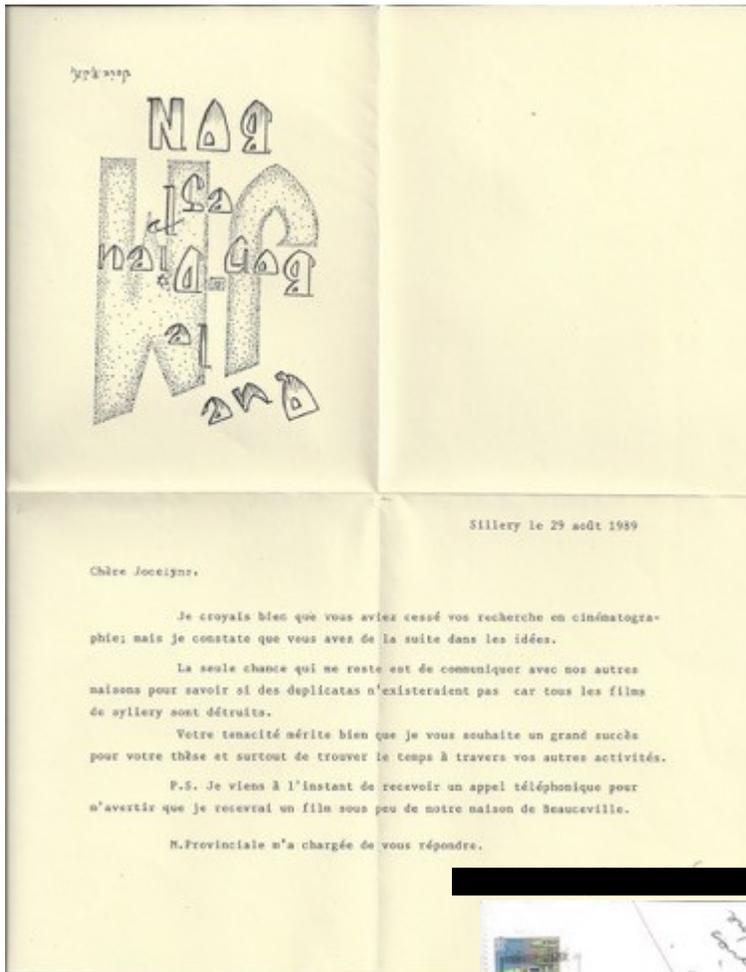
Bien vôtre,



Sr Louise Denis, m.i.c.  
Supérieure générale

**Annexe 2 – Extraits des archives de recherche de Jocelyne Denault :  
lettre de Sr Marie de la Joie (Religieuses de Jésus-Marie), 29 août 1989.**

**Source : Noémie Brassard**



**Annexe 2.1 – Extraits des archives de recherche de Jocelyne Denault :  
lettre de Sr Gisèle Villemure (MIC), 7 septembre 1989. Source : Noémie  
Brassard**



**Annexe 2.2 – Extraits des archives de recherche de Jocelyne Denault :  
lettre de Sr Louissette Laurier (Oblates Fransiscaines de Saint-Joseph), 6  
avril 1990. Source : Noémie Brassard**

*Les Oblates Franciscaines de Saint-Joseph  
Administration générale*

*Le 6 avril 1990*

*Mlle Jocelyne Denault  
Montréal*

*Bonjour,*

*Ce matin j'ai reçu votre lettre de demande concernant  
les "films".*

*À ce sujet, je puis vous dire que nous en avons quelques  
uns mais de très peu de valeur. Quant au vidéo  
nous n'en possédons qu'un.*

*Si toutefois vous donnez suite à votre demande, il  
me fera plaisir de colporter dans la mesure de  
nos possibilités.*

*Au revoir!*

**Annexe 2.3 – Extraits des archives de recherche de Jocelyne Denault :  
lettre de Sr Yvette Labrecque (Sœurs du Bon-Pasteur), 5 octobre 1989.**

**Source : Noémie Brassard**

*Maison généralice  
des Sœurs du Bon-Pasteur*

Madame Jocelyne Denault

Madame,

En réponse à votre lettre du 22 août dernier, voici quelle est la contribution de notre Communauté dans la production de films.

La célébration du centenaire de fondation du Bon-Pasteur de Québec en 1950 a été l'occasion d'illustrer sur pellicule l'histoire de notre Communauté et de ses activités éducatives et sociales. Le scénario a été composé par le Frère Achille, f.i.c. sous la direction de deux sœurs du Bon-Pasteur. Le cameraman en a été Monsieur Herménégilde Lavoie. Ce film ne peut plus être visionné, étant donné son mauvais état de conservation.

Au 125<sup>e</sup> anniversaire de fondation en 1975, avec la perspective de l'expropriation de notre Maison-Mère, un film visionnant l'extérieur et l'intérieur de la maison a été monté sur une caméra-ciné Super-8.

En voici le générique:

Prises de vue et  
réalisation: Soeur Alice Pruneau  
Texte: Soeur Rosanne Renaud  
Lecture: Soeur Joséphine Lafrance  
Musique:(choix des pièces): Soeur Rachel Paradis

Un deuxième film sur un ciné Super-8 également, illustre vingt-huit (28) tableaux peints par des sœurs du Bon-Pasteur et relatant les premières années de notre communauté (1849-1855):

Prises de vue et  
réalisation: Soeur Alice Pruneau  
Texte: Soeur Jacqueline Picard  
Lecture: Soeur Marcelle Boivin  
Musique (choix de pièces): Soeur Rachel Paradis

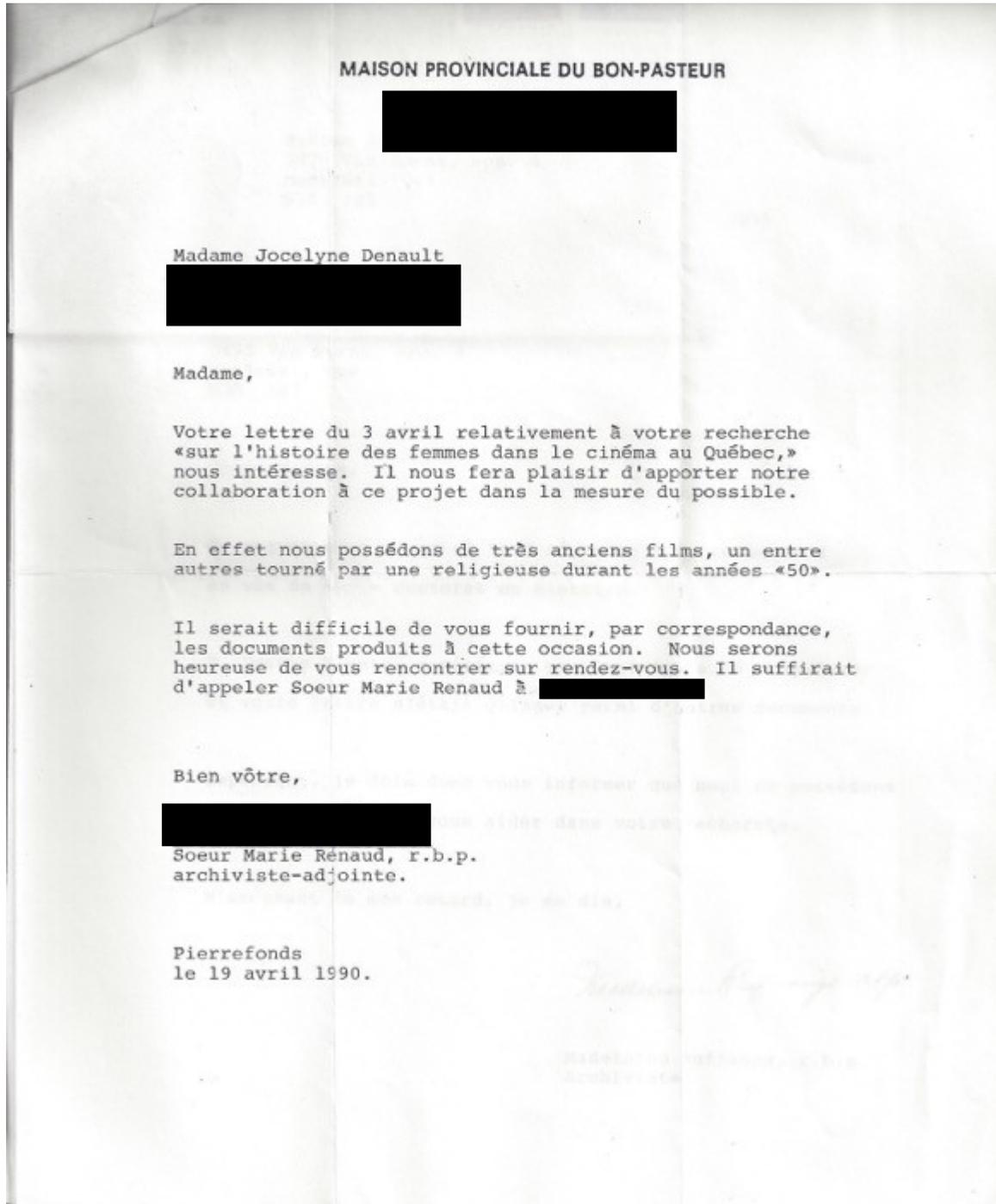
Pour ce 2<sup>e</sup> film, les images et le son n'ont pas été synchronisés.

Vous avez là, chère Madame, un aperçu de notre production cinématographique. Je souhaite que ces renseignements vous soient utiles dans les recherches que vous avez entreprises.

Soeur Yvette Labrecque, s.c.i.m.  
archiviste

5 octobre 1989

**Annexe 2.4 – Extraits des archives de recherche de Jocelyne Denault :  
lettre de Sr Marie Renaud (Congrégation de Notre-Dame du Bon-  
Pasteur), 19 avril 1990. Source : Noémie Brassard**



**Annexe 2.5 – Extraits des archives de recherche de Jocelyne Denault :  
lettre de Sr Pierrette Chevrette (Sœurs de la Providence), 1<sup>er</sup> septembre  
1989. Source : Noémie Brassard**

*Maison mère  
des Sœurs de la Providence*



*Administration générale*

Le 1<sup>er</sup> septembre 1989

Madame Jocelyne Denault  
[REDACTED]

OBJET: Recherches d'archives

Madame,

Après consultation auprès de la responsable des Archives Providence, archives historiques, et en réponse à votre demande du 22 août dernier, il me fait plaisir de vous communiquer les informations suivantes.

La plupart des diapositives ou petits films pris dans nos différentes maisons sont encore en leur possession. A la Maison mère, nous avons un diaporama sur la vie et l'oeuvre de notre fondatrice, Mère Emilie Gamelin, en dépôt au Centre Emilie-Gamelin, dont la responsable est Soeur Thérèse Frigon, [REDACTED]

Aux archives, nous avons également des petits films-maison sur l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu, l'Institution des Sourdes-Muettes et de quelques autres maisons ou oeuvres. Nous conservons aussi des diapositives sur plaques de verre, émises avant 1925, ainsi que la machine spéciale pour les visionner. L'an passé, un vidéo a été préparé, à l'occasion du centenaire de la Maison de la Providence, [REDACTED] Nous en avons une copie aux archives.

Ne sachant si ce que nous avons correspond à l'objet de vos recherches, nous vous invitons à venir constater sur place, en prenant rendez-vous avec la responsable des Archives, Soeur Jeannine Blais, [REDACTED] téléphone: [REDACTED]

Veillez agréer, Madame, mes meilleurs voeux de succès dans votre travail de recherches et mes religieuses salutations.

[REDACTED]  
Pierrette Chevrette, s.p.  
assistante-secrétaire générale

Annexe 2.6 – Extraits des archives de recherche de Jocelyne Denault :  
 notes de visionnement du film *Chez nous* (1961). Source : Noémie  
 Brassard

22 scènes prises.

"Chez Nous"  
 Sr. Flavie Paré. 1950-1960.

Couleur et  
 N/B.

Muet

29'16"

1<sup>e</sup> bot - 1/3.

- Carpent (plongée.)

- Messe Cardinal léger (N/B.)

- Crèche

- Religieuses

- Carpent - potager du carpent

- Cardinal Bégin au couvent  
 (parloir, repas infirmerie.)

- Soeurs auprès des malades:

repas de soupe populaire

Foyer S Mathieu

personnes âgées (visite du Cardinal  
 prière des âmes  
 du purg.)

- Église Sainte-Famille

- Chutes Montmorency

- Basilique - Québec - Jardin botanique

- Crèche d'Yverville

enfants: courir se de, seynète

musique (orchestre)

infirmités

exposition d'art de Noël

Quelques cartons  
 indignants  
 les lieux.

- Lamerastique  
 - pur de wounds.  
 - coupe-pantes.

- Hôpital "défilé" ... St-Jean Baptiste  
 (avec enfants + leur Baptiste (peau de mouton))

- Notre Château au  
 verger en fleur

- bâtiments: enlèvement des pannes (soeurs de arbes  
 avec les ouvriers  
 images N/B: faneuses?  
 un ours en chaudière

## Annexe 3 – Extrait de notre tableau de notes de recherche lors des premières prises de contact en 2018. Source : Noémie Brassard

	A	B	C	D	E	F	G	H
	Congrégation	Ville	1990	AJD	Archiviste / Contact	Site web	1er contact	Notes
1					Dominique Duché Archiviste - Membre professionnel certifié AAQ Service d'archives - Soeurs Antoniennes de Marie 927 rue Jacques-Cartier Est Chicoutimi QC G7H 2A3 418-549-1095 poste: 101 archives@soeursantoniennes.org		Courriel 17 octobre 2018	POSSIBILITE D'ALLER VISIONNER TOUT / (moyennant une autorisation)
2	Antoniennes de Marie	Chicoutimi	OUI	OUI	SERVICES DES ARCHIVES MIC 100 Place Adge-Destryers Lavel, H1C 0Y4 Tel: 450-683-4460 poste 5200 Fax: 450-683-4460 Courriel: rmasse@archivemic.com		Courriel 20 octobre 2018	JD a travaillé au moins 13 firms. Avoir plusieurs mais continuer intégrant : quatre autres. POSSIBILITE D'ALLER VISIONNER TOUT sauf la Chine.
3	Soeurs Missionnaires de Immaculée-Conception	Laval	OUI	OUI			A contacter par HR (450) 687-2100	
4	Soeurs Missionnaires du Christ-Roi	Laval	OUI			<a href="http://www.missionnairesqr.org/">http://www.missionnairesqr.org/</a>	Demande contact archiviste par courriel le 20 octobre 2018	
5	Soeurs de la Charité de Saint-Louis	Lévis	OUI		scsls@rc-atna.com	<a href="http://www.scoeurdelacharitedesoul.org">http://www.scoeurdelacharitedesoul.org</a>	Demande contact archiviste par courriel le 20 octobre 2018	
6	Soeurs des Saints-Noms de Jésus et de Marie	Longueuil	OUI		con@ord-m.org + Margot Moran Archiviste	<a href="http://www.ord-m.org">http://www.ord-m.org</a>	Courriel 31 octobre 2018	Margot Moran va communiquer avec moi début 2019, quand elle sera avancé dans la numérisation de sa collection de firms. Elle en a.
7	Congrégation Notre-Dame	Montreal	OUI	OUI	2330 rue Sherbrooke ouest, Montreal, Québec, H3H 1G8 Téléphone : 514 931 5891 poste_ext. 249		Demande contact archiviste par courriel le 20 octobre 2018	POSSIBILITE D'ALLER VISIONNER éventuellement.
8	Filles de la Charité de Saint-Vincent-de-Paul	Montreal	OUI			<a href="http://www.fillesdelacharite.org/">http://www.fillesdelacharite.org/</a>		

**Annexe 4 – Extrait des rapports de coûts et de dépenses liées au film  
*Que faire de mes 20 ans?* Source : Archives de la Congrégation Notre-  
Dame de Charité du Bon-Pasteur (Canada)**

RAPPORT TOTAL. DECEMBRE 1963

1ère copie du film:	235 projections (film donné au Japon)
2e copie du film :	380 projections
<hr/>	
Total:	745 projections

.....

Total des recettes depuis le début:	\$13,845.27
Total des dépenses depuis le début:	<u>\$12,659.36</u>

Surplus: \$ 1,183.91 (dont \$500. au Japon)

16 décembre 1963

# Annexe 5 – Extrait du tableau de l'archiviste Alcée Penet. Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal

A	B	C	D
F054A	Chez nous	Sr Fiore Baratta, s.g.m	<p>***Registres chronologiques:  Enlèvement de Mère St Louis : février 1951  Pommiers en fleurs à Châteauguy, mai 1951  École ménagère, culture physique, juin 1951</p> <p>***Description du contenu: en complément au document en pièce jointe.  00:01-00:20: encarts Chez nous Sœurs Grises de Montréal, Réalisation: Sr Fiore Baratta, s.g.m, 1950-1960  00:21-00:31: cocotier  00:32-01:25: messe dans la chapelle par le Cardinal Léger; Cardinal sort de la chapelle et se rend à la salle de la communauté. Père Dumet aussi visible (Selon le M  01:26-02:07: crottes; poudres de cire; Jésus a été fait par Sr Boyer; la dentelle est l'oeuvre de Sr Albire  02:08-02:18 : statue de MARY; dans la chapelle : statue qui date de la béatification de Mère d'Y.  02:19-02:34 : Mère E. Gallant, Mère M.T. Courville, Mère Fiore Ste-Croix: au calvaire, dans le jardin de la Maison mère. Images plutôt sombres  02:35-03:06: jardin potager au Foyer Saint-Mathieu ; sœurs y travaillant (visages non identifiables); en arrière-plan: bâtiment, panneaux publicitaires des rues avoisine  03:07-03:16: sœurs grises et homme plantant fleurs dans le jardin; visages des sœurs non identifiables  03:17-03:33: grotte de Lourdes; grotte de la Ste-Vierge  ?TCO ? à la Maison mère  03:34-03:41: dans le jardin de la maison mère; deux sœurs s'y promenant  03:42-03:48: encart Notre Cardinal Producteur  03:49-05:43: visite de Paul-Emile Léger à la communauté; déjeuner au réfectoire des prêtres; le Cardinal Léger avec son père et sa mère (qui étaient résidents de la  Selon le témoignage de sœurs grises datant du 7 mars 2018: Mgr Touchette et le Père Allard présents. Cérémonie de bienvenue. Père Oulmet, aumônier.  05:44-06:48: encart Foyer Saint-Mathieu  05:50-08:24: visite par le Cardinal Léger de la salle Ste Marie; une vieille femme lui parle; il vient voir des personnes atteintes  images nbs  06:25-07:44: sœurs grises donnent à manger à des femmes âgées; groupe de jeunes filles de l'école ménagère chantant dans la salle où sont assises les femmes âgé  C206 (Selon le témoignage de sœurs grises datant du 7 mars 2018)  07:45-08:00: groupe de sœurs grises posent. (Visages bien identifiables) : Mère Eln, Mère Dorcas, Mère M. Marin, Sr St Louis et Sr C206 (Selon le témoignage de soe  08:01-08:10: hommes âgés mangeant à table; panoramique  08:11-08:41: supérieures majeure et locales servant le dîner de la Nite à la Salle St Joseph. Selon le témoignage de sœurs grises datant du 7 mars 2018): Sr Hilda H  08:42-08:47: jeunes filles et sœurs grises chantant. Selon le témoignage de sœurs grises datant du 7 mars 2018: le bonnet porté par les jeunes filles est celui des po  08:48-09:03: hommes âgés devant une croche  09:04-09:32: partie de cartes dans l'hospitales dans une grande salle commune; sœurs grises servent petits gâteaux  09:33-09:57: vestiaire s'emouant avec un écoueur, qui le visite dans sa chambre</p>

**Annexe 6 – Publicité servant à faire la promotion du film *Que faire de mes 20 ans?* Source : Archives de la Congrégation Notre-Dame de Charité du Bon-Pasteur (Canada)**

UNE OEUVRE RELIGIEUSE

*SOCIALE*

ET MISSIONNAIRE

MISE EN LUMIERE

DANS UN FILM EN COULEUR

D'UNE DUREE DE PROJECTION DE 90 MINUTES

« Ce film REALISTE ET ARTISTIQUE à la fois devrait  
pénétrer dans tous les milieux sociaux. »

S. E. MGR V. BELANGER,  
AUX. DE MONTREAL.

*présenté par les*

*RELIGIEUSES du BON-PASTEUR de MONTREAL*

Le

à

**Annexe 7 – Photos de recherche dans les archives de la Congrégation  
Notre-Dame de Charité du Bon-Pasteur. Source : Noémie Brassard**



**Annexe 8 – Extrait du boniment annoté servant à accompagner les projection du film *Que faire de mes 20 ans?* Source : Archives de la Congrégation Notre-Dame de Charité du Bon-Pasteur (Canada)**

/2

BREBIS au sommet (contreplongée)

A cette époque, cette vraie bergère pleurait parce qu'elle n'avait pas assez de brebis dans son bercail.

BREBIS (généralat)

Devenue fondatrice de la maison d'Angers, son rêve sera de réunir sous la même houlette les brebis de tous les bercails que son zèle donnera à l'Eglise. Sur le projet du généralat, Rome, en 1835, pose le sceau de son approbation. Le monastère d'Angers devient maison mère. <sup>mère</sup>

BREBIS NOIRE

Le zèle de la bonne Mère était insatiable. Rencontrant un berger, elle lui dit: "Tu es bien chanceux d'avoir une brebis noire; moi, je n'ai que des brebis blanches."

BREBIS AVEC BERGERE

Brebis noires, brebis jaunes, brebis de toutes couleurs s'abriteront sous la houlette du Bon-Pasteur, parce que la fondatrice, partageant le monde à ses filles, les enverra dresser leurs tentes sur les plages les plus lointaines. A sa mort, en 1868, elle légua à son Institut 110 maisons et 15,000 brebis de toutes couleurs.

GLOBE TERRESTRE

Aujourd'hui, le Bon-Pasteur d'Angers compte près de 500 maisons, réparties en 47 provinces monastiques. 10,000 religieuses travaillent dans toutes les contrées de l'univers.

DERNIERE SCENE A LA VILLA (Rel. et jeune fille en marche vers l'auto)

La jeune fille vient d'entendre la voix du Pasteur qui appelle à l'héroïsme. Elle sait bien que la moisson est grande, que les brebis ont toujours besoin de lumière, de jeunesse, qu'elles ont besoin du Christ. Sur son cœur de 20 ans, elle a senti se poser <sup>sur elle</sup> le regard d'amour de Jésus.

BERGERE SEULE

La bergère reste songeuse: Cette jeune fille, reviendra-t-elle?

Monseigneur Bourget

Il y a plus d'un siècle, sur la demande du saint Monseigneur Bourget, quatre Bergères de France jetaient à Montréal les assises du premier Bon-Pasteur canadien. Depuis, le rayonnement de ce royaume s'est étendu jusqu'en Amérique du Sud et au Japon. Sur 1300 religieuses canadiennes, près de 200 ont consacré leur vie aux missions lointaines.

BREBIS ET BERGERE

Aujourd'hui, comme hier, la jeunesse canadienne est heureuse de donner ses 20 ans au Christ et de poursuivre l'oeuvre de saint Jean Eudes et de sainte Marie-Euphrasie.

DEPART POUR LE NOVICIATENTRETIEN AVEC FAMILLE

Mademoiselle Suzanne expérimente que les dernières heures passées au foyer sont marquées par des émotions ~~intenses~~ profondes.

MUSIQUE

On s'en distrait par l'audition de pièces musicales.

TELEPHONE

Un dernier appel avant le départ.

PHOTO

On garde les derniers sourires de la partante.

DEPART

Et c'est le départ. // On endosse les manteaux. // Le coeur veut emporter dans un ultime regard ~~les moindres détails des~~ choses aimées.   
 *sur les*

DEPART DE L'EXTERIEUR

Il est 5 heures. Il fait sombre. Il fait froid aussi. Même si la jeune fille n'est pas tout à fait triste, son coeur fait un peu mal. Cela se comprend. Mais, courageuse, elle sera fidèle au rendez-vous.   
 *à son*

ARRIVEE AU NOVICIAT

Sur un seuil de noviciat, on respire quelque chose de mystérieux.

AU PARLOIR

Oui, l'appel à la vocation religieuse est mystérieux. Le Christ attire à lui qui il veut.

NETTEE DE MERE MAITRESSE

Mère maîtresse souhaite la bienvenue à la jeune fille et la fait entrer.

p 4  
10

QUE FAIRE DE MES VINGT ANS (1ère bobine)

CASCADES

La cascade est toute bouillonnante de vie, de lumière, de paix, de fraîcheur. Et parce que le bruit de ses gros bouillons d'argent ~~est~~ <sup>sont</sup> pleins de la pensée de Dieu, la jeune fille l'interroge: "Que ferai-je de mes vingt ans?" Et la cascade répond: "Libère tes vingt ans de tout ce qui passe. Va porter aux âmes, avec la fraîcheur de ta jeunesse, la lumière, la paix, tout le Christ."

PAYSAGE ET VILLE

*par rapport à quel*  
Et la jeune fille est allée voir où demeurait le Christ.

EN DIRECTION VERS LA TABLE

Elle le demande à une religieuse du Bon-Pasteur qui lui fera connaître les origines et le but de sa Congrégation.

BON PASTEUR

On déroule sous ses yeux une des plus belles pages de l'Évangile: celle du bon Pasteur. "Je connais mes brebis, et mes brebis me connaissent." Ce fut la mission du Christ sur terre.

SCENE DE BERGERE

C'est aussi l'œuvre d'amour que les religieuses du Bon-Pasteur accomplissent sur les routes de l'univers.

PAYSAGE ET RELIGIEUSE ET JEUNE FILLE

Cet ordre, voué à la réadaptation morale de la jeunesse féminine, a été fondé à Caen en 1641 par <sup>mil</sup> saint Jean Eudes. (On voit saint Jean Eudes)

SUITE DE LA MEME SCENE

Un siècle plus tard, sainte Marie-Euphrasie jettera sur cet Institut l'éclat d'une immortelle renommée et sera canonisée en 1940 par le Souverain Pontife, S.S. Pie XII. (On voit le Pape et sainte Marie-Euphrasie)

PAYSAGE JUSQU'AUX MOUTONS

Supérieure à la maison de Tours, elle prépare une fondation dans la ville d'Angers.





**Annexe 10 – Images tirées du film *Chez nous* (1961), sélection éditoriale. Source : Archives des Sœurs Grises de Montréal**





























