



Université du Québec
à Rimouski

**LES RÉGIONS DU QUÉBEC AU GRAND ÉCRAN :
DISCOURS CINÉMATOGRAPHIQUE ET
REPRÉSENTATIONS CHEZ LES PRÊTRES-CINÉASTES,
1930-1960**

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de la maîtrise en développement régional

en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR

© **PIERRE-ANDRÉ SAVARD**

NOVEMBRE 2016

Composition du jury :

Nathalie Lewis, présidente du jury, Université du Québec à Rimouski

Karine Hébert, directrice de recherche, Université du Québec à Rimouski

Jean-René Thuot, codirecteur de recherche, Université du Québec à Rimouski

Dany Fougères, examinateur externe, Université du Québec à Montréal

Dépôt initial le 15 juin 2016

Dépôt final le 7 novembre 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

REMERCIEMENTS

La réalisation d'un mémoire de maîtrise est une épreuve introspective, solitaire et exigeante. L'appui et le soutien de certaines personnes m'ont permis de mener à terme ce travail de recherche.

Tout d'abord, je remercie ma directrice, Karine Hébert, et mon codirecteur de recherche, Jean-René Thuot. Leur intérêt sincère envers mon projet de recherche m'a grandement motivé. De plus, leurs remarques, leurs commentaires et leurs conseils m'ont toujours bien guidé tout au long du processus.

Ensuite, je tiens à remercier mes parents, Monique Phaneuf et Gilles Savard. Leur appui tout au long de mes études universitaires m'a permis de me réaliser comme individu et de vivre des expériences mémorables. Je remercie aussi ma tante, Denise Phaneuf, de m'avoir offert un gîte à Québec lors de ma consultation d'archives dans la Capitale et pour son intérêt dans mes études de deuxième cycle.

J'exprime également ma gratitude envers mes amis-es qui m'ont patiemment écouté dans mes doutes, mes appréhensions et mes joies.

Je veux aussi souligner l'aide de nombreuses personnes lors de ma recherche dans les archives. Je remercie le personnel de la BAnQ de Chicoutimi, Trois-Rivières, Québec et Rimouski. Je remercie aussi M. Alain Tardif de sa précieuse aide concernant l'abbé Cyr.

Finalement, je remercie la fondation de l'UQAR, le département Sociétés, territoires et développement de l'UQAR, de même que le fonds DEVTERRA-Hydro-Québec. La réalisation de ce mémoire de maîtrise a été possible grâce à leur appui financier.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise a pour objectif principal d'analyser le discours et la représentation des régions dans les films documentaires des prêtres-cinéastes québécois entre 1930 et 1960. Pendant ces trente années, des prêtres catholiques ont parcouru les régions du Québec afin de les capter sur pellicule. Grâce à eux, il existe des centaines de films documentaires rapportant les différentes réalités des régions québécoises avant 1960. À travers ces films, nous avons cherché à comprendre leur conception des régions et le type de vision du développement économique et social qu'ils proposent. En outre, nous avons voulu savoir si ces prêtres forment un groupe uni autour d'idées, de valeurs, d'intérêts et d'objectifs communs. C'est donc sous l'angle des idéologies, des idées et des valeurs que ces films ont été analysés.

L'étude du discours cinématographique des prêtres-cinéastes s'appuie sur l'analyse d'une partie de la filmographie de sept prêtres et sur certaines sources manuscrites faisant état de leurs activités. Le visionnement de 175 films réalisés par ces prêtres pour extraire les discours a donc représenté la principale opération, précédée d'une mise en contexte biographique sur les milieux d'appartenance des prêtres et leurs parcours respectifs. Cette mise en contexte a été effectuée avec des correspondances, des notes personnelles, des articles de journaux et des publications diverses.

Nos résultats de recherche montrent que les films des prêtres-cinéastes se caractérisent par une diversité de thématiques comme l'agriculture, la colonisation, la forêt, l'industrialisation et la modernisation. En outre, le discours des prêtres-cinéastes a changé et évolué au cours des 30 années de production cinématographique. Alors que la colonisation est un sujet d'importance dans le discours cinématographique des années 1930, elle est écartée dès le début des années 1940. Par ailleurs, l'après-guerre marque un déclin dans la production cinématographique des prêtres. Plusieurs d'entre eux délaissent progressivement le cinéma. Enfin, conscients des profonds changements sociaux et économiques des années 1940 et 1950 au Québec, les prêtres-cinéastes ont proposé une vision harmonieuse du développement économique et social des régions du Québec. Cela se manifeste notamment par la recherche d'un équilibre entre les milieux ruraux, les centres urbains et les différentes activités économiques (agriculture, foresterie, industrie, etc.) de la province.

Mots clés : Cinéma régional, prêtre-cinéaste, régionalisme, idéologie

ABSTRACT

This master's thesis has for primary objective to analyze the cinematographic discourse and the representation of Quebec regions in the documentary films of French-Canadian priest-filmmakers between 1930 and 1960. During these thirty years, Catholics priests travelled in Quebec in order to film different regions of the province. Because of them, there are hundreds of documentary films showing various realities of Quebec regions prior to 1960. Through these films, we have sought to understand their conception of the regions and the type of economic and social development they propose. In addition, we wanted to know if these priests formed a unified group around common ideas, values, interests and goals. Therefore, it is in term of ideologies, ideas and values that these films were analyzed.

The study of the cinematographic speech of the priest-filmmakers was done by the documentary analysis of audiovisual and written primary sources. At first we formed a sample of seven priest-filmmakers. We watched all available movies of these filmmakers which means 175 documentary films. Then we put the discourse of the priests in relation to historical, regional and biographic context. To do this, we have consulted many written archives such as correspondence, personal archives, newspaper articles, personal publications, etc.

Our research results show that the films of the priest-filmmakers are characterized by a diversity of themes such as agriculture, rural settlement, forest, industrialization and modernization. In addition, the discourse has changed and evolved over the 30 years of film production. Moreover, colonization and peasantry appear less important than what historiography proposed. For instance, while rural settlement is an important topic in the 1930s, it is completely abandon in the early 1940s. On the other hand, the post-war period reveals a decline in the cinematographic production of the priests. Many of them forsake irremediably film production. Finally, aware of the major social and economic changes during the 1940s and 1950s in Quebec, priest-filmmakers have proposed a vision of balancing regional development. This appears in a discourse by a search for harmony between rural and urban areas as well as harmony among different economic activities (agriculture, forestry, industry, etc.) of the province.

Keywords : Regional Cinema, Priest-filmmakers, Regionalism, Ideology

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	vii
RÉSUMÉ.....	ix
ABSTRACT.....	xi
TABLE DES MATIÈRES.....	xiii
LISTE DES ABBRÉVIATIONS.....	xviii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LE CINÉMA DES PRÊTRES : PORTRAIT HISTORIOGRAPHIQUE.....	7
1.1. Bilan historiographique.....	7
1.1.1. Le cinéma des prêtres-cinéastes.....	7
1.1.2. L'Église catholique et le cinéma.....	10
1.2. Problématique.....	12
1.3. Objectifs, questions et hypothèse de recherche.....	13
1.4. Cadre conceptuel.....	14
1.5. Méthodologie.....	17
1.5.1. Stratégie d'échantillonnage.....	19
1.5.2. Le corpus de films.....	19
1.5.3. Grille d'analyse.....	21
1.6. Cadre temporel.....	21
CHAPITRE II LE PARCOURS INDIVIDUEL DES PRÊTRES-CINÉASTES : DES TRAJECTOIRES VARIÉES.....	23
2.1. Cyr, Jean-Philippe (1882-1974).....	24
2.2. Doucet, Denis (1896-1988).....	26

2.3. Imbeau, Thomas-Louis (1899-1984).....	28
2.4. Lafleur, Louis-Roger (1905-1973).....	30
2.5. Larouche, Léonidas (1907-1991).....	32
2.6. Proulx, Maurice (1902-1988).....	34
2.7. Tessier, Albert (1895-1976).....	38
2.8. La place des prêtres-cinéastes dans le clergé.....	41
2.9. Les prêtres-cinéastes en réseau.....	42
CHAPITRE III LE CINÉMA RÉGIONAL DES PRÊTRES : TYPOLOGIES, APPROCHES, DIFFUSION ET FINANCEMENT.....	47
3.1. Les types de films produits et leurs objectifs.....	47
3.1.1. Les films pédagogiques/éducatifs.....	48
3.1.2. Les films agricoles.....	50
3.1.3. Les films de colonisation.....	51
3.1.4. Les films-souvenirs.....	52
3.1.5. Les films commémoratifs.....	53
3.1.6. Les films touristiques.....	54
3.1.7. Les films ethnographiques.....	56
3.1.8. Les films promotionnels.....	58
3.1.9. L'évolution chronologique des types de films produits.....	60
3.2. L'objectivité du cinéma des prêtres-cinéastes.....	60
3.3. La diffusion et la distribution des films.....	63
3.4. Séances et assistance.....	68
3.5. Les sources de financement.....	69
CHAPITRE IV UNE SIGNATURE FORTE : LES THÉMATIQUES DE PRÉDILECTION DES ARTISANS, 1930-1945.....	73
4.1. Nombre de films réalisés et les principales thématiques.....	73
4.2. Une agriculture paysanne et salvatrice.....	76
4.3. Promouvoir une colonisation agricole et forestière.....	82

4.4. La famille paysanne et le rôle maternel des femmes	84
4.5. Le rapport à l'environnement.....	87
4.6. Les villes et l'industrialisation : des omissions révélatrices	92
4.7. Modernisation, science et progrès.....	99
4.8. Le clergé, la foi et la spiritualité	102
4.9. Les Autochtones.....	103
CHAPITRE V TRANSFORMATION ET DÉCLIN DU CINÉMA DES PRÊTRES- CINÉASTES, 1946-1960.....	108
5.1. L'agriculture : réalisme, modernisation et mécanisation	109
5.2. La famille traditionnelle urbaine et ouvrière.....	111
5.3. Rapporter des images de l'extérieur du pays laurentien	113
5.4. La coopération : un moteur pour l'économie d'après-guerre	115
CONCLUSION.....	118
ANNEXE A	125
ANNEXE B	131
ANNEXE C	138
BIBLIOGRAPHIE.....	140

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1. Nombre de séances et total des assistances des films de Maurice Proulx	68
Tableau 2. Nombre de films réalisés par période de production	73
Tableau 3. Classement des thématiques dans les films des prêtres-cinéastes	75

LISTE DES ABBRÉVIATIONS

BAnQ	Bibliothèque et Archives nationales du Québec
CACS-CSA	Centre d'archives de la Côte-Sud et du Collège Sainte-Anne
CASSJ	Centre d'archives du Séminaire Saint-Joseph
ESP	École sociale populaire
FJPC	Fondation Jean-Philippe Cyr
MTL	Montréal
SCP	Service de Ciné-Photographie
SHCN	Société historique de la Côte-Nord
SHS	Société historique du Saguenay
TQ	Télé-Québec
TR	Trois-Rivières
UQAR	Université du Québec à Rimouski

INTRODUCTION

Le cinéma est un véhicule formidable pour transmettre des idées, des valeurs et des discours. Au Québec, des prêtres ont compris ce potentiel et, de la fin des années 1920 jusqu'au début des années 1960, ils ont filmé les régions de la province. Plus de trois cents films ont ainsi été produits en l'espace de 30 ans par ces prêtres-cinéastes. Souvent qualifié de préhistorique, de non professionnel et d'artisanal, ce cinéma n'en présente pas moins des cohérences quant aux thèmes abordés, aux valeurs véhiculées et aux discours idéologiques portés à l'écran. D'une part, cette convergence pourrait étonner dans la mesure où ces prêtres étaient dispersés dans les diverses régions du Québec. D'autre part, elle s'inscrit dans le système cohérent de l'Église caractérisé entre autres par des formations ecclésiastiques uniformisées, des valeurs communes et des directives hiérarchiques.

Qui étaient ces prêtres-cinéastes et qu'ont-ils produit? Vingt-cinq ecclésiastiques ayant manié la caméra ont à ce jour été recensés et cette liste serait potentiellement incomplète¹. Les abbés Maurice Proulx, Albert Tessier et le père Louis-Roger Lafleur sont incontestablement ceux bénéficiant de la plus grande notoriété à l'échelle de la province. La carrière cinématographique des autres prêtres-cinéastes s'est plutôt limitée à une échelle régionale, voire paroissiale. La filmographie de ces prêtres, largement dominée par le style documentaire, impressionne par la quantité de films produits. Tous ont, par ailleurs, manifesté une préférence marquée pour les réalités des régions et les milieux ruraux. La métropole et les centres urbains sont ainsi fortement marginalisés.

Les chercheurs qui ont analysé ces œuvres ont relevé l'importance des thèmes suivants : la colonisation, l'agriculture, les milieux ruraux, la famille, la religion,

¹ Jocelyne Denault, *Dans l'ombre des projecteurs : les Québécoises et le cinéma*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1996, p. 27.

l'industrialisation, la nature et les Autochtones². De cet intérêt pour les régions et les milieux ruraux découle l'étiquette de « cinéma régional » pour qualifier les œuvres des prêtres-cinéastes³. Cela dit, l'analyse de ce cinéma régional s'est limitée aux trois prêtres précédemment cités (Lafleur, Proulx et Tessier). Ces derniers ne représentent pourtant qu'une partie de l'ensemble de la production cinématographique des prêtres-cinéastes. De plus, hormis l'œuvre de Maurice Proulx qui a récemment été étudiée⁴, les recherches sur la production cinématographique de l'abbé Tessier et du père Lafleur sont peu nombreuses et datent principalement des années 1970 et 1980. En outre, les prêtres qui ont diffusé leurs films à une échelle régionale et paroissiale n'ont pratiquement pas été étudiés. Pour ces derniers, nous ne connaissons pas la nature de leurs films ni leur discours cinématographique.

Au moment où les prêtres-cinéastes prennent la caméra dans les années 1930, le clergé du Québec parraine, avec plus ou moins de réserves, les multiples mouvements d'Action catholique qui cherchent à revitaliser l'action sociale catholique et à réformer la société⁵. Alimentés notamment par la philosophie personnaliste, ces mouvements s'appuient sur la jeunesse pour forcer de profonds changements au sein de l'Église et amorcer, jusqu'à la fin des années 1960, les processus de modernisation et de sécularisation de la province⁶. Cette même jeunesse sent le devoir de prendre part activement au débat public en contribuant au renouvellement du discours et en se présentant comme une « génération de redresseurs de torts sociaux »⁷. La rénovation sociale ainsi proposée par les mouvements d'Action catholique s'inscrit alors dans le renouvellement de la doctrine religieuse afin que le catholicisme réponde mieux aux aspirations des pratiquants et des

² Les contributions des recherches passées seront explicitées plus en détail au chapitre suivant.

³ André Blanchard, *Le cinéma régional dans le cinéma québécois : l'exemple abitibien*, thèse de doctorat (cinéma, télévision et audiovisuel), Université de la Sorbonne, 1987, 526 p.

⁴ Marc-André Robert, *Dans la caméra de l'abbé Proulx. La société agricole et rurale de Duplessis*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2013, 231 p.

⁵ Voir entre autres, Jean-Pierre Collin, *La Ligue ouvrière catholique canadienne : 1938-1954*, Montréal, Les éditions du Boréal, 1996, p. 170 et 176.

⁶ Michael Gauvreau, *Les origines catholiques de la Révolution tranquille*, Montréal, Éditions Fides, 2008, p. 30.

⁷ Louise Bienvenue, *Quand la jeunesse entre en scène : l'Action catholique avant la Révolution tranquille*, Montréal, Les édition du Boréal, 2003, p. 74-76.

classes ouvrières qui sont alors courtisés par de nouvelles idéologies (communisme, socialisme, fascisme, etc.)⁸. Des critiques du libéralisme sont exprimées et de nouveaux projets de société sont alors proposés⁹. Cela dit, propagée par ces réformateurs catholiques, l'idée d'une dépravation morale comme cause de la Dépression des années 1930 et celle de la nécessité d'une rénovation sociale pour endiguer le marasme économique n'a pas été exclusive aux tenants du personnalisme, aux membres des mouvements d'Action catholique et à l'Église dans son ensemble¹⁰. Les débats sur les bases morales du capitalisme transcendent les sociétés occidentales et débordent l'Église catholique. C'est dans ce contexte que surgissent (ou ressurgissent) des idées et des initiatives, parfois anciennes, parfois nouvelles, pour revitaliser les assises morales et sociales de la société afin d'en finir avec les années de crise¹¹.

Rien ne nous laisse penser que les prêtres-cinéastes ont adhéré à la philosophie personnaliste et aux mouvements d'Action catholique. En fait, leur action semble provenir de leur propre initiative sans commandement ou collaboration de l'Église ou d'un mouvement d'Action catholique¹². Les archives de Cyr, Imbeau et Tessier confirment cette autonomie, puisqu'ils doivent la plupart du temps assumer financièrement les coûts liés à leur propagande cinématographique et qu'ils sont maîtres de leurs choix artistiques. Toutefois, cette autonomie des prêtres-cinéastes n'est pas synonyme de marginalité et d'anticonformisme à l'égard de l'Église. À quelques reprises, les supérieurs de Lafleur et de Tessier ont commenté, voire validé, leurs films. Cette autonomie est donc tacitement encadrée au sein de l'Église. Enfin, dans la mesure où les mouvements d'Action catholique contribuent dans les années 1930 et 1940 à un pluralisme idéologique dans l'Église¹³, nous

⁸ E.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren, *Sortir de la « Grande noirceur » : l'horizon « personnaliste » de la Révolution tranquille*, Sillery, Les éditions du Septentrion, 2002, p. 65.

⁹ Fernande Roy, *Histoire des idéologies au Québec aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1993, p. 79.

¹⁰ Goronwy Rees, *La grande crise de 1929 : le capitalisme remis en question*, Paris, Albin Michel, 1972, p. 221.

¹¹ Jacques Paul Couturier, dir., *Un passé composé : le Canada de 1850 à nos jours*, Moncton, Éditions d'Acadie, 2000, 2^e éd., p. 223-227.

¹² Jean Hamelin et Nive Voisine, dir., *Histoire du catholicisme québécois. Le XX^e siècle. Tome 2 : de 1940 à nos jours*, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1984, p. 155.

¹³ Collin, *op. cit.*, p. 176-177.

pensons que les films des prêtres-cinéastes participent aussi à cette diversification idéologique de l'Église catholique du Québec.

Pour toutes ces raisons, une relecture de l'œuvre de ces prêtres semble pertinente afin de connaître plus largement ceux que l'on appelle « prêtres-cinéastes » et de mieux saisir la nature et l'évolution de leur discours régionaliste. Pour cela, nous proposons d'étudier l'œuvre cinématographique de sept prêtres : Jean-Philippe Cyr, Denis Doucet, Thomas-Louis Imbeau, Louis-Roger Lafleur, Léonidas Larouche, Maurice Proulx, et Albert Tessier. Ce choix a entre autres été guidé par la récurrence de certains prêtres-cinéastes dans les recherches en histoire et en études cinématographiques, par la longévité de leur carrière cinématographique et par l'accessibilité aux sources documentaires.

Par ailleurs, nous proposons d'étudier la région et ses représentations en amont du concept plus récent de *développement régional*. L'objectif n'est pas d'identifier d'un point de vue historique des facteurs économiques, sociaux, culturels ou politiques favorisant le développement des régions, ni même de définir ou de reconnaître des traces de ce concept à travers les années 1930 à 1960. La démarche cherche plutôt à mettre au jour la genèse des représentations des régions durant les années qui précèdent la théorisation du développement régional lors des années 1960 et 1970.

PLAN DE L'ÉTUDE

Le premier chapitre présente l'historiographie du cinéma des prêtres-cinéastes et des relations entre l'Église catholique et le septième art. Ensuite, nous abordons la problématique, les objectifs, les questions et les hypothèses de recherche. Nous définissons de plus le cadre conceptuel de notre étude en nous attardant plus spécifiquement aux concepts d'idéologie et de région. Cette partie se conclut par la méthodologie et les sources employées pour cette recherche.

Au deuxième chapitre, nous examinons les parcours individuels des prêtres-cinéastes dans le but de saisir les fondements de leurs projets respectifs. Nous présentons d'abord la biographie de chacun des sept cinéastes à l'étude, et nous mettons l'accent sur leurs origines familiales, leur parcours scolaire et professionnel de même que sur leurs principales réalisations de la fin des années 1920 à 1960. L'analyse de la vie de ces prêtres permet de mieux contextualiser leurs préoccupations, les motivations et les intérêts de chacun dans leur projet cinématographique respectif. Nous situons ensuite les prêtres par rapport à la hiérarchie catholique. De ce fait, nous cherchons à savoir si la place qu'ils occupaient a pu influencer leur discours et leurs pensées. Enfin, nous décrivons les relations qu'ils entretenaient entre eux. L'analyse des liens qui les ont unis s'avère nécessaire pour savoir si ces prêtres formaient un groupe dont la cohésion repose sur des idées et des valeurs communes.

Le cinéma des prêtres-cinéastes entre en scène au troisième chapitre. Nous y décrivons la nature de ce cinéma, les types de films produits et les approches privilégiées, le public visé, les sources de financement et les réseaux de distribution. Ce portrait s'avère essentiel pour comprendre notamment la forme et les orientations privilégiées par les prêtres-cinéastes pour transmettre leurs idées. La catégorisation des films permet ainsi de mieux faire ressortir les principaux axes et les thématiques sur lesquels s'appuie leur discours régionaliste. Finalement, nous voulons savoir à qui était destiné le message de ces prêtres et par quel genre cinématographique leur discours était transmis.

Les chapitres quatre et cinq analysent le discours des prêtres entre 1930 et 1960 à travers les idées et les valeurs représentées dans leurs films. Nous nous attardons plus spécifiquement sur les thématiques principales de leurs productions. Il apparaît que certaines thématiques sont récurrentes parmi l'ensemble des cinéastes et pendant les 30 années de production. Cette analyse du discours des prêtres est séparée en deux chapitres. Le chapitre quatre couvre la période 1930 à 1945 tandis que le chapitre cinq comprend les années 1946 à 1960. La période d'après-guerre se distingue par une diminution de films réalisés de même que par une évolution du discours cinématographique des prêtres. C'est

pour bien circonscrire ces changements que nous abordons séparément la période 1946-1960. Finalement, ces chapitres servent à répondre à deux de nos objectifs de recherche qui sont de définir la conception que les prêtres-cinéastes ont proposée de la région et de son développement ainsi que de tracer l'évolution du discours des prêtres durant les 30 années de production. Nous verrons notamment que loin d'être exclusivement agriculturistes, ces prêtres avaient une conception moderne et diversifiée du développement économique et social des régions de la province.

CHAPITRE I

LE CINÉMA DES PRÊTRES : PORTRAIT HISTORIOGRAPHIQUE

1.1. BILAN HISTORIOGRAPHIQUE

1.1.1. Le cinéma des prêtres-cinéastes

Abondance est un mot qui sied mal à la littérature scientifique concernant les sept prêtres à l'étude. Aucune étude ne semble avoir été produite à propos du père Denis Doucet et des abbés Jean-Philippe Cyr, Thomas-Louis Imbeau et Léonidas Larouche. L'apport de ces prêtres à l'histoire du cinéma et à l'histoire culturelle de la province reste donc méconnu. Quant à Louis-Roger Lafleur, Maurice Proulx et Albert Tessier, leur plus grande notoriété a contribué à l'intérêt des chercheurs à leur endroit, particulièrement pour les deux derniers. Les recherches à l'endroit de ces derniers se sont attardées à leur parcours individuel. En somme, jamais les prêtres-cinéastes n'ont été étudiés comme un groupe animé, dans une certaine mesure, de valeurs convergentes ou encore partageant un mode de production spécifique.

Dans les années 1960 et 1970, les films des prêtres-cinéastes ont été jugés passésistes ou dépassés, pour ne pas dire folkloriques¹. Dans *L'histoire générale du cinéma au Québec*, Yves Lever écrit en 1988 que les films de Maurice Proulx représentent le triomphalisme de l'Église catholique d'avant la Révolution tranquille de même que « la mystique duplessiste de la grandeur paysanne »². Quant aux films d'Albert Tessier, son discours régionaliste ne s'écarte pas, selon Lever, de l'idéologie clérico-nationaliste³. Les préjugés négatifs sur les

¹ Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 58.

² Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Les éditions du Boréal, 1988, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 38.

œuvres des prêtres-cinéastes persistent jusqu'aux années 2000. Marcel Jean, auteur de plusieurs ouvrages sur le cinéma québécois, propose la lecture suivante :

À ce chapitre, les œuvres d'Albert Tessier et de Maurice Proulx sont parfaitement représentatives puisqu'elles abordent de front la totalité de ces sujets. À travers ces thèmes [l'exploration du territoire, la nature, l'agriculture, la religion, l'artisanat, l'éducation et le coopératisme], on reconnaît une société rurale centrée sur elle-même, dominée par les valeurs catholiques et l'idéologie de conservation⁴.

En 2006, Gillian Helfield a analysé la représentation de la ruralité et des traditions rurales dans trois films de Tessier. Elle écrit : « Tessier's films advocate the tenets of a conservative ideology, dedicated to preserving the traditions and values of the past [...] »⁵. Ce constat nous semble peu appuyé, considérant le maigre échantillon (3 films) analysé par la chercheuse. Plus récemment en 2008, Pierre Véronneau écrit que les films de Proulx de même que la majorité des films tournés au Québec entre 1935 et 1959 véhiculent un discours agriculturiste de retour à la terre⁶. Selon lui, il faut attendre 1960 pour que le cinéma du terroir soit remis en question et amorce un déclin⁷. Dans l'ensemble, ces conclusions reflètent davantage des jugements de valeur des historiens et des spécialistes du cinéma sur une époque révolue qu'une réelle réflexion analytique des œuvres des pionniers du cinéma québécois⁸.

Bien que ces préjugés s'étendent jusqu'aux années 2000, une révision s'est effectuée en parallèle à partir des années 1990. Line Bouteiller a été la première à poser un regard différent sur cette production. Dans son mémoire de maîtrise, elle s'interroge sur le

⁴ Marcel Jean, *Le cinéma québécois*, Montréal, Les éditions du Boréal, 1991, p. 13.

⁵ Gillian Helfield, « *Cultivateur d'images : Albert Tessier and the Rural Tradition in Québécois Cinema* », dans Catherine Fowler et Gillian Helfield, dir., *Representing the Rural : Space, Place and Identity in Films about the Land*, Détroit, Wayne State University Press, 2006, p. 53.

⁶ Pierre Véronneau, « L'histoire du Québec au travers de l'histoire du cinéma québécois. Le cinéma québécois a-t-il le goût de l'histoire ? », *Cinemas : revues d'études cinématographiques / Cinemas : Journal of Film Studies*, vol. 19, n° 1, 2008, p. 82.

⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁸ Cette lecture découle principalement de deux éléments explicatifs. Premièrement, on critique la proximité de ce cinéma des prêtres-cinéastes avec le gouvernement de Maurice Duplessis et les autorités de l'Église catholique. Deuxièmement, de nombreux historiens et spécialistes du cinéma ont identifié l'année 1956 comme la véritable naissance du cinéma québécois, à cause du déménagement de l'ONF d'Ottawa à Montréal qui contribue à un accroissement de la production de films de langue française dans la province.

caractère ethnographique des films de Louis-Roger Lafleur. Elle soumet l'hypothèse que le phénomène des prêtres-cinéastes n'est sans doute pas un hasard et qu'il représente un courant cinématographique peut-être unique au monde⁹. L'analyse de Jocelyne Denault sur le cinéma d'avant la Révolution tranquille marque un tournant. Elle est la première à voir dans les films du clergé un brin de modernité. Concernant le cinéma des communautés religieuses féminines, elle écrit qu'il représentait la modernité et le dynamisme à leurs yeux¹⁰. Elle ajoute que « [l]es films des religieuses reflètent l'avant-gardisme, ou à tout le moins un certain modernisme, d'un groupe social que l'on a trop facilement tendance à associer au conservatisme et à la stagnation, les religieuses¹¹. » Cette modernité, Christian Poirier la voit aussi dans les films de Maurice Proulx, une modernité qui se vit toutefois en symbiose avec la tradition¹². Dans son récent mémoire de maîtrise, Marc-André Robert analyse plus en profondeur le trait d'union entre modernité et tradition dans les films de Proulx. Pour lui, la modernité serait surtout scientifique et matérielle et elle se traduirait notamment par la mécanisation, l'industrialisation et l'électrification du monde rural¹³. Quant à la tradition et à la religion, les femmes en sont les principales gardiennes. Cette tradition repose sur les mœurs, les coutumes et les savoir-faire traditionnels.

Les recherches portant sur l'idéologie régionaliste et l'œuvre cinématographique d'Albert Tessier arrivent à la même conclusion, c'est-à-dire que le Mauricien était motivé par une volonté d'intégrer sa région à la modernité tout en protégeant l'identité canadienne-française ainsi que le mode de vie et les valeurs traditionnels¹⁴. Cette volonté de modernité forçait les prêtres-cinéastes (Proulx et Tessier) à différer, dans une certaine mesure à tout le moins, de l'idéologie conservatrice et ruraliste de l'Église catholique. Par exemple, Tessier

⁹ Line Bouteiller, *Louis-Roger Lafleur, ethnocinéaste*, mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Université de Montréal, 1993, p. 141.

¹⁰ Jocelyne Denault, *Dans l'ombre des projecteurs : les Québécoises et le cinéma*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1996, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 29.

¹² Poirier, *op. cit.*, p. 52.

¹³ Marc-André Robert, *Dans la caméra de l'abbé Proulx. La société agricole et rurale de Duplessis*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2013, p. 151.

¹⁴ Brigitte Nadeau, *Albert Tessier, intermédiaire culturel régionaliste. L'image au service d'une propagande*, mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Université Laval, 2004, p. 39.

a adopté un discours agriculturiste moins rigide et moins omniprésent¹⁵. De surcroît, il fait une place à l'industrie et à la ville dans ses films (voir par exemple *Trois-Rivières 1934*)¹⁶. Conséquemment, nous nous questionnons sur les objectifs cinématographiques des autres prêtres-cinéastes. En effet, partagent-ils des objectifs semblables à ceux de Proulx et Tessier, et dans quelle mesure leur représentation de la région se ressemble?

1.1.2. L'Église catholique et le cinéma

La relation entre les élites catholiques (ecclésiastiques et laïques) et le cinéma fut ambiguë. Dès l'apparition du cinéma forain en 1896, elles condamnèrent cet art et souhaitèrent fermer les salles de projection le dimanche¹⁷. Cette bataille se rendit même jusqu'en Cour suprême où l'Église a perdu sa cause. Trente ans plus tard, la suspicion envers le cinéma demeure toujours vive. En mars 1930, le journal *Le Devoir* dénonce encore dans ses pages l'immoralité du cinéma : « Il [le cinéma] nous montre contre un funèbre fond de pessimisme un monde de déséquilibrés, de voleurs, de débauchés, de traîtres et d'assassins. [...] Le cinéma est l'université du vice d'où sortent les techniciens des crimes de tout genre¹⁸. » On l'a même accusé d'être responsable de la hausse de la criminalité au Canada en 1930¹⁹. Quant au cinéma parlant, la qualité du son et son caractère criard ont été critiqués²⁰. De surcroît, l'absence de films français et la peur d'une américanisation des Canadiens français font réagir même les élites plus libérales²¹. À ce propos, un bref coup d'œil dans les pages consacrées au cinéma dans le journal *Le Soleil* des années 1930 permet de constater la prédominance des films américains et anglophones

¹⁵ René Verrette, *Les idéologies de développement régional. Le cas de la Mauricie : 1850-1950*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1999, p. 42-43.

¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷ Pierre Pageau, *Les salles de cinéma au Québec, 1896-2008*, Québec, Les Éditions GID, 2009, p. 20.

¹⁸ Paul Anger, « Le cinéma éducateur », *Le Devoir*, vol. 21, n° 50, 3 mars 1930, p. 1.

¹⁹ « La vague du crime monte », *Le Devoir*, vol. 21, n° 223, 26 septembre 1930, p. 1.

²⁰ « Le cinéma hurlant », *Le Soleil*, vol. 39, n° 18, 20 janvier 1930, p. 4.

²¹ « Le cinéma, la langue et l'art », *Le Soleil*, vol. 39, n° 6, 4 janvier 1930, p. 16.

sur le marché québécois. Au surplus, le caractère libertin du cinéma faisait peur aux élites catholiques qui craignaient surtout pour l'éducation morale de la jeunesse²².

Malgré les craintes, l'Église n'a pas écarté complètement le cinéma. D'ailleurs, il est possible que l'historiographie ait trop mis l'accent sur le discours répressif et méfiant à l'égard du cinéma dans la première moitié du XX^e siècle. En effet, dans sa correspondance et dans ses entrevues, Maurice Proulx affirme à maintes reprises avoir le soutien et l'approbation de ses supérieurs, dont M^{gr} Villeneuve. À ce sujet, Proulx écrit en 1987, un an avant sa mort : « J'étais très près de mon évêque le Card. Villeneuve qui approuvait ostensiblement mon travail de cinéaste²³. » En outre, dès les débuts du septième art, l'Église a même laissé se développer une tradition cinématographique en son sein. Par exemple, l'abbé Benjamin Paradis a filmé avec son frère dès 1908 des événements comme le tricentenaire de Québec. Ensemble, ils ont formé un catalogue de films jugés moralement bons et ils les ont distribués à travers les collèges et les couvents²⁴. À partir des années 1920, un réseau de salles de cinéma s'est développé dans les sous-sols d'église, les couvents et les collèges²⁵. Toutefois, jamais l'institution religieuse n'a tenté de se lancer dans la production cinématographique. Elle n'avait ni le savoir-faire ni les moyens financiers²⁶. Elle tente plutôt d'influencer la production et de contrôler la distribution. En 1936, l'adoption de l'encyclique *Vigilanti Cura* par le pape Pie XI vient poser certaines balises concernant la production cinématographique et la moralité du cinéma. Ce dernier n'était plus jugé bon ou mauvais, c'est l'utilisation qui en était faite qui déterminait dorénavant sa valeur. À la suite de cet assouplissement, la production des prêtres-cinéastes s'est intensifiée. En effet, la décennie 1940 fut la plus prolifique en ce qui concerne le nombre de films produits par des religieux québécois. Cette production, amorcée à la fin des années 1920, prit de l'ampleur jusqu'aux années 1950 avant de décliner pour s'éteindre à l'aube de la Révolution tranquille.

²² « Qu'est-ce que l'on fera? », *Le Devoir*, vol. 21, n° 78, 4 avril 1930, p. 1.

²³ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx (P667), contenant 1983-04-000/59.

²⁴ Pageau, *op. cit.*, p. 35.

²⁵ *Ibid.*, p. 99.

²⁶ Jean Hamelin et Nive Voisine, dir., *Histoire du catholicisme québécois. Le XX^e siècle. Tome 2 : de 1940 à nos jours*, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1984, p. 154.

1.2. PROBLÉMATIQUE

Notre bilan historiographique a mis en évidence certains vides historiographiques concernant les prêtres-cinéastes. Comme courant cinématographique, que connaissons-nous de ces prêtres? Il est bien difficile de répondre à cette question puisqu'ils n'ont jamais été étudiés comme un groupe partageant des caractéristiques communes. C'est pourquoi nous proposons de les aborder comme les animateurs d'un courant cinématographique singulier et motivé par des valeurs, des objectifs et des intérêts communs. Par ailleurs, plusieurs prêtres-cinéastes n'ont jamais été étudiés de manière spécifique. Nous ne connaissons donc pratiquement rien de leurs œuvres cinématographiques. En outre, les sciences régionales utilisent peu les arts et le cinéma pour comprendre les représentations régionales et pour analyser les idéologies de développement qui ont marqué économiquement, socialement et culturellement les régions du Québec. Bien avant la conceptualisation du développement régional, il y avait pourtant des acteurs qui, à travers divers moyens (littérature, photographie, médias, etc.), ont modelé les représentations régionales dans l'imaginaire collectif. Puisque les prêtres-cinéastes ont tourné presque exclusivement en région, il s'avère pertinent d'étudier leurs œuvres afin d'en extraire leur conception des régions. En d'autres mots, comment ont-ils représenté les régions au grand écran? Finalement, le cinéma des prêtres-cinéastes a été, pour de nombreux Québécois, leur initiation au septième art. En effet, ce cinéma a été très populaire jusqu'aux années 1970, mais surtout durant les années 1940 et 1950²⁷. Albert Tessier a déjà réussi à remplir une salle de 4000 spectateurs venus pour la projection de ses films²⁸. Certains des films de Tessier et de Lafleur ont même été projetés dans de prestigieuses institutions américaines²⁹. Pourtant, le cinéma des prêtres-cinéastes est encore marginalisé dans les synthèses d'histoire du cinéma québécois, malgré l'importance que les Québécois ont accordée à ces films.

²⁷ Robert, *op. cit.*, p. 14.

²⁸ Albert Tessier, *Souvenirs en vrac*, Sillery, Les éditions du Boréal Express, 1975, p. 175.

²⁹ Le film *Gloire à l'Eau* d'Albert Tessier fut sélectionné en 1938 par l'Université Columbia de New York pour son « International Amateur Movie Show ». De plus, le film *Écoles de bonheur* (1954) de Tessier fit une tournée européenne et américaine. Quant à Louis-Roger Lafleur, il présenta sa série *Mœurs des Indiens du Québec* (1945) et son film *Pêche au Kipawa* (1944) devant 3000 membres de la National Geographic Society au Constitution Hall à Washington en mars 1946.

1.3. OBJECTIFS, QUESTIONS ET HYPOTHÈSE DE RECHERCHE

Cela nous amène donc à mettre au jour le discours cinématographique et les représentations régionales qui supportent la démarche des prêtres-cinéastes. Nous souhaitons examiner l'œuvre documentaire de sept prêtres-cinéastes qui nous ont semblé les plus représentatifs : les abbés Jean-Philippe Cyr, Thomas-Louis Imbeau, Léonidas Larouche, Maurice Proulx, et Albert Tessier, de même que les pères Denis Doucet et Louis-Roger Lafleur.

Trois objectifs sont visés par cette recherche. Premièrement, il s'agit de découvrir, d'inventorier et d'analyser les films des prêtres-cinéastes. Deuxièmement, nous souhaitons étudier les changements et l'évolution du discours des prêtres-cinéastes au cours des trois décennies de production. Troisièmement, nous voulons comprendre la conception des régions et les représentations qui la sous-tendent à travers les films de ces religieux. Ce mémoire tentera de répondre aux questions suivantes :

- Quelle conception de la région et de son développement les prêtres-cinéastes proposent-ils dans leurs films?
- Ces prêtres ont-ils une représentation de la région homogène ou éclatée?
- Quelles sont les principales thématiques abordées dans les films?
- Dans quelle mesure ces prêtres forment-ils un groupe uni autour d'idées, de valeurs, d'intérêts et d'objectifs communs? Partagent-ils les mêmes orientations idéologiques?

L'hypothèse suivante est soumise : à travers leurs films, les prêtres-cinéastes participent au renouvellement du discours de la doctrine catholique des décennies 1930 à 1950 en répondant aux besoins temporels et spirituels d'une société chrétienne attirée par de nouvelles idéologies depuis le début du XX^e siècle. Plus particulièrement, le discours des prêtres-cinéastes est une réponse catholique aux préoccupations et aux enjeux de société issus de la crise des années 1930 et de l'après-guerre, une société traversée par la réalité d'une modernisation de plus en plus présente en dehors des grands centres urbains.

Cette modernisation se traduit par un discours sur le Québec et ses régions où la tradition et le progrès sont conciliés.

1.4. CADRE CONCEPTUEL

Ce mémoire s'intéresse aux idées véhiculées et à la représentation des régions dans les films des prêtres-cinéastes. Par conséquent, deux concepts sont au cœur de cette étude soit l'idéologie et la région.

Nous utilisons le concept d'idéologie afin d'analyser le discours cinématographique des prêtres. Simplifiée à l'extrême, l'idéologie est « un système inédit de valeurs et de croyances³⁰ ». L'historienne Fernande Roy a proposé une définition plus complète du concept en affirmant que les idéologies « forment des ensembles coordonnés de valeurs, d'idées, de symboles qui légitiment une situation donnée ou qui présentent un nouveau projet de société³¹. » Cette définition est générale, brève et efficace ; il est toutefois nécessaire d'en élargir la portée.

Le philosophe Danic Parenteau et le sociologue Ian Parenteau ont défini l'idéologie de manière assez exhaustive et élaborée :

[...] dans sa définition la plus simple, l'idéologie se définit comme une conception du monde et un programme politique. L'idéologie porte toujours en elle ces deux dimensions inséparables. D'abord, en tant que conception de monde, elle offre une manière de comprendre le monde en lui conférant un sens. Elle prétend apporter une explication de ce qui est, de ce qui s'offre à voir, et cela, en vue de mettre à jour sa signification. Ensuite, dans la mesure où elle est un programme politique, toute idéologie porte toujours déjà en elle un appel à agir sur le monde. L'idéologie engage toujours indéniablement à l'action, en conformité avec la conception du monde qui la sous-tend. Elle se prononce sur ce qui devrait être fait

³⁰ Shmuel Trigano, *La nouvelle idéologie dominante : le post-modernisme*, Paris, Les Éditions Hermann, 2012, p. 7.

³¹ Fernande Roy, *Histoire des idéologies au Québec aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1993, p. 9.

et sur ce qu'il faut faire. Comme telle, l'idéologie est toujours par définition "normative". Elle repose sur des jugements de valeur et des choix moraux³².

Loin de s'appliquer uniquement aux idéologies politiques (communisme, libéralisme, etc.), notre conception de l'idéologie nous permet d'analyser le discours des prêtres-cinéastes comme une idéologie des représentations et de l'aménagement régional.

L'idéologie est d'abord un discours³³. Dans les films des prêtres, le discours est diffusé à travers les mots, les sons et les images. Il se manifeste à l'écrit par les titres et les intertitres des films, à l'oral par la parole du narrateur (lorsqu'il y a un narrateur) et par le défilement des images. Cela dit, les films ne sont pas les seuls moyens utilisés par les prêtres-cinéastes pour transmettre leur discours. Les livres qu'ils ont publiés et leurs archives personnelles s'avèrent utiles pour appréhender leur discours plus privé et pour comprendre les processus qui ont mené à la réalisation des films. Autrement dit, ces documents permettent souvent de contextualiser le discours présenté dans les films.

Notre analyse du discours des prêtres-cinéastes se fera donc en trois temps. D'abord, une idéologie ne peut pas apparaître sans acteurs pour la créer et la porter. C'est pourquoi il est nécessaire de la mettre en relation avec ceux qui la formulent et la propagent³⁴. L'analyse de ces acteurs – les prêtres-cinéastes – est essentielle afin de savoir si leur discours est en partie influencé par leur parcours respectif. L'histoire individuelle, l'environnement, les enjeux sociaux et économiques d'un territoire peuvent influencer la pensée des cinéastes et, conséquemment, leur discours. Ensuite, le discours cinématographique des prêtres est décortiqué pour en faire ressortir les postulats idéologiques. Pour cela, nous analysons dans un premier temps les idées principales qui émanent des thématiques privilégiées par les prêtres. Dans un second temps, les valeurs proposées dans le discours sont étudiées. Souvent, ces valeurs sont étroitement associées

³² Danic Parenteau et Ian Parenteau, *Les idéologies politiques : le clivage gauche-droite*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2008, p. 9.

³³ Colette Moreux, *La conviction idéologique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978, p. 10.

³⁴ Roy, *op. cit.*, p. 9.

aux us et coutumes, à la mythologie, à la religion, à la morale et à la science³⁵. Finalement, la demande et le développement d'une idéologie s'insèrent dans un contexte historique et territorial précis³⁶. Tumulueuses, les décennies 1930 et 1940 sont, au Québec et en Occident, une période fertile pour l'éclosion d'idéologies. C'est pourquoi les idées et les valeurs proposées doivent nécessairement être mises en contexte avec la conjoncture sociale, économique et politique de leur époque.

En ce qui concerne le concept de région, le géographe Clermont Dugas relevait en 1986 la multiplicité des définitions³⁷. Notre but n'est pas de toutes les recenser. Ainsi, nous retenons une définition classique de la région, celle qui la présente comme un espace géographique qui se situe sur une échelle infranationale, c'est-à-dire entre le national et le local³⁸. Cet espace géographique évolue grâce à divers acteurs qui l'utilisent, l'habitent, l'aménagent et le gèrent³⁹. La région est une construction sociale, un espace vécu, ressenti et représenté par les acteurs qui sont en relation avec elle⁴⁰. Enfin, la région peut se définir à la fois par les caractéristiques physiques et naturelles distinctes comme le relief ou la végétation (ex. : les Bois-Francis) et par des caractéristiques humaines qui assurent une certaine cohésion sociale, culturelle ou économique sur un espace (ex. : Cantons-de-l'Est). Notre étude ne s'attarde donc pas à une région précise, mais à la région de manière générique. À travers les dimensions naturelles et culturelles de la région, nous étudions les représentations régionales dans les films des prêtres-cinéastes.

³⁵ Jean Baechler, « De l'idéologie », *Annales. Histories et Sciences Sociales*, 27^e année, n° 3, 1972, p. 653.

³⁶ *Ibid.*, p. 649.

³⁷ Clermont Dugas, « Région et régionalisation au Québec depuis Raoul Blanchard », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 30, n° 80, 1986, p. 191.

³⁸ Nicole Girard, « La région : une notion géographique? », *Ethnologie française*, vol. 34, n° 1, 2004, p. 108.

³⁹ Alexandre Moine, « Le territoire comme un système complexe : un concept opératoire pour l'aménagement et la géographie », *L'espace géographique*, tome 35, n° 2, 2006, p. 126.

⁴⁰ Maude Flamand-Hubert, « Le territoire de l'histoire : une étude de cas dans le Bas-Saint-Laurent », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 57, n° 160, avril 2013, p. 72.

1.5. MÉTHODOLOGIE

Afin d'atteindre nos objectifs de recherche, l'analyse documentaire conduite à partir de sources écrites et audiovisuelles est la méthode d'enquête qui a été retenue. Dans les œuvres mobilisées des prêtres-cinéastes, les représentations sociales (images, mythes, idées et concepts⁴¹) sont étudiées pour mettre en relief les postulats idéologiques des auteurs. En ce qui concerne l'examen du contenu visuel et sonore des films, une approche d'analyse dite classique est utilisée⁴². Ainsi, à partir de la distinction entre les idées principales et secondaires des divers documents de même qu'à partir de l'agencement logique des idées, nous avons analysé le discours des prêtres-cinéastes. Pour chacun des films, nous avons fait une fiche recensant trois types d'informations : les caractéristiques physiques du document, le repérage des thématiques, des lieux et des individus filmés et, enfin, toute information permettant de contextualiser les images en fonction de leur époque et les lieux où elles ont été filmées. La grille d'analyse des films est expliquée en détail plus loin dans ce chapitre. Enfin, nous avons aussi croisé les données tirées de l'analyse des films avec des sources manuscrites (correspondances, publications, articles de journaux, etc.) afin de mieux comprendre le discours des prêtres. À partir des fiches de visionnement et des sources manuscrites, nous avons pu faire ressortir les idées principales et les idées secondaires communes des prêtres-cinéastes.

La cueillette d'informations s'est faite d'abord à partir des films des prêtres-cinéastes. Ces films sont pour la plupart facilement accessibles à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ), à la Société historique du Saguenay, à la Société historique de la Côte-Nord et à Télé-Québec (Rimouski). Ensuite, afin d'obtenir des informations biographiques et de mieux circonscrire le discours des prêtres-cinéastes, nous avons consulté des fonds d'archives publics et privés à la BANQ, au Séminaire de Rimouski, à l'Évêché de Chicoutimi, à l'Archevêché de Québec, au Centre d'archives de la Côte-du-

⁴¹ Michel Vadée, *L'idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 16.

⁴² Jean-Louis del Bayle, *Initiation aux méthodes des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 126.

Sud et du Collège Sainte-Anne, aux Archives du Séminaire Saint-Joseph et à la Fondation Jean-Philippe Cyr. La correspondance et les notes personnelles trouvées dans ces centres d'archives se sont toutes avérées pertinentes pour mieux comprendre et contextualiser les films et le discours (cinématographique et privé) des prêtres. Nous avons par ailleurs consulté les dossiers de production des films. Ces dossiers contiennent divers documents en lien avec un film. Ils sont constitués de correspondances, de notes manuscrites, de factures, de plans de scénarisation, de budgets, etc. Finalement, afin de remettre dans leur contexte certains événements et faits historiques liés aux prêtres-cinéastes, nous avons consulté des journaux (notamment *Le Devoir*, *Le Soleil*, *L'Écho du Bas-Saint-Laurent* et *Le Bulletin des agriculteurs*) des années 1920 à 1960. Le choix de ces journaux se justifie pour des raisons d'accessibilité puisqu'ils sont disponibles à la bibliothèque de l'UQAR ou dans la collection numérique de la BANQ. Nous avons repéré les articles à partir du moteur de recherche de la BANQ, d'index, des dates de projections des films trouvées dans les archives des prêtres et, enfin, à partir des dates de sortie des films. Ces journaux ont retenu notre attention parce qu'ils s'adressaient à des publics différents, qu'ils soient nationaux ou régionaux. Ils ont été particulièrement utiles pour comprendre les craintes que suscitait le cinéma dans les années 1930 au Québec.

Finalement, nous nous sommes aussi entretenu avec M. Alain Tardif de Cabano au sujet de Jean-Philippe Cyr. M. Tardif a créé la Fondation Jean-Philippe Cyr pour conserver et rapatrier à Cabano tous les documents d'archives et audiovisuels concernant l'abbé Cyr. Nous avons conduit un entretien libre avec M. Tardif, c'est-à-dire un entretien non directif et non structuré⁴³. Étant donné que M. Tardif a lui-même connu Cyr dans sa jeunesse, il était préférable de le laisser raconter librement ses souvenirs et ses expériences avec le prêtre. Ainsi, notre rôle s'est limité à celui de récepteur d'information⁴⁴.

⁴³ Russel A. Jones, *Méthodes de recherche en sciences humaines*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 138-139.

⁴⁴ Marc-Adélar Tremblay, *Initiation à la recherche dans les sciences humaines*, Toronto, McGraw-Hill, 1968, p. 320.

1.5.1. Stratégie d'échantillonnage

Trois raisons expliquent le choix de limiter cette enquête aux films de Cyr, Doucet, Imbeau, Lafleur, Larouche, Proulx et Tessier. Premièrement, ils font partie des prêtres-cinéastes dont les noms reviennent couramment dans la littérature⁴⁵. Cela dit, d'autres prêtres-cinéastes tels Jean-Marie Poitevin ou le frère Adrien Rivard ont aussi eu une certaine notoriété ; ils ont été écartés de cette étude en raison du type de films qu'ils ont produit. Poitevin a réalisé des films de fiction et des documentaires tournés à l'étranger dont à Cuba, en Inde et en Mongolie. Quant au frère Adrien, il a principalement tourné des documentaires scientifiques sur la botanique et la flore. La nature de leurs films et les sujets qu'ils ont abordés rejoignent difficilement les œuvres des prêtres-cinéastes ciblés pour la présente étude. Deuxièmement, le choix de ces sept cinéastes se justifie par la volonté d'avoir une diversité de régions filmées dans notre échantillon de films. Ainsi, l'Abitibi-Témiscamingue, le Bas-Saint-Laurent, la Côte-Nord, la Gaspésie, la Mauricie et le Saguenay-Lac-Saint-Jean sont les principales régions filmées par les sept prêtres. Troisièmement, ce choix s'explique également par des raisons d'accessibilité aux sources. Les films de ces cinéastes peuvent être facilement consultés dans divers centres d'archives.

1.5.2. Le corpus de films

Nous avons d'abord recensé environ 300 films réalisés par les sept cinéastes. De ce nombre, 230 faisaient initialement partie de notre corpus, les autres ayant été détruits ou perdus. Toutefois, ces 230 films n'ont pas tous été transférés sur des supports plus modernes (VHS ou DVD). Aussi, compte tenu des équipements techniques disponibles aux différents centres d'archives, un certain nombre d'entre eux n'ont pas pu faire l'objet d'un visionnement. Par conséquent, 175 films ont pu être visionnés. L'écart entre notre

⁴⁵ Cette littérature se compose principalement d'études en histoire, en histoire de l'art et en études cinématographiques.

échantillon (175 films) et le total de films toujours existants (230 films) s'explique principalement par le peu de films de Louis-Roger Lafleur qui ont été numérisés. En effet, sur les 72 documentaires qu'il a réalisés, nous avons seulement pu en visionner 15.

Nous avons abordé séparément la filmographie de chaque prêtre-cinéaste. Autant que possible, nous avons consulté les films dans l'ordre chronologique de production. Nous avons fait ce choix afin de percevoir l'évolution des thèmes et des discours dans les films des prêtres-cinéastes. Toutefois, les films d'Imbeau et de Larouche ont été visionnés simultanément et dans le désordre. Leurs films se partagent les mêmes cassettes VHS et n'étaient pas classés selon les années de production.

L'échantillon comporte deux limites. D'abord, puisque les prêtres-cinéastes sont étudiés comme un groupe, il faut souligner la prépondérance des abbés Proulx et Tessier dans la production totale de films. Ensemble, leurs œuvres représentent 49% de notre échantillon. Il en résulte forcément une plus grande variété de sujets abordés par Proulx et Tessier et une plus grande palette de nuances dans leurs discours. De plus, la production du père Doucet et de l'abbé Larouche est assez limitée. En outre, plusieurs de leurs films ne sont pas datés. Ensuite, les prêtres-cinéastes ont souvent eu tendance à retravailler leurs films au fil des ans. Les films conservés aujourd'hui ne sont pas forcément les mêmes que ceux qui ont été présentés au public en premier lieu. Par exemple, le film *Femmes dépareillées* (1948) de Tessier a été modifié par le Service de Ciné-photographie (SCP) afin de pouvoir mieux le vendre à des acheteurs canadiens ou étrangers⁴⁶. Maurice Proulx a apporté des changements à son film *Au Royaume du Saguenay* (1957) à la suite d'une critique de Saguenéens qui déploraient l'absence de séquences sur les villes de Jonquière et Kénogami⁴⁷.

⁴⁶ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds ministère de la Culture et des Communications (E6), S7,SS2, contenant 1983-04-000/18.

⁴⁷ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx (P667), contenant 1983-04-000/59.

La liste de notre corpus de films se trouve à l'annexe A. Cette liste ne correspond pas à la filmographie complète des films des prêtres-cinéastes, mais comprend seulement les titres visionnés dans le cadre de ce mémoire.

1.5.3. Grille d'analyse

Nous avons analysé le contenu des films en trois étapes. Premièrement, les caractéristiques physiques des documents ont été observées. Notre attention s'est portée sur la couleur, le son, le narrateur, la présence de titres et d'intertitres et la qualité de l'image. À ce sujet, les films visionnés ne sont pas les documents originaux. Certains sont numérisés et disponibles sur le site internet de la BANQ tandis que les autres ont été transférés sur Betacam, VHS ou DVD. Selon nous, cette inaccessibilité aux documents originaux n'a pas causé préjudice à l'analyse du contenu. Au contraire, la numérisation des films a contribué à la disponibilité des documents et a facilité leur visionnement. Par ailleurs, l'analyse des caractéristiques physiques nous a permis d'identifier les films les plus travaillés – et souvent les meilleurs – par les cinéastes. Ces films sont en général plus aboutis et donc plus intéressants pour comprendre la pensée des prêtres. En second lieu, nous avons repéré les principaux thèmes et les principales significations des films. Cela a été principalement un travail de classification, de description et de repérage. Troisièmement, la dernière étape consistait à contextualiser et à analyser les films et leurs thématiques par rapport aux cinéastes et au contexte social, politique, économique, culturel et idéologique au moment de la réalisation.

1.6. CADRE TEMPOREL

Cette recherche couvre principalement les années 1930 à 1960. Bien que les premiers films produits par des prêtres-cinéastes aient été tournés à partir de la deuxième moitié des années 1920 par Cyr et Tessier, ceux-ci se sont engagés de manière plus manifeste dans la

production cinématographique dans la décennie suivante⁴⁸. La période 1930 à 1945 est nettement la plus prolifique en termes de nombre de films réalisés, et d'autres prêtres se mettent aussi à réaliser des documentaires. L'après-guerre et les années 1950 marquent un ralentissement notoire de la production de films, et certains prêtres rangent définitivement leur caméra. À partir des années 1960, la production cinématographique est presque terminée, bien que quelques films plutôt marginaux et atypiques aient été produits. Bref, en se limitant aux années 1930 à 1960, l'essentiel de la production cinématographique des prêtres-cinéastes est exploité. Nous ferons cependant quelques intrusions dans les années 1920 pour couvrir les quelques films produits au cours de cette décennie.

⁴⁸ Les premières images de Tessier datent de 1925 pour son film *Dans les bois*. Quant à Cyr, il tourne ses premières images en 1928 dans le cadre d'un film sur sa famille.

CHAPITRE II

LE PARCOURS INDIVIDUEL DES PRÊTRES-CINÉASTES : DES TRAJECTOIRES VARIÉES

Avant d'entreprendre l'analyse du discours cinématographique et des représentations régionales des prêtres-cinéastes, il est nécessaire de s'attarder aux acteurs qui les ont forgés. Au précédent chapitre, nous avons formulé l'hypothèse selon laquelle le vécu, l'environnement de même que les enjeux sociaux et économiques d'un territoire peuvent agir sur la pensée et les idées. Il nous apparaît donc essentiel d'amorcer l'analyse par une présentation des parcours biographiques de chacun des prêtres. Nous constaterons entre autres que la vocation professionnelle de la famille de certains cinéastes de même que le parcours professionnel des prêtres ont influencé, dans une certaine mesure, les préoccupations et les enjeux qui singularisent leur discours. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à la place qu'ils ont occupée dans la hiérarchie catholique de même qu'aux liens que les prêtres-cinéastes ont entretenus entre eux. Ce dernier point s'avère particulièrement important puisqu'il nous permet de répondre à un de nos objectifs de recherche qui est de savoir si les prêtres-cinéastes ont constitué un groupe animé d'idées et de valeurs communes.

Nos recherches ne nous ont pas permis d'identifier des notices biographiques complètes pour Cyr, Doucet, Imbeau et Larouche. Nous avons donc dû partir de zéro et retracer leur trajectoire dans les fonds d'archives. Le père Lafleur et les abbés Proulx et Tessier ont toutefois déjà fait l'objet d'une biographie. Nous les avons donc résumées et nous avons ajouté des informations complémentaires que nous avons trouvées dans les archives. Finalement, nous avons ordonné les biographies de manière alphabétique à partir du nom de famille. Cet ordre ne présuppose aucune hiérarchie.

2.1. CYR, JEAN-PHILIPPE (1882-1974)

Fils de Jean-Elzéar Cyr et de Mathilde Langis, Jean-Philippe Cyr est né dans une famille de cultivateurs le 16 juin 1882 à Maria en Gaspésie¹. Il fait ses études secondaires au Petit Séminaire de Rimouski de 1896 à 1900 et au Séminaire de Philosophie de Montréal de 1900 à 1902. Il adresse une lettre en 1902 à M^{gr} André-Albert Blais, évêque du diocèse de Rimouski, pour entrer au Grand Séminaire afin d'y mener des études de théologie².

Sa demande d'admission au Grand Séminaire de Rimouski est acceptée. Durant ses études de théologie, il a la chance d'être professeur auxiliaire au Séminaire de Rimouski. Il y enseigne les sciences naturelles au cours classique et l'instruction religieuse au cours commercial³. Pendant les vacances estivales, il rejoint sa famille en Gaspésie. Plusieurs lettres du curé de Maria ont signalé à M^{gr} Blais le comportement irréprochable et exemplaire du jeune étudiant pendant l'été. Le 24 juin 1906, Jean-Philippe Cyr est ordonné prêtre à Maria. La même journée, il est nommé professeur au Séminaire de Rimouski. Pendant deux années, il enseigne les sciences et il occupe la fonction d'économiste. Sa carrière dans l'enseignement est cependant de courte durée. En 1908, il est nommé vicaire à la Baie-des-Sables dans le Bas-Saint-Laurent, puis, l'année suivante, il obtient la cure de Sainte-Florence dans la Matapédia. En 1912, il est transféré cette fois à Port-Daniel en Gaspésie. Après huit ans à Port-Daniel, Cyr est nommé curé de Cabano le 15 août 1920⁴.

À Cabano, l'influence de Cyr dans le développement économique, social et spirituel de la communauté est majeure. Il entreprend dans cette localité témiscouataine son plus

¹ Registres du Fonds Drouin (RFD), paroisse de Maria, 16 juin 1882 : Baptême de Jean-Philippe-Germain Cyr, fils de Jean-Elzéar, cultivateur et de Mathilde Langis.

² Archidiocèse de Rimouski, Archives Jean-Philippe Cyr, A-13-3.

³ Sylvain Gosselin et Nive Voisine, *Le clergé de l'archidiocèse de Rimouski*, Rimouski, Archevêché de Rimouski, 2004, p. 332.

⁴ Michel Coulombe et Marcel Jean, *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Les éditions du Boréal, 2006, p. 185.

long ministère puisqu'il y officiera de 1920 à 1962⁵. Il fait construire plusieurs écoles dont le collège Sacré-Cœur ainsi que la salle paroissiale où il projette ses documentaires et des films étrangers. D'ailleurs, la construction de la salle paroissiale ne se fait pas sans réticence, puisque l'archevêché de Rimouski s'y oppose. Cyr agrandit aussi l'église, rénove le presbytère et reconstruit le couvent. Il fait la promotion d'une école de métiers afin que les jeunes puissent se former et travailler au Témiscouata. Il est le fondateur de la Caisse populaire de Cabano en 1938, et il crée un syndicat de travailleurs. Son rôle influent lui donne une notoriété dans la région, et il semble très apprécié par ses paroissiens. L'un d'entre eux, Lionel Côté, vétéran de la Deuxième Guerre mondiale, a même affirmé qu'il se considère comme un miraculé de l'abbé Cyr⁶.

Cyr est un homme complexe. Politiquement et moralement, il est conservateur. En effet, il appuie ouvertement l'Union nationale de Maurice Duplessis et il se prononce notamment en faveur de la prohibition de l'alcool. Toutefois, il se distingue par un esprit scientifique, étant physicien de formation ; il use ainsi de ses talents de bricoleur pour innover. Préoccupé par les économies d'énergie, il produit son propre gazogène et il tente de chauffer les bâtiments de la Fabrique avec du bran de scie⁷. Il expérimente aussi l'extraction des huiles essentielles de pin et d'épinette et fait construire un four à briquettes. Enfin, le prêtre est également un original, ayant adopté un chevreuil comme animal de compagnie...!

Les nombreux films documentaires qu'il a réalisés sont sans aucun doute un legs important de l'abbé Cyr à Cabano et à sa région. C'est plus d'une trentaine de films sur le Témiscouata, dont la production s'étale de la fin des années 1920 jusqu'au début des années 1940, que l'abbé a laissé en héritage. Comme d'autres prêtres-cinéastes, il utilise ses films pour éduquer les gens de sa paroisse, de sa région et du Québec dans son ensemble. Il s'en sert plus précisément pour sensibiliser son public à la beauté de la nature, à

⁵ Gosselin et Voisine, *op. cit.*, p. 332.

⁶ Entretien avec Alain Tardif réalisé le 13 août 2015.

⁷ Alain Tardif et Maryse Pelletier, *Cabano : mes racines, mes amours*, Québec, Alain Tardif Communication visuelle, 2006, p. 97.

l'importance de la préservation de la forêt et à l'influence majeure de l'industrie forestière pour le Témiscouata. Il faut dire que depuis le début du XX^e siècle, Cabano et le Témiscouata vivent au rythme de l'exploitation forestière et de la compagnie Fraser. D'ailleurs, cette dernière devient rapidement un pôle d'identification régionale qui marque la vie économique, sociale et culturelle de la région⁸.

En 1956, Cyr fête le jubilé d'or de son ordination. Après 42 ans comme curé au service de la paroisse de Saint-Mathias-de-Cabano, il prend sa retraite en 1962 et il demeure dans la paroisse⁹. À partir de 1970, Cyr signale dans sa correspondance que sa santé se dégrade. Il a notamment des problèmes oculaires¹⁰. L'année suivante, sa santé s'aggrave encore et il est maintenant presque aveugle. Jean-Philippe Cyr meurt le 17 janvier 1974 à Cabano à l'âge de 91 ans.

2.2. DOUCET, DENIS (1896-1988)

Denis Doucet est né à l'île du Cap-Breton en Nouvelle-Écosse en 1896. Il est le fils d'Arsène Doucet et de Zélie Chiasson¹¹. Il fait son juvénat à Pointe-de-l'Église en Nouvelle-Écosse en 1909. En 1914, il est envoyé en Belgique où il fait son noviciat. Quelques mois plus tard, la guerre éclate et il fuit en France devant l'invasion allemande. Il est alors accueilli par une comtesse française pendant trois ans¹². Son séjour en Europe dure sept ans. À son retour, il est ordonné prêtre eudiste le 15 août 1920. Deux ans plus tard, le jeune prêtre de 26 ans est envoyé sur la Côte-Nord par ses supérieurs. Il est alors responsable de la mission de la réserve de Betsiamites. Il y reste 20 ans et il apprend la langue montagnaise.

⁸ Pierre Bérubé, « Le Témiscouata est une patrie », *Histoire Québec*, vol. 1, n° 1, 1995, p. 37.

⁹ « Pendant 42 ans, il a dirigé la destinée spirituelle des paroissiens de Cabano », *L'Écho du Bas-Saint-Laurent*, vol. 30, n° 31, 3 octobre 1962, p. 48.

¹⁰ Archidiocèse de Rimouski, Archives Jean-Philippe Cyr, A-13-3.

¹¹ Il a été difficile de retracer les origines des parents de Denis Doucet. Cependant, un document des archives provinciales des Eudistes laisse supposer qu'ils étaient agriculteurs ou pêcheurs.

¹² Service des archives provinciales Eudistes de l'Amérique du Nord, Biographie Denis Doucet, p. 3.

Dans les années 1930, le père Doucet achète une caméra 8 mm¹³. Pendant plus de 25 ans, le père eudiste transporte sa caméra avec lui lors de ses déplacements sur la Côte-Nord. Selon ses dires, ses films « pourront témoigner des grands moments que j’ai vécus dans une région alors en pleine transformation où de nombreuses traditions ont disparu les unes après les autres¹⁴ ».

En 1942, à l’âge de 46 ans, Doucet est nommé curé de la paroisse Saint-Joseph à Sept-Îles¹⁵. Sa connaissance de la langue montagnaise a justifié, en partie, sa nomination. À cette époque, Sept-Îles était un gros village d’environ 1000 habitants durant la saison estivale et composé d’une importante minorité montagnaise. Doucet est resté à Sept-Îles pendant 11 ans, jusqu’en 1953. Lors des années passées dans ce coin de pays, il a vécu dans une ville alors en pleine reconfiguration économique et sociale. À son départ, Sept-Îles est une ville transformée ; de nouveaux quartiers ont été construits et la population a quintuplé pour atteindre 5000 habitants¹⁶. Doucet a filmé cette formidable transformation. Pour cette recherche, nous avons pu mettre la main sur un seul film de cette époque : *Vue de Sept-Îles*.

En 1953, le père Doucet est transféré à la cure de Havre-Saint-Pierre. Dans ses écrits, il qualifie Havre-Saint-Pierre de capitale régionale de la Côte-Nord¹⁷. Là, il est témoin des festivités entourant la célébration du centenaire du village en 1957 et notamment de la visite du gouverneur général, l’Honorable Vincent Massey. Doucet filme ces événements qu’il qualifie de mémorables¹⁸.

Havre-Saint-Pierre est le dernier endroit filmé par le père Doucet. En 1959, alors qu’il est âgé de 65 ans, il quitte la Basse-Côte-Nord pour Forestville. Dans ses notes, le père Doucet mentionne qu’il ne possède aucune image de son passage à Forestville puisqu’il avait cessé de filmer peu de temps avant son départ de Havre-Saint-Pierre.

¹³ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴ Société historique de la Côte-Nord (SHCN), Fonds Denis Doucet (P012), MN/1/1,1.

¹⁵ Communauté catholique de Sept-Iles, *Liste de nos curés, prêtres, diacres et stagiaires*, <<http://www.paroissesseptiles.org/html/listecures.html>> (14 octobre 2015).

¹⁶ SHCN, Fonds Denis Doucet (P012), MN/1/1,1.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

Bien que l'œuvre cinématographique du père Denis Doucet soit prolifique, il semble que peu de ses films aient été conservés. Dans ses notes, il résume son œuvre ainsi :

À chaque endroit où j'ai vécu, j'ai filmé de nombreuses scènes ordinaires, des personnes que j'ai bien connues, des lieux que j'ai connus. Mais j'ai aussi filmé, à chaque endroit, des scènes historiques, de grands événements : à Betsiamites, l'inauguration de la chapelle des Îlets, à Sept-Îles, le tricentenaire de la première messe et ici, au Havre-Saint-Pierre, j'ai pu assister de près aux grandes fêtes qui ont marqué, en 1957, le centenaire de la fondation du village¹⁹.

En 1962, après 42 années passées sur la Côte-Nord, le père Doucet quitte la région pour s'établir brièvement sur l'île Jésus jusqu'en 1969. Il retourne ensuite vivre dans sa région natale en Nouvelle-Écosse de 1969 à 1981. Il revient à la résidence de Laval en 1981 où il reste jusqu'à la fin de sa vie. Le père Doucet meurt le 12 septembre 1988 d'une insuffisance cardiaque à l'Hôpital Sacré-Cœur de Montréal. Il avait 92 ans²⁰.

2.3. IMBEAU, THOMAS-LOUIS (1899-1984)

Thomas-Louis Imbeau est né le 1^{er} décembre 1899 à la Baie-Sainte-Catherine. Il est le fils du journalier Louis Imbeau et de Rahab Savard²¹. Il fait ses études classiques au séminaire de Chicoutimi de 1915 à 1921. Il poursuit en théologie au Grand Séminaire d'Halifax en 1921 et 1922 ainsi qu'au Grand Séminaire de Chicoutimi de 1922 à 1925. Le 7 juin 1925, il est ordonné prêtre à la Cathédrale de Chicoutimi.

Aussitôt ordonné, Imbeau devient professeur au Séminaire de Chicoutimi. Il est alors âgé de 26 ans. Il enseigne la religion, le français, la littérature française, le latin et le grec. À cette époque, il a un intérêt pour la photographie. En 1928, il se procure une caméra 16

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Services des archives provinciales Eudistes de l'Amérique du Nord, Fonds Denis Doucet.

²¹ Thomas-Louis Imbeau a été baptisé dans la paroisse de Tadoussac, Baie-Sainte-Catherine n'existant qu'à l'état de mission à l'époque. Voir Registres du Fonds Drouin (RFD), paroisse de Tadoussac, 17 décembre 1899 : Baptême de Joseph-Thomas-Louis Imbeau, fils de Louis, journalier, et de Rahab Savard.

mm Eastman Kodak auprès d'Albert Tessier²². Dès le début des années 1930, il commence à faire des films, surtout pour la Société historique du Saguenay²³. Il est par ailleurs membre de l'« Amateur Cinema League » en 1935.

Imbeau reste professeur au Séminaire de Chicoutimi jusqu'en 1938. La même année, il fonde et dirige l'École d'agriculture de Chicoutimi. Il y enseigne la religion et l'arithmétique jusqu'en 1941. Au printemps 1941, il quitte le Saguenay pour Charlevoix où il s'installe dans la paroisse de Saint-Fidèle pour y être curé. Il collabore avec le magazine américain *Life* pour un reportage sur le Québec rural et francophone publié en octobre 1942, où il livre notamment des photographies de Saint-Fidèle²⁴.

À Charlevoix, Imbeau continue à produire des films, mais à un rythme moins soutenu. Ses belles années de production cinématographique sont derrière lui. Ses films les mieux travaillés datent de l'époque où il habitait le Saguenay.

Alors qu'il est curé à Saint-Fidèle, il se fait propagandiste et zéléateur des Caisses populaires de Charlevoix jusqu'en 1949. Cette même année, Imbeau est transféré à Saint-Étienne de La Malbaie pour y être curé jusqu'en 1970. Il termine sa carrière en 1977 comme curé de Saint-Irénée. Imbeau décède le 22 septembre 1984 à l'hôpital de l'Enfant-Jésus de Québec à la suite d'une chute où il s'est fracturé la hanche ; il était âgé de 84 ans²⁵.

Les archives de l'abbé Imbeau à l'Évêché de Chicoutimi fournissent peu d'informations concernant l'œuvre cinématographique du religieux. La seule information que nous ayons trouvée concernait sa succession. Dans son testament daté de 1970, il

²² Coulombe et Jean, *op. cit.*, p. 365.

²³ BAnQ, Centre d'archives du Saguenay, Inventaire des films produits au Saguenay-Lac-St-Jean (1915-1984), cote : 200221.

²⁴ John Phillips, « French Canada: The War Makes Trouble for Catholic Quebec », *Life*, 19 octobre 1942, vol. 13, n° 16, p. 103-112.

²⁵ Archives de l'Archidiocèse de Québec, Thomas-Louis Imbeau, Notices biographiques (1969) et nécrologiques (1984).

léguaient ses appareils photographiques, ses caméras, ses projections et ses diapositives de même que leur contenant à son neveu, Michel Imbeau²⁶.

2.4. LAFLEUR, LOUIS-ROGER²⁷ (1905-1973)

Louis-Roger Lafleur est né le 8 juillet 1905 à Montréal dans la paroisse Saint-Louis-de-France. Il est le fils de Louis Lafleur et Berthe Gravel²⁸. Dans les registres paroissiaux, son père est présenté comme commis-voyageur en 1904, puis comme gérant en 1905. Quelques années après la naissance de Louis-Roger Lafleur, la famille déménage à Lachute. Le jeune Lafleur y fait ses études primaires à l'école paroissiale. Il poursuit ses études classiques au Petit Séminaire de Montréal chez les Sulpiciens, de 1919 à 1925.

En 1925, Lafleur commence son noviciat, mais des problèmes de santé retardent son cheminement. Sept ans plus tard, en juin 1932, il est ordonné prêtre à l'Université d'Ottawa. Il est alors âgé de 27 ans. Alors que ses collègues entament une quatrième année de théologie à Ottawa, Lafleur est envoyé au Juniorat de Chambly avec l'obligation de terminer ses études.

Lafleur passe quatre années à Chambly. Il y termine ses études de théologie, mais surtout, y est initié par le père Guillaume Charlebois à la propagande missionnaire. Parallèlement, le jeune prêtre se voit confier l'administration de la revue missionnaire *L'Apostolat*. Cette période correspond aussi au début de la carrière de cinéaste de Louis-Roger Lafleur. Il s'intéresse d'abord à la photographie pour ensuite porter son attention sur le cinéma dans lequel il voit un potentiel propagandiste intéressant.

²⁶ Archives de l'Évêché de Chicoutimi, Thomas-Louis Imbeau, Testament de 1970.

²⁷ Cette section est tirée du chapitre 2 du mémoire de maîtrise de Line Bouteiller, *Louis-Roger Lafleur, ethnocinéaste*, mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Université de Montréal, 1993, p. 9-42. Voir également le chapitre 4 de la thèse de doctorat d'André Blanchard, *Le cinéma régional dans le cinéma québécois : l'exemple abitibien*, thèse de doctorat (cinéma, télévision et audiovisuel), Université de la Sorbonne, 1987, 526 p.

²⁸ Line Bouteiller, *Louis-Roger Lafleur, ethnocinéaste*, mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Université de Montréal, 1993, p. 16.

Lafleur apprend le métier de cinéaste à coup d'essais et d'erreurs, c'est-à-dire de manière autodidacte. Au même moment, les missions étrangères suscitent chez lui un intérêt grandissant. En 1936, le Montréalais d'origine reçoit de nouvelles fonctions. Il est alors rattaché à la paroisse oblate Saint-Pierre-Apôtre de Montréal et nommé directeur de l'Association missionnaire de Marie-Immaculée. Le recrutement des nouveaux missionnaires de même que la collecte de fonds pour les missions constituaient ses principales responsabilités. Lafleur occupe ces fonctions jusqu'en 1946. Cette dizaine d'années fut la période la plus active du cinéaste. En effet, une cinquantaine de films ont été produits pendant cette période. Ses fonctions lui ont permis de visiter presque toutes les missions indiennes des Oblats. Il profite de ces visites pour filmer des scènes sur la vie, les mœurs, les coutumes et l'habitat des Algonquins d'Abitibi et des Têtes-de-Boule du Haut-Saint-Maurice. Comme Albert Tessier, il a donné des conférences et projeté ses productions dans les paroisses, les collèges et les couvents du Québec et du Nord-Est ontarien. Lafleur a filmé des thématiques semblables à celles privilégiées par Proulx et Tessier. Cependant, il porte un intérêt beaucoup plus grand aux Autochtones et aux missions des Oblats. Pour cette raison, Line Bouteiller a qualifié Louis-Roger Lafleur d'ethnocinéaste²⁹.

En avril 1946, Lafleur est affecté à de nouvelles fonctions. Il est transféré au Sanctuaire de Notre-Dame-du-Cap pour y être conseiller auprès du directeur. Ces années au Sanctuaire lui sont pénibles. De surcroît, le cinéma ne lui apparaît plus comme un moyen puissant de propagande³⁰. Il reprend tout de même la caméra de 1947 à 1952. À ce moment, le sanctuaire devient l'objet principal de la propagande du cinéaste.

En 1952, Lafleur demande d'être relevé de ses fonctions au Sanctuaire. Cette demande est acceptée. L'année suivante, il devient directeur d'une maison de retraites fermées à Rouyn, en Abitibi³¹. Comme ce fut le cas pour les abbés Proulx et Tessier, les années 1950 marquent le déclin de la production cinématographique du cinéaste. Entre

²⁹ Bouteiller, *op. cit.*, p. 2.

³⁰ *Ibid.*, p. 28.

³¹ Partie actuelle de la ville de Rouyn-Noranda.

1952 et 1966, Lafleur réalise seulement quatre films. Les qualités cinématographiques de ses derniers films sont nettement inférieures à ses productions antérieures³². Malgré sa santé fragile, il est nommé curé en 1972 de la paroisse Saint-Marc-de-Figuery en Abitibi. Louis-Roger Lafleur succombe d'une thrombose coronarienne le 1^{er} janvier 1973 à l'Hôtel Dieu d'Amos à l'âge de 68 ans³³.

2.5. LAROCHE, LÉONIDAS (1907-1991)

Fils d'Eugène Larouche et de Marie-Alice Bouchard, Léonidas Larouche est né le 20 septembre 1907 à Saint-Alphonse de Bagotville. À son baptême, son père est désigné comme « cultivateur »³⁴. Il commence ses études classiques au Séminaire de Chicoutimi en 1921. Le 8 juillet 1928, convoitant une formation liturgique, le jeune Léonidas écrit lui-même à M^{sr} Eugène Lapointe, Vicaire-Capitulaire supérieur du Grand Séminaire de Chicoutimi : « Monseigneur, j'ai dessein, comme vous le savez, d'entrer au Grand Séminaire en septembre prochain. Je vous demande donc l'insigne faveur d'y être admis [...] »³⁵. Il reçoit une réponse deux jours plus tard confirmant son admission au Grand Séminaire.

À la suite de ses études au Grand Séminaire, Larouche est ordonné prêtre le 22 mai 1932. Il quitte pour Québec de 1933 à 1935 où il fait un stage d'étude à la Faculté des sciences de l'Université Laval. Il complète sa formation par des stages à la station biologique de Trois-Pistoles pendant les étés 1934 et 1935.

À l'instar de Tessier, Lafleur et Imbeau, Larouche s'initie dès sa jeunesse à la photographie. Dans les archives de l'Évêché de Chicoutimi, nous avons trouvé des

³² Bouteiller, *op. cit.*, p. 39.

³³ BAnQ, Centre de l'Abitibi-Témicamingue et du Nord-du-Québec, Fonds Cour des sessions de la paix - Greffe d'Amos (TP12), S27, SS26, SSS1, contenant1997-04-02\8).

³⁴ Registres du Fonds Drouin (RFD), paroisse de Bagotville, 21 septembre 1907 : Baptême de Joseph-Léonidas-Eugène Larouche, fils d'Eugène, cultivateur, et de Marie-Alice Bouchard.

³⁵ Archives de l'Évêché de Chicoutimi, Fonds Léonidas Larouche, 8 juillet 1928 : Lettre de L. Larouche à M^{sr} Eugène Lapointe.

photographies datant de 1927 prises par Larouche. Il avait alors 20 ans. Ses sujets photographiques sont de natures diverses : photos de famille, portraits, fermes agricoles, jeunes femmes, hommes en ski, etc. Dix ans plus tard, il met la main sur une caméra 16 mm Eastman Kodak d'un curé qui ne s'en servait pas. À partir de ce moment, il tourne des films sur sa région, le Saguenay. Il semble avoir réalisé une quinzaine de films, dont cinq en collaboration avec Thomas-Louis Imbeau. Il filme notamment des évènements spéciaux comme des anniversaires des villes saguenéennes ou la venue du gouverneur général. Il s'intéresse aussi aux Montagnais de la région. Par ailleurs, nous avons trouvé dans ses archives une trentaine de bobines de 9,5 mm et 16 mm. Il s'agissait de plusieurs exemplaires de films des années 1920 soit : *Jour de paye Charlot travaille* (1922), *L'amour espiègle* (1925) et *L'Île déserte* (date inconnue). Il a été impossible de déterminer les raisons qui ont poussé Larouche à acquérir ces films ni s'il les a acquis rapidement après leur sortie. Si tel était le cas, nous pourrions avancer que Larouche a développé un intérêt précoce pour le cinéma puisque ces films sont sortis alors qu'il était adolescent.

La carrière de Larouche a été prolifique. Peu après son ordination en 1932, il commence sa carrière de professeur qui va durer jusqu'en 1960. Il enseigne la religion, le français, les mathématiques, la chimie, l'astronomie et, principalement, la physique au Séminaire de Chicoutimi. De 1957 à 1959, il contribue aux activités de l'association étudiante et participe, à titre de conseiller, à la direction du Séminaire. Il quitte l'enseignement en 1960, mais son implication dans l'établissement scolaire se poursuit. Il est en effet vice-supérieur de 1959 à 1964 et il assume la charge d'archiviste du Séminaire jusqu'en 1973.

Le prêtre saguenéen joue aussi un rôle actif dans la collectivité. Il s'implique dans les premières années de l'Expo-Sciences régionale du Saguenay-Lac-Saint-Jean, où il a accepté pendant plusieurs années de juger les travaux des étudiants qui exposaient. Par ailleurs, il est l'un des initiateurs du Centre d'études et de recherche historique du Saguenay. De 1971 à 1973, il est associé au Centre des études nordiques de l'Université du Québec à Chicoutimi. À cette occasion, il participe à d'importants travaux sur les sources

de l'histoire régionale³⁶. Il publie en 1972 une transcription du *Second registre de Tadoussac (1668-1700)*. Enfin, Larouche s'intéresse beaucoup aux langues amérindiennes, particulièrement au montagnais, au huron et à l'iroquois. Dans ses archives personnelles, nous avons trouvé deux boîtes remplies de notes personnelles, de lexiques grammaticaux, de dictionnaires et de livres concernant les langues et cultures amérindiennes.

L'abbé Larouche prend sa retraite en 1973. Le 28 décembre 1991, il meurt à l'âge de 84 ans à l'hôpital de Chicoutimi.

2.6. PROULX, MAURICE (1902-1988)³⁷

Fils de Fortunat Proulx et Gratia Blais, Maurice Proulx est né le 13 avril 1902 à Saint-Pierre-de-la-Rivière-du-Sud. Il est le premier enfant d'une huitième génération d'agriculteurs³⁸. Dans sa famille, l'agriculture est une véritable vocation qui se transmet d'une génération à l'autre. Pourtant, Proulx ne passe pas sa jeunesse dans les champs. Il va plutôt sur les bancs d'école tout comme ses frères et sœurs cadets. Pour les parents de Proulx, l'éducation est une valeur importante puisqu'ils ont eux-mêmes été à l'école.

Après son cours commercial débuté en 1915, Proulx amorce son cours classique l'année suivante au Collège de Sainte-Anne-de-la-Pocatière. Lors de ses huit années passées au collège, il prouve ses excellentes aptitudes scolaires. Après avoir obtenu son diplôme de baccalauréat en 1924, il entre au Grand Séminaire de Québec. Quatre ans plus tard, Proulx est ordonné prêtre. Il a alors 26 ans. Il se fait conseiller de poursuivre ses études en sciences agricoles. Cette idée lui plaît. L'année suivante, il s'inscrit donc à l'École d'agriculture de Saint-Anne-de-la-Pocatière. C'est à ce moment qu'il se lie d'amitié

³⁶ Archives de l'Évêché de Chicoutimi, Fonds Léonidas Larouche, Notice nécrologique.

³⁷ Cette section est principalement un résumé du premier chapitre de l'ouvrage de Marc-André Robert. Voir Robert, *Dans la caméra de l'abbé Proulx. La société agricole et rurale de Duplessis*, Les éditions du Septentrion, Québec, 2013, 232 p.

³⁸ Registres du Fonds Drouin (RFD), paroisse de Saint-Pierre-de-la-Rivière-du-Sud, 14 avril 1902 : Baptême de Joseph-Maurice-Robert, fils de Fortunat, cultivateur, et de Gratia Blais.

avec un professeur, Joseph-Adélarde Godbout, qui occupera les fonctions de premier ministre du Québec en 1936, puis entre 1939 et 1944. Cette amitié lui sera plus tard bénéfique pour le développement de sa carrière cinématographique. Proulx termine son baccalauréat en sciences agronomiques en 1931.

Après son baccalauréat, Maurice Proulx poursuit ses études au doctorat grâce à l'obtention d'une bourse du gouvernement du Québec que son supérieur réussit à lui obtenir. Il s'inscrit à la prestigieuse Université Cornell dans l'État de New York aux États-Unis pour étudier la biologie. C'est pendant ses études à Cornell que Proulx s'initie au cinéma. Pour apprendre l'anglais, le jeune prêtre se fait un devoir d'assister aux projections hebdomadaires du cinéma local. Lors de la projection d'un film documentaire sur l'Écosse, Proulx réalise l'immense potentiel pédagogique du cinéma et plus particulièrement du style documentaire. À ce sujet, Proulx affirme dans une entrevue accordée en 1978 :

Un jour en 1934 ou 1933, il nous est arrivé un conférencier d'Angleterre avec un film 16 mm qu'il commentait en même temps que le film passait sur l'écran. Pour moi ça été une révélation [...] j'ai saisi tout de suite ce que ça pouvait donner comme instrument dans l'éducation, dans la profession agronomique et dans la vulgarisation de l'agronomie³⁹.

Le lendemain, il envoie une requête à ses supérieurs de l'École d'agriculture leur demandant de l'argent pour l'acquisition d'une caméra. Sa demande acceptée, il achète sa première caméra : le modèle K d'Eastman Kodak.

Après l'obtention de son doctorat en 1933, le diplômé revient au Québec enseigner à l'École d'agriculture de Sainte-Anne-de-la-Pocatière. L'année suivante, il se fait offrir un projet qui lance sa carrière cinématographique. Son directeur, l'abbé François-Xavier Jean, lui propose de partir en Abitibi pour y filmer la colonie de Roquemaure. Proulx accepte et, pendant trois étés consécutifs, jusqu'en 1937, il prend la route de l'Abitibi afin d'y filmer l'évolution de la jeune colonie. Une fois le tournage terminé, le cinéaste obtient les fonds du gouvernement du Québec pour sonoriser son film à la suite d'une demande de Joseph-

³⁹ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds ministère des Communications, *Rétrospective Maurice Proulx* (E10), S77, DVC09501 P1, 1978, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2458074>> (3 novembre 2015).

Ernest Laforce, sous-ministre de la Colonisation de 1936 à 1939. Ce dernier souhaite présenter le film à l'Exposition provinciale de Québec. *En pays neufs* devient donc le premier long métrage sonorisé du Québec. Le film est projeté pendant les dix jours de l'Exposition provinciale de Québec en 1938 et il reçoit une très bonne critique de la part du public. À partir de ce moment, la notoriété de Maurice Proulx ne cessera de grandir.

Parallèlement au tournage d'*En pays neufs*, Proulx entreprend un voyage en Europe à la suite de ses études doctorales. Il visite la France, l'Espagne, l'Italie, la Suisse, l'Allemagne, les Pays-Bas, la Belgique, l'Angleterre, l'Écosse de même que l'Afrique du Nord⁴⁰. Pendant son séjour outre-Atlantique, il filme son périple et s'intéresse principalement aux milieux agricoles européens. De retour au pays, il donne des conférences où il projette les images qu'il a prises. C'est ainsi que le 27 avril 1937, un an avant la sortie d'*En pays neufs*, 700 personnes ont assisté au Palais Montcalm à une des représentations de l'abbé Proulx sur les souvenirs cinématographiques de son voyage en Espagne et en Tunisie⁴¹.

À la suite du succès d'*En pays neufs*, Maurice Proulx se fait proposer, par le sous-ministre à la Colonisation de répéter l'expérience dans les colonies gaspésiennes. Le Ministère prend à sa charge l'ensemble des coûts. Le prêtre accepte volontiers et part filmer la péninsule gaspésienne. Il termine son nouveau film, *En pays pittoresque : un documentaire sur la Gaspésie*, en 1939. Il est présenté la même année à l'Exposition provinciale de Québec. Le succès est encore une fois au rendez-vous.

Impressionné par la qualité et les succès d'*En pays neufs* et d'*En pays pittoresque*, le gouvernement libéral d'Adélard Godbout, nouvellement arrivé au pouvoir, commande au jeune prêtre-cinéaste plusieurs films pour le Service de ciné-photographie (SCP), organisme gouvernemental créé en 1941 pour la production et la diffusion cinématographiques. Proulx augmente alors considérablement sa cadence de production. Si

⁴⁰ Pierre Demers, « et les autres milliers de pieds de pellicules... », *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 6, août 1975, p. 32.

⁴¹ CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/1/38.

bien qu'il obtient en 1943 une exemption de sa charge d'enseignement à l'École d'agriculture en raison, officiellement, d'un accident à un pied. Dans les faits, Proulx dira : « Il [Le cardinal Villeneuve] a été extraordinaire pour moi parce qu'il a réalisé que je faisais plus en faisant du cinéma qu'étant professeur⁴². »

En 1944, Godbout subit la défaite, et Maurice Duplessis le remplace à la tête de l'État québécois. Ce dernier est méfiant à l'égard SCP et connaît peu le travail de Proulx. L'arrivée au pouvoir de l'Union nationale aurait ainsi pu signifier la fin de la collaboration entre le cinéaste et les autorités étatiques. Pourtant, l'abbé réussit à convaincre le nouveau premier ministre de la pertinence de ses films et du SCP pour le gouvernement de l'Union nationale. Ingénieux, Proulx fait comprendre que le cinéma peut être un outil formidable pour promouvoir l'autonomisme défendu par le nouveau gouvernement. Duplessis fut tellement convaincu qu'il a fait des années de ses mandats la période la plus prolifique de la carrière cinématographique de Proulx. Pendant l'ère de Duplessis, de 1944 à 1959, Proulx produit et réalise plus de trente documentaires dont quelques-uns de ses plus importants comme *Les routes du Québec* (1951), *Jeunesse rurale* (1952) et *Les Îles-de-la-Madeleine* (1956).

La décennie 1950 marque toutefois le début d'une transition pour le prêtre. En 1953, le prêtre accepte de participer à la fondation du Service social de l'enfance et de la famille à La Pocatière. Travaillant au service de l'adoption, il porte un intérêt sincère à la cause des orphelins. Il range peu à peu la caméra pour, finalement, se consacrer entièrement aux enfants. Le retour au pouvoir du parti libéral de Jean Lesage en 1960 vient définitivement clore la carrière cinématographique de l'abbé Proulx. Trop associé à l'ancien régime de l'Union nationale, il n'était plus dans les bonnes grâces du gouvernement. Maurice Proulx est décédé le 8 juin 1988 à l'âge de 86 ans à La Pocatière.

Entre 1934 et 1960, Maurice Proulx a produit et réalisé une cinquantaine de documentaires. Ces films ont été pour la plupart des commandes du gouvernement du

⁴² CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/4/8, Entretien avec Maurice Proulx réalisé par Luc Perrault décembre 1973.

Québec, mais aussi de communautés religieuses et, parfois, d'entreprises privées et d'amis. Cette proximité entre le cinéaste et la politique pose inévitablement la question de l'indépendance du cinéaste. À ce sujet, Marc-André Robert écrit : « Dans mes recherches, je n'ai pu identifier de document laissant croire une quelconque mainmise du politique, voire une censure du gouvernement dans les films de Proulx⁴³. » Cela dit, sans évoquer une censure directe, il n'est pas illusoire de penser que le cinéaste a dû s'autocensurer ou privilégier certaines orientations pour plaire à ses bailleurs de fonds.

2.7. TESSIER, ALBERT (1895-1976)

Fils d'Alphonse Tessier et de Sophie Rompré, Albert Tessier est né le 6 mars 1895 à Sainte-Anne-de-la-Pérade, près de Trois-Rivières. À son baptême, son père est présenté comme un « cultivateur »⁴⁴. Sa mère est décédée deux ans après sa naissance, et c'est sa tante qui prend la charge du foyer. La passion de Tessier pour la paysannerie et la religion a pu être influencée par son père qui était un agriculteur dévoué et une personne très pieuse.

Ayant fait son cours classique, son père veut offrir la même chance à son fils. En 1910, Tessier entreprend son cours classique au Séminaire Saint-Joseph de Trois-Rivières. Pendant les vacances d'été de 1913, Tessier s'initie à la photographie⁴⁵. Il a alors 18 ans. Sa famille, le fleuve et la nature sont ses premiers sujets. La même année, l'abbé Joseph Gérin-Gélinas, titulaire du cours de Rhétorique, fait découvrir l'œuvre et la pensée de Frédéric Mistral à ses étudiants⁴⁶. Pour le jeune Tessier, c'est une révélation qui marquera profondément son œuvre régionaliste quelques années plus tard. À travers l'œuvre littéraire de Mistral, il peut enfin faire un pont entre sa vie (son village, le fleuve, les traditions,

⁴³ Marc-André Robert, *op.cit.*, p. 212.

⁴⁴ Registres du Fonds Drouin (RFD), paroisse de Sainte-Anne-de-la-Pérade, 8 mars 1895 : Baptême de Joseph-Albert-Alfrédise Tessier, fils d'Alphonse, cultivateur, et de Sophie Rompré.

⁴⁵ Yves Tessier, *Albert Tessier, photographe amateur, 1913-1935 : les promesses de sa jeunesse*, Québec, Les Éditions GID, 2013, p. 11.

⁴⁶ Brigitte Nadeau, « Albert Tessier, agent de transmission d'une idée du Québec en France », *Mens : revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. 12, n° 12, 2012, p. 65.

l'amour de la terre, etc.) et la culture littéraire française qu'il jugeait alors déconnectée de sa réalité canadienne.

Albert Tessier entre au Grand Séminaire en 1916. Pendant son noviciat, le jeune ecclésiastique fait ses débuts dans l'enseignement. Il enseigne l'histoire et les lettres. Quatre ans plus tard, il est ordonné prêtre. L'année suivante, en 1921, le Conseil du Séminaire supérieur lui annonce qu'il part étudier en Europe ; deux années à Rome en théologie et deux années à Paris en lettres⁴⁷.

À son arrivée à Rome en 1921, il est témoin des affrontements entre les communistes et les fascistes de Mussolini ainsi que de l'ascension au pouvoir de ce dernier. Ce périple outre-Atlantique permet à Tessier de voyager à travers l'Europe de l'Ouest. À deux occasions, il en profite pour aller en Provence afin de marcher dans les pas de son modèle, Frédéric Mistral. Le Rhône, les paysages et les campagnes l'intéressent particulièrement. Son désir d'en connaître davantage sur Mistral le pousse même à rencontrer sa veuve qui le reçoit chaleureusement⁴⁸.

À son retour au Canada en 1924, le jeune diplômé retourne à l'enseignement de l'histoire et de la littérature et se voit confier la charge de préfet des études. Il adopte alors une pédagogie qui met l'accent sur le regard et l'observation. Il y voit là une façon de corriger les lacunes de la formation académique des Québécois. D'ailleurs, il use de cette même approche dans ses films, et notamment dans les scènes où la nature est à l'avant-scène. Parallèlement, Tessier mène une carrière dans le domaine de l'édition⁴⁹. Il collabore entre autres avec le journal le *Bien public* où il inaugure en 1925 une chronique d'histoire afin de « donner un sens aux fêtes du 3^e centenaire trifluvien, en 1934⁵⁰ ». Cette chronique

⁴⁷ Albert Tessier, *Souvenirs en vrac*, Sillery, Les éditions du Boréal Express, 1975, p. 83.

⁴⁸ Frédéric Mistral est mort en mars 1914.

⁴⁹ Maude Roux-Pratte, « Albert Tessier : pilier de l'édition en Mauricie », *Cap-aux-Diamants*, n^o 120, hiver 2015, p. 16-19.

⁵⁰ Albert Tessier, *op. cit.*, p. 135.

lui permet de recruter une cinquantaine de passionnés d'histoire et ainsi de créer une société d'histoire en 1926⁵¹. Son action régionaliste vient de débiter.

C'est son ami, Ernest Denoncourt, qui initie Tessier au cinéma en 1925. À ce moment, le jeune prêtre découvre un moyen de propagande efficace pour chanter le Saint-Maurice et sa région. De 1925 à 1934, Tessier produit quelques films, mais sa production demeure restreinte. Après 1934, il se consacre plus activement au septième art. Le nombre de films produits par le Mauricien augmente sensiblement. Cela le mène à présenter ses films à travers le Québec. De 1932 à 1943, Tessier aurait donné ainsi plus de 3000 séances de projection⁵². Un article de journal des années 1930 décrit bien l'objectif recherché par le prêtre trifluvien : « L'abbé Tessier s'est voué à la tâche épuisante de réveiller la foule endormie. Il a fait battre le cœur du peuple, et le peuple pieusement s'est pris à chanter son Canada⁵³. »

En 1936, le prêtre mauricien crée l'appellation *Tavi* sous laquelle il fait paraître ses films et ses albums photos. Exploitant sensiblement les mêmes thématiques que ses films – les femmes de maison, la patrie, la forêt, l'agriculture, etc. – les albums *Tavi* s'écoulent à plusieurs milliers d'exemplaires.

En 1937, Albert Tessier se fait offrir d'assumer la fonction de visiteur propagandiste des écoles ménagères. Après avoir filmé les forêts, la rivière Saint-Maurice et la vie paysanne, on lui demande de mettre son talent de cinéaste et de propagandiste au service de la famille et des écoles ménagères. Il accepte cette nouvelle mission sans trop savoir dans quoi il s'est engagé.

Sa fonction de visiteur des écoles ménagères amène le prêtre à élargir le cadre de sa propagande à partir de la fin des années 1930. Il ne chante plus seulement la Mauricie, mais bien tout le Québec régional et rural. Les images captées sont maintenant orientées vers la

⁵¹ Maude Roux-Pratte, *loc. cit.*, p. 16.

⁵² CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q3-194.

⁵³ CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q3-187.

vie au foyer, l'artisanat domestique, les scènes enfantines de même que les traditions et les coutumes de la paysannerie.

Ainsi, entre 1937 et 1965, Tessier a été au service des écoles ménagères. En plus de sa réforme de l'enseignement ménager, Tessier a continué sa propagande filmée jusqu'en 1960, bien que sa production diminue nettement à partir des années 1950. Le démantèlement des Instituts familiaux à la suite du Rapport Parent lui a grandement déplu. À sa retraite, en 1965, il se retire à *Tavibois*, un domaine qu'il a créé quelques années avant en Mauricie. Albert Tessier est décédé le 13 septembre 1976, à 81 ans, à l'hôpital de Trois-Rivières.

2.8. LA PLACE DES PRÊTRES-CINÉASTES DANS LE CLERGÉ

Des sept prêtres à l'étude, cinq font partie du clergé séculier alors que deux prêtres font partie du clergé régulier. Le clergé séculier est composé de prêtres pouvant posséder des biens et relevant de l'évêque du diocèse⁵⁴. Ils ne sont pas membres d'une communauté religieuse. Les abbés Cyr, Imbeau, Larouche, Proulx et Tessier sont des prêtres du clergé séculier. Le clergé régulier se caractérise quant à lui par des prêtres qui « suivent une règle, la règle de leur ordre religieux⁵⁵ ». Les pères Doucet et Lafleur sont membres d'une communauté religieuse ; Oblats de Marie-Immaculée pour le premier et Congrégation de Jésus et Marie (Eudistes) pour le second.

Tout le long de leur carrière respective, ces prêtres ne semblent pas avoir eu l'ambition d'occuper de hautes fonctions administratives ou religieuses dans le clergé séculier ou au sein de leur communauté religieuse. Sans doute, Tessier est celui qui eut les responsabilités les plus prestigieuses en remplaçant brièvement Thomas Chapais à la Chaire

⁵⁴ Guy Laperrière, *Histoire des communautés religieuses au Québec*, Montréal, VLB éditeur, 2013, p. 10.

⁵⁵ *Ibid.*

d'histoire du Canada de l'Université Laval et en acceptant le poste de visiteur des écoles ménagères en 1937⁵⁶.

D'ailleurs, Tessier est le seul prêtre-cinéaste dont le discours a été directement orienté en fonction de son rôle au sein du clergé. En acceptant la charge de visiteur des écoles ménagères en 1937, il a acquiescé à la demande du Cardinal Villeneuve de concentrer sa propagande cinématographique sur la promotion des écoles ménagères et la revalorisation des valeurs familiales traditionnelles⁵⁷.

2.9. LES PRÊTRES-CINÉASTES EN RÉSEAU

Nous pouvons affirmer que certains prêtres-cinéastes se connaissaient bel et bien. Pour diverses raisons, le manque de documentation surtout, il a toutefois été difficile de déterminer la profondeur des liens qui les ont unis.

Dans la correspondance de Maurice Proulx, nous n'avons trouvé aucun échange de lettres entre lui et d'autres prêtres-cinéastes à l'étude. Toutefois, deux entrevues données par Proulx en 1973 nous informent qu'il connaissait et qu'il a même collaboré avec d'autres prêtres. Par exemple, il aurait envoyé beaucoup de commandes de films au père Lafleur parce qu'il était trop occupé par d'autres productions. Il a aussi travaillé avec le père Venance⁵⁸. À ce sujet, Proulx affirme : « J'ai collaboré avec le Père Venance parce qu'il avait une petite caméra. Il ne pouvait pas faire énormément de choses. On faisait ça ensemble. Ça me plaisait⁵⁹. » Proulx a aussi aidé le frère Jacques Gilbert à réaliser des films sur les missions oblates du Basutoland en Afrique du Sud. Ce dernier demande en effet

⁵⁶ Précisons d'ailleurs qu'Albert Tessier portait le titre de Monseigneur sans être évêque. Associé automatiquement à des charges importantes comme celles des évêques et des vicaires généraux des diocèses, le titre de monseigneur pouvait aussi être octroyé à des prêtres à titre honorifique.

⁵⁷ Tessier, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁸ Le Père Venance est un prêtre montréalais. Il s'est intéressé surtout à la biologie. Il a réalisé de nombreux longs métrages. Il est un pionnier dans l'art de filmer des formes de vie microscopique.

⁵⁹ CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/4/9.

l'aide de Proulx pour ses compétences techniques concernant le montage. Pour son film *Jeunesse Rurale* (1952), Proulx aurait acheté et utilisé des séquences prises par le frère Adrien⁶⁰. Enfin, Proulx connaissait aussi Jean-Philippe Cyr et Albert Tessier, mais il n'a jamais collaboré avec eux. Proulx et Tessier se sont déjà rencontrés et ils ont parlé de films, mais sans plus. Concernant l'abbé Cyr, Proulx affirme : « L'abbé Cyr de Cabano. Je l'ai rencontré occasionnellement. On [sic] a jamais communiqué autant qu'on aurait désiré. Il a travaillé seul sans trop d'encouragement⁶¹. » Nous n'avons trouvé aucune correspondance entre Cyr et Proulx.

Pour leur part, Cyr et Tessier partageaient une amitié sincère. D'ailleurs, les archives de Tessier sont composées d'une abondante correspondance entre les deux hommes échangée entre 1937 et 1942. Dans leurs lettres, ils discutent principalement de films. Ils s'échangent des conseils techniques, notamment sur la sonorisation, et s'informent de leurs projets et présentations respectives. Il n'y a pas dans cette correspondance un échange d'idées qui alimente la production cinématographique de chacun. Cyr a bien envoyé à Tessier son film *Nos bêtes* (1941) pour avoir la critique de ce dernier, mais il cherche plus un avis sur le contenant que sur le contenu. Les deux prêtres ont aussi collaboré à des projets cinématographiques communs. Ils ont tourné notamment des images lors d'une excursion en canot sur la rivière Saint-Maurice possiblement à l'été 1942⁶². Nous n'avons pas trouvé les lettres de Tessier dans les archives de l'abbé Cyr. Cependant, le nom de Tessier revient à quelques reprises dans l'abondante correspondance entre Cyr et sa nièce. Il l'informe notamment des voyages en forêt qu'il a faits avec son ami mauricien⁶³.

Finalement, les abbés Imbeau et Larouche ont étroitement collaboré à la réalisation de cinq films en 1936 et 1937. Le transfert d'Imbeau du Séminaire à l'École d'agriculture de Chicoutimi en 1938 et son départ de la région en 1941 expliquent peut-être la fin de cette collaboration. *L'Inventaire des films produits au Saguenay-Lac-Saint-Jean (1915-*

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

⁶¹ CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/4/9.

⁶² CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-P1-72a.

⁶³ FJPC, Archives Jean-Philippe Cyr, Correspondance entre Jean-Philippe Cyr et sa nièce.

1984) de la BAnQ-Saguenay nous a aussi permis d'apprendre que Tessier aurait donné une caméra à l'abbé Imbeau en 1928⁶⁴. Toutefois, les archives de Tessier et d'Imbeau ne nous ont pas permis de confirmer l'existence d'une amitié ou d'une relation professionnelle plus étroite entre les deux prêtres.

CONCLUSION

Dans ce chapitre, nous avons montré d'une part le parcours individuel de chacun des prêtres-cinéastes. Originaires de milieux ruraux en quasi-totalité, les prêtres-cinéastes ne semblent pas appartenir aux franges les plus pauvres de ces milieux ; en contrepartie, aucun indice ne laisse deviner que leurs familles participaient aux cercles élitaires notoires. En outre, hormis Lafleur, aucun ne vient d'un grand centre. Ainsi, l'intérêt de filmer le monde agricole et les régions semble directement lié au milieu d'origine des prêtres.

D'autre part, il semble que le milieu de l'enseignement ait été un milieu propice à la formation de cinéastes au sein du clergé. À l'exception de Doucet et de Lafleur, tous les prêtres à l'étude ont été professeurs pendant leur carrière cléricale. Il faut mentionner toutefois que la longévité dans le milieu de l'enseignement a varié grandement parmi les cinq prêtres. Cyr a enseigné pendant seulement deux ans alors que Larouche a enseigné durant 28 ans. Il semble néanmoins que ce milieu ait été favorable à l'émergence d'une culture cinématographique au sein du clergé. Plusieurs prêtres se sont familiarisés avec la photo ou le cinéma dans leur jeunesse passée dans les collèges, et le milieu de l'enseignement est propice à l'utilisation des nouvelles technologies à des fins pédagogiques⁶⁵.

⁶⁴ BAnQ, Centre d'archives du Saguenay, Inventaire des films produits au Saguenay-Lac-St-Jean (1915-1984), cote : 200221.

⁶⁵ Robert Cadotte et Anik Meunier, *L'école d'antan, 1860-1960 : découvrir et se souvenir de l'école du Québec*, Québec, Presses de l'Université du Québec, c2011, p. 70-75.

Par ailleurs, la photographie semble aussi avoir été un élément commun et un déclencheur pour passer à la caméra cinématographique. Imbeau, Lafleur, Larouche, Proulx et Tessier ont tous été initiés à la photographie avant de réaliser des films. Le cinéma se présente donc comme une extension naturelle de la photographie pour les prêtres-cinéastes. En outre, l'adoption de la caméra cinématographique par les prêtres ne signifie pas l'abandon de la photographie. Ces deux pratiques artistiques ont évolué parallèlement. Imbeau, Lafleur, Proulx et Tessier ont produit des films et des photographies simultanément. Ces photos ont d'ailleurs été reprises à des fins publicitaires et de propagande à quelques occasions. Par exemple, Proulx a collaboré à un ouvrage du ministère de la Colonisation en offrant ses photos prises à Sainte-Anne-de-Roquemaure, en Abitibi, dans les années 1933 à 1936⁶⁶. Quant à Tessier, ses photos *Tavi* ont été reprises par le gouvernement fédéral pour faire de la publicité pour les emprunts de la Victoire pendant la Deuxième Guerre mondiale. De surcroît, le bureau d'éducation de la ville de Chicago a demandé des photographies *Tavi*⁶⁷. Nous avons peu d'informations sur ces photographies, mis à part qu'elles ont été montrées aux écoliers de 7^e, 8^e et 9^e années de la ville de Chicago et de l'État de l'Illinois⁶⁸. De plus, les sept prêtres-cinéastes à l'étude ont tous appris la photographie et le métier de cinéaste de manière autodidacte.

Enfin, bien que les prêtres-cinéastes aient commencé leurs films antérieurement, leur production s'est inscrite en parfaite harmonie avec les principes de l'encyclique *Vigilanti Cura* de 1936 du pape Pie XII :

Le problème du cinéma serait résolu radicalement et très heureusement si on pouvait arriver à produire des films inspirés par les principes chrétiens. Aussi, ne cesserons-nous jamais de louer ceux qui se consacrent ou qui se consacreront à cet art. Qu'ils s'efforcent toutefois de faire en sorte que leurs films expriment vraiment l'idéal chrétien et contribuent à la véritable éducation des masses⁶⁹!

⁶⁶ Donat-C. Noiseux, *Dix années de colonisation à Sainte-Anne-de-Roquemaure, 1933-1943*, Québec, Ministère de la Colonisation, 1943, 75 p.

⁶⁷ CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q3-186.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Lettre encyclique à l'épiscopat des États-Unis : Vigilanti Cura*, <http://w2.vatican.va/content/pius-xi/fr/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html> (15 juin 2015).

Les films des prêtres-cinéastes québécois sont probablement, en partie du moins, le résultat d'une volonté de créer des films guidés par les valeurs chrétiennes et par la volonté d'alerter, d'éduquer et d'influencer les masses par le cinéma. En ce sens, l'encyclique *Vigilanti Cura* de 1936 ne fait qu'entériner une pratique qui existait déjà au sein de l'Église catholique. Ailleurs, les catholiques avaient aussi investi l'industrie cinématographique avant la promulgation de l'encyclique *Vigilanti Cura*⁷⁰. Aux États-Unis, l'éditeur catholique Martin Quigley et le jésuite Daniel Lord ont écrit un code de censure et de moralité, nommé Code Hays, qui a guidé le cinéma hollywoodien et la production cinématographique catholique de 1930 à 1968⁷¹. En France, quelques membres du clergé défendent, dans les années 1920, l'idée d'utiliser le cinéma à des fins de propagande, d'éducation et de reconquête religieuses auprès des jeunes et des milieux populaires⁷². Mais c'est définitivement à partir des années 1927-1928 que s'effectue un changement des mentalités ecclésiastiques concernant le cinéma⁷³. Dès lors, l'Église de France investit clairement dans le cinéma en commandant des films moralement acceptables. En outre, elle tente de contrôler la diffusion et la production⁷⁴. En définitive, les catholiques américains et français s'intéressent au cinéma à partir des années 1920, bien que leurs actions soient différentes des prêtres-cinéastes. L'œuvre cinématographique des prêtres-cinéastes québécois n'est donc pas une action isolée à l'intérieur du monde catholique.

⁷⁰ Les archives sont plutôt discrètes au sujet des relations que les prêtres-cinéastes entretenaient avec des catholiques étrangers. L'abbé Proulx a déjà vendu un de ses films au père dominicain Van Ryn de Hollande (CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/1/5). Quant à Lafleur et Tessier, nous savons que certains de leurs films ont été distribués aux États-Unis et en Europe. Cependant, nous n'avons pas pu déterminer si de possibles contacts étrangers ont pu favoriser la distribution de leurs films à l'international.

⁷¹ Francis Bordat, « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 15, 1987, p. 3.

⁷² Corinne Bonafoux, « Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance. Essai d'une histoire du public catholique », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, Numéro spécial, 2012, p. 2.

⁷³ Dimitri Vezyroglou, « Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses : le tournant de la fin des années 1920 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 51, n° 4, 2004, p. 134.

⁷⁴ D'ailleurs, il semble que les organismes catholiques responsables de la question du cinéma et fondés à partir du milieu des années 1920 ont obtenu un certain prestige à l'étranger. Cependant, il nous est impossible d'affirmer que ce prestige a rayonné au Québec.

CHAPITRE III

LE CINÉMA RÉGIONAL DES PRÊTRES : TYPOLOGIES, APPROCHES, DIFFUSION ET FINANCEMENT

La première étape de l'analyse de la production des prêtres-cinéastes en est une de description et de catégorisation. Avant de se plonger dans l'analyse du discours cinématographique, il est nécessaire d'examiner le cinéma régional et les films des prêtres-cinéastes comme un système de production culturelle. Par l'analyse du contenu textuel des dossiers de production et du contenu cinématographique, nous exposerons la typologie des films, les approches cinématographiques, les moyens de diffusion et de distribution ainsi que les sources de financement.

3.1. LES TYPES DE FILMS PRODUITS ET LEURS OBJECTIFS

À la suite du visionnement des films et de la consultation des diverses archives, nous avons groupé les films des prêtres en huit catégories :

- les films pédagogiques
- les films agricoles
- les films de colonisation
- les films-souvenirs
- les films commémoratifs
- les films touristiques
- les films ethnographiques
- les films promotionnels

Chaque type de films poursuit des objectifs différents et cherche à atteindre des publics parfois distincts. Néanmoins, les frontières entre ces catégories ne sont pas étanches. Un film peut ainsi être classé dans plus d'une catégorie. Par exemple, le film *Croisière de Québec aux Îles-de-la-Madeleine, dans le Golfe St-Laurent* (1938) de Cyr est à la fois un

film touristique et éducatif sur la nature des îles de même qu'un film promotionnel sur les œuvres du clergé de l'archipel.

La catégorisation des films s'est effectuée de plusieurs manières. D'abord, nous avons emprunté les étiquettes utilisées par les médias pour catégoriser les films des prêtres. Ils les ont décrits comme étant « éducationnels », « touristiques », et « de colonisation »¹. En outre, les dénominations sont aussi basées sur la littérature scientifique. La catégorie des films ethnographiques est empruntée aux recherches de Line Bouteiller sur Louis-Roger Lafleur². Les recherches d'Alison J. Murray Levine sur le cinéma agricole français nous ont inspiré la catégorie du même nom et nous lui avons aussi emprunté ce qu'elle appelle « films pédagogiques »³. Enfin, les films nous ont aussi influencé. En effet, les catégories « films-souvenirs » et « films commémoratifs » viennent de l'abondance des films qui immortalisent un moment, privé ou collectif, pour le transformer en souvenir. Les prêtres-cinéastes et la littérature ne semblent pas avoir utilisé ces deux dernières étiquettes.

3.1.1. Les films pédagogiques/éducatifs

Parce qu'ils s'accordent parfaitement avec l'objectif premier des prêtres-cinéastes d'éduquer les populations par le cinéma, les films pédagogiques représentent la catégorie de films la plus importante dans la filmographie des religieux. L'objectif des films pédagogiques est d'éduquer la population et les classes populaires sur des sujets variés⁴. Dans les archives, Cyr, Proulx et Tessier mentionnent tous ce mobile afin de légitimer la pertinence de leurs films⁵. De surcroît, le Service de Ciné-Photographie (SCP), commanditaire de nombreux films des prêtres-cinéastes, a aussi pour objectif d'éduquer les

¹ FJPC, Archives Jean-Philippe Cyr, Coupure de presse, 1938 ou 1939.

² Line Bouteiller, *Louis-Roger Lafleur, ethnocinéaste*, mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Université de Montréal, 1993, p. 112.

³ Alison J. Murray Levine, « Cinéma, propagande et populations rurales en France (1919-1939) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 83, juillet-septembre 2004, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-P1-72a.

masses. D'ailleurs, dans une publicité de 1953, l'organisme se vante de distribuer des films d'enseignement⁶.

Proulx se distingue en réalisant des films manifestement didactiques sur l'agriculture comme *Le Labour Richard* (1939). Il a profité de sa formation en agronomie pour mettre ses connaissances au profit du cinéma. De la culture de la pomme de terre aux méthodes modernes de défrichage, les thèmes sont assez variés même s'ils sont toujours en lien avec le monde agricole. La plupart des films pédagogiques de Proulx sont commandités par le SCP et le ministère de l'Agriculture⁷.

Pour instruire le public, l'approche des autres prêtres est moins didactique. Contrairement à Proulx, leur objectif n'était pas de faire connaître de nouvelles techniques agricoles. Ils veulent plutôt instruire le public sur des réalités régionales qu'ils connaissaient bien. De ce fait, ils utilisent une approche factuelle et anecdotique. Cyr, Doucet, Imbeau, Larouche et Tessier montrent les réalités sociales et économiques de leur propre région. À propos du caractère éducatif des films de Cyr, un citoyen de Cabano déclare en 1960 :

À cette époque, également, quel cinéaste vous faisiez. Avec vos superbes photographies sur la région témiscouataine, vous avez réussi à faire admirer par les étrangers, notre petit pays et à chérir par tous vos concitoyens, ce coin où chacun aime à y revenir. Vous avez effectué bien des recherches sur le côté historique de notre région. Vous nous avez fait connaître des noms illustres de personnages de l'histoire du Canada qui ont passé ou séjourné dans cette région de Témiscouata. Nous avons fait avec vous la découverte de nombreux et jolis lacs qui nous entourent⁸.

⁶ CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/3/1.

⁷ D'ailleurs, à la même époque, le SCP commande à d'autres cinéastes des films pédagogiques sur divers sujets comme la médecine, le système scolaire, les quartiers modernes, etc. À l'instar des films agricoles de Proulx, ils ont tous en commun de présenter le progrès et la modernité.

⁸ FJPC, Archives Jean-Philippe Cyr, Discours rendant hommage au 40^e anniversaire de sacerdoce de l'abbé Cyr vers 1960.

3.1.2. Les films agricoles

Les prêtres-cinéastes ont presque tous filmé le Québec agricole. L'objectif de ces films est surtout économique : modernisation des fermes, intensification de la production, promotion et diffusion des nouvelles techniques agricoles, valorisation de la vie rurale et rétention des cultivateurs à la campagne. La démonstration de ces objectifs peut cependant prendre différentes formes. Par exemple, Imbeau, dans ses films *Images paysannes* et *La vie rurale*, montre le cadre de vie idéal des campagnes en filmant la beauté des paysages agricoles et pittoresques de Charlevoix. L'abbé Larouche rend hommage aux agriculteurs à plusieurs reprises dans ses films sans nécessairement montrer des champs ou des travaux agricoles⁹. Dans le film *Centenaire de Jonquière 1947*, le cinéaste rend hommage au monde agricole en filmant des chars allégoriques dédiés à la paysannerie saguenéenne. Les films agricoles de Lafleur, Proulx et Tessier montrent davantage les travaux des agriculteurs en mettant l'accent sur la production, les rendements, les types de culture et les techniques agricoles.

Les films agricoles des prêtres ne sont pas une particularité cinématographique québécoise. En France, le ministère de l'Agriculture a produit de nombreux films de ce genre de 1919 à 1939. Aussi motivé par des objectifs économiques, le Ministère promouvait la modernisation de la petite exploitation familiale, l'utilisation des nouveaux procédés agricoles et le retour à la terre¹⁰. Malgré ces similitudes entre les films agricoles des prêtres-cinéastes et ceux du ministère de l'Agriculture de France, il nous est impossible de confirmer ou d'infirmer une influence française ou étrangère dans la réalisation des films des prêtres québécois. Néanmoins, dans la mesure où de nombreux prêtres-cinéastes ont séjourné plusieurs mois en France pendant les années 1920, il n'est pas exclu qu'ils aient été en contact avec le cinéma agricole français.

⁹ BAnQ, Centre d'archives du Saguenay, Inventaire analytique des films produits au Saguenay-Lac-Saint-Jean 1915-1984, Léonidas Larouche, *Centenaire de Jonquière*, 1V00-107-108, 1947 ; *Fête du Lac-Saint-Jean*, 1V00-107, 1947.

¹⁰ Murray Levine, *loc. cit.*, p. 21.

3.1.3. Les films de colonisation

Les films de colonisation sont relativement peu nombreux. Nous en avons dénombré 20 films sur un total de 175 films. Cependant, ces films ont marqué l'imaginaire collectif grâce notamment au succès des films *En pays neufs* (1934-37) et *En pays pittoresque* (1938) de Proulx. Limités principalement aux années 1930 et au début des années 1940, ces films s'insèrent dans une période où la colonisation est perçue comme un remède à la crise économique et au chômage urbain¹¹. D'ailleurs, une fois la Dépression terminée avec le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale, la colonisation perd de son intérêt, et les prêtres-cinéastes délaissent ce genre de film après la guerre.

Les films de colonisation sont un hommage aux colons, à l'Église et au ministère de la Colonisation dans leur projet de repousser les frontières de l'écoumène de la civilisation catholique canadienne-française. Les prêtres y font l'apologie de la vie paysanne et du travail de la terre, à l'exception de Cyr qui promeut une colonisation reposant sur l'exploitation de la forêt. Les prêtres montrent ainsi l'émergence de nouvelles paroisses, leur bien-être matériel, l'abondance des récoltes et la joie de vivre sur une terre. Proulx est le principal cinéaste à avoir réalisé des films de colonisation. Cependant, il n'est pas le seul puisque Cyr, Lafleur et Tessier en ont aussi réalisé. Quant à Imbeau, il s'y prend d'une manière assez particulière. Il n'a jamais filmé d'images des paroisses de colonisation. Toutefois, dans deux de ses plus importants films, il fait l'éloge du curé Hébert, colonisateur du Saguenay au XIX^e siècle, et de l'épopée colonisatrice de la région¹². Bien que le Saguenay ne soit plus une région de colonisation dans les années 1930, cet hommage fait écho à l'aventure de colonisation promue au Québec à ce moment.

¹¹ Jacques Paul Couturier, dir., *Un passé composé : le Canada de 1850 à nos jours*, Moncton, Éditions d'Acadie, 2000, 2^e éd., p. 226. L'historien Jacques Paul Couturier identifie la période de colonisation entre 1932 et 1946 où 12 000 nouvelles terres ont été octroyées au Québec et au Nouveau-Brunswick. Cette période correspond à celle où les prêtres-cinéastes ont traité de colonisation dans leurs films.

¹² Thomas-Louis Imbeau, *Centenaire du Saguenay*, 1938; *Le Pageant du Saguenay*, 1938.

3.1.4. Les films-souvenirs

Les films-souvenirs forment une catégorie particulière. Ils ont pour but d’immortaliser une réalité privée vécue à un moment précis que ce soit un événement, un lieu, ou la plupart du temps un groupe de personnes. En ce sens, ils rappellent les albums photo d’une famille. Tous les prêtres ont produit ce genre de films. Ils ont surtout filmé leurs collègues et leur parenté. Le film *Séminaire de Chicoutimi* (1936) d’Imbeau est un bon exemple de cette catégorie. Il montre simplement le quotidien des prêtres du séminaire. Ces films étaient destinés à un usage interne et non pas à une vaste diffusion.

Les communautés religieuses ont aussi produit des films-souvenirs. Bien qu’elles les produisent souvent elles-mêmes, il arrivait qu’elles mandatent les prêtres-cinéastes pour le faire. C’est le cas notamment de Léonidas Larouche qui en a produit pour les Sœurs Antoniennes de Marie ou Maurice Proulx qui a aidé au montage d’un film des Sœurs missionnaires du Christ-Roi sur leur orphelinat japonais¹³.

Les films-souvenirs partagent plusieurs caractéristiques. Ils sont sans scénario, sans logique narrative et presque tous muets. La plupart n’ont pas de titre ni d’intertitre. Le montage est soit absent, soit moins bien travaillé que dans les autres catégories de films. Enfin, ces films ne sont pas destinés à être distribués à l’extérieur du clergé et des congrégations religieuses. Bref, à cause de la nature de ces documents, l’analyse de ce genre de source nécessite un autre type de stratégie interprétative. Pour notre recherche, les films appartenant à cette catégorie ont été d’une utilité moindre, car en l’absence d’un noyau idéologique, d’un message clair pourrait-on ajouter, ils sont peu pertinents pour répondre à nos questions de recherche.

¹³ CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/1/6. D’ailleurs, mentionnons que ce film sur l’orphelinat japonais a été distribué au Japon à travers les institutions japonaises des Sœurs missionnaires Christ-Roi.

3.1.5. Les films commémoratifs

La commémoration est souvent exploitée par les prêtres. Ils s’y sont pris de deux manières. La première, la plus répandue, était de filmer des évènements particuliers comme des festivités, des évènements religieux et des anniversaires publics (ex. : centenaire de Chicoutimi). En soi, ces évènements sont eux-mêmes commémoratifs. Les films *Le Cinquantenaire des Caisses populaires* (1951) de Proulx ou *Le centenaire du Saguenay* (1938) d’Imbeau constituent de bons exemples du genre commémoratif. La deuxième manière de commémorer était plus indirecte ; des scènes de commémoration sont insérées dans un film d’une tout autre nature. Ce type de commémoration était surtout utilisé par Tessier. Il a ainsi célébré la mémoire des grands personnages de la Nouvelle-France et du Canada français. Dans son film *Conquête constructive* (1939) qui souligne le labeur des cultivateurs et des colons, il fait l’éloge de Louis Hébert, premier colon défricheur de Nouvelle-France et des curés Labelle et Hébert, deux curés responsables de la colonisation.

A priori, ces films peuvent ressembler à des films-souvenirs. Lorsqu’on les examine de plus près toutefois, il s’avère que les films commémoratifs des prêtres sont très bien élaborés. Le montage est soigné et il y a une logique narrative cohérente. De surcroît, les prêtres-cinéastes n’ont pas hésité à teinter ces films de leur vision de la société et de leur discours idéologique à des fins régionalistes. La commémoration est devenue dans ce contexte un outil pour exalter un sentiment d’appartenance à une région particulière ou à la patrie canadienne-française. Rien d’étonnant dans cette approche puisque la nature même de la commémoration est d’inscrire des personnages, des institutions, des groupes ou des faits sociaux dans la mémoire collective conduisant à « une communauté de mémoire et à un partage de l’identité¹⁴ ». Enfin, il est possible que cette catégorie de films s’inscrive dans

¹⁴ Patrice Groulx, « Benjamin Sulte, père de la commémoration », *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada*, vol. 12, n° 1, 2001, p. 49.

le mouvement de commémoration des héros religieux entrepris par l'Église catholique québécoise depuis le début du XX^e siècle¹⁵.

3.1.6. Les films touristiques

Les films touristiques cherchent à promouvoir l'aspect récréatif des régions auprès d'une clientèle essentiellement urbaine et parfois anglophone de l'extérieur du Québec. Ces films peuvent être divisés en trois sous-catégories : les films où une région particulière est présentée, les films qui vendent le caractère récréatif de la forêt et les films de pèlerinage.

Les films touristiques régionaux sont souvent des commandites du Service de Ciné-Photographie. Dans son rapport annuel de 1946, le SCP se donne comme mandat de produire « deux bons films » bilingues par année pour stimuler l'activité touristique de la province¹⁶. Dans ces documentaires, on y représente une seule région, souvent la Gaspésie, ses attraits et les gens qui y habitent. De ce fait, le discours de ces films est très similaire à ceux que l'on retrouvait dans les récits de voyage de la Gaspésie des années 1930 à 1950, c'est-à-dire un discours axé sur les paysages naturels et culturels¹⁷. Le film *La Gaspésie pittoresque* (1957) de Proulx est l'exemple parfait¹⁸. Il débute justement sur une séquence où les paysages naturels et culturels sont vantés : « Percé! Il était une fois un village, assis entre la mer et le cirque des montagnes¹⁹. » Les films touristiques commandités par le SCP ont également été traduits en anglais pour le public canadien-anglais et américain. D'autres, comme *Chasse et pêche à Kipawa / Hunting and Fishing in Kipawa* de Lafleur, sont

¹⁵ Fernand Harvey, « La commémoration à Québec, 1828-2012 : essai d'interprétation », *Les Cahiers des dix*, n° 66, 2012, p. 281.

¹⁶ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx (P667), contenant 1983-04-000/61.

¹⁷ Jacinthe Archambault, « “Much more than a few hundred miles of land or water...” : témoignages du voyage autour de la péninsule gaspésienne (1929-1950) », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 57, n° 162, 2013, p. 494.

¹⁸ Les films *En pays pittoresque* (1938) et *La Gaspésie pittoresque* (1957) sont deux films distincts, bien qu'ils aient été réalisés par le même cinéaste, Maurice Proulx, et qu'ils aient porté sur une même région. Ils ne partagent aucune scène.

¹⁹ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *La Gaspésie pittoresque* (P667), S1 DFC05964 P1, 1957, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2280568>> (3 novembre 2015).

bilingues avec des intertitres français et anglais. Finalement, fidèle à sa mission, le SCP a produit des films touristiques qui servent aussi à instruire le public sur une région particulière. Camille Pouliot, ministre des Pêcheries, exprime son point de vue sur le film *Les Îles-de-la-Madeleine* (1956) au directeur du SCP, Joseph Morin :

Ce film contient une foule de renseignements les plus précieux sur toutes les activités de la population aux Îles-de-la-Madeleine. Au point de vue industriel, commercial et touristique, ce documentaire contribuera à faire connaître une population encore, aujourd'hui, très mal connue et sera de nature à attirer de nombreux touristes vers cet archipel²⁰.

Dans la deuxième sous-catégorie, les activités récréatives liées à la forêt sont valorisées. Parmi les activités proposées, les sports comme la pêche, le canot et dans une moindre mesure la chasse, sont très souvent exploités par les prêtres-cinéastes. La forêt est annoncée comme un lieu de détente, d'apaisement et de ressourcement afin de s'évader de la civilisation ou encore des nuisances et de l'agitation des villes. Elle est aussi un endroit où les urbains peuvent se reconnecter avec leurs origines. D'ailleurs, depuis le XIX^e siècle, la conception du voyage consiste à quitter les villes considérées comme polluées et étouffantes pour les campagnes saines et paisibles²¹. Pour vendre les plaisirs de la forêt aux urbains, Tessier va même jusqu'à dire : « Le jazz des maringouins vaut mieux que celui de la radio²². » Hormis Larouche et peut-être le père Doucet, tous les cinéastes ont chanté les bienfaits de la forêt²³. Cela démontre une représentation romantique de la forêt, un lieu de ressourcement pour échapper à la civilisation, à l'urbanité et aux excès de la modernité²⁴.

Certains films touristiques de pèlerinage ont pour objectif de faire venir des pèlerins dans la province. Lafleur est le principal cinéaste à avoir produit ce genre de films. Il a réalisé une quinzaine de films bilingues sur le Sanctuaire Notre-Dame-du-Cap.

²⁰ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx (P667), contenant 1983-04-000/60.

²¹ Marc J. Choko, Michèle Lefebvre et Danielle Léger, *Destination Québec : une histoire illustrée du tourisme*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2013, p. 58.

²² BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Dans le bois*, P13 DVD #250, 1925-1930.

²³ Notre échantillon de films du père Doucet est trop petit pour affirmer avec certitude qu'il n'a jamais chanté les plaisirs de la forêt.

²⁴ Geneviève Brisson, « Les représentations de la nature », *Possibles*, vol. 39, n° 2, automne 2015, p. 68.

Malheureusement, ces films n'ont pas été numérisés. Nous n'avons donc pas pu les consulter pour notre recherche. Cela dit, la plupart de ces films ont été produits après la Deuxième Guerre mondiale. À ce moment, le retour des combattants au pays entraîne une augmentation des pèlerins à Sainte-Anne-de-Beaupré et au Cap-de-la-Madeleine²⁵.

3.1.7. Les films ethnographiques

Presque tous les prêtres à l'étude ont produit des films à caractère ethnographique. Il s'agit de films où les religieux se sont intéressés à immortaliser les us et coutumes, les traditions et les savoir-faire de deux groupes ethniques soit les Canadiens français et les Autochtones. En fait, ce travail mémoriel s'inscrit dans la collecte ethnologique du Canada français et des Autochtones entamée par l'Église depuis la Nouvelle-France (ex. : *Les Relations des Jésuites*, les *Annales des Ursulines*)²⁶. Cela dit, des laïques comme Marius Barbeau ont aussi cherché à documenter les caractéristiques ethnographiques des Canadiens français et des Autochtones. D'ailleurs, ce dernier commence dès 1911 à étudier les chants et les contes des Autochtones du Canada²⁷.

Dans les films des prêtres, il n'est pas rare de sentir une certaine authenticité dans quelques scènes ethnographiques et notamment dans les films de Lafleur et Tessier. Sans doute, s'agit-il de rencontres fortuites entre le cinéaste et les sujets filmés²⁸. À propos de la spontanéité de certaines scènes, Tessier affirme :

²⁵ Marcel Paquette, *Villégiature et tourisme au Québec Tome 2 : 1911-1960*, Québec, Les Éditions GID, 2006, p. 230.

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

²⁷ R.J. Preston et Renée Landry, « Marius Barbeau », *Encyclopédie canadienne*, 25 mai 2015, <<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/barbeau-charles-marius/>> (31 mars 2016).

²⁸ Gérard Althabe, « Lecture ethnologique du film documentaire », *L'Homme et la société*, n° 142, 2001, p. 13.

Chaque fois qu'un paysage, un effet de lumière, une scène paysanne, retenaient mon attention, je n'avais qu'à dire "Photo!" et l'arrêt [de la voiture] se faisait immédiatement. Je prenais le temps de bien choisir mes angles, mes points de visée, et en avant les images! Suivant la qualité de la lumière et des paysages, ces arrêts-photo pouvaient se multiplier indéfiniment, à un rythme variable. Je n'avais d'autre guide d'inspiration que l'intérêt esthétique ou documentaire des scènes qui s'offraient. Aucun scénario ni plan général [...] ²⁹.

Il apparaît que plusieurs scènes ethnographiques ont été saisies sur le vif, sans préparation ni encadrement préalables. À propos du père Lafleur, Line Bouteiller écrit :

Lafleur ne se prépare pas avant de se rendre sur le terrain. C'est sur place qu'il trouve sa documentation et si des données lui manquent, il retournera autant de fois qu'il lui sera nécessaire. [...] Ses choix lui sont dictés par ce qu'il découvre sur le terrain, au fur et à mesure de ses visites dans les missions ³⁰.

Il ne faut cependant pas conclure à la spontanéité de l'ensemble des scènes ethnographiques. Les Autochtones endimanchés des films de Lafleur ou les séquences de prières en famille chez Tessier relèvent de la mise en scène.

La nature ethnographique des films varie selon l'intérêt de chacun des prêtres-cinéastes. Proulx s'est notamment attardé à immortaliser des pratiques agricoles traditionnelles en voie d'extinction. Par exemple, il filme une famille en train de récolter le blé avec des faucilles, bien que, comme le narrateur l'indique, la moissonneuse batteuse est plus efficace ³¹. Doucet a aussi filmé des scènes pour enregistrer à jamais des traditions en voie de disparition. Il a notamment immortalisé le départ de familles montagnaises pour leur territoire de chasse à la mi-août ³². Proulx et Doucet avaient conscience de la disparition imminente de ces pratiques ³³. Tessier a immortalisé lui aussi certaines pratiques agricoles traditionnelles, mais il va plus loin en filmant la vie religieuse et quotidienne de sa propre famille de même que l'artisanat « féminin » comme le filage, la couture et le tissage.

²⁹ CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q2-19b).

³⁰ Bouteiller, *op. cit.*, p. 131.

³¹ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *Sainte-Anne-de-Roquemaure : un épilogue à En pays neufs* (P667), S1 DFC05147 P1, 1942, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2279745>> (3 novembre 2015).

³² SHCN, Fonds Denis Doucet (P012), *Mon premier film*, date inconnue.

³³ SHCN, Fonds Denis Doucet (P012), MN/1/1,1.

Lafleur s'est quant à lui intéressé aux Autochtones. Alors que chez les autres prêtres-cinéastes les images des Premières Nations sont assez marginales, chez Lafleur elles forment la partie majeure de sa filmographie. Il a produit une quinzaine de films uniquement sur les premières nations et sous le thème de « la petite industrie des Indiens », c'est-à-dire la vie traditionnelle et l'artisanat³⁴.

3.1.8. Les films promotionnels

Ces films ont pour vocation de porter avantageusement à l'écran les œuvres et les projets du clergé québécois et, dans une moindre mesure, du Gouvernement du Québec. Les films sur les missions indiennes de l'Église sont probablement ceux qui décrivent le mieux l'aspect promotionnel de certains documentaires des prêtres-cinéastes. Ils ont tous, à l'exception de Cyr, filmé des missions. Dans l'ensemble, ces films montrent le travail des missionnaires et les « bienfaits » de l'arrivée de la civilisation et de la modernité dans ces contrées lointaines. Par exemple, le film *L'art de tisser le fond de la raquette* (1950) de Lafleur montre la vie quotidienne d'une mission de la Haute-Mauricie. Le père y filme la fabrication des raquettes, la visite de l'évêque à la mission de même qu'un mariage et un enterrement célébrés selon le rituel catholique.

Les prêtres-cinéastes ont aussi fait la promotion d'autres œuvres. Les écoles professionnelles et, surtout, les écoles ménagères ont eu une belle visibilité grâce à leurs films. Cyr et Proulx ont vanté les mérites des écoles professionnelles. De la fin des années 1930 aux années 1950, ces deux prêtres ont privilégié la formation technique afin de mieux répondre aux besoins économiques régionaux. Pour les garçons, l'accent est mis sur les écoles de métiers techniques et professionnelles. Cette propagande au profit de l'enseignement technique s'insère dans le discours de certains intellectuels des années 1920 à 1940 qui affirmaient que la reconquête économique des Canadiens français requiert des

³⁴ Bouteiller, *op. cit.*, p. 128.

compétences professionnelles afin de devenir les maîtres de nos propres industries³⁵. De ce fait, le développement industriel des régions, associé principalement aux ressources naturelles, incite les prêtres-cinéastes à promouvoir les écoles de métiers. Ce phénomène n'est d'ailleurs pas nouveau puisque dès l'élection de Lomer Gouin en 1905, le premier ministre crée à Montréal et à Québec les premières écoles techniques autonomes et subventionnées par le gouvernement du Québec afin de procurer aux industries et au gouvernement une main-d'œuvre qualifiée³⁶. Le film *Vers la compétence* (1955) de Proulx, commandé par le ministère du Bien-Être social et de la Jeunesse, montre bien cette propagande en faveur des écoles de métiers masculins³⁷. Le cinéaste présente les liens étroits entre la formation offerte à l'École de papeterie de Trois-Rivières et les besoins de l'industrie du papier.

Quant à Tessier, il fait la promotion des écoles ménagères. Il propose la formation technique des écoles ménagères et des Instituts familiaux. Dans son film *Femme forte* (1938), il énonce sa conception de l'éducation féminine : « L'éducation féminine, au foyer et à l'école, doit nous préparer encore des “femmes de maisons dépareillées”, conformes au modèle des Écritures³⁸. » Chez Tessier, la promotion de l'éducation féminine a pour mandat de former des épouses compétentes et dévouées, car c'est sur elles et leur foyer que repose « la vie de la nation »³⁹.

³⁵ Jean-Pierre Charland, *L'enseignement spécialisé au Québec : 1867 à 1982*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 1982, p. 143.

³⁶ Andrée Dufour, *Histoire de l'éducation au Québec*, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1997, p. 67-68.

³⁷ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *Vers la compétence* (P667), S1 DFC05840 P1, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2280566>> (4 novembre 2015).

³⁸ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Femme forte* (P13), DVD #252, 1938.

³⁹ *Ibid.*

3.1.9. L'évolution chronologique des types de films produits

Alors que la production de certains types de films est assez constante entre 1930 et 1960, d'autres perdent de leur importance. La production de films pédagogiques, agricoles, commémoratifs et promotionnels est assez stable pendant les trois décennies. Au tournant des années 1940, les prêtres cessent toutefois de produire certains types de films. C'est le cas notamment des films de colonisation dont la thématique centrale devient obsolète⁴⁰. Les films-souvenirs cessent d'être réalisés avant les années 1950 lorsque les abbés du Saguenay – les principaux réalisateurs de ce genre – rangent définitivement leurs caméras. Quant aux films ethnographiques, leur réalisation s'achève aussi au tournant des années 1950. À ce moment, Lafleur ne filme plus les missions autochtones du Nord du Québec et Tessier réalise son dernier film ethnographique sur les Inuits de la Baie d'Hudson en 1951. De plus, le Mauricien arrête de filmer la paysannerie dès 1942⁴¹.

L'après-guerre et les années 1950 sont donc des années de changement dans la production des prêtres. Les films touristiques prennent d'ailleurs plus d'importance durant cette période. Proulx montre le potentiel touristique des régions grâce au réseau routier, tandis que Cyr, Lafleur et Tessier filment la forêt d'un point de vue récréatif. En fait, cette augmentation de la production des films touristiques s'inscrit dans la montée du tourisme comme composante de l'économie de consommation de masse de l'après-guerre⁴².

3.2. L'OBJECTIVITÉ DU CINÉMA DES PRÊTRES-CINÉASTES

Le débat sur l'objectivité du cinéma documentaire n'échappe pas aux films des prêtres-cinéastes. En effet, le film documentaire ambitionne de montrer la réalité au

⁴⁰ Nous revenons plus en détail sur cet aspect au chapitre 4.

⁴¹ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Pour aimer ton pays* (P13), DVD #250, 1942.

⁴² Archambault, *loc. cit.* p. 480.

moment de la projection⁴³. Paradoxalement, le genre documentaire n'hésite pas à recourir à la mise en scène pour mieux présenter cette réalité recherchée⁴⁴.

Quant aux prêtres-cinéastes, ils ont certes fait des scènes authentiques, sans préparation ni encadrement. Toutefois, à l'instar des documentaristes des années 1920 et 1930 comme Robert Flaherty, ils ont parfois utilisé la mise en scène, la simulation, la reconstitution et la fiction pour mieux représenter la réalité⁴⁵.

Il apparaît évident que certaines séquences ont été planifiées et calculées. Celles-ci se distinguent de la fiction, car il n'y a rien de véritablement fictif dans ces scènes. Il s'agit d'encadrer une réalité afin de mieux la saisir à la caméra. Premièrement, les décors ont parfois été judicieusement choisis. Par exemple, Proulx a filmé une femme en train d'utiliser un rouet. À ses côtés se trouvent ses deux fils et l'arrière-scène montre les magnifiques montagnes de la Gaspésie⁴⁶. Deuxièmement, les protagonistes des films se prêtent au jeu de la caméra et altèrent leurs comportements devant celle-ci. Par exemple, ils s'endimanchent avant d'être filmés, même s'ils sont affairés à des tâches plutôt salissantes. Dans *Le filet* (1950) de Lafleur, des femmes autochtones dégraissent une peau d'orignal en habits du dimanche. Cyr use même d'humour pour parler de l'endimanchement de ses sujets. À propos d'un pêcheur dans une barque, il écrit dans un intertitre : « Malgré avis contraire, le père Giffard a gardé sa belle chemise blanche, à cause de la "visite"⁴⁷! » Ces exemples montrent que le cinéaste n'est pas toujours l'unique responsable de la mise en scène. En outre, elle met en lumière la relation entre les sujets des films et la caméra. Devant celle-ci, les sujets se présentent sous leur beau jour. La caméra apparaît donc dérangement et inhabituelle pour les sujets des films.

⁴³ Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 14.

⁴⁴ Gilles Delavaud, « La mise en scène documentaire : Flaherty et Vertov metteurs en scène », dans *La mise en scène*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 234.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *En pays pittoresque : Un documentaire sur la Gaspésie* (P667), S1 DFN07632 P1, 1938-1939, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2489299>> (3 novembre 2015).

⁴⁷ Télé-Québec Rimouski, Jean-Philippe Cyr, *Croisière de Québec aux Îles-de-la-Madeleine dans le golfe Saint-Laurent*, 1938.

La simulation est un autre procédé employé. Elle est surtout utilisée par Cyr. Afin de mieux appuyer ses propos sur la protection de la faune et de la flore, Cyr a filmé des simulations de comportements qu'il condamne. Dans son film *La forêt du Québec* (1942), il réproouve les braconniers qu'il qualifie « d'ennemi[s] public No 1 » des bois et des lacs. Pour illustrer ce comportement répréhensible, il fixe sur pellicule un homme qui prend en chasse un jeune chevreuil pendant l'hiver. Le chevreuil épuisé par la neige se fait approcher par l'homme qui feint de lui asséner deux coups de hache à la tête. Il est très probable que l'animal n'ait subi aucune blessure. Le même procédé est utilisé pour condamner la mort des poissons tués par le dynamitage des fraies à l'automne. Cette fois, la simulation semble réelle. On y voit un homme jeter un bâton de dynamite dans un lac. Le bâton explose et des dizaines de poissons morts montent et flottent à la surface de l'eau. L'aspect éducatif de ce film est d'ailleurs convaincant, bien que la méthode utilisée laisse pantois.

La reconstitution a aussi été utilisée. Il s'agit de recréer des pratiques anciennes ou ancestrales afin de pouvoir les filmer⁴⁸. D'ailleurs, bien que les films de Proulx promeuvent la modernisation agricole, il s'est fait un devoir de filmer également des pratiques agricoles traditionnelles. La meilleure scène de reconstitution faite par Proulx se trouve dans son film *En pays pittoresque : Un documentaire sur la Gaspésie* (1938). Le réalisateur y montre le battage au fléau, une technique qui consiste à séparer de l'épi ou de la tige les graines de certaines plantes : « Un spectacle d'il y a cinquante ans », affirme le narrateur⁴⁹. La reconstitution a aussi été utilisée par Imbeau, Lafleur, Larouche et Tessier pour montrer certaines pratiques culturelles et l'artisanat autochtones⁵⁰. Dans leur film *Une visite à la Pointe Bleue* (1947), Imbeau et Larouche soulignent l'adaptation des Montagnais du Saguenay à la vie moderne ; ils mettent également en évidence l'attachement de ces gens à leurs traditions en montrant le chef et sa famille habillés en vêtements traditionnels.

⁴⁸ Delavaud, *op. cit.*, p. 238.

⁴⁹ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *En pays pittoresque : Un documentaire sur la Gaspésie* (P667), S1 DFN07632 P1, 1938-1939, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2489299>> (3 novembre 2015).

⁵⁰ Le père Denis Doucet a aussi filmé des Montagnais quitter pour leur territoire de chasse dans son documentaire intitulé *Mon premier film*. Cependant, selon les archives du père Doucet, ces scènes ne semblent pas être une reconstitution, mais plutôt des séquences montrant une pratique culturelle bien vivante à l'époque du tournage.

La fiction a été employée, bien que rarement et sporadiquement. On retrouve ce procédé dans quelques films, principalement chez Lafleur. Par exemple, dans *Chasse et pêche à Kipawa* (1943), l'introduction du film est une fiction. Nous voyons un homme de la ville qui ressent « l'appel de la forêt ». L'homme se dirige ensuite vers le bureau d'information touristique où il planifie avec un agent son excursion dans les bois. Le film se poursuit avec le départ de l'homme pour son voyage de chasse et pêche.

3.3. LA DIFFUSION ET LA DISTRIBUTION DES FILMS

Les films des prêtres ont rejoint des publics différents, en vertu notamment de modes de distribution variés et des types de films réalisés. D'abord, les prêtres ont cherché à présenter leurs documentaires à un public régional et rural. La distribution des films s'est d'ailleurs faite à travers un réseau de salles non-commerciales éparpillées dans les paroisses rurales et les centres urbains régionaux :

[...] le phénomène prend de l'ampleur à partir des années 1930 par le travail de religieux et religieuses qui, aussi bien par la production de films que par une mise en circulation systématique de ceux-là ou d'autres ayant une valeur morale à leurs yeux, participent à la création d'un réseau de lieux de projection⁵¹.

En 1936, l'encyclique *Vigilanti cura* consolide ce réseau parallèle⁵². Dès lors, l'Église a encouragé la projection de films dans les salles paroissiales. Celles-ci se trouvaient dans les sous-sols d'église, les collèges, les écoles et les couvents. Ce réseau de salles a connu son apogée au Québec en 1952 où 227 salles ont été recensées⁵³. Par la suite, avec l'arrivée de la télévision notamment, le nombre de salles a décliné. Par ailleurs, en France, le ministère de l'Agriculture a aussi présenté ses documentaires agricoles à un public essentiellement

⁵¹ Pierre Pageau, *Les salles de cinéma au Québec : 1896-2008*, Québec, Les Éditions GID, 2009, p. 99.

⁵² Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 47.

⁵³ Yvan Lamonde et Pierre-François Hébert, *Le cinéma au Québec : essai de statistique historique (1896 à nos jours)*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 1981, p. 90.

rural parce qu'il était captif, sans autre distraction moderne et urbaine⁵⁴. La captivité du public régional et rural du Québec explique, en partie, l'intérêt des prêtres pour cet auditoire.

La création de ce réseau de salles parallèles s'inscrit dans un travail d'éducation cinématographique des masses⁵⁵. L'objectif était double soit d'initier les paroissiens au cinéma en offrant des films moralement acceptables, mais aussi de les instruire avec des documentaires qui leur font découvrir leur province et leur pays. Nous avons retrouvé le programme de cinéma d'avril et de mai 1945 de la salle paroissiale de Cabano. La plupart des films projetés sont des productions françaises ou américaines de 70 à 90 minutes. En complément à ces films principaux, le programme mentionne : « Des SUJETS COURTS sont ajoutés aux programmes ordinaires pour donner un spectacle de DEUX HEURES, ou plus, à chaque représentation⁵⁶. » Il se peut que les films de Cyr soient à l'occasion inclus dans ces sujets courts, c'est-à-dire qu'ils soient présentés en introduction avant la projection d'un long-métrage de fiction français ou américain. Probablement, il en va de même pour les autres prêtres dans leur région respective. Cela pourrait justifier, en partie, la préférence des prêtres pour des films de moins de 30 minutes.

Pour Cyr, Doucet, Imbeau et Larouche, leurs films sont diffusés à une échelle régionale, voire paroissiale. Contrairement à Lafleur, Proulx et Tessier, leurs films ne semblent pas avoir été distribués à la grandeur de la province. Toutefois, Cyr s'est déplacé à l'extérieur du Témiscouata pour montrer ses films, notamment à Montréal. Néanmoins, les films de ce dernier ont surtout été réalisés pour le public témiscoutain⁵⁷. Dans une lettre adressée à Tessier, le curé de Cabano écrit qu'il souhaite filmer des images de la Haute-Mauricie afin de montrer de l'inédit à son public du Témiscouata⁵⁸.

⁵⁴ Murray Levine, *loc. cit.*, p. 27.

⁵⁵ Lamonde et Hébert, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁶ FJPC, Archives Jean-Philippe Cyr, Programme de cinéma d'avril et de mai 1945.

⁵⁷ FJPC, Archives Jean-Philippe Cyr, Coupure de presse datant de 1938 ou 1939.

⁵⁸ CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-P1-72a.

Les prêtres-cinéastes ont parfois recherché des publics particuliers selon la nature des films réalisés. Par exemple, les films de colonisation réalisés dans les années 1930 s'adressaient entre autres aux chômeurs urbains afin qu'ils quittent la ville pour les régions de colonisation. Proulx a affirmé en 1978 que son film *En pays neufs* visait les épouses des colons qui étaient déjà à Roquemaure. Le film a servi de propagande afin que les femmes rejoignent leur mari et pour leur montrer ce qui les attendait en Abitibi⁵⁹. Dans les années 1940, les films promotionnels sur l'enseignement ménager ont cherché à atteindre le plus large public possible afin d'accroître le nombre d'étudiantes inscrites. Selon Nicole Thivierge, Tessier a réussi à rejoindre 75 000 personnes entre 1937 et 1939⁶⁰. Quant aux films touristiques d'après-guerre, ils ciblaient d'abord un auditoire urbain et, parfois, anglophone. L'objectif était de faire découvrir aux citadins les attraits naturels et les paysages pittoresques des régions. Les films touristiques étaient parfois bilingues ou traduits en anglais afin d'être présentés au public américain et canadien-anglais⁶¹.

Les prêtres ont aussi pris l'initiative d'aller directement vers le public pour présenter leurs documentaires. Cette tradition de parcourir le territoire remonte au XIX^e siècle. Il semble cependant que le cinéma itinérant a survécu plus longtemps au Canada français que dans le reste de l'Amérique du Nord⁶². Cyr, Lafleur, Proulx et Tessier ont parcouru le Québec, le nord de l'Ontario et le Manitoba afin de projeter leurs réalisations dans les villes et villages francophones. Lafleur aurait donné, en 10 ans, 1274 conférences⁶³. Quant à Tessier, il a présenté ses films dans le cadre de plus de 3000 conférences⁶⁴. Pour ses conférences, Tessier a notamment utilisé les salles paroissiales, et il a même projeté des

⁵⁹ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds ministère de la Culture, *Rétrospective Maurice Proulx* (E10), S77 DVC09501 P1, 1978, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2458074>> (3 novembre 2015).

⁶⁰ Nicole Thivierge, *Écoles ménagères et instituts familiaux : un modèle féminin traditionnel*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 1982, p. 240-241.

⁶¹ CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q3-186.

⁶² Gillian Helfield, « *Cultivateur d'images : Albert Tessier and the Rural Tradition in Québécois Cinema* », dans Catherine Fowler et Gillian Helfield, dir., *Representing the Rural: Space, Place and Identity in Films about the Land*, Détroit, Wayne State University Press, 2006, p. 49.

⁶³ Bouteiller, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁴ CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q3-194.

films à des ouvriers d'une usine de la Côte-Nord⁶⁵. Enfin, au Saguenay-Lac-Saint-Jean, l'abbé François-Joseph Fortin⁶⁶ a projeté ses films dans les ciné-clubs de syndicats et de paroisses de même que dans des terrains de jeux et des colonies de vacances⁶⁷.

Les prêtres-cinéastes ont aussi projeté leurs films devant de hauts notables québécois et canadiens à plusieurs occasions. Le film *Hommage à notre paysannerie* (1938) de Tessier a été présenté au lieutenant-gouverneur Patenaude, au cardinal Villeneuve, au Délégué apostolique, et, sur demande spéciale, à Rideau Hall pour le gouverneur général Lord Tweedsmuir⁶⁸. Le premier ministre Maurice Duplessis a aussi regardé des films de Tessier⁶⁹. Il a même assisté à la première du film *Jeunesse rurale* (1952) de Proulx.

Les prêtres se sont parfois exprimés sur le public qu'ils souhaitaient atteindre. Dans une conférence présentée à Montréal le 25 octobre 1933, Tessier affirme : « Les pellicules s'adressent surtout aux gens de chez nous [la Mauricie] et plus particulièrement aux jeunes dont l'imagination reste plus impressionnable⁷⁰. » En s'adressant aux gens et aux jeunes de sa région, Tessier veut leur montrer le territoire qui les entoure afin qu'ils s'y reconnaissent⁷¹. En 1939, toujours à Montréal, il ajoute : « Mon film [*Hommage à la paysannerie*] n'est pas destiné à des auditoires de citoyens. Je l'ai préparé pour les habitants et pour tous ceux qui sont mêlés à leur vie : éducateurs, clergé paroissial, agronomes, professionnels, politiciens municipaux, provinciaux et fédéraux⁷²! » Si les citoyens ne sont pas son public principal, ce public n'a pas été complètement écarté par le réalisateur. En

⁶⁵ Albert Tessier, *Souvenirs en vrac*, Sillery, Les éditions du Boréal Express, 1975, p. 173.

⁶⁶ En raison de l'inaccessibilité des sources, l'abbé Fortin et son œuvre cinématographique n'ont pas été étudiés pour ce mémoire.

⁶⁷ BAnQ, Centre d'archives du Saguenay, *Inventaire des films produits au Saguenay-Lac-St-Jean (1915-1984)*, cote : 200221.

⁶⁸ CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q2-19b).

⁶⁹ *Ibid.*, 0014-P1-102.

⁷⁰ *Ibid.*, 0014-Q2-32.

⁷¹ René Bouchard, *Filmographie d'Albert Tessier*, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1973, p. 17-18.

⁷² CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q2-29.

effet, Cyr et Tessier ont aussi projeté dans des salles de Montréal et de Québec comme le Gesù et le Palais Montcalm⁷³.

Par ailleurs, le SCP se chargeait lui-même de la distribution des films qu'il commanditait à Lafleur, Proulx et Tessier. À ce sujet, il se définit comme le « plus vaste et le plus efficace centre de distribution de films d'enseignement et d'information en 16 mm au Canada⁷⁴ ». À travers les institutions du gouvernement provincial, les films du SCP sont directement distribués par les ministères ou les organismes du Québec. Ainsi, les films touristiques ont été distribués dans le réseau des bureaux de tourisme par l'Office provincial de la publicité. Quant aux films pédagogiques, le Département de l'Instruction publique s'est chargé de la diffusion à travers les écoles de tous les niveaux⁷⁵.

Le SCP a également veillé à distribuer les films des prêtres-cinéastes à l'étranger⁷⁶. Le directeur de l'Institut français de Barcelone, s'est ainsi procuré le film *En pays neufs* en 1949 et il l'a projeté au public français et espagnol⁷⁷. D'autres acheteurs font directement affaire avec les prêtres. En 1949, Proulx reçoit une lettre l'informant qu'un père dominicain de Hollande souhaiterait acheter un de ses films⁷⁸. Enfin, des films de Lafleur et de Tessier ont été projetés à l'étranger dans le cadre de foires touristiques⁷⁹. Les films ethnographiques sur les Autochtones et la nature intéressaient grandement les Américains. Quant à Tessier, ses films présentant le programme réformé de l'éducation féminine ont suscité la curiosité de ses collègues des Instituts familiaux américains et européens.

⁷³ CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q2-19b).

⁷⁴ CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/3/1.

⁷⁵ Lamonde et Hébert, *op. cit.*, p. 124.

⁷⁶ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds ministère de la Culture et des Communications (E6),S7, SS2, contenant 1983-04-000/18.

⁷⁷ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx (P667), contenant 1983-04-000/59.

⁷⁸ CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/1/5.

⁷⁹ CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q3-186.

3.4. SÉANCES ET ASSISTANCE

Dans l'ensemble, il a été difficile d'obtenir des données concernant le nombre de personnes qui ont regardé les films des prêtres-cinéastes. Nous n'avons trouvé aucune donnée pour Cyr, Doucet, Imbeau, Lafleur et Larouche. Cependant, nous avons trouvé des statistiques compilées par le SCP et se rapportant à la fréquentation des films de Proulx vers 1947⁸⁰.

Tableau 1. Nombre de séances et total des assistances des films de Maurice Proulx

Titre	Nombre de séances	Total des assistances
<i>En pays neufs</i>	249	62 120
<i>En pays pittoresque</i>	1127	234 464
<i>La labour Richard</i>	317	55 663
<i>Pêche au Saumon et à la truite en Gaspésie</i>	125	19 262
<i>Les couches chaudes</i>	571	140 258
<i>Le miel nectar</i>	473	112 730
<i>La Bettrave à sucre</i>	1560	115 106
<i>L'exposition provinciale</i>	1213	228 685
<i>Sainte-Anne de Roquemaure</i>	1014	237 142
<i>Défrichement motorisé</i>	197	48 780
<i>Le percheron</i>	74	14 805
<i>Le lin du Canada</i>	106	23 833
Total	7026	1 352 848

Ces données sont très incomplètes puisqu'elles ne comprennent pas le nombre de séances et les assistances après 1947. De plus, le total des assistances ne signifie pas que 1 352 848 personnes ont regardé les films de Proulx. Un spectateur a pu visionner plus d'une fois les films du prêtre ou encore les avoir tous regardés. Ces chiffres sont toutefois très impressionnants, d'autant plus que la population totale du Québec pendant la décennie 1941-1951 a varié de 3 300 000 à environ 4 000 000⁸¹. De ce fait, une proportion

⁸⁰ CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/1/21.

⁸¹ Institut de la Statistique du Québec, *Le Bilan démographique du Québec : Édition 2014*, <<http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/bilan2014.pdf>> (22 octobre 2015).

appréciable de la population du Québec a visionné un ou plusieurs films de Proulx entre 1937 et 1947⁸².

Pour Tessier, un article de 1943 du journal *La Patrie* estime que les conférences du Mauricien ont rejoint 300 000 spectateurs entre 1930 et 1940⁸³. La présentation la plus achalandée fut à Baie-Comeau en 1937 où 4000 travailleurs ont assisté à la projection. Nous pensons que l'estimation du nombre d'auditeurs total est sous-évaluée. D'abord, en 1939, un an seulement après la sortie du film *Hommage à la paysannerie* (1938), Tessier affirme que plus de 80 000 personnes ont déjà visionné le court-métrage⁸⁴. Ensuite, le prêtre a vendu certains de ses films. Par exemple, le Service provincial d'Hygiène a acheté un film de Tessier afin de le présenter aux milliers d'écoliers de la province. Pour cet auditoire, nous n'avons aucun chiffre et il est probable qu'il n'ait pas été comptabilisé.

Finalement, même si nous n'avons aucune donnée concernant les autres prêtres-cinéastes, le total des assistances pour leurs films était probablement beaucoup plus petit. Du fait que la diffusion de ces films était plus régionale, il en résulte un auditoire plus restreint. Cependant, certains films d'Imbeau et de Larouche comme ceux sur le centenaire du Saguenay ont probablement été visionnés par quelques milliers de personnes après les célébrations.

3.5. LES SOURCES DE FINANCEMENT

Les archives des prêtres-cinéastes nous ont peu renseigné sur le financement des films. Toutefois, certains indices nous permettent d'avancer quelques hypothèses.

D'abord, en ce qui concerne les films commandités (SCP, Société Historique du Saguenay, associations, communautés religieuses, etc.), l'essentiel des dépenses était payé

⁸² Nous estimons la période 1937-1947 en fonction des années de sortie des films.

⁸³ CASSJ, Fond Albert Tessier, 0014-Q3-187.

⁸⁴ *Ibid.*, 0014-P2-143.

par le commanditaire. Par exemple, lors de la réalisation d'*En pays neufs*, Proulx a affirmé que toutes ses dépenses étaient assumées par la Société diocésaine de colonisation⁸⁵. Les films commémoratifs des abbés Imbeau et Larouche ont également été payés par un commanditaire, la Société Historique du Saguenay.

Il est plus difficile de retracer le financement des films produits et réalisés entièrement par les prêtres. Toutefois, nous pensons que ces films ont été, en partie, assumés financièrement par les religieux. Par exemple, Tessier semble avoir financé la majorité de ses films. Cela dit, il n'est pas impossible que ses documentaires sur les instituts familiaux aient été payés par le gouvernement provincial ou le clergé. À propos de Cyr et Doucet, ils ont produit eux-mêmes la majorité, sinon l'entièreté, de leurs films. Le financement a été assumé par ces derniers. Par ailleurs, Cyr trouve un moyen assez original pour financer ses œuvres : « [...] j'ai une vache à vendre pour acheter des pieds et des pieds de film, les doigts me démangent de tenir la Bolex inactive depuis si longtemps [...] »⁸⁶.

Parallèlement à la production, les tournées à travers la province occasionnaient des dépenses. Dans une lettre adressée à Tessier datée du 11 septembre 1937, le curé de Cabano se plaint des coûts engendrés par ses déplacements. Il écrit : « J'ai beaucoup d'invitations d'aller exhiber mes prises du Témiscouata, mais à mes frais toujours et partout, en tout temps et en tous lieux, même à Montréal [...] »⁸⁷. Il ajoute dans une lettre du 10 octobre 1938 :

Demain soir, le 11, imaginez-vous que je donne causerie et projections sur le Témiscouata au Séminaire de Rimouski. En faut-il un front de beu pour avoir accepté pareille besogne, devant les intellectuels!! Des Messieurs du Séminaire! Mais j'ai le beau rôle : J'y vais à mes frais, comme toujours. Et, si on n'est pas content, j'ai vite plié bagage sans avoir d'argent à remettre à la porte⁸⁸!

⁸⁵ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds ministère des Communications, *Rétrospective Maurice Proulx* (E10), S77 DVC09501 P1, 1978, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2458074>> (3 novembre 2015).

⁸⁶ CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-P1-72a.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

Les coûts de production et de diffusion des films des prêtres représentent probablement une autre raison qui justifie leur préférence pour des courts-métrages.

CONCLUSION

Dans ce chapitre, nous avons d'abord soumis une typologie des films des prêtres-cinéastes. Plusieurs types de films ont été produits par les prêtres et ceux-ci ont cherché à rejoindre différents publics. De plus, nous avons montré que les divers types de films s'ancrent dans un contexte historique particulier. Par exemple, les films de colonisation sont associés de près aux années de la Dépression, et la montée des films touristiques pendant les années 1950 s'insère dans la culture de consommation de masse de l'après-guerre. Par ailleurs, la typologie des films montre déjà certaines représentations régionales dans l'œuvre des prêtres. En effet, dans les films touristiques, les régions apparaissent comme des lieux de villégiature et de ressourcement préservés de la civilisation et de la modernité.

Au sujet de l'approche privilégiée, le recours occasionnel à la fiction et plus fréquent à la mise en scène traduit une volonté des prêtres de bien encadrer et d'orienter leur message. Ainsi, les scènes de nombreux films ne sont pas aussi authentiques que ce que les cinéastes voulaient bien faire croire à leur public. Par ailleurs, il semble que le public s'est montré intéressé aux films des prêtres-cinéastes. Bien que fragmentaires, les données laissent entrevoir des assistances aux séances de projections très honorables, voire impressionnantes dans le cas de Maurice Proulx. Le discours cinématographique a donc été bel et bien entendu par beaucoup de Canadiens français entre 1930 et 1960, et la majorité de ces spectateurs vivaient vraisemblablement en région. Conséquemment, cela augmente la pertinence de connaître le discours cinématographique des prêtres-cinéastes et de bien comprendre la représentation des régions qu'ils ont proposée dans leurs documentaires.

Ce chapitre permet aussi de constater que les prêtres-cinéastes ont partagé certains objectifs communs. D'abord, la typologie des films montre que la réalisation de certaines catégories comme les films agricoles, les films touristiques et les films ethnographiques ont été très populaires parmi l'ensemble des prêtres. Cela atteste d'un intérêt pour des sujets cinématographiques semblables. Ensuite, le public régional et rural a été le principal public visé par tous les cinéastes. Enfin, tous les prêtres ont cherché à représenter des réalités régionales et rurales dans leurs documentaires. Ces représentations de la région peuvent différer d'un cinéaste à l'autre, mais il reste que la région est au cœur de leur action cinématographique.

Finalement, bien que les prêtres aient parfois été financés par le SCP ou des commanditaires privés pour la réalisation de certains films, rien ne nous laisse croire à une censure ou un contrôle idéologique directs de ces commanditaires sur la réalisation de ces films. Dans son étude sur l'abbé Proulx, Marc-André Robert était arrivé à la même conclusion⁸⁹. Il ne faut pas exclure cependant l'autocensure ou la préférence de certaines orientations afin de plaire aux commanditaires. Par ailleurs, les prêtres-cinéastes étaient probablement recrutés en raison même du fait que leur position rejoignait celle du commanditaire. Néanmoins, en ce qui concerne les prêtres-cinéastes qui ont eux-mêmes financé la réalisation de leurs films (Cyr, Doucet, Imbeau et Tessier), nous pensons qu'ils ont joui d'une certaine indépendance idéologique, abstraction faite des cadres imposés par l'Église dont ils étaient partie prenante. Enfin, il y a aussi quelques zones d'ombre. En effet, certains films semblent avoir été des commandites informelles comme ceux sur les écoles ménagères de Tessier. Pour ces films, il a été difficile de saisir la contribution financière ou logistique du clergé.

⁸⁹ Marc-André Robert, *Dans la caméra de l'abbé Proulx. La société agricole et rurale de Duplessis*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2013, p. 212.

CHAPITRE IV

UNE SIGNATURE FORTE : LES THÉMATIQUES DE PRÉDILECTION DES ARTISANS, 1930-1945

La période 1930 à 1945 est la plus florissante du cinéma des prêtres-cinéastes. En excluant les films non datés, 69% des films ont été réalisés lors de cette période. En outre, c'est pendant ces années que le discours des prêtres est le plus riche, en vertu de la diversité des thématiques abordées et de la variété des prises de position. En plus, le discours cinématographique des années 1930 à 1945 des prêtres s'inscrit dans un contexte particulier, favorable à l'éclosion d'idées d'ordre économique, social, moral et culturel. Ce chapitre a donc pour objectif de disséquer le discours des prêtres-cinéastes relatif à cette période spécifique.

4.1. NOMBRE DE FILMS RÉALISÉS ET LES PRINCIPALES THÉMATIQUES

Tout d'abord, le tableau 2 illustre le nombre de films réalisés par les prêtres-cinéastes pour chaque période de production.

Tableau 2. Nombre de films réalisés par période de production

Date	Non datés	1930-1945	1946-1960	1930-1960
Nombre de films réalisés	32	99	44	175

Il apparaît que les années 1930-1945 sont très productives. En effet, les prêtres réalisent deux fois plus de films entre 1930-1945 que durant la période suivante. D'ailleurs, c'est pendant cette période que les prêtres vont tous s'engager dans la réalisation de films documentaires. Ils sont jeunes, ont les moyens financiers et trouvent un public réceptif à

leurs réalisations. À l'inverse, le contexte change à partir de 1946 et entraîne une diminution de la production de films. Certains prêtres sont alors proches de la retraite, le public régional a de plus en plus accès à des salles de cinéma commercial et aucun membre du clergé ne prend la relève des premiers prêtres-cinéastes.

En ce qui concerne les films non datés, certains indices (la qualité des images, le contenu visuel, la ressemblance à d'autres films, etc.) nous laissent croire que ces courts-métrages ont été tournés avant 1945. Pour la plupart, ces films non datés sont attribuables à Jean-Philippe Cyr, Denis Doucet et Thomas-Louis Imbeau.

Nous avons inventorié neuf principaux thèmes dans le discours cinématographique des prêtres. Pour la plupart, ces thématiques sont communes aux sept cinéastes :

- l'environnement
- le clergé
- l'agriculture
- la ville et les industries
- la modernisation, la science et le progrès
- la famille
- l'éducation
- la colonisation
- les Autochtones

Ces neuf thématiques évoluent en interdépendance, c'est-à-dire qu'elles sont souvent abordées en simultané.

Le tableau 3 montre l'importance des diverses thématiques qui émergent de notre échantillon de 175 films. Pour ce faire, nous avons quantifié ces thématiques afin de déterminer leur importance dans la filmographie des prêtres-cinéastes. Nous avons recensé les thèmes chaque fois que l'un d'entre eux apparaissait dans un film, sans tenir compte du temps qui lui est imparti à l'écran. Nous avons classé les films à l'intérieur de trois segments temporels : 1930-1945, 1946-1960 et 1930-1960. Cette classification crée une distorsion dans les données puisque les films non datés ont uniquement été catégorisés dans le segment temporel 1930-1960. Le thème de l'agriculture est un bon exemple de ce décalage puisque ce sujet est présent dans 24% des films de la période 1930-1945 et dans

32% des films de la période 1946-1960. Néanmoins, pour l'ensemble des décennies couvertes par notre étude, ce thème est associé à 23% des productions analysées. Cela s'explique par le nombre élevé de films de Cyr, Doucet et Imbeau dont nous ne connaissons pas la date de réalisation et pour qui l'agriculture demeure un sujet marginal.

Tableau 3. Classement des thématiques dans les films des prêtres-cinéastes

Thématiques/décennie	1930-1945	1946-1960	1930-1960
Environnement	48%	30%	46%
Clergé	29%	27%	26%
Agriculture	24%	32%	23%
Villes et industries	17%	36%	22%
Modernisation, science et progrès	18%	36%	22%
Famille	21%	14%	19%
Éducation	14%	14%	14%
Colonisation	15%	5%	11%
Autochtones	10%	16%	10%
Total de films	99	44	175

Nous tirons deux conclusions de ce tableau. Premièrement, l'environnement constitue une thématique dominante dans l'œuvre des prêtres-cinéastes. Elle surpasse largement tous les autres thèmes. Deuxièmement, nous avons été surpris de la place occupée par l'agriculture et la colonisation qui sont respectivement en troisième et huitième place. Ces données viennent considérablement nuancer, voire contredire à certains égards, l'historiographie qui décrivait le cinéma des prêtres comme une propagande agricole et paysanne. En fait, l'agriculture apparaît comme une thématique importante parmi d'autres, même si le contexte régional et même rural se retrouve en trame de fond de plusieurs réalisations.

Dans les sections suivantes (4.2. à 4.9.), nous reprenons et analysons ces thématiques pour la période 1930-1945. À cet effet, nous faisons ressortir les idées principales et les valeurs associées à ces thèmes. Toutefois, parmi les thématiques évoquées au tableau 3, celle de l'éducation n'est pas abordée de manière séparée, mais plutôt au travers des autres

thématiques. De cette façon, nous respectons l'esprit des films des prêtres puisque c'est une thématique qui est rarement abordée de manière isolée. De plus, l'ordre des sections 4.2 à 4.9 ne respecte pas celui du tableau 3. Nous avons préféré regrouper les thématiques qui s'entrecroisent afin de créer un enchaînement logique et succinct. Il nous apparaissait essentiel d'aborder l'agriculture, la colonisation et la famille en début de chapitre puisque ce sont des thèmes qui ont marqué l'imaginaire collectif.

4.2. UNE AGRICULTURE PAYSANNE ET SALVATRICE

L'agriculture est présente dans 24% de tous les documentaires de la période 1930-1945. Cette proportion, bien que non négligeable, est loin d'être aussi dominante que l'historiographie l'avait laissé entendre. Les succès des films agricoles de Proulx et Tessier ont sans doute amplifié l'importance de cette thématique dans l'imaginaire collectif.

Des années 1930 jusqu'au début des années 1940, les prêtres présentent une agriculture paysanne et salvatrice. Lors de la Dépression, elle apparaît comme le remède au chômage puisqu'elle est jugée peu coûteuse et plus humaine¹. À ce sujet, *L'Écho du Bas-Saint-Laurent* écrit en mars 1933 : « En temps de crise, l'agriculture possède cette précieuse faculté de se replier sur elle-même, de produire, comme autrefois, presque tout ce qu'il faut pour nourrir et habiller la famille². » Les prêtres-cinéastes, notamment Lafleur, Proulx et Tessier, suivent ce courant et vantent les bienfaits du retour à la terre. Leurs films agricoles des années 1930 font donc partie des solutions proposées par les élites cléricales et conservatrices pour endiguer la misère et la pauvreté. Ces films exposent le caractère missionnaire de l'occupation des terres par les Canadiens français, l'aspect nourricier de la terre et, surtout, l'autosuffisance qu'elle procure. Dans le film *Hommage à notre paysannerie* (1938), Tessier a justement mis l'accent sur l'autosuffisance matérielle que

¹ Jacques Lacoursière, *Histoire populaire du Québec : 1896 à 1960*, Québec, Les éditions du Septentrion, 1998, p. 239.

² Albert Rioux, « Retour à la terre ou maintien sur le sol? », *L'Écho du Bas-Saint-Laurent*, 1^{ère} année, n° 1, 3 mars 1933, p. 8.

procure l'agriculture : « Car, seul au monde, l'habitant peut trouver chez lui l'essentiel de la vie : la nourriture, le vêtement, le logement [...] »³. Implicitement, il fait référence à la misère et à la pauvreté qui affligeaient la classe ouvrière urbaine depuis longtemps et avec une acuité particulière depuis 1930.

Dans les films des prêtres du Saguenay de 1935 à 1938, il est question d'agriculture sous un angle régional. Ainsi, bien que nous ne voyions pas de scènes paysannes, agricoles ou rurales, Imbeau et Larouche insèrent des intertitres qui valorisent l'apport de l'agriculture à l'économie de la région. Imbeau écrit par exemple que « le sol fécond humanisé par l'agriculture » constitue une des ressources contribuant au dynamisme économique et social du Saguenay⁴. D'ailleurs, les films d'Imbeau et Larouche sont commandités par la Société historique du Saguenay qui a une mission de promotion et de valorisation de la région.

Dans ses films sur Charlevoix après 1938⁵, Imbeau présente davantage de scènes de paysages naturels et ruraux. Dans ce cas-ci, les scènes de Charlevoix, celles illustrant un village pittoresque au milieu d'une vallée par exemple, font surtout l'éloge de la beauté du monde rural et agricole tout en délaissant le caractère régionaliste de ses précédents films saguenéens. En effet, Imbeau n'identifie jamais clairement Charlevoix dans ses films. Il semble ainsi chanter la ruralité et l'agriculture de manière générique. Nous avons toutefois très peu d'informations complémentaires sur ces films de Charlevoix, bien que nous les ayons tous consultés. De surcroît, nous ne pouvons pas nous fier aux titres suggérés sur les supports, puisque les titres des copies conservées ne sont pas nécessairement ceux des films originaux⁶. Nous ne pouvons pas exclure la possibilité que ces films s'inscrivent aussi dans une action régionaliste et, qu'aux yeux des spectateurs, ces scènes rurales étaient manifestement des scènes de Charlevoix. En effet, les films muets étaient souvent

³ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Albert Tessier, *Hommage à la paysannerie* (P670), DFC08572, 1938, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2282605>> (3 novembre 2015).

⁴ Thomas-Louis Imbeau, *Centenaire du Saguenay*, 1938 ; *Le Pageant du Saguenay*, 1938.

⁵ Les films de Thomas-Louis Imbeau tournés à Charlevoix ne sont pas datés. Nous savons seulement qu'ils ont été filmés après son arrivée dans la région en 1938.

⁶ Parfois les films ont été titrés lors de leur archivage.

commentés par les prêtres-cinéastes lors des représentations. Il se peut qu'Imbeau ait profité de ces moments pour identifier clairement la région de Charlevoix.

Dans les années 1940 à 1945, la thématique de l'agriculture s'insère dans le contexte de la Deuxième Guerre mondiale en contribuant à l'effort de guerre du Québec. Cependant, jamais dans les films il n'est directement question du conflit mondial même s'il s'avère que certains contribuent de manière tangible à l'effort de guerre. Deux films ont d'ailleurs été commandés par le SCP à Maurice Proulx, soit *La betterave à Sucre* (1942) et *Le lin du Canada* (1947) pour remédier à la pénurie de ces produits survenue pendant la guerre⁷. Ces films devaient initier les agriculteurs à ces cultures et à leurs méthodes de production⁸.

Par ailleurs, l'amour de la terre manifesté par les prêtres-cinéastes les incite à valoriser les professions et les occupations agricoles. Nous définissons les occupations agricoles par les emplois, travaux et passe-temps en lien avec l'agriculture et le travail de la terre. Hormis Cyr et Doucet, tous les prêtres ont mis en valeur les occupations agricoles.

Les professions relatives à l'agriculture et au travail de la terre sont assez variées : agriculteur, agronome, scientifique, administrateur ou employé de coopératives agricoles, etc. C'est surtout Proulx qui valorise l'ensemble de ces professions. Dans son film *En pays neufs* (1934-1937), il montre l'apport des colons-agriculteurs, des curés colonisateurs et des agronomes du gouvernement provincial dans la réussite de la colonie de Roquemaure. Dans d'autres documentaires, il filme les scientifiques en train d'analyser des échantillons de terreau afin d'en certifier la qualité. Les autres prêtres se sont davantage concentrés sur la profession d'agriculteur et ils ont délaissé les professions connexes.

En ce qui concerne les femmes, la valorisation des occupations agricoles passe par la glorification du rôle d'épouse et la promotion des tâches domestiques et de l'artisanat. En 1930, la femme rurale doit s'occuper de la cuisine, du potager, de l'habillement, des

⁷ CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/4/8.

⁸ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds ministère des Communications, *Rétrospective Maurice Proulx*, E10 S77 DVC09501 P1, 1978, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2458074>> (3 novembre 2015).

récoltes des foins, de la fabrication du pain, du savon et des conserves⁹. En outre, la Dépression force les femmes à se replier sur les tâches domestiques et plus spécifiquement sur l'artisanat pour joindre les deux bouts¹⁰. D'ailleurs, Proulx et Tessier vont promouvoir la pratique de l'artisanat pendant les années 1930 et 1940. Les films portant sur les écoles ménagères de Tessier proposent une gamme de « passe-temps » rémunérateurs pour les futures épouses comme la préparation du lin, la fabrication de chapeaux de paille, la culture d'un potager ou la cuisine avec les aliments du terroir ou du potager familial¹¹.

Cette valorisation des professions agricoles fait écho au retour à la terre prôné par certaines élites cléricales, intellectuelles et politiques des années 1930 pour résoudre le problème de chômage urbain à la suite de la crise économique¹². Les prêtres-cinéastes ne sont donc pas les seuls à faire la promotion des professions agricoles. Lionel Groulx est l'un de ceux qui livrent à cette époque un plaidoyer au profit de la « vocation paysanne » des Canadiens français :

Agriculteurs, voilà bien votre part dans la construction de notre édifice économique, voilà le rôle que vous tenez dans la vie nationale. Ce rôle est assez grand, n'est-il pas vrai pour que vous n'enviez le rôle de personne. Comme vous auriez raison de vous attacher plus fort chaque jour à votre vocation paysanne, d'y attacher aussi vos enfants. Devant eux, gardez-vous de ne jamais déprécier votre état¹³.

Le Québec des années 1930 n'est pas le seul à vanter les métiers agricoles. Au même moment, les documentaires produits par le *Department of Agriculture* des États-Unis montrent une ressemblance frappante avec les films des prêtres-cinéastes. Par exemple,

⁹ Le Collectif Clio, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour, c1992, p. 322.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Artisanat familial* (P13), DVD #251, 1942.

¹² Louis Dupire, « Renvoyons les chômeurs aux champs », *Le Devoir*, vol. 21, n° 186, 13 août 1930, p. 1.

¹³ Lionel Groulx, « Notre vocation paysanne », *Le Devoir*, vol. 21, no 55, 8 mars 1930, p. 7.

dans le film *The Truck Farmer* (1939), un ancien employé de bureau de l'Ohio encense sa nouvelle profession d'agriculteur et il vante sa nouvelle vie dans le Texas rural¹⁴.

Au tournant des années 1940, les prêtres cessent de faire l'éloge des professions agricoles puisque le retour à la terre tombe en désuétude à la suite de la prospérité de l'après-guerre. Seul Proulx continue de les louer après 1945. Étant agronome de formation et toujours associé au collège de La Pocatière, le contraire aurait été étonnant. Lafleur et Tessier tournent respectivement leur dernier film agricole en 1940 et 1942.

De manière générale, les prêtres vont associer deux valeurs à l'agriculture : l'autonomie et la sécurité. Ce sont surtout Lafleur, Proulx et Tessier qui en font l'apologie. Chez ces derniers, il ne fait aucun doute que la misère et le chômage issus de la Dépression ont influencé leur discours sur l'autonomie et la sécurité matérielle du foyer. De nombreux ouvriers des villes et des régions ont perdu leur emploi à la suite de la crise. Dans ce contexte, la colonisation apparaît rapidement comme la solution à la crise du chômage. Le chroniqueur au journal *Le Devoir*, Louis Dupire écrit en août 1930 :

Nous devrions dès maintenant nous préparer pour l'hiver prochain et opérer le triage des chômeurs. Un grand nombre, si les autorités municipales travaillaient de concert avec les missionnaires colonisateurs, pourraient être induits à retourner à la campagne où, au moins, même dans les périodes de crise, on ne meurt pas de faim¹⁵.

Les trois prêtres vont tenir des propos semblables. En effet, ils promeuvent tous la sécurité que procure le travail de la terre. Pour Proulx et Lafleur, la terre est synonyme de prospérité lorsqu'elle est travaillée avec les outils adéquats et selon les méthodes modernes. Grâce à ses récoltes, l'agriculteur peut s'enrichir en vendant ses produits à la coopérative régionale. Après quelques années, le bon agriculteur qui cultive correctement sa terre aura la certitude d'atteindre un certain niveau de confort matériel pour lui et son foyer. Pour Tessier, la sécurité de la terre est plutôt associée à la stabilité des récoltes. Dans le film *Conquête*

¹⁴ *The Truck Farmer*, 1939, <<https://www.youtube.com/watch?v=I9UN49Ssy-U>> (19 novembre 2015).

¹⁵ Louis Dupire, « Renvoyons les chômeurs aux champs », *Le Devoir*, vol. 21, n° 186, 13 août 1930, p. 1.

constructive (1939), il affirme : « La terre ne donne pas beaucoup à la fois, mais elle donne tout le temps et c'est ça qui compte à la fin »¹⁶. Comme Louis Dupire, Tessier met l'accent sur l'assurance de pouvoir se nourrir en tout temps grâce au sol, à l'abri des crises économiques. Finalement, Tessier présente la sécurité d'emploi que la terre octroie. Alors que l'ouvrier est redevable à un patron qui peut le licencier à tout moment, l'habitant est maître chez lui. La prospérité d'après-guerre rend caduc le discours sur l'autonomie et la sécurité. Ces valeurs ne feront plus partie du discours des prêtres après 1945.

Enfin, les prêtres-cinéastes vont, dès leurs premiers films, vanter le modèle coopératif pour le développement des régions. La coopération est présentée comme un gage de réussite économique et elle est souvent accompagnée par les thématiques de l'agriculture et des industries de transformation de produits agricoles.

L'apologie de la coopération s'explique par l'appui durable du clergé à ce modèle d'entreprise. Dès le début du XX^e siècle, le clergé et les élites nationalistes ont appuyé le développement du mouvement coopératif. Ils voient la coopération comme un instrument pour contrer la puissance du capitalisme et pour sauvegarder leur pouvoir « en permettant à la population, catholique, canadienne-française et, pour une bonne part, rurale, de reprendre une partie du contrôle qui lui a échappé¹⁷. » La coopération apparaît comme un moyen de restaurer les anciennes solidarités détruites par l'individualisme libéral¹⁸. La Dépression donne de la vigueur au développement du mouvement coopératif et encourage la création de nouveaux types d'entreprises coopératives (coopératives de crédit, d'habitation, de pêcheurs, etc.)¹⁹. Parallèlement, les coopératives sont les principaux agents de mise en marché des produits agricoles dans les années 1930 et 1940²⁰. En 1937, le quotidien

¹⁶ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Conquête constructive* (P13), DVD #253, 1939.

¹⁷ Claire Minguy-Dechêne, *Histoire du mouvement coopératif au Québec*, Québec, Ministère des Institutions financières et Coopératives, 1981, p. 8.

¹⁸ Frédéric Boily, *Le conservatisme au Québec : retour sur une tradition oubliée*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 45.

¹⁹ Ian Macpherson, « Mouvement coopératif », *Encyclopédie canadienne*, 3 avril 2015, <<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/mouvement-cooperatif/>> (10 novembre 2015).

²⁰ Jacques Lemay, *Parcours d'une coopérative agroalimentaire : Purdel, 1928-2008*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2008, p. 39.

catholique *L'Action nationale* publie un numéro spécial sur le sujet, et en 1939, le père Georges-Henri Lévesque, directeur de l'École des sciences sociales de l'Université Laval, fonde le Conseil supérieur de la coopération²¹.

Dans les années 1930, Lafleur, Proulx et Tessier filment surtout les coopératives des nouvelles colonies agricoles de l'Abitibi-Témiscamingue et de la Gaspésie comme les beurreries ou les magasins généraux²². Ils insistent sur la relation fructueuse entre les cultivateurs et les coopératives agricoles.

4.3. PROMOUVOIR UNE COLONISATION AGRICOLE ET FORESTIÈRE

Le tableau 3 (section 4.1.) montre que la colonisation est un thème relativement secondaire pour la période 1930-1945. En effet, ce thème est abordé dans seulement 15% des films. Néanmoins, lorsqu'elle est traitée, la colonisation occupe beaucoup de temps à l'écran. De plus, les images de la colonisation sont souvent saisissantes, d'où l'impression qu'elle occupait tout l'espace chez les prêtres-cinéastes. Par ailleurs, cette thématique se concentre dans les films de la période 1930-1945 et elle devient marginale dans la période subséquente. Dès le début des années 1940, les prêtres vont perdre leur enthousiasme face à la colonisation. À ce sujet, Tessier écrit en 1942 : « Malgré la littérature officielle qui loue leurs mérites, les colons sentent bien qu'ils sont classés dans une catégorie peu enviable²³. » La colonisation est donc une thématique étroitement liée aux années de la crise.

Dans les films des prêtres, la colonisation supporte le projet plus large d'expansion de l'écoumène de la nation canadienne-française et du catholicisme. L'Abitibi-Témiscamingue et la Gaspésie sont les régions qui ont été privilégiées par les cinéastes pour illustrer cette entreprise. Certes, selon cette conception portée en partie par l'Église, les liens entre la

²¹ Minguy-Dechêne, *op. cit.*, p. 14.

²² BAnQ, Fonds ministère de la Culture et des Communication, Louis-Roger Lafleur, *Le Témiscamingue agricole* (E6), S77 DFC85-012, 1940.

²³ Albert Tessier, *Notre Mère la Terre*, Montréal, Éditions Fides, 1942, p. 9.

colonisation et l'agriculture sont très étroits. Ce rapport s'explique par la mission providentielle des Canadiens français en terre d'Amérique, caractérisée par l'occupation du sol. Pour les cinéastes, la terre est un don du Créateur à la patrie canadienne-française. Tessier cite d'ailleurs les écrits de saint François d'Assise pour montrer l'aspect divin de cette mission d'occupation des terres :

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour notre mère la Terre,
Qui nous entretient et nous supporte,
Et produit les divers fruits, et les fleurs colorées et les arbres²⁴.

L'expansion de l'agriculture par la colonisation est donc la mise en œuvre de cette mission.

Proulx est celui qui a le plus promu cette conception agraire de la colonisation. Sept de ses films, produits à une exception près avant 1946, ont traité de ce thème. Les autres cinéastes ont tous réalisé moins de trois films chacun sur ce sujet et ont abandonné cette thématique au tournant des années 1940. Toutefois, bien que Tessier ne traite plus de colonisation dans ses films dès 1939, il continue d'aborder le sujet dans ses écrits²⁵.

Cyr se distingue des autres prêtres-cinéastes. Sa conception de la colonisation repose aussi sur l'occupation et l'exploitation du *domaine* canadien. L'exploitation qu'il préconise n'est cependant pas agricole, mais plutôt forestière. Ses films sur la forêt témiscouataine s'orientent donc vers cet autre modèle de colonisation. Cyr était conscient que les sols rocheux du Témiscouata n'étaient pas propices à la culture²⁶. Dans une lettre envoyée à M^{gr} Courchesne de Rimouski le 1^{er} décembre 1934, il décrit sa vision de la colonisation. Pour lui, Cabano est avant tout un village industriel voué à l'exploitation forestière. Il s'inquiète des projets du ministère de la Colonisation de céder des terres à l'agriculture au détriment de l'industrie forestière. Ce projet menacerait l'avenir de Cabano tout en étant vain à cause de la faible fertilité des terres de la région. En plus, Cabano serait exposé au chômage absolu, « un village de 350 ouvriers dont la plupart n'ont aucune aptitude au retour à la

²⁴ *Ibid.*, p. 6.

²⁵ *Ibid.*, p. 9.

²⁶ Entretien avec Alain Tardif de la Fondation Jean-Philippe Cyr.

terre²⁷ ». Cyr ne s'oppose pas à la colonisation agricole pourvu qu'elle ne nuise pas à l'activité forestière de sa région. Au lieu de déplacer des chômeurs vers de nouvelles terres cultivables, il propose de les inciter à venir s'installer dans une nouvelle région industrielle et forestière. D'ailleurs, pour les journalistes des années 1930, les films de Cyr sont des films de colonisation malgré cette conception différente :

Le Témiscouata sera une révélation, lui aussi, aux points de vue colonisation, sportif, touristique et artistique quand l'on aura déroulé devant ses yeux les diverses scènes, les différents paysages que M. l'abbé Cyr a montés en film dans le but de faire connaître la belle région du Témiscouata²⁸.

Finalement, cette conception d'une colonisation forestière est antérieure à Cyr. Dès le XIX^e siècle, c'est le bois qui a justifié l'établissement de colons dans cette région²⁹. En outre, Cyr n'est pas le seul à promouvoir la colonisation forestière. Théodore Mercier et Esdras Minville ont proposé la même idée en 1940 pour la région de la Gaspésie³⁰.

4.4. LA FAMILLE PAYSANNE ET LE RÔLE MATERNEL DES FEMMES

La thématique de la famille est présente dans 21% de l'ensemble des films des prêtres-cinéastes. Cependant, elle est surtout montrée dans les films de Cyr, Proulx et Tessier. On la retrouve dans respectivement 16%, 24% et 27% de leurs films. Chez Proulx, ce thème est abordé sur ses trois décennies de production. Chez Tessier, la famille est principalement, mais pas exclusivement, associée à ses films sur l'enseignement ménager de 1938 à 1942. Quant à Cyr, il présente les familles de Cabano des années 1930 et 1940.

Avant la guerre, la famille représentée par les prêtres est la famille canadienne-française, rurale et agricole. Plusieurs films de Cyr, Imbeau, Proulx et Tessier (ex. : *Les*

²⁷ FJPC, Archives Jean-Philippe Cyr, Lettre de Cyr à M^{gr} Courchesne, 1^{er} décembre 1934.

²⁸ FJPC, Archives Jean-Philippe Cyr, coupure de presse, 1938 ou 1939.

²⁹ Alain Tardif et Maryse Pelletier, *Cabano : mes racines, mes amours*, Québec, Alain Tardif communication visuelle, 2006, p. 11.

³⁰ Théodore Mercier et Esdras Minville, « Colonisation forestière en Gaspésie », *Actualité Économique*, vol. 16, n^o 1, 1^{er} avril 1940, p. 81.

chèvres, Images paysannes, En pays neufs, Hommage à la paysannerie, etc.) en célèbrent la grandeur. Les prêtres ont, à partir des années 1940, une conception assez proche de l'idéal familial véhiculé dans la publicité d'après-guerre et par l'*American Way of Life*. L'historienne Jacinthe Archambault a décrit cette famille type : « [...] elle apparaît jeune, heureuse, se compose de deux parents et d'au plus deux enfants³¹. » Les prêtres mettent sensiblement l'accent sur les mêmes caractéristiques bien qu'ils mettent en scène des familles plus nombreuses. Par exemple, Tessier souligne les douze enfants du sculpteur Médard Bourgault³². Lafleur fait de même en relevant les 19 enfants d'une famille de colon du Témiscamingue³³. Cependant, la représentation des familles nombreuses s'estompe graduellement au cours des années 1940 et 1950, sans jamais disparaître complètement.

En 1973, Proulx a affirmé en entrevue que la valorisation de la famille s'inscrivait dans la promotion de la natalité et de la survivance canadienne-française³⁴. Les abondantes scènes d'enfants en train de jouer et de rire avaient deux utilités. D'abord, elles servaient à montrer la joie et le bonheur de la famille afin de convaincre les couples d'engendrer le plus d'enfants possible. Ensuite, elles étaient utilisées pour plaire à l'auditoire. À ce sujet, Proulx a affirmé : « [...] j'ai l'impression d'avoir sauvé plusieurs films avec des sourires d'enfant. Un enfant c'est toujours sympathique sur l'écran surtout pour les auditoires qu'avaient mes films³⁵. » Les enfants sont souvent présents dans les films touristiques de Proulx. Jacinthe Archambault, qui a analysé les récits de voyage typographiques et iconographiques des touristes en Gaspésie entre 1929 et 1950, a montré l'instrumentalisation de l'image de l'enfant pauvre dans l'expérience touristique des

³¹ Jacinthe Archambault, « “Pour la personne la plus précieuse de votre vie” : représentation des enfants dans la publicité et construction d'une norme sociale concernant la famille à Montréal (1944-1954) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 65, n° 1, 2011, p. 26.

³² BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Les Bourgault* (P13), DVD #252, 1940.

³³ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds ministère de la Culture et des Communications, Louis-Roger Lafleur, *Deux jours chez les colons de Moffet au Témiscamingue* (E6), S77 DFC85-004, 1940.

³⁴ CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/4/8.

³⁵ CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/4/8.

voyageurs³⁶. Proulx utilise également l'image de l'enfant dans ses films touristiques, mais il ne souligne pas la pauvreté de ceux-ci. Au contraire, dans le film *Les Îles-de-la-Madeleine* (1956), les enfants sont représentés comme sains, actifs, joyeux et instruits³⁷.

Les valeurs familiales dépeintes par les prêtres entre 1930 et 1945 ne dérogent en rien à la doctrine catholique de l'idéologie de la famille. Les prêtres présentent un modèle familial idéalisé qui n'a probablement jamais véritablement existé. On remarque par ailleurs l'absence de la famille ouvrière et urbaine, qu'elle soit issue des petits ou des grands centres urbains, dans les films des prêtres de cette période.

Par ailleurs, la doctrine catholique a subordonné les femmes à leur vocation maternelle et familiale³⁸. Autour de cette vocation gravite un assortiment de valeurs « féminines et familiales ». Les sept prêtres à l'étude ont tous fait la promotion de ces valeurs, même si Doucet, Imbeau et Larouche l'ont fait dans une moindre mesure. Dans l'ensemble, les prêtres-cinéastes ont tous la même conception du rôle de la femme et de la famille. Cette femme idéale, ils la décrivent comme gardienne de la foi et de la spiritualité, élégante, gracieuse, cultivée, débrouillarde, travaillante, aimable, économe, placide, dévouée et fidèle aux tâches domestiques. L'acquisition de ces vertus et de ces qualités servait essentiellement à préparer les femmes à l'oubli de soi, au rôle d'épouse et « aux devoirs sacrés de la maternité³⁹ ». Ainsi, le mandat premier du mariage est de le consommer afin d'engendrer le plus d'enfants possible⁴⁰.

³⁶ Jacinthe Archambault, « “Much more than a few hundred miles of land or water...” : témoignages du voyage autour de la péninsule gaspésienne (1929-1950) », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 57, n° 162, 2013, p. 490.

³⁷ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *Les Îles-de-la-Madeleine* (P667), S1 DFC05916 P1, 1956, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2279751>> (3 novembre 2015).

³⁸ Nicole Thivierge, *Écoles ménagères et instituts familiaux : un modèle féminin traditionnel*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 1982, p. 25.

³⁹ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Écoles ménagères régionales* (P13), DVD #252, 1942.

⁴⁰ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *Saint-Anne-de-Roquemaure : un épilogue à En pays neufs* (P667), S1 DFC05147 P1, 1942, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2279745>> (3 novembre 2015).

Guidée par l'autorité paternelle, la famille rurale des prêtres-cinéastes est une source de bonheur, de joie, d'amusement, de quiétude et de confort⁴¹. Pour atteindre cet état idéal, tous ont un rôle à jouer. La mère s'occupe des tâches domestiques, de l'éducation et de la transmission des valeurs morales et spirituelles. Le père assure le rôle de pourvoyeur en travaillant la terre et en apportant un revenu constant au foyer. Quant aux enfants, ils doivent s'instruire et aider aux travaux agricoles à l'occasion.

4.5. LE RAPPORT À L'ENVIRONNEMENT

L'environnement, compris ici comme le rapport entre la société et la nature, est la thématique la plus importante du discours cinématographique des prêtres pour l'ensemble de la période étudiée. En effet, l'environnement se retrouve dans 46% de l'ensemble des films (cf. Tableau 3). Ce thème est principalement représenté à travers la forêt, mais aussi la terre, le fleuve, les paysages et les ressources naturelles. La nature est très souvent présentée comme un bien à utiliser, maîtriser et protéger. C'est donc une ressource malléable aux différents usages de l'humain. Les prêtres proposent d'inscrire les relations entre la société et l'environnement sous le thème de l'harmonie entre les usages économiques, industriels, récréatifs et touristiques. Cette recherche d'harmonie n'est pas propre aux prêtres-cinéastes. Au courant du XX^e siècle, divers acteurs (décideurs locaux, scientifiques, industriels et organismes gouvernementaux) se sont aussi préoccupés d'une relation harmonieuse avec l'environnement⁴².

Les prêtres-cinéastes proposent un rapport utilitariste à la nature et à l'environnement. Par la domination et la modification de l'environnement, le génie humain contribue à

⁴¹ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Ma famille* (P13), DVD # 252, 1928-1938.

⁴² Stéphane Castonguay et Hubert Samson, « Les productions de l'environnement riverain au Québec : industrialisation, décontamination et embellissement de la rivière Saint-François au XX^e s. », *Géocarrefour*, vol. 85, n^o 3, p. 241.

assurer le développement économique régional⁴³. D'ailleurs, dans les années 1940 et 1950, le gouvernement Duplessis, par l'entremise d'Hydro-Québec, a vanté le contrôle des forces de la nature⁴⁴. Chez les prêtres-cinéastes, Cyr illustre bien cette maîtrise de l'homme sur la nature dans le film *Construction de la route de Squatec*⁴⁵. Il montre des ouvriers travaillant pour l'ouverture d'une route en pleine forêt. Le dynamitage et le retrait des souches sont captés sur pellicule. Le processus de construction magnifie la domination du génie humain sur des lieux inaccessibles de la forêt, alors qu'il ouvre de nouveaux territoires à la civilisation. Au Saguenay, Imbeau et Larouche voient aussi l'environnement comme un bien utile. Pour eux, la terre et la forêt doivent être exploitées afin de servir les intérêts économiques régionaux. Selon cette conception, la frontière avec la colonisation agricole est mince puisque les deux exploitent les richesses du sol. Enfin, les grandes infrastructures sont le dernier élément illustrant le contrôle de l'environnement. Par exemple, Tessier filme en 1935 un barrage hydroélectrique de la Mauricie qui contrôle le débit de la rivière et génère de l'énergie⁴⁶. Quant à Proulx, il illustre la mainmise sur la nature en montrant les centrales hydroélectriques, les routes et les ponts du Saguenay. Il souligne l'ingéniosité du premier pont d'aluminium au monde à Arvida, et il vante les bienfaits de la maîtrise de la rivière par les barrages qui alimentent les usines de la région et assurent l'approvisionnement en bois pour les scieries⁴⁷.

Les prêtres-cinéastes vont aussi véhiculer un discours sur la protection et la conservation de l'environnement. D'une part, ce discours sert à assurer la pérennité de la forêt comme milieu récréatif et touristique et, d'autre part, à préserver le maintien des activités économiques et industrielles qui dépendent des ressources forestières et maritimes.

⁴³ Geneviève Brisson, « Les représentations de la nature », *Possibles*, vol. 39, n° 2, automne 2015, p. 67.

⁴⁴ Stéphane Savard, *Hydro-Québec et l'État québécois : 1944-2005*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2013, p. 82.

⁴⁵ FJPC, Archives Jean-Philippe Cyr, *Construction de la route de Squatec*, 1937.

⁴⁶ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Cantique du Soleil* (P13), DVD #249, 1935.

⁴⁷ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *Les routes du Québec*, (P667), S1 DFC05234 P1, 1951, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2280015>> (21 novembre 2015).

Pour préserver l'aspect touristique des forêts et de la nature, les prêtres vont d'abord critiquer les comportements ravageurs des plaisanciers. Lafleur est celui qui est le plus critique envers les destructeurs de la forêt. Plusieurs de ses films débutent avec le même message (affiché en français et en anglais) pour dénoncer certains comportements : « CHASSEURS, PÊCHEURS, Vos lignes et vos fusils ne sont pas des engins destructeurs. Voulez-vous jouir des mêmes plaisirs DEMAIN? En vrais sportifs, observez AUJOURD'HUI les lois de la CONSERVATION.⁴⁸ » Cyr met en scène les comportements négligents qu'il dénonce. Ainsi, afin de dénoncer les feux de forêts causés par l'homme, il filme un individu qui allume sa pipe et jette son allumette sur le sol de la forêt. La forêt prend en feu et Cyr écrit : « Le lendemain : ruine complète... et pour longtemps⁴⁹! » Ce discours de conservation s'inscrit dans une stratégie plus large de valorisation, de développement et de protection des forêts datant de la fin du XIX^e siècle et dans laquelle le tourisme forestier s'impose comme un facteur clé⁵⁰. D'ailleurs, Tessier appelle à la préservation des forêts pour le développement des sports de plein air comme la pêche, la chasse, le canotage, le ski, la course de chiens, la course de canots, etc.⁵¹ Il propose en plus le développement de nouvelles activités touristiques qui ont l'avantage de laisser intacte la nature comme le tourisme nautique, les excursions de canot, la peinture, le film et la photographie⁵². Tessier souligne enfin que la préservation de la nature « constitu[e] un capital transformable en revenus [...] » grâce aux milliers de touristes qui feront le déplacement pour apprécier les paysages naturels⁵³. Le tourisme représente donc une possibilité de diversification économique régionale.

⁴⁸ BAnQ, Fonds ministère de la Culture et des Communication, Louis-Roger Lafleur, *Chasse et pêche à Kipawa / Hunting and Fishing in Kipawa* (E6), S7 SS2 DFC05281, 1943; *Why not you* (E6), S7 SS2 DFC88-217, 1943; *Les émotions de la pêche dans le Québec / Thrills with big fish in Quebec* (E6), S7 SS2 DFC01020, 1949.

⁴⁹ FJPC, Archives Jean-Philippe Cyr, *La forêt du Québec*, 1942.

⁵⁰ Mark H. Choko, Michèle Lefebvre et Danielle Léger, *Destination Québec : une histoire illustrée du tourisme*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 2013, p. 58.

⁵¹ Albert Tessier, « Les valeurs nationales et économiques du Tourisme », *Pour survivre*, Québec, Comité Permanent de la Survivance Française en Amérique / Université Laval, vol. 5, n° 5, novembre 1943, p. 47.

⁵² *Ibid.*, p. 48.

⁵³ *Ibid.*, p. 37.

La préservation et la conservation des ressources forestières et des bancs de poissons poursuivent des objectifs économiques. Les prêtres-cinéastes sont bien conscients de l'importance économique de ces ressources naturelles pour certaines régions. Ils défendent ainsi une exploitation réfléchie, harmonieuse et modérée de la forêt et des stocks de poissons du Saint-Laurent. Cyr décrit ce point de vue : « Comme le champ cultivé LA FORÊT travaillée avec intelligence produira plus et plus vite⁵⁴ ». Concernant la gestion des stocks de poissons, les pêcheries du golfe Saint-Laurent reviennent dans quelques films de Proulx et dans le film sur les Îles-de-la-Madeleine de Cyr⁵⁵. Pour eux, une bonne gestion des ressources est nécessaire afin de maintenir la vitalité de l'industrie de la pêche⁵⁶.

Par ailleurs, la nature et la forêt peuvent participer à la construction d'une identité régionale ou nationale⁵⁷. Dans le discours des prêtres, la nature et la forêt sont des composantes intrinsèques de l'identité canadienne-française.

D'abord, les prêtres vont associer la forêt à l'histoire nationale. La forêt rappellerait les débuts héroïques de la Nouvelle-France, des grands découvreurs français, des coureurs des bois et des colons français. Tessier écrit : « La forêt doit nous être chère, également, parce qu'elle nous rappelle le Canada qu'il était quand les Français y sont venus⁵⁸! » Dans un de ses albums *Tavi*, il ajoute :

Le décor se prête admirablement à des rappels d'histoire. Les paysages d'eaux et d'arbres qui enchantent notre vision ressemblent à ceux que contemplèrent nos missionnaires et nos explorateurs. [...] Enfin, il suffit de modifier mentalement le costume de nos avironneurs pour qu'ils nous fassent tout de suite penser aux voyageurs épiques : Champlain, Jean Nicolet, Radisson, Cavelier de la Salle ou La Vérendrye⁵⁹!

⁵⁴ FJPC, Archives Jean-Philippe Cyr, *Coup d'œil sur l'industrie du bois à Cabano*.

⁵⁵ Télé-Québec Rimouski, Jean-Philippe Cyr, *Croisière de Québec aux Îles-de-la-Madeleine dans le golfe Saint-Laurent*, 1938.

⁵⁶ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *Les Îles-de-la-Madeleine* (P667), S1 DFC05916 P1, 1956, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2279751>> (3 novembre 2015).

⁵⁷ Antoine Decoville, « La forêt périurbaine, une nature reconstruite par la ville? L'exemple de la chasse à Strasbourg et à Karlsruhe », *L'Espace géographique*, tome 36, n° 4, 2007, p. 373.

⁵⁸ Albert Tessier, *La Patrie, c'est ça!*, Montréal, Éditions Fides, 1942, p. 11.

⁵⁹ Albert Tessier, *C'est l'Aviron qui nous mène!*, Montréal, Éditions Fides, 1945, p. 7.

Chez Cyr, la patrie tire son essence en partie de la forêt. Dans son film *Ici et là autour de Cabano* (1937), il écrit : « Tout au fond des Grands Bois, La Patrie a son COEUR. [...] Un Peuple sans FORETS Est un Peuple qui MEURT⁶⁰ ! »

Ensuite, les prêtres vont lier la forêt à l'identité religieuse des Canadiens français. Selon eux, la forêt est un lieu édénique à préserver d'une modernité destructrice. Sa perte menacerait alors la foi catholique des Québécois. Ce discours romantique s'explique en partie par la foi catholique des cinéastes⁶¹. Cela dit, au XX^e siècle, les protestants tenaient un discours semblable sur la nature et la forêt⁶². Pour les prêtres-cinéastes, les bois seraient un lieu de rapprochement entre Dieu et le croyant. Pour Tessier, la forêt est un lieu où « on écoute les voix de la forêt qui nous parlent de Dieu et des grands ancêtres qui l'ont domptée⁶³ ». De plus, il s'agit d'un lieu créé par le Seigneur⁶⁴. À ce propos, Tessier sait surprendre. Son film *Bénissez le Seigneur* (1937) se veut un hommage au Créateur pour les beautés de la nature. Après avoir présenté les traditionnels crépuscules, vallées agricoles et forêts, il plonge sa caméra sous l'eau pour montrer les « monstres » de la mer (animaux aquatiques, pieuvres, crabes, etc.). Pour Cyr, l'amour des arbres va de pair avec l'amour de Dieu, car c'est Dieu qui donne un abri et du feu par l'entremise de la forêt⁶⁵. Les prêtres vont aussi mettre l'accent sur l'essence primitive de la forêt. Ce côté primitif renvoie au récit d'Adam et Ève tiré de la Genèse. La forêt apparaît alors comme une image idéalisée du caractère non civilisé de ce couple de l'Ancien Testament, un lieu proche de l'état originel. Ainsi, la préservation de la forêt est nécessaire afin que les « surcivilisés »

⁶⁰ FJPC, Archives Jean-Philippe Cyr, *Ici et là autour de Cabano*, 1937.

⁶¹ Les films *Le sanctuaire de Notre-Dame-du-Cap au Cap-de-la-Madeleine* (1940) de Lafleur, *La forêt du Québec* (1942) de Cyr et *Arbres et bêtes* (1942-1943) de Tessier sont quelques exemples de films qui montrent ce lien entre la foi et la nature.

⁶² Karine Hébert, « Elsie Reford, une bourgeoise montréalaise et métissienne. Un exemple de spatialisation des sphères privée et publique », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 63, n° 2-3, 2009-2010, p. 300.

⁶³ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *C'est l'aviron qui nous mène* (P13), DVD #250, 1942.

⁶⁴ Albert Tessier, *C'est l'Aviron qui nous mène!*, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁵ FJPC, Archives Jean-Philippe Cyr, *La forêt du Québec*, 1942.

puissent se souvenir de l'état de nature et se rapprocher de leur foi catholique. Cette idée de ressourcement des urbains est présente dès la fin du XIX^e siècle au Québec⁶⁶.

4.6. LES VILLES ET L'INDUSTRIALISATION : DES OMISSIONS RÉVÉLATRICES

Les villes et les industries forment une thématique présente dans 17% des films des prêtres-cinéastes entre 1930 et 1945. L'importance de cette thématique s'accroît jusqu'aux années 1960.

Du début du XX^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, les villes et leur croissance soutenue par l'exode rural effraient les élites conservatrices laïques et catholiques. Les centres urbains sont accusés d'être des lieux propices à la criminalité, à la consommation outrancière, aux plaisirs immoraux, à la dépravation des mœurs, à l'affaiblissement de la foi chrétienne, de la famille et, conséquemment, de la nation canadienne-française⁶⁷. L'industrialisation fait également peur, car elle métamorphose l'âme paysanne, traditionnelle, française et catholique des Canadiens français. L'industrialisation du Québec étant grandement redevable au capital étranger et anglophone, l'Église et les intellectuels conservateurs craignent la montée d'une classe ouvrière canadienne-française assujettie à des patrons anglophones. À terme, cette classe ouvrière perdrait sa nature française et catholique au profit d'une nature anglophone et protestante. Cela dit, l'Église n'était pas monolithique, et un courant clérical progressiste a tenté d'accorder la doctrine sociale de l'Église à la nouvelle réalité industrielle du Québec d'après-guerre, notamment en proposant des réformes aux lois du travail⁶⁸. Le discours des prêtres-cinéastes se situe quelque part entre les deux options, et on sent une certaine ambiguïté concernant la ville et l'industrie.

⁶⁶ Geneviève Brisson, *loc. cit.*, p. 68.

⁶⁷ Susan Mann, *Lionel Groulx et l'Action française : le nationalisme canadien-français dans les années 1920*, Montréal, VLB éditeur, 2005, p. 116.

⁶⁸ Suzanne Clavette, « Réponse des catholiques progressistes à l'industrialisation, la réforme de l'entreprise (1944-1954) », *Études d'histoire religieuse*, vol. 72, 2006, p. 54.

Les prêtres ne critiquent pas l'urbanisation ou l'industrialisation excessive comme certains penseurs conservateurs l'ont fait⁶⁹. Néanmoins, il y a un malaise évident face aux grandes villes de la province. Bien que Montréal rassemble 36% de la population de la province de Québec en 1931⁷⁰ – et cette proportion continue de s'accroître dans les années subséquentes –, la métropole n'est presque jamais filmée. Maurice Proulx a bien filmé Montréal dans son film *Les routes du Québec* (1951), mais la métropole est reléguée au second plan devant les nouvelles routes de la province. Quant aux autres cinéastes, ils n'ont presque jamais filmé Montréal. Cette omission peut s'expliquer partiellement par le fait que certains prêtres ont principalement filmé dans leur région respective comme Cyr, Doucet, Imbeau et Larouche. Cependant, pour Lafleur, Proulx et Tessier, cette hypothèse ne s'applique pas puisqu'ils ont filmé plusieurs régions du Québec. Le rejet de Montréal apparaît donc comme un choix conscient. Ce sont d'ailleurs ces trois cinéastes qui ont le plus propagé le discours agricole et providentiel de la vocation paysanne des Canadiens français. Quant à la ville de Québec, elle est parfois présentée, mais les prêtres-cinéastes ne s'y intéressent jamais véritablement. La capitale est filmée seulement lorsque certains événements s'y tiennent. Par exemple, Doucet a filmé brièvement le Carnaval de Québec dans son film *Voyages d'occasions*, et Proulx a présenté l'Exposition provinciale de Québec dans un film de 1942⁷¹. Dans l'ensemble, les prêtres-cinéastes ont manifesté très peu d'intérêt pour les deux grands centres urbains de la province. Cependant, les villes régionales (Trois-Rivières, Chicoutimi, Gaspé, Cabano, Val d'Or, etc.) sont bien représentées dans les films des prêtres.

L'industrialisation n'en demeure pas moins un sujet abordé fréquemment par les prêtres-cinéastes. Encore une fois, les omissions des prêtres sont révélatrices. L'industrialisation les intéresse dans la mesure où elle permet le développement de

⁶⁹ Omer Héroux, « Même dans le fracas d'une campagne électorale... : une poignée de réflexions utiles », *Le Devoir*, 16 juin 1930 ; Susan Mann, *op. cit.*, p. 105.

⁷⁰ Paul-André Linteau et coll., *Histoire du Québec contemporain Tome 2 : le Québec depuis 1930*, Les éditions du Boréal, 1989, p. 59.

⁷¹ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *Une journée à l'Exposition provinciale de Québec* (P667), S1 DFC05140 P1, 1942, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2280061>> (3 novembre 2015).

l'agriculture et des ressources naturelles des régions. Trois types de manufactures sont ainsi privilégiés, soit les usines de transformation des produits agricoles, les usines de pâtes et papiers, et enfin les industries minières de l'Abitibi de même que les alumineries du Saguenay. Il s'agit alors d'industries ayant un lien de dépendance avec leur territoire environnant. Les prêtres proposent donc une conception territoriale du développement industriel. Les manufactures de produits divers comme le textile ne les intéressent guère. De plus, les prêtres-cinéastes exposent davantage les usines exploitées par des coopératives. Gérées pour la plupart par des Canadiens français, ces coopératives sont très appréciées pour leur apport à l'économie régionale. Enfin, les prêtres ne semblent pas formuler d'objection à l'égard des usines exploitées par des propriétaires et des patrons anglophones dans la mesure où elles contribuent à la prospérité régionale. Cyr filme plusieurs fois les usines cabanoises de la compagnie Price tandis que Tessier collabore avec la *Shawinigan Water and Power Company*⁷².

La méfiance à l'égard des grandes villes et de l'urbanisation a orienté le discours des prêtres-cinéastes. Conscients de l'irréversibilité de l'urbanisation et de l'industrialisation du Québec, surtout à partir des années 1940, ils vont proposer une vision du développement régional qui tente de concilier le monde rural et le monde urbain, de même que l'agriculture et l'industrie. Pour eux, le monde rural et l'agriculture demeurent les fondements du développement et de la société québécoise. La ruralité et l'agriculture sont toutefois en étroite relation avec des villes régionales de taille modeste comme Amos, Cabano, Chicoutimi, Roberval ou Trois-Rivières. Ces villes ne suscitent aucune crainte et elles ne sont nullement dépeintes comme des lieux de dépravation et d'aliénation de la nation. Les villes régionales ont trois principales fonctions : assurer des débouchés à l'agriculture en fournissant un bassin de consommateurs et des usines de transformation à proximité (ex. : beurrerie), rassembler les usines de traitement des matières premières (bois, pâtes et papiers, minerai et aluminium) et, enfin, offrir des services et des lieux de consommation pour la population de la région.

⁷² CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-P2-405.

Les prêtres proposent un modèle économique où les secteurs industriels et manufacturiers sont en interdépendance et en harmonie avec l'agriculture, socle principal de l'économie nationale. Déjà, l'École sociale populaire (ESP) défendait cette idée dans son *Programme de restauration sociale* de 1933⁷³. La même année, l'abbé Édouard Beaudoin prononce ces mots lors d'une conférence de l'ESP : « L'agriculture est bien encore l'industrie de base du Canada et de notre province. Un gros tiers de notre population vit de la terre et tire d'elle sa subsistance. [...] La grande industrie même lui est redevable d'une bonne part de sa prospérité [...] »⁷⁴.

À l'exception de Cyr et Doucet, tous les prêtres-cinéastes ont vanté l'agriculture comme instrument essentiel à la vitalité des villes et des industries. Par exemple, Lafleur décrit l'industrie laitière du Témiscamingue comme « l'industrie de base » de la région⁷⁵. Sur celle-ci se construisent diverses entreprises coopératives pour effectuer la transformation du lait ou pour offrir divers services aux agriculteurs et à leur famille. Proulx est sans doute celui qui a mis le plus l'accent sur cette idée de l'agriculture comme socle de l'économie. Ses nombreux films didactiques sur les techniques agricoles modernes visent à faire de l'agriculture une industrie « qui rapporte », c'est-à-dire une industrie rentable⁷⁶. En voulant faire de l'agriculture le principal secteur économique du Québec, les films de Proulx s'insèrent dans une action politique. Dans une lettre datée du 8 mars 1938 de l'abbé S. Bélanger à Jean-Ernest Laforce, sous-ministre de la colonisation, le premier écrit :

J'ai demandé à monsieur l'abbé Proulx, de bien vouloir, [...] nous faire un film sur la Gaspésie, la région de Rimouski, sur le Témiscouata et sur le Lac St-Jean. [...] Qu'on veuille l'admettre ou non, c'est par la prise de possession du sol par les

⁷³ Peter Gossage et J.I. Little, *Une histoire du Québec : Entre tradition et modernité*, Montréal, Les Éditions Hurtubise, 2015, p. 264.

⁷⁴ Édouard Beaudoin, « L'agriculture, base économique d'une nation », dans *Semaines sociales du Canada, Le problème de la terre : Compte rendu des cours et conférences*, Montréal, École sociale populaire, 1933, p. 49-50.

⁷⁵ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds ministère de la Culture et des Communications, *Le Témiscamingue agricole* (E6), S77 DFC85-012, 1940.

⁷⁶ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *Le labour Richard* (P667), S1 DFN08668, 1939, < <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2489295> > (3 novembre 2015).

nôtres que se règlera la question nationale au Canada, car, après tout, ce sont, en définitive, les maîtres du sol qui l'emportent⁷⁷.

Au tournant des années 1940 et après la guerre, la pensée de l'Église catholique québécoise sur les rapports entre l'agriculture et les industries évolue, tout comme celle de la population et des décideurs⁷⁸. Les films de Proulx témoignent de cette évolution en accordant une place grandissante aux industries et aux ouvriers des manufactures régionales⁷⁹.

Tessier fait une place plus importante aux autres secteurs économiques, bien que l'agriculture demeure primordiale. Prenant à témoin la Mauricie, il expose le lien d'interdépendance qui unit les diverses activités économiques :

Nous, qui nous préoccupons de la prospérité future de la population du Québec, devons considérer la forêt comme la grande pourvoyeuse de gains et le gage de notre prospérité industrielle. L'agriculture doit voir dans nos centres d'industrie forestière un marché profitable ; cette industrie absorbe d'énormes quantités de produits de la ferme ; les camps d'exploitation forestière sont aussi d'un appoint important. On sait que des milliers de nos ouvriers agricoles trouvent un emploi saisonnier en forêt, emploi qui apporte à chacun un gain de quelques centaines de dollars. Il ne faut pas aussi perdre de vue l'influence de la forêt sur le débit de nos lacs et rivières, ni son attrait esthétique et récréatif pour nos touristes⁸⁰.

Cette vision de la prospérité se retrouve dans les films de Tessier. Dans *La forêt bienfaisante* (1943), il souligne l'importance de la forêt qui fournit des milliers d'emplois aux travailleurs de l'industrie forestière en plus d'assurer le cycle de l'eau essentielle au fonctionnement des turbines du Saint-Maurice qui à leur tour fournissent de l'électricité aux usines et aux foyers de la région⁸¹. Par ailleurs, contrairement à Proulx, Tessier a filmé les usines de la Mauricie dès les années 1930, comme dans le film *Trois-Rivières 1934*.

⁷⁷ CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/1/21.

⁷⁸ Richard Arès, « L'évolution de l'Église au Canada français de 1940 à 1975. Survivance et déclin d'une chrétienté », dans Fernand Dumont et coll., dir., *Idéologies au Canada français. Tome III, Les Partis politiques, l'Église*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, p. 275-276.

⁷⁹ CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/4/8.

⁸⁰ CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q3-194.

⁸¹ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *La forêt bienfaisante* (P13), DVD #250, 1943.

Pour Cyr, l'avenir du Témiscouata passe par l'industrie forestière. Pour lui, « LA FORET est la grande pourvoyeuse de travail et de prospérité ⁸² ». Comme nous l'avons vu, cette idée de la prospérité basée sur la forêt reflète une conception différente du modèle de colonisation privilégié pour le Témiscouata. Dans une lettre échangée avec Albert Tessier en octobre 1938, Cyr décrit sa pensée :

Je suis tout de même heureux de saisir l'occasion de dire deux mots de ma façon de penser aux grands colonisateurs du Témiscouata dont l'engeance habite Rimouski, et qui, les pieds bien au chaud sous un bureau luxueux, sont encore convaincus que la colonisation et destruction de la forêt, c'est tout à fait synonyme. Pour eux, un colon, c'est un bonhomme au bout d'un manche de hache! Je reviendrai peut-être de Rimouski l'épiderme un peu endommagé⁸³!

Enfin, à l'instar de Proulx, Cyr pose deux conditions à la prospérité de la région : la nécessité d'adopter des procédés forestiers et industriels modernes, et l'obligation de compter sur des travailleurs forestiers instruits. Cela dit, bien qu'ils partagent des objectifs semblables, les deux modèles de colonisation (colon-forestier et colon-agriculteur) sont en contradiction. Alors que la colonie-forestière cherche le développement de la ressource ligneuse, la colonie-agricole tente plutôt de venir à bout de la forêt, sans se préoccuper du développement des ressources forestières.

Imbeau et Larouche ne posent pas ces mêmes conditions pour la prospérité industrielle du Saguenay. Pour eux, la prospérité de leur région repose sur les quatre piliers qui ont assuré le développement de ce territoire : l'agriculture, la forêt, l'industrie et la population. Fiers de ces caractéristiques qui ont fait la richesse de la région par le passé, Imbeau et Larouche vont en faire l'apologie et soutenir qu'elles continueront à assurer la prospérité future de la région. Il faut d'ailleurs mentionner que le drapeau du Saguenay symbolise ces quatre piliers en usant de quatre couleurs distinctes⁸⁴. Une telle conception régionale de la prospérité n'est donc pas une idée originale des abbés Imbeau et Larouche,

⁸² FJPC, Archives Jean-Philippe Cyr, *Coup d'œil sur l'industrie du bois à Cabano*.

⁸³ CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-P1-72a.

⁸⁴ Le drapeau du Saguenay est adopté en 1938 et est composé de quatre couleurs. Le vert symbolise la forêt, le jaune représente l'agriculture, le gris évoque l'industrie et le commerce et le rouge désigne les valeurs spirituelles et la vigueur de la population.

mais une idée qu'ils partageaient avec d'autres représentants de leur région. De surcroît, elle semble antérieure aux années 1930⁸⁵.

Pour terminer, l'idée de l'agriculture comme socle de l'économie et des industries est assez répandue chez les élites catholiques et libérales des années 1930 et 1940. Elle est à la base du concept de survivance et de vocation paysanne des Canadiens français qui émerge après l'échec des rébellions de 1837 et 1838⁸⁶. Cette idée ne perd jamais de sa pertinence pendant la deuxième moitié du XIX^e et les 40 premières années du XX^e siècle, bien qu'elle soit, dans une certaine mesure, remise en question par l'industrialisation et l'urbanisation inéluctable de la province. La crise des années 1930 redonne de la vigueur à la mystique paysanne. Le journal *Le Soleil* défendait ce concept dans ses pages en 1930 : « C'est une banalité de dire aujourd'hui que l'agriculture est, dans notre province de Québec, l'industrie-mère, l'industrie sur laquelle l'on doit se baser pour assurer la prospérité du pays⁸⁷. » Partant de ce fait, les prêtres-cinéastes ont simplement adopté une idée largement répandue et ils l'ont portée à l'écran. En outre, les prêtres-cinéastes ne défendent pas une agriculture de survivance, mais plutôt une agriculture moderne, scientifique et en réseau avec les industries et les marchés urbains. Par conséquent, les régions agricoles apparaissent ouvertes et en interdépendance avec les industries régionales et les marchés extérieurs. Enfin, cette conception de l'agriculture vient compléter l'idée d'autosuffisance, d'autarcie et de sécurité matérielle que procure la terre (section 4.2). De ce fait, l'industrialisation apparaît possible seulement lorsque l'agriculture atteint un certain niveau de développement pouvant assurer la subsistance de la collectivité.

⁸⁵ « Une belle région », *Le Bulletin des agriculteurs*, 18 août 1923, p. 6.

⁸⁶ Gossage et Little, *op. cit.*, p. 147.

⁸⁷ « L'unique remède », *Le Soleil*, vol. 39, n° 29, 1 février 1930, p. 4.

4.7. MODERNISATION, SCIENCE ET PROGRÈS

La modernisation, la science et le progrès sont abordés dans 18% des films des prêtres pour la période 1930 à 1945. Les valeurs du travail et de la compétence sont étroitement liées à ce thème et elles sont en étroite interdépendance. Elles sont récurrentes chez Proulx et Tessier tandis que les autres prêtres-cinéastes les abordent dans une moindre mesure.

Le travail est une valeur importante dans le discours des prêtres-cinéastes, car il assure la subsistance des foyers et de la nation. La modernisation, la science et le progrès viennent en aide aux hommes et aux femmes puisqu'ils simplifient et facilitent le travail. Par exemple, dans *Le Témiscamingue* (1936), Lafleur filme la construction d'une route. La machinerie moderne vient en aide en facilitant la tâche et en accélérant les travaux. Au final, la route apporte le progrès et Lafleur écrit que les touristes accourront de partout pour visiter ce nouveau coin de pays⁸⁸. Également, Tessier affirme en 1939 dans son film *l'Îles-aux-Coudres* que l'arrosage mécanique des champs soulage le labeur des travailleurs⁸⁹.

La compétence est une valeur très souvent attachée aux progrès ainsi qu'à la modernité agricole et industrielle. À cause de ses nombreux films sur les pratiques agricoles, Proulx est sans doute celui qui a le plus fait l'éloge de la compétence. Sa conception de cette valeur se définit par l'utilisation des bons procédés agricoles issus des recherches scientifiques. L'utilisation de ces techniques agricoles modernes permettrait d'accroître le rendement des terres. Dans le cas de la pomme de terre, Proulx avance qu'un accroissement de 50 à 100% de la production est possible grâce à l'utilisation des procédés modernes⁹⁰. En contrepartie, il n'hésite pas à rabrouer l'utilisation des anciennes techniques : « Les vieilles méthodes produisent des rendements médiocres et affectent la

⁸⁸ BAnQ, Fonds ministère de la Culture et des Communication, Louis-Roger Lafleur, *Le Témiscamingue* (E6), S77 DFC85-011, 1936.

⁸⁹ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Îles-aux-Coudres*, P13 DVD #253, 1939.

⁹⁰ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *Les ennemis de la pomme de terre : Maladies à virus* (P667) S1 DFC01090, 1949, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2280081>> (3 novembre 2015).

rentabilité de la production⁹¹. » Finalement, les prêtres appellent à former des ouvriers compétents pour servir l'industrie forestière. Pour cela, la compétence est étroitement liée à l'éducation dans les films de Cyr et Proulx. Selon eux, l'enseignement professionnel et technique permet aux jeunes de participer pleinement à l'essor industriel du Québec.

Le discours des prêtres est aussi teinté par la conciliation entre le progrès et le passé. Ainsi, le respect de l'histoire, des traditions et de l'héritage des aïeux sont des valeurs importantes chez les prêtres-cinéastes. Cette nostalgie est motivée par le désir de ne pas oublier les origines de la patrie canadienne-française. Cette conservation de la mémoire est souvent transmise à travers les films de nature ethnographique. Les prêtres ont d'ailleurs conscience de parfois filmer des scènes qui sont en train de disparaître⁹². À ce sujet, Proulx affirme lors d'une allocution en 1977 : « Tout de même, je me souviens d'avoir eu la certitude intense, en certaines circonstances, de recueillir des scènes qui disparaissaient à jamais⁹³. » Le public et les médias sont aussi bien avisés de ce travail de conservation du passé mené par les prêtres-cinéastes. Un article de journal sur les films de Cyr souligne :

[...] l'abbé Cyr a été chercher de belles images d'un pays qui est en train de changer d'aspect. L'exploitation forestière marche à grandes enjambées et le colon suit le bûcheron de près quand il ne le précède pas. Le Témiscouata filmé par l'abbé Cyr n'existera bientôt plus, il disparaît un peu chaque jour. Nous devons déjà de beaux films sur l'Abitibi de la colonisation et l'Abitibi minier, sur le pays du Saint-Maurice, à MM. les abbés Maurice Proulx et Albert Tessier. Le Témiscouata s'ajoute fort heureusement à la série⁹⁴.

Proulx et Tessier ne limitent pas leurs actions à simplement rapporter des pratiques en voie d'extinction. Ils en font la promotion de certaines pratiques afin de leur donner un second souffle et d'insérer les traditions dans la modernité. Dans de nombreux films, les deux abbés appellent la jeunesse féminine à apprendre « l'artisanat de nos grands-mères » par respect pour celles qui ont tant donné. Ce respect des traditions, Tessier le pousse plus loin en faisant une analogie entre le maintien de la pratique de l'artisanat et la richesse du

⁹¹ *Ibid.*

⁹² SHCN, Fonds Denis Doucet (P012), MN/1/1,1.

⁹³ CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/3/26.

⁹⁴ CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q3-186.

foyer. Dans son film *Artisanat familial* (1942), il veut montrer que l'artisanat, loin d'être une vieilleries du passé, permet aux épouses de contribuer à l'économie familiale⁹⁵.

L'histoire canadienne-française est régulièrement mobilisée par les prêtres, notamment pour justifier l'ordre social de leur époque. Pour légitimer l'enseignement ménager et le rôle des épouses au foyer, Tessier fait une analogie entre Marie Rollet, « première des femmes héroïques en Nouvelle-France », et les étudiantes des écoles ménagères⁹⁶. L'enseignement ménager servirait à perpétuer le rôle de Marie Rollet, c'est-à-dire former des mères dévouées à « façonner la race » canadienne-française⁹⁷. L'histoire est aussi utilisée à des fins régionalistes. Imbeau souhaite illustrer « l'âme française » de la population saguenéenne. Pour ce faire, il filme des personnes habillées à la mode française de l'Ancien Régime, lors d'un défilé dans sa région. Cette façon de faire n'était pas nouvelle. Alors qu'il était responsable du secrétariat de la Province de Québec de 1919 à 1936, Athanase David avait cherché de la même manière à renouer avec les origines françaises de la province afin de faire du Québec « un îlot français d'Amérique »⁹⁸.

Le respect du patrimoine bâti revient à quelques reprises, surtout dans les films d'Imbeau et Tessier. La maison canadienne, à tout le moins la représentation qu'ils s'en font, est hautement valorisée. Par exemple, le film *Images de chez nous* d'Imbeau débute avec une peinture illustrant une maison canadienne typique dans un décor possiblement de Charlevoix. Quant à Tessier, il louange les constructions des anciens dans son film *L'Île d'Orléans, reliquaire d'histoire* (1939). Il y vante la robustesse de ces vieilles maisons et y affirme : « Les anciens bâtissaient en beauté et en force, leurs œuvres donnent l'impression d'harmonie et de mesure. [...] Les modernes construisent souvent des cases, non des

⁹⁵ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Artisanat familial* (P13), DVD #251, 1942.

⁹⁶ Albert Tessier, *Femmes de maison dépareillées*, Montréal, Éditions Fides, 1942, p. 7.

⁹⁷ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Femmes dépareillées* (P13), DVD #252, 1948.

⁹⁸ Fernand Harvey, « La politique culturelle d'Athanase David, 1919-1936 », *Les Cahiers des dix*, n° 57, 2003, p. 40.

demeures. [...] Et ils savent parfois les enlaidir avec raffinement⁹⁹. » D'ailleurs, dès la fin des années 1920, l'île d'Orléans est « érigé[e] en symbole et en berceau du Canada français¹⁰⁰ ». La publication de l'ouvrage *L'île d'Orléans* en 1928 par la Commission des monuments historiques de même que la contribution de certains notables conservateurs contribuent à représenter l'île comme un véritable berceau national rappelant la Nouvelle-France¹⁰¹.

Cette conciliation entre la modernité et le passé est évidente dans les films de Tessier sur la forêt et la nature. En 1935, dans son film *Cantique du Soleil*, il fait une analogie entre le moulin traditionnel et le barrage hydroélectrique moderne, ce dernier étant le successeur naturel du premier¹⁰². L'adhésion des prêtres-cinéastes à la modernité n'est cependant pas univoque puisque ces derniers la conjuguent toujours avec le respect de la tradition et que ses dérives sont soulignées.

4.8. LE CLERGÉ, LA FOI ET LA SPIRITUALITÉ

Le clergé et la foi sont traités dans 29% des films des prêtres-cinéastes entre 1930-45. Le tableau 3 (section 4.1.) montre que c'est la seconde thématique la plus abordée par les prêtres, à la fois pour le segment 1930-45 et pour l'ensemble de la période. Cette deuxième position mérite quelques explications. Bien qu'en apparence le clergé et la foi semblent être un sujet assez important dans le discours des prêtres, ils sont pourtant relativement secondaires. Le tableau 3 recense les thématiques indépendamment du temps accordé à chacune d'entre elles dans chacun des films analysés. Dans le cas du clergé et de la foi, ils sont souvent abordés rapidement et de façon superficielle.

⁹⁹ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *L'Île d'Orléans, reliquaire d'histoire* (P13), DVD #253, 1939.

¹⁰⁰ Étienne Berthold, *Patrimoine, culture et récit : l'île d'Orléans et la place Royale de Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, p. 75.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 76-77.

¹⁰² BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Cantique du Soleil* (P13), DVD #249, 1935.

Le clergé est montré à travers ses différentes œuvres dans la province. Les écoles, les missions indiennes et parfois les hôpitaux administrés par le clergé sont donc présentés. Par exemple, lorsque Denis Doucet a filmé une école de rang de la Côte-Nord, il a notamment orienté son objectif sur les religieuses qui dispensent les cours¹⁰³.

En parallèle, les prêtres vont souvent aborder la foi et la spiritualité. C'est à travers des faits *a priori* banals et quotidiens que ces deux thèmes sont abordés. Dans les films, ces thématiques accompagnent les Canadiens français dans plusieurs aspects de leur vie comme le travail, la famille, l'intimité, etc. Par exemple, Doucet a filmé la cérémonie de bénédiction des bateaux de pêcheurs de Sept-Îles durant laquelle les pêcheurs imploreraient la Providence d'avoir une mer clémente et pourvoyeuse¹⁰⁴. Lafleur présente une mère et ses enfants d'une colonie du Témiscamingue en train de prier le Seigneur¹⁰⁵. Les scènes suivantes montrent le mari et l'épouse travaillant la terre, rendant également visible le progrès matériel du foyer qui s'en suit. La foi et la spiritualité sont donc des conditions pour l'amélioration du sort des colons. Quant à Tessier, il insère fréquemment des images de croix de chemin entre deux scènes. Il a filmé aussi à quelques reprises sa famille en train de remercier Dieu pour le repas ou en train de prier en groupe le soir¹⁰⁶.

4.9. LES AUTOCHTONES

Les Autochtones font partie des réalités de certaines régions filmées par les prêtres-cinéastes comme l'Abitibi, la Mauricie, le Saguenay et la Côte-Nord. Ce thème est présent dans 10% des films entre 1930 et 1945. Cependant, nous pensons que ce thème est plus important puisque de nombreux films de Lafleur n'ont pas pu faire partie de notre corpus. Par ailleurs, à l'exception de Cyr, tous les prêtres ont filmé les Autochtones.

¹⁰³ SHCN, Fonds Denis Doucet (P012), *Mon premier film*, date inconnue.

¹⁰⁴ SHCN, Fonds Denis Doucet (P012), *Vue de Sept-Îles*, date inconnue.

¹⁰⁵ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds ministère de la Culture et des Communications, Louis-Roger Lafleur, *Deux jours chez les colons de Moffet au Témiscamingue* (E6), S77 DFC85-004, 1940.

¹⁰⁶ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Ma famille* (P13), DVD #252, 1928-1938.

Les prêtres-cinéastes vont surtout s'intéresser aux us et coutumes des Autochtones. Ils immortalisent sur pellicule des pratiques sur le point de s'éteindre. Dans une lettre adressée au directeur du SCP, Joseph Morin, Lafleur écrit :

Dans quelques jours, je terminerai le montage d'un film en couleur. C'est une étude de mœurs chez les Indiens du Québec [...] Dans ce film, vous voyez les détails de la technique du cuir chez les Indiens. Certaines de ces scènes sont uniques, en ce sens qu'il est très difficile aujourd'hui de les photographier, tel le couteau fait devant nous avec un os de la patte d'orignal¹⁰⁷.

Comme pour les coutumes canadiennes-françaises, les prêtres-cinéastes ont pris le temps de les filmer avant qu'elles ne disparaissent. Toutefois, contrairement aux Canadiens français les Autochtones ne semblent pas participer à la modernité dans l'œil des prêtres-cinéastes. Ils apparaissent très folklorisés, en marge des progrès sociaux et économiques. Cela dit, il ne faut pas croire qu'ils sont exclus des dynamiques d'évolution du territoire; au contraire, ils apparaissent comme des acteurs légitimes des régions québécoises. Néanmoins, ils semblent davantage vivre en parallèle des Canadiens français qu'en harmonie avec ces derniers. De ce fait, les prêtres-cinéastes ne projettent jamais les Autochtones dans l'avenir. Les missions qu'ils habitent semblent immuables et quelque peu figées dans le temps.

Dans l'ensemble des films des prêtres, les jugements de valeur à l'égard des Autochtones sont rares. Certains prêtres ont toutefois tendance à idéaliser certaines caractéristiques des Autochtones. Par exemple, Imbeau et Larouche soulignent la fidélité des Montagnais à leurs coutumes, le respect des aînés et la simplicité de leur mode de vie¹⁰⁸. Doucet souligne les coutumes bien vivantes des Montagnais de sa région. Cela laisse croire que les deux prêtres souhaiteraient que les Canadiens français s'inspirent de ces valeurs. Enfin, les Autochtones sont souvent représentés dans la forêt ou sur l'eau. Les prêtres-cinéastes font donc une analogie entre la nature et la figure autochtone. De ce fait,

¹⁰⁷ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds ministère de la Culture et des Communications (E6), S7,SS2, contenant 1983-04-000/6.

¹⁰⁸ BAnQ, Centre d'archives du Saguenay, Inventaire analytique des films produits au Saguenay-Lac-Saint-Jean 1915-1984, Thomas-Louis Imbeau et Léonidas Larouche, *Une visite à la Pointe-Bleue*, 1V00-116, 1937.

la nature apparaît comme une composante intrinsèque des Autochtones. Les prêtres-cinéastes sont donc perméables à certains stéréotypes.

CONCLUSION

Dans le discours des prêtres entre 1930 et 1945, il se dessine une représentation des régions assez développée et relativement semblable chez les sept prêtres étudiés. D'abord, la représentation rurale et agricole des régions apparaît comme très importante pour la plupart d'entre eux. Des sujets comme l'agriculture, la colonisation, la famille paysanne, les professions agricoles, les industries agroalimentaires font tous partie de cette représentation des régions. Parallèlement au monde agricole, ce chapitre a aussi montré que les prêtres-cinéastes ont porté à l'écran les villes et les industries des régions, mais de manière ambiguë. Alors que Montréal et Québec sont écartées des films, les villes régionales sont montrées dans le cadre de célébrations ou alors pour mettre en valeur leurs activités industrielles (ex. : industries agricoles, usines de pâte et papier, alumineries, etc.) qui sont presque toujours en lien avec l'exploitation des ressources naturelles. Les prêtres s'intéressent donc aux villes dans la mesure où elles participent à l'économie régionale dans son ensemble.

Nous avons ensuite révélé l'importance de l'environnement, et plus particulièrement de la forêt, dans le discours des prêtres. Chez Cyr, Lafleur et Tessier, la représentation de la forêt est assez élaborée. En effet, la forêt est présentée comme un moteur du développement économique régional, mais elle contribue également à la construction de l'identité canadienne-française et au renforcement de la foi catholique.

L'œuvre cinématographique des prêtres a aussi une portée régionaliste évidente et inspirée par le régionalisme français et québécois de la fin du XIX^e et du début du XX^e

siècle¹⁰⁹. Les prêtres-cinéastes vont exprimer cet amour des régions de différentes manières. Ce régionalisme touche à une large part des thèmes cinématographiques des prêtres (l'agriculture, la forêt, l'industrie, l'histoire, etc.). Tessier est le premier à entreprendre cette action régionaliste à travers le cinéma. Un article de 1940 lui attribue même le mouvement régionaliste des prêtres-cinéastes :

Ce mouvement a dépassé maintenant les bornes de notre région et dans plusieurs autres milieux des prêtres ont marché et marchent sur les traces de l'abbé Tessier, travaillant au moyen du cinéma et des causeries à faire mieux connaître le milieu canadien. Ce sont l'abbé Maurice Proulx, l'abbé Imbeau, de Chicoutimi, l'abbé Philippe Cyr, curé de Cabano, l'abbé Georges Côté, de St-Charles de Bellechasse, l'abbé Rousseau de St-Jean (Québec) et quelques autres¹¹⁰.

Il se peut que Tessier ait influencé d'autres prêtres à entreprendre une action régionaliste. Cette influence est sans doute indirecte et non délibérée, car rien ne nous laisse croire que Tessier ait incité d'autres prêtres à joindre son mouvement.

En somme, en s'appuyant sur un régionalisme qui promeut l'attachement des Canadiens français à la terre et à la forêt, le discours des prêtres-cinéastes s'enracine dans le « renouveau des idéologies plus anciennes » qui émerge dans les années 1930¹¹¹. Fernand Dumont définit ce mouvement idéologique par la persistance des anciens thèmes et un renouveau des diagnostics¹¹². Déjà dans les années 1920, Lionel Groulx et l'*Action française* de Montréal défendaient l'importance nationale du développement de l'agriculture¹¹³. Nous ne pouvons d'ailleurs pas écarter une influence intellectuelle possible de Lionel Groulx pour les films de Tessier et Imbeau. En effet, leur régionalisme emprunte

¹⁰⁹ René Verrette, « Le régionalisme mauricien des années trente », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 47, n° 1, 1993, p. 32.

¹¹⁰ CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q3-187. Nous n'avons trouvé aucune information concernant les abbés Côté et Rousseau.

¹¹¹ Fernand Dumont, « Les années 30. La première révolution tranquille », dans Fernand Dumont et coll., *Idéologies au Canada français 1930-1939*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, p. 11.

¹¹² *Ibid.*, p. 14.

¹¹³ Susan Mann, *Lionel Groulx et l'Action française : le nationalisme canadien-français dans les années 1920*, Montréal, VLB éditeur, 2005, p. 101.

à Groulx le lien étroit entre la patrie et l'histoire nationale¹¹⁴. Le régionalisme des années 1930 et 1940 s'inscrit sans doute dans cette tentative de renouvellement idéologique.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 67.

CHAPITRE V

TRANSFORMATION ET DÉCLIN DU CINÉMA DES PRÊTRES-CINÉASTES, 1946-1960

La période 1946 à 1960 marque le déclin du cinéma des prêtres-cinéastes. Trois éléments caractérisent ce déclin. Premièrement, certains prêtres diminuent leur production alors que d'autres arrêtent de produire des films avant 1950. Ainsi, les abbés Imbeau et Larouche cessent presque toute production cinématographique, et Cyr ne tourne presque plus. Après 1950, il ne reste que Doucet, Lafleur, Proulx et Tessier, bien que leur production diminue aussi : Doucet arrête de filmer vers 1959 alors qu'il est proche de la retraite, la véritable passion de Lafleur était le cinéma ethnographique des missions oblates, Proulx occupe de nouvelles fonctions liées à l'enfance et à la famille à La Pocatière et Tessier a des problèmes de santé à partir de la fin des années 1940¹. Deuxièmement et conséquemment, le nombre de films réalisés entre 1946 et 1960 est bien moindre que dans la période précédente. En effet, le tableau 2 (chapitre 4, section 4.1.) a bien montré ce déclin puisque le nombre de productions chute à 44 comparativement à 99 pour la période précédente. Enfin, le discours des prêtres-cinéastes n'est plus aussi riche et diversifié que dans la période précédente. Les prêtres délaissent de nombreuses thématiques qui ne sont plus d'actualité pour se concentrer sur quelques autres. Dans ce chapitre, nous ne reviendrons pas sur les éléments du discours qui restent inchangés par rapport à la période précédente. Nous nous attardons seulement sur les éléments distincts du discours cinématographique des prêtres pendant la période 1946-1960.

¹ Albert Tessier, *Souvenirs en vrac*, Sillery, Les éditions du Boréal Express, 1975, p. 255.

5.1. L'AGRICULTURE : RÉALISME, MODERNISATION ET MÉCANISATION

Après la guerre et pendant les années 1950, le mythe de la vocation agricole du Québec éclate en morceaux². L'exploitation agricole familiale et traditionnelle est remise en cause et l'exode rural reprend de la vigueur après la parenthèse des années 1930. Parallèlement, l'agriculture devient un secteur de plus en plus mécanisé, productif et intégré aux autres secteurs de l'économie. Dans les journaux régionaux, on prône activement la mécanisation de l'agriculture pour assurer la prospérité et la rentabilité des fermes³.

Pour les prêtres-cinéastes qui continuent leur production cinématographique, cette période est marquée par l'abandon progressif de l'agriculture comme thématique d'importance. Tessier cesse dès 1942 de filmer les cultivateurs et la mystique paysanne pour se concentrer sur la nature⁴. Quant à Lafleur, il réalise principalement des films sur les Autochtones ou sur le Sanctuaire de Notre-Dame-du-Cap, délaissant progressivement les colons de l'Abitibi. Après la guerre, il ne reste plus que Maurice Proulx qui continue à filmer des scènes agricoles. Ses films illustrent d'ailleurs cette époque de changements pour l'agriculture ; la colonisation n'est plus à l'ordre du jour et l'accent est mis sur la mécanisation, l'industrialisation du secteur primaire, les avancées scientifiques, l'éducation des jeunes agriculteurs et la préservation des traditions agricoles. Ainsi donc, la représentation du monde rural dans les films de Proulx change après la guerre.

Le film *Sucre d'érable et coopération* (1950) représente bien ce changement. On y voit l'industrie acéricole qui a été profondément transformée et modernisée par la coopérative. La science joue aussi un rôle important dans cette réussite, car elle permet d'offrir aux consommateurs un produit « uniforme et pur⁵ ». Proulx souligne aussi que ce

² Paul-André Linteau et coll., *Histoire du Québec contemporain Tome 2 : le Québec depuis 1930*, Les éditions du Boréal, 1989, p. 259-260.

³ « L'importance de la mécanisation agricole », *L'Écho du Bas-Saint-Laurent*, 22^e année, n° 48, 13 janvier 1955, p. 18.

⁴ Le film *Pour aimer ton pays* (1942) est le dernier court-métrage de Tessier où le cinéaste traite d'agriculture.

⁵ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *Sucre d'érable et coopération* (P667), S1 DFC05764 P1, 1950, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2280556>> (17 novembre 2015).

succès est grandement redevable à la mécanisation de l'industrie. Enfin, le cinéaste ne représente plus le monde rural traditionnel caractérisé par la ferme familiale. Il met l'accent sur une ruralité moderne, scientifique, mécanisée et ouverte au monde extérieur.

Proulx continue néanmoins de s'attarder à la préservation des traditions agricoles. À cet égard, le cinéaste tente de lier la modernité et l'artisanat traditionnel. Son film *Le lin du Canada* (1947) met l'accent sur l'importance de ce textile dans le savoir-faire traditionnel féminin. Les nouvelles techniques de production et les nouveaux outils pour la culture du lin ont facilité la culture de cette fibre et ils ont aussi augmenté sa qualité. En effet, bien que les femmes cultivent toujours cette plante, elles expédient désormais leurs récoltes aux usines qui vont ensuite traiter la matière. Grâce au progrès moderne, les femmes épargnent du temps en s'évitant des tâches difficiles. Le travail du lin s'en trouve simplifié. Ainsi, le progrès moderne vient renforcer l'attachement des femmes à l'artisanat traditionnel.

Bien que la modernisation et la mécanisation de l'économie soient abordées dès les années 1930 par les prêtres-cinéastes, elles prennent cependant plus d'importance après la guerre (surtout à compter des années 1950) grâce principalement aux films pédagogiques et agricoles de Proulx.

Le film *Les ennemis de la pomme de terre* (1949) de Proulx résume à lui seul la thématique de la modernité, des sciences et du progrès. Le cinéaste de La Pocatière fait l'éloge de la science dans l'amélioration de la culture de la pomme de terre. Grâce à la science et aux expériences en laboratoire, l'agriculture maraîchère dans ce cas s'en trouve facilitée. Les agriculteurs peuvent ainsi bénéficier des engrais chimiques et du DDT pour faciliter leur culture et accroître leur rendement. Parallèlement à la science, l'usage de la machinerie et des savoirs modernes est essentiel pour obtenir l'accroissement de production désiré. Enfin, le progrès de l'agriculture passe par la concertation de divers acteurs :

« Producteurs, agronomes et chimistes mettent en commun leurs savoirs et leurs expériences. Ils rendent la culture plus productive et plus profitable⁶. »

Les autres cinéastes vont aussi promouvoir la modernité, la science et le progrès. Cela dit, ils abordent cette thématique dans d'autres contextes que l'agriculture. Denis Doucet vante l'équipement moderne des souffleuses et du brise-glace qui permettent le dégagement des rues de Sept-Îles et facilitent les communications maritimes en hiver⁷. Les infrastructures régionales modernes sont aussi valorisées. Tessier et Larouche ont tous deux filmé d'importants barrages hydroélectriques de leur région respective durant cette période.

5.2. LA FAMILLE TRADITIONNELLE URBAINE ET OUVRIÈRE

Dans l'après-guerre, la promotion de la famille canadienne-française s'inscrit dans la revalorisation d'un idéal féminin que la modernité a désincarné. Cette période marque d'ailleurs un retour des valeurs traditionnelles dans le discours de la mystique féminine ; la vocation maternelle et familiale de la femme est renouvelée⁸.

Bien que les prêtres-cinéastes vont parfois critiquer les changements entourant le modèle familial traditionnel, leur discours est davantage une proposition qu'une contestation. Alors que certaines élites conservatrices et cléricales critiquent ouvertement les maux qui affligent la famille telles que la détérioration de l'éducation, l'absence d'un salaire familial et la perte du sens du dimanche, les prêtres-cinéastes vont plutôt proposer un modèle idéal de la famille, orienté vers les valeurs traditionnelles, mais moins radical que dans les années 1930⁹. Ainsi, bien que le foyer demeure encore l'endroit le plus approprié pour les femmes, il n'est pas rare de voir des femmes travailler à l'extérieur du

⁶ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *La chimie et la pomme de terre* (P667), S1 DFC05760 P1, 1949, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2280554>> (3 novembre 2015).

⁷ SHCN, Fonds Denis Doucet (P012), *Vue de Sept-Îles*, date inconnue.

⁸ Le Collectif Clio, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour, c1992, p. 416.

⁹ Jacques Racine et Michel Stein, « L'Action catholique », dans Fernand Dumont et coll., *Idéologies au Canada français 1930-1939*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, p. 65-67.

foyer ou de la ferme familiale¹⁰. Dans les films d'après-guerre de Proulx, le cinéaste présente des femmes en train de travailler dans des usines, des bureaux ou des laboratoires. Pour la plupart, ces femmes occupent des emplois de techniciennes ou de commis, et Proulx les filme alors qu'elles sont sous l'autorité d'un patron ou d'un professionnel. Par exemple, dans le film *Sucre d'érable et coopération* (1950), Proulx montre des techniciennes de laboratoire travaillant sous les directives d'un chimiste¹¹. Ainsi, les prêtres-cinéastes ne s'opposent pas à tous les changements qui secouent la famille et les rôles de l'homme et de la femme. Cela dit, même si la femme a maintenant un rôle économique actif à l'extérieur du foyer, elle reste sous la supervision d'un homme. La nature des relations hommes-femmes n'est donc pas fondamentalement changée.

L'après-guerre marque aussi un autre changement majeur dans la conception de la famille. En effet, la famille paysanne et agraire n'est pratiquement plus représentée. Le film *Le miracle du curé Chamberland* (1952) de Tessier représente bien cette évolution. Il montre des familles de la paroisse de Sainte-Marguerite-des-Trois-Rivières, une paroisse ouvrière et urbaine de l'après-guerre¹². Ce film cautionne la culture de banlieue des années 1950 caractérisée par la consommation, le progrès matériel et la prospérité des ménages¹³. Le cinéaste souligne par exemple la largeur des rues, qui facilite le trafic automobile ; il montre également des familles prendre possession de leur nouveau bungalow. Cela dit, les rôles traditionnels sont maintenus et l'attachement inconditionnel à la terre des Canadiens français est souligné, malgré leur déracinement de celle-ci. En effet, Tessier filme les potagers des maisons, une composante essentielle de ces nouvelles habitations familiales urbaines.

¹⁰ Maurice Proulx montre des femmes en train de travailler dans les usines (*Les Îles-de-la-Madeleine* - 1956) ou dans des laboratoires (*Sucre d'érable et coopération* - 1950). Quant à Albert Tessier, dès la période de la guerre, il n'exclut pas le travail des femmes à l'extérieur du foyer en autant que celui-ci reste dans les sphères des compétences de la femme comme la couture (*Artisanat familial* - 1942).

¹¹ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *Sucre d'érable et coopération* (P667) S1 DFC05764 P1, 1950,

¹² BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Le miracle du curé Chamberland* (P13), DVD #253, 1952.

¹³ Peter Gossage et J.I. Little, *Une histoire du Québec : entre tradition et modernité*, Montréal, Les Éditions Hurtubise, 2015, p. 279.

5.3. RAPPORTER DES IMAGES DE L'EXTÉRIEUR DU PAYS LAURENTIEN

Dans les années 1950, Proulx et Tessier vont diversifier leur production respective en s'extirpant du cadre régional des deux décennies précédentes. Ils ont ainsi filmé des séquences dans d'autres provinces et territoires canadiens de même qu'à l'étranger. Ces documentaires rapportent donc au public québécois des images inédites et originales de l'extérieur de la province.

Les films *La proclamation du dogme de l'Assomption* (1951) et *Marguerite Bourgeoys* (1954) sont deux documentaires de nature religieuse réalisés par Maurice Proulx. Ces films montrent des célébrations religieuses tenues à Rome. Dans ces deux films, Proulx projette de très belles images de Rome et de la France des années 1950. Ces séquences sont nombreuses et variées, si bien que le spectateur a l'impression de visiter l'Europe. Au final, la thématique religieuse de ses films se trouve concurrencée par ces images touristiques. Sans doute, Proulx a jugé pertinent d'inclure ces scènes afin d'accroître l'intérêt de ses spectateurs. Par ailleurs, le film *La proclamation du dogme de l'Assomption* semble avoir eu une distribution assez large. En effet, nous avons retrouvé dans les archives plusieurs coupures de presse rapportant les magnifiques scènes de ce film et vantant les talents de cinéaste de Proulx¹⁴.

Tessier a réalisé lui aussi deux films de voyage, soit *Rocheuses* (1950) et *Parki-Parka : Un mois à la Baie d'Hudson* (1951). Le premier film montre simplement les pentes enneigées des Rocheuses sous différents angles. Il s'agit d'un film-souvenir. Le deuxième film est beaucoup plus élaboré. Tessier nous fait le récit de son voyage à la Baie d'Hudson. Comme dans ses réalisations précédentes, le Mauricien vante les beautés de la nature comme les icebergs et les crépuscules nordiques. De plus, Tessier reste fidèle à sa pensée en tenant un discours identique sur le passé et la modernité : « Malgré la machinerie moderne, le Régina Polaris ne fait guère mieux en temps qu'Henri Hudson pour pénétrer

¹⁴ CACS-CSA, Fonds Maurice Proulx, F104/2/14.

dans la baie d'Hudson¹⁵. » Finalement, il tient dans ce film un discours paradoxal sur les Inuits. D'une part, Tessier les présente comme des gens « normaux » et ancrés dans leur époque. Par exemple, il filme des Inuits en train de fumer la cigarette. Au XX^e siècle, cet objet de consommation est associé à la modernité et à la société de consommation¹⁶. De surcroît, concernant un bébé, il écrit dans un intertitre : « Les bébés [Inuits] pleurent, c'est normal, mais pas plus que dans les familles civilisées¹⁷. » D'autre part, Tessier fait ressortir l'aspect folklorique et traditionnel des Inuits. À cet effet, il souligne la vie simple de ces gens et il montre leur artisanat, leurs jeux et la chasse. En outre, le cinéaste souligne l'arrivée de la modernité et de la civilisation dans ces contrées lointaines grâce aux missions et à l'Église. La civilisation est ici représentée par l'agriculture apportée par les missionnaires¹⁸. La doctrine catholique a d'ailleurs longtemps associé la progression de l'agriculture à l'avancée de la civilisation « sur les terres incultes et sauvages des forêts, suspectées d'héberger toutes sortes de pratiques païennes¹⁹ ».

Les films de l'après-guerre de Tessier ne s'insèrent plus dans une propagande régionaliste comme ses réalisations de 1930 à 1945. Nous ne pouvons donc pas en extraire un discours sur les représentations régionales. Ce changement indique sans doute un essoufflement du régionalisme défendu par le prêtre depuis 1925. Quant à Proulx, nous pensons que ses deux films étrangers démontrent un désir de filmer et de présenter des scènes différentes. Toutefois, contrairement à Tessier, il continue de filmer les régions dans les années 1950.

¹⁵ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Parki-Parka : Un mois à la Baie d'Hudson* (P13), DVD #253, 1951. Le Régina Polaris est un bateau de ravitaillement pour les localités éloignées de la Basse Côte-Nord, du Labrador et de la Baie d'Hudson.

¹⁶ Jarrett Rudy, *The Freedom to Smoke : Tobacco Consumption and Identity*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2005, p. 109 et 151.

¹⁷ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Parki-Parka : Un mois à la Baie d'Hudson* (P13), DVD #253, 1951.

¹⁸ Les missionnaires ont cultivé des légumes (possiblement de la laitue) dans de petites serres artisanales.

¹⁹ Antoine Decoville, « La forêt périurbaine, une nature reconstruite par la ville? L'exemple de la chasse à Strasbourg et à Karlsruhe », *L'Espace géographique*, tome 36, n° 4, 2007, p. 373.

5.4. LA COOPÉRATION : UN MOTEUR POUR L'ÉCONOMIE D'APRÈS-GUERRE

Alors que le discours des prêtres-cinéastes perd en variété dans l'après-guerre, la coopération est une des rares thématiques qui prend de l'importance dans les années 1940 et 1950. Le retour de la prospérité permet au mouvement coopératif de conserver sa vigueur et d'accroître son influence économique²⁰. Tessier s'appuie même sur l'Évangile pour justifier le choix du coopératisme : « On parle beaucoup de coopération de nos jours. L'Évangile nous en avait révélé les grandeurs et la nécessité bien avant les économistes modernes²¹. » C'est dans ce contexte que Tessier capte sur pellicule une coopérative d'habitation à Trois-Rivières. Selon lui, les coopératives d'habitation permettent le maintien de la doctrine sociale de l'Église dans les nouvelles banlieues d'ouvriers de l'après-guerre²².

Maurice Proulx est celui qui a le plus chanté le milieu coopératif durant cette période. Il a produit deux films sur le thème, soit *Le Cinquantenaire des Caisses populaires* (1951) et *Penser avant de dépenser* (1958), visant à célébrer la réussite du Mouvement Desjardins. Par ailleurs, le cinéaste vante toujours les coopératives agricoles. Dans l'après-guerre, elles apparaissent essentielles à l'intégration du secteur agricole à l'industrialisation des régions²³. De plus, Proulx fait une place à des coopératives œuvrant dans d'autres secteurs économiques (finance, acériculture, pêcheries, transport et énergie). Le modèle coopératif s'impose donc comme une source de prospérité et de progrès régional. Par exemple, dans le film *Les Îles-de-la-Madeleine* (1956), la coopérative d'électricité est présentée comme la clé de la renaissance de l'archipel, car elle aurait apporté la modernité en offrant une source d'énergie.

²⁰ Ian Macpherson, « Mouvement coopératif », *Encyclopédie canadienne*, 3 avril 2015, <<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/mouvement-cooperatif/>>(10 novembre 2015).

²¹ Albert Tessier, *Notre Mère la Terre*, Montréal, Éditions Fides, 1942, p. 20.

²² BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Le miracle du curé Chamberland* (P13), DVD #253, 1952.

²³ BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *Au royaume du Saguenay* (P667),S1,DFC06014,P1, 1957, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2280570>> (3 mars 2016).

CONCLUSION

Ce chapitre expose les limites de notre échantillon. En effet, la domination de la filmographie de Proulx et de Tessier se fait clairement sentir puisque la plupart des autres prêtres-cinéastes arrêtent leur production entre 1945 et 1950. Le visionnement de l'intégralité des films de Lafleur aurait sans doute nuancé le portrait général de cette période. Sur certains thèmes, comme la religion, nous aurions certainement eu davantage de contenu.

La diminution de la production des prêtres-cinéastes trouve notamment son explication dans les changements professionnels, la maladie et le manque de relève. Il se peut aussi que le public s'intéresse moins aux films des prêtres après la guerre. Le succès de leurs films entre 1930 et 1945 reposait sur le relatif manque de concurrence des films commerciaux en région et surtout sur la distribution de leurs films dans les paroisses rurales à travers un réseau de salles paroissiales. Toutefois, le Québec connaît un *boom* de construction de salles de cinéma commercial entre 1945 et 1960 et les régions ne sont pas en reste²⁴. Il est probable que les films des prêtres ont eu une compétition accrue et que celle-ci a contribué au déclin du cinéma des prêtres. D'ailleurs, il est possible que les films de Proulx et Tessier montrant des scènes de l'extérieur du Québec soient, en partie, des tentatives d'offrir du nouveau contenu afin de conserver leur pertinence aux yeux du public canadien-français. Ce déclin manifeste également un appauvrissement du discours des prêtres qui se caractérise par l'abandon de certains sujets après 1945. Certaines thématiques comme la colonisation et la famille paysanne sont écartées dès le début des années 1940.

Sur le plan de la représentation des régions, les années 1945 à 1960 ne marquent pas une rupture avec la période précédente, alors que l'environnement, les villes ou les industries demeurent des sujets de prédilection. Il n'en demeure pas moins que le discours des prêtres change en rapport avec le contexte historique de l'époque. Par exemple, l'agriculture est un bon exemple de cette évolution. Elle n'est plus présentée en contexte de

²⁴ Pierre Gauthier, « Cinémas d'après-guerre », *Continuité*, n° 129, 2011, p. 40, 44.

colonisation. L'accent est mis presque exclusivement sur la science, le progrès et la modernisation.

CONCLUSION

Les années 1930 voient l'émergence d'un courant cinématographique singulier grâce à des prêtres qui s'engagent dans une action régionaliste à travers la réalisation de films documentaires. Leur apologie des régions s'est faite de plusieurs façons. Les prêtres ont chanté les joies de la vie rurale, filmé les beautés de la nature, valorisé les industries régionales et célébré les traditions et l'histoire des régions.

Le cinéma des prêtres-cinéastes forme un courant cinématographique sans doute unique. Toutefois, nous ne pouvons pas affirmer que les prêtres qui l'ont animé forment un groupe concerté porté par des idées, des valeurs, des intérêts et des objectifs communs. Les liens qui les ont unis sont trop ténus pour avoir permis l'émergence d'un véritable esprit de corps. Il n'en demeure pas moins que leurs films forment un ensemble cohérent et qu'ils partagent beaucoup de caractéristiques communes. Cette parenté dans les démarches artistiques peut en partie s'expliquer par les origines modestes partagées par les protagonistes, pratiquement tous issus de milieux ruraux et agricoles. De plus, leur appartenance au clergé fait en sorte que leurs films s'inscrivent dans la doctrine catholique caractérisée entre autres par des formations ecclésiastiques uniformisées, des valeurs communes et des directives hiérarchiques. De ce point de vue, cette uniformité du cinéma des prêtres-cinéastes n'étonne pas. En outre, cette uniformité trahit la puissance idéologique de l'Église d'avant 1960. En effet, alors que les prêtres-cinéastes ont entretenu peu de liens formels ou informels entre eux, leurs films sont étonnamment semblables.

Notre mémoire visait de prime abord à analyser le discours cinématographique et la représentation régionale des prêtres-cinéastes entre 1930 et 1960. En introduction, nous affirmions que le discours des prêtres-cinéastes répondait probablement aux préoccupations et aux enjeux de société issus de la crise des années 1930 et de la prospérité d'après-guerre.

À l'écran, ce discours se traduirait notamment par une conciliation entre la tradition et le progrès au Québec et dans ses régions.

L'analyse du discours cinématographique montre que les films des prêtres-cinéastes répondent à des enjeux et des préoccupations particulières et changeantes au fil du temps. Par exemple, le discours de colonisation des abbés Cyr, Lafleur, Proulx et Tessier s'inscrit dans la période de crise économique et sociale des années 1930. Leurs films proposent ainsi une solution au chômage et à la misère urbaine.

Les films de tous les prêtres témoignent aussi d'une conciliation entre la tradition et la modernité. Cette conciliation prend différentes formes selon les cinéastes. Par exemple, pour Imbeau et Larouche, la vitalité culturelle et économique du Saguenay est en partie redevable à « l'âme française » de la population¹. Chez Proulx, ce trait d'union entre le passé et le présent se manifeste notamment par la conservation de l'artisanat traditionnel et par l'adoption de procédés agricoles modernes². Enfin, chez Tessier, cette conciliation s'exprime par le respect de l'héritage des anciens et l'acceptation du progrès matériel comme la préservation du moulin à eau nonobstant l'arrivée des barrages hydro-électriques modernes³.

Par ailleurs, il apparaît que le discours de ces prêtres-cinéastes s'est transformé entre 1930 et 1960. Nous discernons deux périodes distinctes dans le discours cinématographique des prêtres. Après un démarrage très modeste à partir de 1925 par les abbés Cyr et Tessier, la période 1930-1945 se caractérise par la pluralité de prêtres-cinéastes, un accroissement de la production, un nombre élevé de films réalisés et une diversité de sujets cinématographiques. Cette période se démarque par l'importance de l'agriculture et de la ruralité dans le discours des prêtres. Ces films exaltent le mode de vie rural et le retour à la terre afin de remédier au chômage de la Dépression. *Le Témiscamingue agricole* (Lafleur), *La vie rurale* (Imbeau), *En pays neufs* (Proulx) et *Hommage à la paysannerie* (Tessier) sont

¹ Thomas-Louis Imbeau, *Centenaire du Saguenay*, 1938 ; *Le Pageant du Saguenay*, 1938.

² BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx (P667), S1, DFC054541, P1.

³ BAnQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Cantique du Soleil* (P13), DVD #249, 1935.

des exemples représentatifs des films agriculturistes des années 1930. Cependant, nous avons aussi montré au chapitre 4 que les prêtres-cinéastes ont abordé bien d'autres thématiques entre 1930 et 1945. À travers la nature et la forêt, le thème de l'environnement apparaît dans 46% de films entre 1930 et 1960. Les industries régionales (Mauricie, Saguenay et Témiscouata), les Autochtones de l'Abitibi, la famille, l'éducation sont aussi des sujets fréquemment traités. Il serait très réducteur de ne parler que de la colonisation et de l'agriculture pour décrire les films de cette période.

La période 1946 à 1960 marque le déclin du cinéma des prêtres-cinéastes. À partir du milieu des années 1940, plusieurs prêtres arrêtent de réaliser des films. C'est le cas notamment de Cyr, Imbeau et Larouche. Quant à Doucet, Lafleur, Proulx et Tessier, leur production diminue sensiblement à partir des années 1950. De plus, le discours cinématographique perd de sa diversité pendant cette période. La colonisation et le retour à la terre sont presque complètement écartés par les prêtres. Seul Proulx continue à promouvoir l'agriculture, mais son discours met l'accent sur la science, le progrès et la mécanisation. Lafleur réalise quelques films sur les Autochtones, mais il tourne surtout des films de pèlerinage au sanctuaire de Notre-Dame-du-Cap. Quant à Tessier, il filme principalement la nature et la forêt d'un point de vue esthétique et touristique. De plus, le caractère régionaliste de ses films s'estompe.

Ce portrait synthétique du cinéma des prêtres-cinéastes nous permet d'affirmer que le discours cinématographique des prêtres se caractérise par une hétérogénéité des thématiques. Il s'agit sans doute de l'un des résultats les plus surprenants de notre mémoire. En effet, l'historiographie avait décrit le discours de ces films comme étant assez homogène et centrés sur l'apologie de la colonisation, de l'agriculture, des traditions et du folklore. Le succès probant des films *En pays neufs* (1934-1937) de Proulx et *Hommage à la paysannerie* (1938) de Tessier explique sans doute ce portrait quelque peu réducteur.

Certes, l'agriculture est un sujet majeur dans le discours cinématographique des prêtres-cinéastes et cette thématique apparaît chère à Lafleur, Proulx et Tessier. Conséquemment, puisque ces derniers ont réalisé davantage de films que les autres prêtres-

cinéastes, l'agriculture semble être prépondérante. Toutefois, nous avons été surpris par l'importance de l'environnement, et plus particulièrement la forêt, dans le discours des prêtres. Elle est abordée par tous les prêtres-cinéastes. La forêt est d'ailleurs représentée sous différents angles : économique, social, touristique, religieux, culturel, etc. À l'instar du discours sur l'agriculture, celui lié à la forêt possède une profondeur certaine.

L'analyse des thématiques montre aussi que les prêtres-cinéastes sont en phase avec les élites conservatrices cléricales ou laïques. Par exemple, les principaux thèmes du journal de l'*Action catholique* sont notamment la famille, l'éducation, la religion, la nation de même que l'économie et le travail⁴. Des thèmes abondamment traités par les prêtres-cinéastes entre 1930 et 1945. Dans une certaine mesure, en récupérant ces idées et ces valeurs, le cinéma de ces prêtres-cinéastes prend racine dans le conservatisme clérical et nationaliste du Québec.

Si les thèmes étaient variés, notre analyse du discours des prêtres-cinéastes montre toutefois que ces clercs avaient une conception assez claire et homogène du développement économique et social des régions québécoises. Ici se situe l'apport le plus significatif de notre démarche. En effet, les prêtres ont proposé une vision organique du développement des régions où les divers problèmes économiques, sociaux et culturels s'entrecroisent et sont en interdépendance. Cette théorie de l'interdépendance des problèmes fait écho à celle élaborée par Esdras Minville. Lionel Groulx la résume ainsi :

[...] la vie d'un peuple n'en est pas moins organique, c'est-à-dire que tous les problèmes s'imbriquent, que "la civilisation fait corps", et que vouloir résoudre, par exemple, le problème de l'agriculture, sans résoudre, du même coup, le problème de l'éducation rurale, le problème de la forêt, le problème de l'industrie, le problème des échanges commerciaux, ou vice versa, c'est se payer la naïveté de l'horloger qui, pour faire repartir une pendule brisée, se contenterait de rajuster l'une ou l'autre des aiguilles⁵.

⁴ Jacques Racine et Michel Stein, « L'Action catholique », dans Fernand Dumont et coll., *Idéologies au Canada français 1930-1939*, Presses de l'Université Laval, 1978, p. 61-95.

⁵ Lionel Groulx, « Allocution de M. le chanoine Lionel Groulx » dans *Présentation de Mm. Esdras Minville, Albert Tessier, Eugène L'Heureux et M. le sénateur Antoine Léger : Année académique 1944-45*, Ottawa, Société Royale du Canada, 1945, p. 13.

Cette conception organique du développement se manifeste dans le discours des prêtres-cinéastes par une recherche de l'harmonie entre les dimensions économiques, sociales et culturelles de la société canadienne-française. Les prêtres cherchent à susciter des changements dans ces trois dimensions afin d'atteindre une société idéale.

À travers les représentations régionales des films des prêtres-cinéastes, nous avons partiellement retracé la genèse du concept de développement régional. La vision intégrée du développement n'est pas propre aux prêtres-cinéastes et d'autres acteurs ont certainement contribué à conceptualiser et à diffuser cette idée. Ainsi, certaines théories de développement régional élaborées après les années 1960 prennent probablement leurs origines dans les idées de la première moitié du XX^e siècle. Une analyse d'autres acteurs (économistes, politiciens, intellectuels, etc.) ayant oeuvré au développement des régions québécoises avant la Révolution tranquille serait pertinente afin de comprendre plus en profondeur la pré-conceptualisation du développement régional.

Au bout du compte, le travail de définition et d'analyse de la nature des films des prêtres-cinéastes n'est pas terminé. Notre enquête reposait sur l'œuvre de sept prêtres-cinéastes entre 1930 et 1960. Rappelons qu'à cette même époque, quelque vingt-cinq prêtres auraient manié une caméra⁶. Tout au long de nos recherches dans les archives, nous sommes en effet tombés par hasard sur des prêtres-cinéastes qui nous étaient jusqu'alors inconnus. Au Saguenay, les archives de la BANQ nous ont révélé l'existence de deux prêtres-cinéastes de la région. Le premier, le frère Omer Couillard, aurait produit des films dans le milieu scolaire, dans lequel il a travaillé plusieurs années. Il aurait au moins deux films à son actif, soit *Activités scolaires* (1948) et *Année jubilaire du collège de Saint-Jérôme* (1953). Le deuxième, l'abbé François-Joseph Fortin, aurait tourné 39 films au Saguenay⁷.

⁶ Jocelyne Denault, *Dans l'ombre des projecteurs : les Québécoises et le cinéma*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1996, p. 27.

⁷ Nous avons joint sa filmographie en annexe.

La Société Historique de la Côte-Nord a par ailleurs récemment porté à notre attention le parcours de l'abbé Jean-Claude Chevalier. Selon la SHCN, l'abbé Chevalier aurait produit beaucoup de films sur la Côte-Nord. Il aurait probablement filmé après les années 1950. Les recherches restent à faire.

Nous avons aussi constaté l'importance des communautés religieuses tant féminines que masculines dans la production cinématographique ecclésiastique des années 1930 à 1960. À première vue, il semble que ces communautés aient surtout réalisé des films montrant leurs œuvres et les moments marquants du parcours de leur communauté. Certaines communautés religieuses du Québec ont filmé leurs missions à l'étranger. Par exemple, les Oblats ont réalisé le film *Basutoland*⁸, qui traite de leurs missions d'Afrique australe, et les Sœurs missionnaires du Christ-Roi ont filmé leur orphelinat du Japon. Il serait pertinent d'inventorier cette filmographie afin de savoir si certains de ces films existent toujours. Si tel est le cas, il s'agit sans doute d'images rares des relations du Québec avec l'international avant les années 1960.

Finalement, le monde religieux n'était pas le seul à faire des films documentaires dans les régions du Québec entre 1930 et 1960. En effet, lors du dépouillement des archives, nous avons trouvé plusieurs films réalisés par des artistes indépendants, par le Service de Ciné-photographie (gouvernement du Québec) ou par des compagnies privées⁹. Ces films abordent des thématiques rencontrées dans les documentaires des prêtres-cinéastes. Il serait profitable d'inventorier et d'analyser le discours cinématographique de ces films. Il est donc possible que les films des prêtres-cinéastes s'inscrivent dans un courant cinématographique plus large. Le cinéma régional d'avant 1960 semble donc une piste de recherche intéressante pour des historiens et les spécialistes en études cinématographiques. Souhaitons que ce défi soit relevé dans les prochaines années.

⁸ Il est possible que ce film ait deux autres titres soit *Écho missionnaire d'Afrique* et/ou *Passion du Basutoland*.

⁹ Ces films ont été trouvés au centre d'archives de Rimouski et de Chicoutimi de la BAnQ.

ANNEXE A

ÉCHANTILLON DES FILMS DES PRÊTRES-CINÉASTES

Date	Titre	Localisation	Cote
Maurice Proulx			
1934 - 1937	<i>En pays neufs : un documentaire sur l'Abitibi</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFN05004
1938	<i>En pays pittoresque : un documentaire sur la Gaspésie</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFN07632, P1
1938	<i>Les écoles ménagères provinciales</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S2, DFN01775
1939	<i>Le Labour Richard</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFN08668
1939	<i>La pêche au saumon et la truite en Gaspésie</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFN08055
1939	<i>Percé et l'île Bonaventure/Percé and Bonaventure Island</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFN01787
1940	<i>Le Toubib</i>	BAnQ (en ligne)	P667,S2, DFC08754
1942	<i>Saint-Anne-de-Roquemaure : un épilogue à En pays neufs</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05147, P1
1942	<i>Une journée à l'exposition de Québec</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05140, P1
1942	<i>Les couches chaudes</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05051
1942	<i>La Betterave à sucre</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05077, P1
1942	<i>Le Miel nectar</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFN00444
1944	<i>Colonisation à Saint-Omer</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S2, DFC01763
1944	<i>Parallel Skiing in Quebec</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC08738
1946	<i>Le Percheron</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05380
1946	<i>Défrichement motorisé</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05365
1947	<i>Le lin du Canada</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC06451, P1 P667, S1, DFC05452
1947	<i>Congrès marial Ottawa / Marian Congress</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC08670
1949	<i>Les ennemis de la pomme de terre</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC01089 à DFC1092
1949	<i>La chimie et la pomme de terre</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05760, P1
1949	<i>Congrès catéchistique de vocation de la Gaspésie</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC90-115
1950	<i>Ski à Québec</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05819, P1

1950	<i>Les Ailes sur la péninsule</i>	Bibliothèque de l'UQAR	VIC 0494
1950	<i>Sucre d'érable et coopération</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05764, P1
1950	<i>Chasse neige «Cyclone»</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC90-119
1951	<i>La proclamation du dogme de l'assomption</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC06031, P1
1951	<i>Les routes du Québec</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05234, P1
1951	<i>Le Cinquantenaire des Caisses populaires</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05029, P1
1951	<i>Consécration épiscopale et première pontificale de son excellence Monseigneur Bruno Desrochers, premier évêque de Ste-Anne, septembre 1951</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC08726
1951	<i>Le Tabac jaune du Québec</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05162
1952	<i>Jeunesse rurale</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05024
1954	<i>Marguerite Bourgeoys</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05384
1955	<i>Au lac Waconichi</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05837, P1
1955	<i>Vers la compétence</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05840, P1
1955	<i>La Maison d'Or</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC08736
1956	<i>Les raquetteurs</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC90-114
1956	<i>Les Îles-de-la-Madeleine</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05916, P1
1957	<i>Au royaume du Saguenay</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC06014, P1
1957	<i>La Gaspésie pittoresque</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC05964, P1
1958	<i>Penser avant de dépenser</i>	BAnQ (en ligne)	P667, S1, DFC08669, P1
1958	<i>Séquences pour « les travaux et les jours »</i>	BAnQ (en ligne)	
Albert Tessier			
1925-1930 (vers)	<i>Dans le bois 1</i>	BAnQ-Trois-Rivières (TR)	P13, DVD #250
1928-1938 (vers)	<i>Ma famille</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #252
1932	<i>Trois-Rivières 1932</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #248
1934	<i>Trois-Rivières 1934</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #248
1934	<i>Centenaire 1934</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #248
1935	<i>Cantique du Soleil</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #249
1936 (vers)	<i>Tourisme nautique</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #250
1936 (vers)	<i>Indiens du Saint-Maurice (de la Mauricie)</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #251
1936	<i>Démonstration religieuse trifluvienne, 1933-1936</i>	BAnQ (en ligne)	P13, DVD #248
1937	<i>Bénissez le seigneur</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #249
1937	<i>Trois-Rivières sous la neige, 1937</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #248
1937-1940 (vers)	<i>La Pêche</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #250

1938	<i>Hommage à notre paysannerie</i>	BAnQ (en ligne)	P13, DVD #252
1938	<i>Femme forte</i>	BAnQ (en ligne)	P13, DVD #252
1939	<i>Quatre artistes canadiens</i>	BAnQ (en ligne)	P13, DVD #251
1939	<i>Conquête constructive</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #253
1939	<i>Îles-aux-Coùdres</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #253
1939	<i>Îles-aux-Grues, terre de sérénité</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #253
1939	<i>L'Île d'Orléans, reliquaire d'histoire</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #253
1939	<i>L'Île fleurie</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #251
1939	<i>Mont-Carmel</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #252
1939-1940	<i>Écoles et écoliers</i>	BAnQ (en ligne)	P13, DVD #248
1940	<i>Les Bourgault</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #251
1941	<i>Congrès eucharistique trifluvien</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #248
1941-1944	<i>Des Trois-Rivières à la Rivière-au-Rat et Visite à La Pierre</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #248
1942	<i>Cantique de la création</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #250
1942	<i>Le credo du paysan</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #252
1942	<i>Un sport passionnant : la chasse aux images</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #250
1942	<i>Pour aimer ton pays</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #250
1942	<i>Écoles ménagères régionales</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #252
1942	<i>Femmes dépareillées (écoles ménagères régionales 2)</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #253
1942	<i>Artisanat familial</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #251
1942	<i>C'est l'aviron qui nous mène</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #250
1943	<i>La forêt bienfaisante</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #250
1943	<i>Arbres et bêtes</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #250
1943	<i>La grande vie tonifiante de la forêt</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #250
1948	<i>Femmes dépareillées</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #253
1949-1951	<i>Ralliements ménagers</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #252
1950	<i>Pot-pourri d'animaux</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #251
1950	<i>Gloire à l'eau</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #249
1950	<i>Rocheuses</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #251
1951	<i>Parki-Parka : Un mois à la Baie d'Hudson</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #253
1952	<i>Le miracle du curé Chamberland</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #253
1952	<i>Ébauche d'un film : La Mauricie</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #249
1952-1956	<i>Tavibois</i>	BAnQ-TR	P13, DVD #249
Louis-Roger Lafleur			
1936	<i>Le Témiscamingue</i>	BAnQ-Québec	E6, S77, DFC85-011
1940 (vers)	<i>Le Sanctuaire de Notre-Dame-du-Cap-de-la-Madeleine</i>	BAnQ-Québec	E6, S7, SS2, DFC00594
1940	<i>Deux jours chez les colons de Moffet au Témiscamingue</i>	BAnQ-Québec	E6, S77, DFC85-004
1940	<i>Le Témiscamingue agricole</i>	BAnQ-Québec	E6, S77, DFC85-012

1941	<i>La fête champêtre des éleveurs d'Airshyres à l'École de laiterie de Saint-Hyacinthe</i>	BAnQ-Québec	E6, S77, DFC85-005
1942	<i>La petite industrie chez les Indiens</i>	BAnQ-Québec	E6, S7, SS2, DFC00595
1943	<i>Chasse et pêche au lac Kipawa. Hunting and Fishing in Kipawa</i>	BAnQ-Québec	E6, S7, SS2, DFC05281
1943	<i>Why not you?</i>	BAnQ-Québec	E6, S7, SS2, DFC88-217
1945	<i>Les Indiens du Témiscamingue</i>	BAnQ-Québec	E6, S77, DFC85-009
1945 (vers)	<i>M^{sr} Comtois chez les Tetes-de-Boule</i>	BAnQ-Québec	E6, S77, DFC85-010
1945 (vers)	<i>Le paradis du pêcheur. Fishermen's Paradise</i>	BAnQ-Québec	E6, S7, SS2, DFC01019
1946	<i>Le canot d'écorce</i>	BAnQ-Québec	E6, S7, SS2, DFC00677
1949	<i>Les émotions de la pêche dans le Québec. Thrills with Big Fish in Quebec</i>	BAnQ-Québec	E6, S7, SS2, DFC01020
1950 (vers)	<i>L'art de tisser des fonds de raquettes</i>	BAnQ-Québec	E6, S77, DFC85-001
1950 (vers)	<i>Le filet</i>	BAnQ-Québec	E6, S77, DFC85-006
Jean-Philippe Cyr			
?	<i>Forêt, flottage de bois, Cabano, Notre-Dame-du-lac, Ville Dégelis</i>	TQ Rimouski	
?	<i>Au Témiscouata : Lacs et pêche</i>	TQ Rimouski	
?	<i>Un coup d'œil sur quelques phases de l'exploitation forestière dans l'est du Québec</i>	FJPC	
?	<i>La forêt, gardienne</i>	TQ Rimouski	
?	<i>Rasades des Basques à Trois-Pistoles</i>	TQ Rimouski	
?	<i>4 saisons à Cabano</i>	TQ Rimouski	
?	<i>St-Maurice, pêche au brochet</i>	TQ Rimouski	
?	<i>4 saisons autour du lac Témiscouata</i>	TQ Rimouski	
?	<i>Fête champêtre et course de canots</i>	FJPC	
?	<i>Sucrerie Jos Bérubé</i>	TQ Rimouski	
?	<i>Neige à Cabano</i>	FJPC	
?	<i>Marathon, lac Témiscouata</i>	TQ Rimouski	
?	<i>Sucrerie et savon</i>	TQ Rimouski	
?	<i>Voyages sur le St-Maurice avec MGRs. Cyr Et Tessier</i>	TQ Rimouski	
?	<i>Les Chèvres</i>	FJPC	
1927	<i>Mon premier film</i>	TQ Rimouski	
1928	<i>Séquences diverses</i>	TQ Rimouski	
1930	<i>Grey Owl et autres</i>	TQ Rimouski	
1937	<i>Construction de la route Squateck</i>	FJPC	
1937	<i>Ici et là autour de Cabano</i>	FJPC	
1937	<i>Lac Anaïs et Lac Témiscouata</i>	TQ Rimouski	

1938	<i>Parterre du Séminaire de Rimouski</i>	TQ Rimouski	
1938	<i>Croisière de Québec aux Îles-de-la-Madeleine dans le golfe Saint-Laurent</i>	TQ Rimouski	
1938	<i>Le sanctuaire de Parke</i>	TQ Rimouski	
1939	<i>Vacances photographiques au grand lac Squateck Témiscouata</i>	TQ Rimouski	
1940	<i>Poissons de mer</i>	TQ Rimouski	
1940	<i>Saint-Anne-de-La-Pocatière et usine de charbon</i>	TQ Rimouski	
1940	<i>Club 4-H de Cabano</i>	TQ Rimouski	
1940	<i>Marathon d'hiver 1940</i>	FJPC	
1941	<i>Nos bêtes</i>	TQ Rimouski	
1942	<i>La forêt du Québec</i>	FJPC	
Thomas-Louis Imbeau			
?	<i>Promenade d'automne</i>	SHS	
?	<i>Images paysannes</i>	BAnQ-Vieux-Mtl	P559
?	<i>Images de chez-nous</i>	BAnQ-V.-Mtl	P559
?	<i>L'Île-aux-Coûdres</i>	BAnQ-V.-Mtl	P559
?	<i>La vie rurale</i>	BAnQ-V.-Mtl	P559
?	<i>Saint-Joseph-de-la-Rive</i>	BAnQ-V.-Mtl	P559
?	<i>Rivière-aux-Canards</i>	BAnQ-V.-Mtl	P559
?	<i>École d'agriculture</i>	BAnQ-V.-Mtl	P559
?	<i>Le Gîte</i>	BAnQ-V.-Mtl	P559
?	<i>Chez-nous</i>	BAnQ-V.-Mtl	P559
?	<i>Raquettes et skis</i>	BAnQ-V.-Mtl	P559
1935	<i>Rivière Manouane</i>	BAnQ-V.-Mtl	P559
1935	<i>Au Saguenay</i>	BAnQ-V.-Mtl	P559
1935	<i>La croix de Tadoussac</i>	SHS	VHS 1V00-109
1936	<i>Excursion sur le lac Kénogami</i>	SHS	VHS 1V00-109
1937	<i>Péribonka Manouane</i>	SHS	VHS 1V00-107
1936	<i>Lancement d'un bateau à l'anse Saint-Jean</i>	SHS	VHS 1V00-109
1936	<i>Séminaire de Chicoutimi</i>	SHS	VHS 1V00-109
1937	<i>Visite au Saguenay</i>	BAnQ-V.-Mtl	P559
1937	<i>Au coteau du portage</i>	SHS	VHS 1V00-116
1937	<i>Un triomphe au Sacré-Cœur</i>	SHS	VHS 1V00-110
1937	<i>Couronnement de Georges V, 1937</i>	SHS	VHS 1V00-110
1938	<i>Le centenaire du Saguenay</i>	SHS	VHS 1V00-105, -107, -108
1938	<i>La villa de la jeunesse</i>	SHS	VHS 1V00-107

1938	<i>Le Pageant du Saguenay</i>	SHS	
1938	<i>Danses folkloriques du pageant du Saguenay en 1938</i>	SHS	
1938	<i>La Baie des Haha théâtre des grandes fêtes régionales</i>	SHS	
Léonidas Larouche			
?	<i>Divers événements</i>	BAnQ-Saguenay	
?	<i>Spectacle d'enfants</i>	BAnQ-Saguenay	
1936-37	<i>Premier festival des fanfares régionales le 31 août 1936</i>	SHS	VHS 1V00-116
1944	<i>Le gouverneur général visite la région du Saguenay</i>	SHS	VHS 1V00-108
1947	<i>Centenaire de Jonquière, 1947</i>	SHS	
1947	<i>Parade du centenaire de Jonquière</i>	SHS	VHS 1V00-107, -108
1947	<i>Les fêtes du Lac-Saint-Jean</i>	SHS	VHS 1V00-107
1955	<i>Souvenirs jubilaires de nos vénérées mères fondatrices</i>	BAnQ-Saguenay	
Thomas-Louis Imbeau et Léonidas Larouche			
1936	<i>Noces d'or sacerdotales de M^{gr} Eugène Lapointe</i>	SHS	VHS 1V00-109
1937	<i>Épisodes de vie écolière</i>	SHS	VHS 1V00-108
1937	<i>À la Pointe-aux-Alouettes</i>	SHS	VHS 1V00-108
1937	<i>Une visite à la Pointe Bleue</i>	SHS	VHS 1V00-116
1937	<i>La Saint-Jean-Baptiste à Roberval</i>	SHS	VHS 1V00-108
Denis Doucet			
?	<i>Mon premier film</i>	SHCN	P012
?	<i>Bermisis et Ruisseau-Vert</i>	SHCN	P012
?	<i>Vue de Sept-Îles</i>	SHCN	P012
?	<i>Voyage d'occasion</i>	SHCN	P012

ANNEXE B

PHOTOGRAPHIES DES PRÊTRES-CINÉASTES



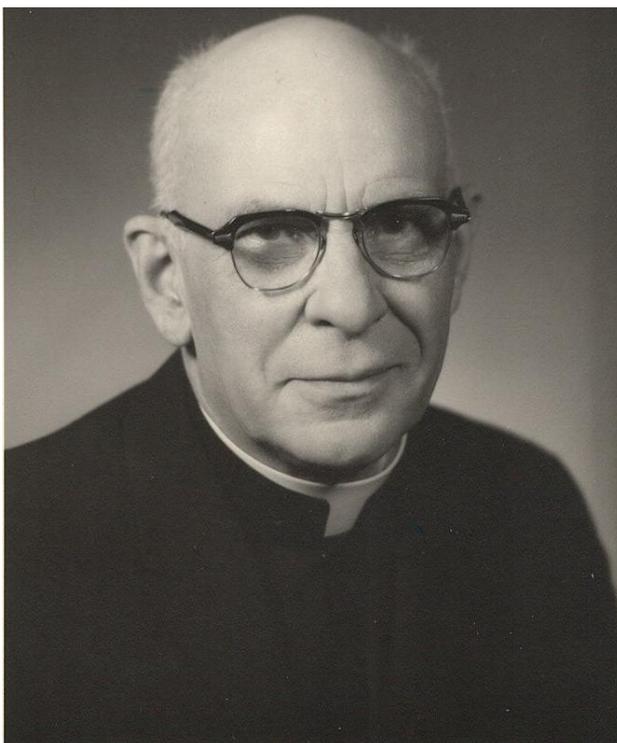
Jean-Philippe Cyr

Source : « Le cinéma au Québec : Au temps du parlant, 1930-1952 », [En ligne]
<http://www.cinemaparlantquebec.ca/Cinema1930-52/pages/textbio/Textbio.jsp?textBioId=55> (page consultée le 14 février 2016)

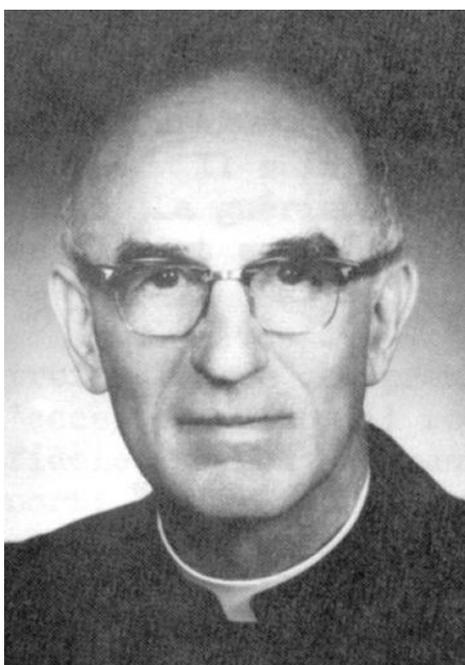


Doucet, Denis

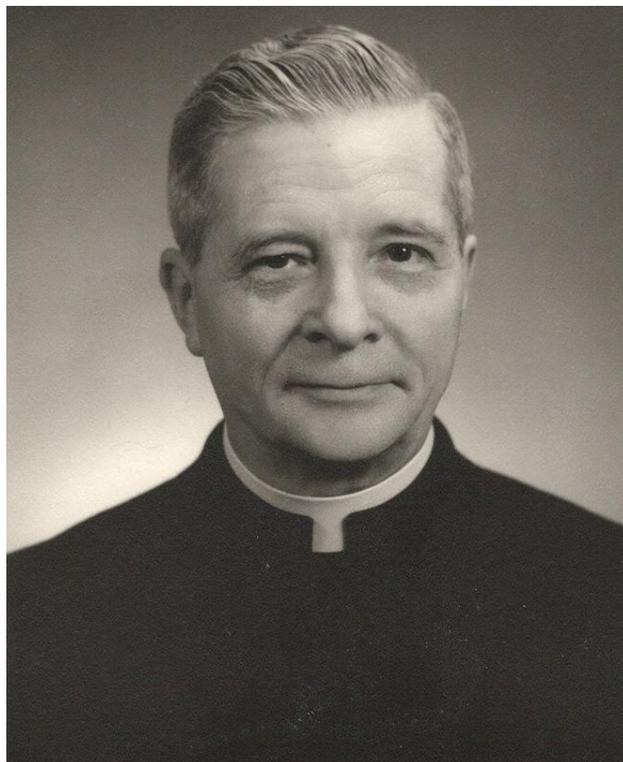
Source : Communauté catholique de Sept-Îles



Imbeau, Thomas-Louis
Source : Évêché de Chicoutimi



Lafleur, Louis-Roger
Source : Archives Deschâtelets-NDC



Larouche, Léonidas
Source : Évêché de Chicoutimi



Proulx, Maurice

Source : « Le cinéma au Québec : Au temps du parlant, 1930-1952 », [En ligne]
<http://www.cinemaparlantquebec.ca/Cinema1930-52/pages/textbio/Textbio.jsp?textBioId=28> (page consultée le 2 mars 2016)



Tessier, Albert

Source : « Les prix du Québec », [En ligne]

http://www.prixduquebec.gouv.qc.ca/eponyme/c-tessier_mgr_albert.htm (page consultée le 2 mars 2016)

ANNEXE C

FILMOGRAPHIE DE L'ABBÉ FRANÇOIS-JOSEPH FORTIN

Date	Titre
1937	<i>Congrès de la CTCC à Jonquière</i>
1937	<i>Par Mont et par Vaux</i>
1937	<i>Images régionales</i>
1938	<i>La famille Jules Tremblay</i>
1938	<i>Le centenaire du Saguenay</i>
1938	<i>Les terrains de jeux : Début d'une œuvre</i>
1938	<i>En descendant le Saguenay</i>
1939	<i>Le Mariage d'Hermémégilde</i>
1939	<i>Chicoutimi Variétés</i>
1939	<i>Vacances sur le Saguenay</i>
1940	<i>Au presbytère</i>
1940	<i>Pot Pourri</i>
1940	<i>Au fil de l'eau</i>
1940	<i>Quand il neige sur mon pays</i>
1940	<i>Vers les pays d'En Haut</i>
1940	<i>L'incendie fait rage</i>
1940	<i>C'est l'hiver</i>
1940	<i>Les activités de la JOC</i>
1940	<i>Pique Nique à la mer</i>
1940	<i>Montée au lac</i>
1940	<i>Les saisons</i>
1940	<i>Une visite dans la parenté</i>
1941	<i>Journée d'ordination</i>
1941	<i>À la gloire du Sacré-Cœur</i>
1941	<i>La Poterie du Saguenay</i>
1942	<i>Le cœur du Pape est avec l'ouvrier</i>
1943	<i>Scènes diverses</i>
1945	<i>Nos croisés en vacances</i>
1946	<i>Sur le boulevard Talbot</i>
1948	<i>Visions printanières</i>
1950	<i>Chicoutimi et ses environs</i>
1950	<i>À l'autel du Seigneur</i>

1950	<i>À Chicoutimi</i>
1950	<i>La croix sur la cité</i>
1950	<i>Éveil de la nature</i>
1950	<i>Les fleurs</i>
1950	<i>Vacances sur le Saguenay</i>
1950	<i>Croisière sur le Saguenay à bord de Tekerimat</i>
1955	<i>La construction de l'église du Christ-Roi</i>

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Sources audio-visuelles

Archives de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Vieux-Montréal)
Fonds Thomas-Louis Imbeau, P559

Archives de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Québec)
Fonds ministère de la Culture et des Communications, E6, S7, SS2
Fonds Maurice Proulx, P667
Fonds ministère des Communications, E10, S77, DVC09501, P1

Archives de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Saguenay)
Inventaire analytique des films produits au Saguenay-Lac-Saint-Jean depuis 1915 (-1984)

Archives de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Trois-Rivières)
Fonds Albert Tessier, P13

Fondation Jean-Philippe Cyr
Films et archives personnelles de Jean-Philippe Cyr

Société historique de la Côte-Nord
Fonds Denis Doucet, P012

Télé-Québec (Rimouski)
Films de Jean-Philippe Cyr

Sources manuscrites

Archives de l'Évêché de Chicoutimi

Archives de Léonidas Larouche

Archives de Thomas-Louis Imbeau

Archives de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Québec)

Fonds ministère de la Culture et des Communications, E6, S7, SS2

Fond Maurice Proulx, P667

Archives de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Saguenay)

Inventaire des films produits au Saguenay-Lac-St-Jean (1915-1984), 200221

Archives du Centre d'archives de la Côte-du-Sud et du Collège Sainte-Anne

Fonds Maurice Proulx, F104

Archives du Diocèse de Rimouski

Archives de Jean-Philippe Cyr, A-13-3

Archives du Séminaire Saint-Joseph de Trois-Rivières

Fonds Albert Tessier, FN-0014

Service des archives provinciales eudiste de l'Amérique du Nord

Archives Denis Doucet

Sources imprimées

BEAUDOIN, Édouard, « L'agriculture, base économique d'une nation », dans *Semaines sociales du Canada, Le problème de la terre : compte rendu des cours et conférences*, Montréal, École sociale populaire, 1933, p. 27-52.

GARANT, Charles-Omer, « Conférence par M. l'abbé Charles-Omer Garant, professeur au Grand Séminaire de Québec », dans *Semaines Sociales du Canada, La coopération : compte rendu des cours et conférences*, Montréal, École sociale populaire, 1937, p. 264-276.

GROULX, Lionel, « Allocution de M. le chanoine Lionel Groulx » dans *Présentation de Mm. Esdras Minville, Albert Tessier, Eugène L'Heureux et M. le sénateur Antoine Léger : année académique 1944-45*, Ottawa, Société Royale du Canada, 1945, 78 p.

Journal *L'Écho du Bas-Saint-Laurent*, 1933-1962, Bibliothèque de l'Université du Québec à Rimouski.

Journal *Le Devoir*, 1930, Bibliothèque de l'Université du Québec à Rimouski.

Journal *Le Soleil*, 1930, Bibliothèque de l'Université du Québec à Rimouski.

Journal *Le Bulletin des agriculteurs*, 1923, BAnQ-collection numérique.

MERCIER, Théodore et Esdras MINVILLE, « Colonisation forestière en Gaspésie », *L'Actualité Économique*, vol 16, n° 1, 1 avril 1940, p. 81-82.

MINVILLE, Esdras, « L'aspect économique du problème canadien-français. » *L'Actualité économique*, vol. 26, n° 1, avril-juin 1950, p. 48-77.

NOISEUX, Donat-C., *Dix années de colonisation à Sainte-Anne-de-Roquemaure, 1933-1943*, Québec, Ministère de la colonisation, 1943, 75 p.

PHILLIPS, John, « French Canada : The War Makes Trouble for Catholic Quebec », *Life*, 19 octobre 1942, vol. 13, n° 16, p. 103-112.

TESSIER, Albert, *C'est l'Aviron qui nous mène!*, Montréal, Éditions Fides, 1945, 48 p.

TESSIER, Albert, *Femmes de maison dépareillées*, Montréal, Éditions Fides, 1942, 48 p.

TESSIER, Albert, *La Patrie, c'est ça!*, Montréal, Éditions Fides, 1942, 48 p.

TESSIER, Albert, « Les valeurs nationales et économiques du Tourisme », *Pour survivre*, Québec, Comité Permanent de la Survivance Française en Amérique, Université Laval, vol. 5, n°5, novembre 1943, 51 p.

TESSIER, Albert, *Notre Mère la Terre*, Montréal, Éditions Fides, 1942, 48 p.

TESSIER, Albert, *Souvenirs en vrac*, Sillery, Les éditions du Boréal Express, 1975, 267 p.

Ouvrages de référence et méthodologiques

COULOMBE Michel et Marcel JEAN, *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Les éditions du Boréal, 2006, 821 p.

DEL BAYLE, Jean-Louis, *Initiation aux méthodes des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 2000, 272 p.

- JONES, Russel A., *Méthodes de recherche en sciences humaines*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 332 p.
- MACPHERSON, Ian, « Mouvement coopératif », *Encyclopédie canadienne*, 3 avril 2015, <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/mouvement-cooperatif/> (10 novembre 2015).
- PRESTON, R.J. et Renée LANDRY, « Marius Barbeau », *Encyclopédie canadienne*, 25 mai 2015, <<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/barbeau-charles-marius/>> (31 mars 2016).
- RICOU, Laurie, « Régionalisme dans la littérature », *Encyclopédie canadienne*, 3 avril 2015, <<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/regionalisme-dans-la-litterature/>> (2 mars 2016).
- TREMBLAY, Marc-Adélar, *Initiation à la recherche dans les sciences humaines*, Toronto, McGraw-Hill, 1968, 425 p.

Études

Livres et monographies

- BERTHOLD, Étienne, *Patrimoine, culture et récit : l'île d'Orléans et la place Royale de Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, 221 p.
- BIENVENUE, Louise, *Quand la jeunesse entre en scène : l'Action catholique avant la Révolution tranquille*, Montréal, Les éditions du Boréal, 2003, 291 p.
- BOILY, Frédéric, *Le conservatisme au Québec : retour sur une tradition oubliée*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, 135 p.
- BOUCHARD, René, *Filmographie d'Albert Tessier*, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1973, 179 p.
- CADOTTE, Robert et Anik MEUNIER, *L'école d'antan, 1860-1960 : découvrir et se souvenir de l'école du Québec*, Québec, Presses de l'Université du Québec, c2011, 198 p.
- CHARLAND, Jean-Pierre, *L'enseignement spécialisé au Québec : 1867 à 1982*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 1982, 482 p.

- CHEYROU, Christine, *Les Ursulines de Québec : espaces et mémoires*, Montréal, Éditions Fides, 2015, 211 p.
- CHOKO, Marc H., Michèle LEFEBVRE et Danielle LÉGER, *Destination Québec : une histoire illustrée du tourisme*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2013, 252 p.
- COLLIN, Jean-Pierre, *La Ligue ouvrière catholique canadienne : 1938-1954*, Montréal, Les éditions du Boréal, 1996, 253 p.
- COUTURIER, Jacques Paul (dir.), *Un passé composé : le Canada de 1850 à nos jours*, Moncton, Éditions d'Acadie, 2000, 2^e éd., 419 p.
- DENAULT, Jocelyne, *Dans l'ombre des projecteurs : les Québécoises et le cinéma*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1996, 245 p.
- DUFOUR, Andrée, *Histoire de l'éducation au Québec*, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1997, 123 p.
- DUMONT, Fernand et coll., *Idéologies au Canada français, 1930-1939*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, 361 p.
- GAUTHIER, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011, 431 p.
- GAUVREAU, Michael, *Les origines catholiques de la Révolution tranquille*, Montréal, Éditions Fides, 2008, 457 p.
- GOSSAGE, Peter et J.I. LITTLE, *Une histoire du Québec : entre tradition et modernité*, Montréal, Les Éditions Hurtubise, 2015, 479 p.
- GOSSELIN, Sylvain et Nive VOISINE, *Le clergé de l'archidiocèse de Rimouski*, Rimouski, Archevêché de Rimouski, 2004, 571 p.
- HAMELIN, Jean et Nive VOISINE (dir.), *Histoire du catholicisme québécois. Le XX^e siècle. Tome 2 : de 1940 à nos jours*, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1984, 425 p.
- JEAN, Marcel, *Le cinéma québécois*, Montréal, Les éditions du Boréal, 1991, 123 p.
- LACOURSIÈRE, Jacques, *Histoire populaire du Québec : 1896 à 1960*, Les éditions du Septentrion, 1998, 411 p.
- LAMONDE, Yvan et Pierre-François HÉBERT, *Le cinéma au Québec : essai de statistique historique (1896 à nos jours)*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 1981, 478 p.

- LAPERRIÈRE, Guy, *Histoire des communautés religieuses au Québec*, Montréal, VLB éditeur, 2013, 329 p.
- LE COLLECTIF CLIO, *L'histoire des femmes au Québec*, Montréal, Le Jour, c1992, 646 p.
- LEMAY, Jacques, *Parcours d'une coopérative agroalimentaire : Purdel, 1928-2008*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2008, 218 p.
- LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Les édition du Boréal, 1988, 551 p.
- LINTEAU, Paul-André et coll., *Histoire du Québec contemporain Tome 2 : le Québec depuis 1930*, Montréal, Les éditions du Boréal, 1989, 834 p.
- MANN, Susan, *Lionel Groulx et l'Action française : le nationalisme canadien-français dans les années 1920*, Montréal, VLB éditeur, 2005, 193 p.
- MEUNIER, E.-Martin et Jean-Philippe WARREN, *Sortir de la « Grande noirceur » : l'horizon « personnaliste » de la Révolution tranquille*, Sillery, Les éditions du Septentrion, 2002, 207 p.
- MINGUY-DECHENE, Claire, *Histoire du mouvement coopératif au Québec*, Québec, Ministère des Institutions financières et Coopératives, 1981, 38 p.
- MOREUX, Colette. *La conviction idéologique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978, 126 p.
- PAGEAU, Pierre, *Les salles de cinéma au Québec, 1896-2008*, Québec, Les Éditions GID, 2009, 414 p.
- PAQUETTE, Marcel, *Villégiature et tourisme au Québec Tome 2 : 1911-1960*, Québec, Les Éditions GID, 2006, 302 p.
- PARENTEAU, Danic et Ian PARENTEAU, *Les idéologies politiques : le clivage gauche-droite*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2008, 194 p.
- POIRIER, Christian, *Le cinéma Québécois. À la recherche d'une identité?*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, 314 p.
- REES, Goronwy, *La grande crise de 1929 : le capitalisme remis en question*, Paris, A. Michel, 1972, 316 p.

- ROBERT, Marc-André, *Dans la caméra de l'abbé Proulx. La société agricole et rurale de Duplessis*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2013, 231 p.
- ROY, Fernande, *Histoire des idéologies au Québec aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1993, 127 p.
- RUDY, Jarrett, *The Freedom to Smoke : Tobacco Consumption and Identity*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2005, 232 p.
- SAVARD, Stéphane, *Hydro-Québec et l'État québécois : 1944-2005*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2013, 435 p.
- TARDIF, Alain et Maryse PELLETIER, *Cabano : mes racines, mes amours*, Québec, Alain Tardif Communication Visuelle, 2006, 131 p.
- TESSIER, YVES, *Albert Tessier, photographe amateur, 1913-1935 : les promesses de sa jeunesse*, Les Éditions GID, Québec, 2013, 102 p.
- TRIGANO, Shmuel, *La nouvelle idéologie dominante : le post-modernisme*, Paris, Les Éditions Hermann, 2012, 145 p.
- THIVIERGE, Nicole, *Écoles ménagères et instituts familiaux : un modèle féminin traditionnel*, Les Éditions de l'IQRC, Québec, 1982, 475 p.
- VADÉE, Michel, *L'idéologie*, Presses universitaires de France, Paris, 1973, 96 p.
- VERRETTE, René, *Les idéologies de développement régional. Le cas de la Mauricie : 1850-1950*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1999, 375 p.

Articles et chapitres de livres

- ALTHABE, Gérard, « Lecture ethnologique du film documentaire », *L'Homme et la société*, n° 142, 2001, p. 9-25.
- ARCHAMBAULT, Jacinthe, « “Much more than a few hundred miles of land or water...” : témoignages du voyage autour de la péninsule gaspésienne (1929-1950) », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 57, n° 162, 2013, p. 479-502.
- ARCHAMBAULT, Jacinthe, « “Pour la personne la plus précieuse de votre vie” : représentation des enfants dans la publicité et construction d'une norme sociale

- concernant la famille à Montréal (1944-1954) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 65, n° 1, 2011, p. 5-27.
- ARÈS, Richard, « L'évolution de l'Église au Canada français de 1940 à 1975. Survivance et déclin d'une chrétienté », dans Fernand Dumont et coll. (dir.), *Idéologies au Canada français. Tome III, Les Partis politiques, l'Église*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, p. 267-297.
- BAECHLER, Jean, « De l'idéologie », *Annales. Histories et Sciences Sociales*, 27^e année, n° 3, 1972, p. 641-664.
- BÉRUBÉ, Pierre, « Le Témiscouata est une patrie », *Histoire Québec*, vol. 1, n° 1, 1995, p. 35-38.
- BONAFoux, Corinne, « Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance. Essai d'une histoire du public catholique », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, Numéro spécial, 2012, p. 1-16.
- BORDAT, Francis, « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 15, 1987, p. 3-16.
- BRISSON, Geneviève, « Les représentations de la nature », *Possibles*, vol. 39, n° 2, automne 2015, p. 58-73.
- CASTONGUAY, Stéphane et Hubert SAMSON, « Les productions de l'environnement riverain au Québec : industrialisation, décontamination et embellissement de la rivière Saint-François au XX^e s. », *Géocarrefour*, vol. 85, n° 3, 2010 p. 241-251.
- CLAVETTE, Suzanne, « Réponse des catholiques progressistes à l'industrialisation, la réforme de l'entreprise (1944-1954) », *Études d'histoire religieuse*, vol. 72, 2006, p. 31-54.
- DECOVILLE, Antoine, « La forêt périurbaine, une nature reconstruite par la ville? L'exemple de la chasse à Strasbourg et à Karlsruhe », *L'Espace géographique*, tome 36, n° 4, p. 366-375.
- DELAVAUD, Gilles, « La mise en scène documentaire : Flaherty et Vertov metteurs en scène », dans Jacques Aumont (dir.), *La mise en scène*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 233-250.
- DEMERS, Pierre, « et les autres milliers de pieds de pellicules... », *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 6, août 1975, p. 32.

- DUGAS, Clermont, « Région et régionalisation au Québec depuis Raoul Blanchard », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 30, n° 80, 1986, p. 189-202.
- DUMONT, Fernand, « Les années 30. La première révolution tranquille », dans Fernand Dumont et coll., *Idéologies au Canada français 1930-1939*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, p. 1-20.
- FLAMAND-HUBERT, « Le territoire de l'histoire : une étude de cas dans le Bas-Saint-Laurent », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 57, n° 160, avril 2013, p. 69-86.
- GAUTHIER, Pierre, « Cinémas d'après-guerre », *Continuité*, n° 129, 2011, p. 40-44.
- GIRARD, Nicole, « La région : une notion géographique? », *Ethnologie française*, vol. 34, n° 1, 2004, p. 107 à 112.
- GROULX, Patrice, « Benjamin Sulte, père de la commémoration », *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada*, vol. 12, n° 1, 2001, p. 49-72.
- HARVEY, Fernand, « La commémoration à Québec, 1828-2012 : essai d'interprétation », *Les Cahiers des dix*, n° 66, 2012, p. 269-322.
- HARVEY, Fernand, « La politique culturelle d'Athanase David, 1919-1936 », *Les Cahiers des dix*, n° 57, 2003, p. 31-83.
- HÉBERT, Karine, « Elsie Reford, une bourgeoisie montréalaise et métissienne. Un exemple de spatialisation des sphères privée et publique », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 63, n° 2-3, 2009-2010, p. 275-303.
- HELFIELD, Gillian, « *Cultivateur d'images : Albert Tessier and the Rural Tradition in Québécois Cinema* », dans Catherine Fowler et Gillian Helfield (dir.), *Representing the Rural : Space, Place and Identity in Films about the Land*, Détroit, Wayne State University Press, 2006, p. 48-64.
- MOINE, Alexandre, « Le territoire comme un système complexe : un concept opératoire pour l'aménagement et la géographie », *L'espace géographique*, tome 35, n° 2, 2006, p. 115-132.
- MURRAY LEVINE, Alison J., « Cinéma, propagande agricole et populations rurales en France (1919-1939) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 83, 2004, p. 21-38.

- NADEAU, Brigitte, « Albert Tessier, agent de transmission d'une idée du Québec en France entre 1930 et 1950 », *Mens : revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. 12, n° 2, 2012, p. 61-101.
- PICHETTE, Jean-Pierre, « Le rôle des religieux dans l'histoire de la collecte au Canada français. Un panorama », *Port Acadie : revue interdisciplinaire en études acadiennes*, n° 24-25-26, 2013-2014, p. 36-49.
- ROUX-PRATTE, Maude, « Albert Tessier : pilier de l'édition en Mauricie », *Cap-aux-Diamants*, n° 120, Hiver 2015, p. 16-19.
- VÉRONNEAU, Pierre, « L'histoire du Québec au travers de l'histoire du cinéma québécois. Le cinéma québécois a-t-il le goût de l'histoire ? », *Cinémas : revues d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 19, n° 1, 2008, p. 75-108.
- VERRETTE, René, « Le régionalisme mauricien des années trente », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 47, n° 1, 1993, p. 27-52.
- VEZYROGLOU, Dimitri, « Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses : le tournant de la fin des années 1920 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 51, n° 4, 2004, p. 115-134.

Thèses et mémoires

- BLANCHARD, André, *Le cinéma régional dans le cinéma québécois : l'exemple Abitibien*, thèse de doctorat (cinéma, télévision et audiovisuel), Université de la Sorbonne, 1987, 526 p.
- BOUTEILLER, Line, *Louis-Roger Lafleur, ethnocinéaste*, mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Université de Montréal, 1993, 162 p.
- NADEAU, Brigitte, *Albert Tessier, intermédiaire culturel régionaliste. L'image au service d'une propagande*, mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Université Laval, 2004, 135 p.

Sites internet

AGRICULTURE & THE TRUCK FARMER - 1939 EDUCATIONAL

DOCUMENTARY, <<https://www.youtube.com/watch?v=19UN49Ssy-U>> (14 octobre 2015).

COMMUNAUTÉS CATHOLIQUES DE SEPT-ILES, *Liste de nos curés, prêtres,*

diacres et stagiaires, <<http://www.paroissesseptiles.org/html/listecures.html>> (14 octobre 2015).

INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC, *Le Bilan démographique du Québec :*

Édition 2014, <<http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/bilan2014.pdf>> (22 octobre 2015).

LETTRE ENCYCLIQUE À L'ÉPISCOPAT DES ÉTATS-UNIS : VIGILANTI CURA,

<http://w2.vatican.va/content/pius-xi/fr/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html> (15 octobre 2015).

