Entre coureurs des bois et fantaisies érotiques : l'auto-exotisme dans le cinéma québécois des années 1970

Jean-Sébastien Houle
Université de Montréal

Résumé

Cette contribution vise à apporter un éclairage critique sur la production cinématographique au Québec durant les années 1970. À partir d'un cadre théorique tiré des études culturelles et postcoloniales, nous souhaitons mettre en lumière les enjeux identitaires ayant traversé plusieurs des films produits durant cette décennie marquée par de nombreux changements sociaux-culturels. En mettant de l'avant les concepts opératoires de l'exotisme et de l'auto-exotisme, plusieurs films exemplaires seront sollicités (particulièrement ceux de Gilles Carle, Denys Arcand et Jean Pierre Lefebvre) afin de cerner comment s'opèrent les réflexions menées par ces cinéastes sur l'identité québécoise.

Mots-clés : auto-exotisme, décolonisation, cinéma québécois, identité, stéréotypes

Pour une approche décoloniale du cinéma québécois des années 1970

La décennie 1970 au Québec est marquée par une production considérable de films de fiction et la consolidation d'une industrie cinématographique privée[1]. Cette émergence d'un cinéma commercial et populaire, principalement portée par le courant cinématographique de la *sexploitation*, permet à de nombreux et nombreuses cinéastes de créer des œuvres pratiquement sans contraintes[2]. Selon cette perspective, quelques chercheurs et chercheuses ont déjà souligné les liens entre les personnages féminins et l'allégorie nationale[3], tandis que d'autres ont noté les premiers moments d'émergence d'un cinéma d'auteur au Québec[4]. Sans qu'elle s'en détache complètement, notre proposition s'éloignera quelque peu de ces approches pour adopter une perspective tournée vers les usages des imaginaires coloniaux à des fins ludiques et critiques. Le contexte politique foncièrement indépendantiste dans lequel les films abordés ici sont réalisés, tout comme les représentations qu'ils offrent du peuple québécois – les hommes autant que les femmes –, soulèvent des questionnements quant au rôle du cinéma dans l'élaboration d'une critique du colonialisme en contexte québécois.

Notre contribution vise ainsi à réhabiliter une certaine tendance du cinéma québécois de cette décennie en démontrant comment certains films

considérés comme commerciaux n'en sont pas moins politiques. Les personnages hauts en couleur que les cinéastes inventent, mais aussi les milieux dans lesquels ils évoluent, témoignent selon nous d'une volonté de découverte du quotidien du peuple québécois dans ce qu'il a de plus ordinaire. Nous émettons l'hypothèse que cette recherche passe principalement par une pratique de l'auto-exotisme, un exotisme que les cinéastes tournent vers leur société pour mieux la comprendre et lui proposer un avenir émancipé. À cette proposition, il convient cependant d'émettre deux bémols méthodologiques. Le premier est qu'il ne faut pas réduire l'ensemble de la production cinématographique de la décennie 1970 à cette unique tendance. Bien que celle-ci soit prégnante, la diversité des œuvres qui ont été produites durant cette période empêche toute uniformisation et généralisation, nous permettant tout au plus de repérer des tendances. Le second bémol concerne le fait que la tendance que nous souhaitons cerner au Québec est particulièrement associée à des cinéastes masculins. Les cinéastes femmes de l'époque, entre autres Anne-Claire Poirier et Mireille Dansereau, ne s'inscrivent pas dans cette tendance de l'auto-exotisme, bien que leurs contributions aient été déterminantes quant aux transformations sociopolitiques et aux mouvements féministes de l'époque. Les raisons mériteraient d'être explorées dans une autre recherche.

Revenons maintenant à l'auto-exotisme. Développée par Nathalie Schon pour réfléchir à la littérature indépendantiste antillaise[5], la notion vise à exposer les procédés utilisés par les écrivains pour négocier leur identité nationale en acceptant l'influence du colonialisme sur celle-ci. Certains cinéastes de l'époque, cherchant eux aussi à définir l'individu québécois alors en gestation, élaborent ainsi une pratique similaire à ces écrivains en faisant de l'imaginaire colonial présent au Québec une partie intégrante de leurs films.

Exotisme et cinéma

Aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, l'exotisme est d'abord associé à la peinture, aux objets et aux écrits de voyages. On considère alors comme exotique tout ce qui est extérieur aux grands empires occidentaux, mais aussi ce qui crée une sensation de dépaysement pour celui ou celle qui en fait l'expérience. Dédaigné depuis la fin des années 1950, particulièrement par les tenants de la critique du colonialisme initiée entre autres par Frantz Fanon[6] et poursuivie par Edward Saïd[7], l'exotisme a été « relégué au rang de vulgaire placebo de

l'étranger[8] ». Cependant, certaines recherches plus récentes[9] ont démontré, en revisitant cette théorie critique, que l'étude des formes et des fonctions possibles de l'exotisme permettait une meilleure compréhension de la constitution des imaginaires coloniaux et des dynamiques de pouvoir qu'ils sous-tendent dans différents contextes.

Selon le théoricien de la littérature Jean-Marc Moura, l'exotisme se conçoit à partir d'un cadre de référence connu, en contraste avec lequel se profilent l'étranger et le lointain. Selon lui : « [L]'Europe, ou plutôt l'Occident, s'arroge seul le droit de désigner ce qui est exotique, c'est-à-dire ce qui surprend, plaît ou choque en référence à une norme culturelle correspondant à l'aire européoaméricaine[10]. » La trajectoire proposée par Moura interroge ainsi le rôle de l'exotisme dans la consolidation des empires et de leurs imaginaires géopolitiques. Ses propos rejoignent également ceux du géographe culturel Jean-François Staszak, ce dernier constatant que « l'exotisme n'est ainsi jamais un fait ni la caractéristique d'un objet : il n'est qu'un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations à propos de quelque chose, quelque part ou quelqu'un[11] ». En revenant sur les usages du terme et sur ses implications épistémologiques, en particulier dans le domaine de la géographie culturelle, Staszak émet le constat qu'il n'existe rien d'*essentiellement* exotique. Selon l'auteur, pour considérer quelque chose comme étant exotique, il faut impérativement qu'un point de vue en détermine l'étendue et les limites, tout en le rendant socialement acceptable par un groupe déterminé : « Pour comprendre l'exotisme, conçu comme un discours, il faut examiner qui l'énonce et dans quelles conditions – non seulement en termes d'histoire sociale et politique, mais aussi en termes d'histoire culturelle et des représentations[12]. » Pour tracer un pont entre l'exotisme, la question coloniale et le cinéma, il faut ainsi s'attarder à ce constat de l'établissement d'une norme ou de l'imposition d'un point de vue au détriment d'autres, mais aussi au rôle qu'y tient le médium cinématographique.

Les études qui ont pour sujet l'exotisme au cinéma, en particulier dans la francophonie, demeurent relativement rares. Les premiers travaux, dans les perspectives qu'ils offrent, s'éloignent d'ailleurs de la pensée décoloniale alors en gestation. Datant des années 1950, ils portent plutôt sur l'expérience exotique que rend possible l'appareil cinématographique[13]. Qualifié d'un côté de « fenêtre ouverte sur le monde[14] » par l'historien du cinéma Pierre Leprohon, puis de nouvel outil de l'exploration scientifique par les

explorateurs-caméramans Samivel, Jean Thévenot et André F. Liotard[15], l'exotisme des films y apparait comme fascinant, magique, beau, et le cinéma comme une technologie révolutionnaire permettant d'ouvrir une nouvelle phase de l'exploration géographique. L'exotisme génère pourtant des inégalités sociales, des stéréotypes, du racisme et du sexisme qu'il est important de nommer ; une dynamique problématique s'instaure et perdure alors à travers les époques, comme l'ont souligné les études plus récentes de Fatimah Tobing-Rony (1996), de Jean-François Staszak (2008), de Jean-Michel Frodon (2021), puis notre thèse de doctorat (2022)[16]. La mise en perspective des formes, des fonctions et des imaginaires de l'exotisme au cinéma, de même que l'analyse de ses transformations au fil du temps, permet donc d'observer de quelles façons le médium cinématographique influence et détermine des rapports de force au cœur des sociétés. Et bien que l'exotisme soit souvent déterminé à partir du point de vue des colonisateurs – c'est l'exotisme dans son sens colonial –, on peut néanmoins se demander ce qu'il en est lorsque les colonisés se réapproprient les imaginaires leur étant associés pour en faire un vecteur d'identification collective et réfléchir l'exotisme dans une perspective décoloniale.

Cette idée d'une agentivité inhérente à la notion d'exotisme a été formulée spécifiquement dans le domaine littéraire par Nathalie Schon. La chercheuse a conceptualisé la notion d'auto-exotisme pour comprendre notamment les écrivaines et les écrivains antillais qui se mettaient eux-mêmes en scène en jouant sur les stéréotypes qui les avaient définis depuis un regard extérieur et colonial. Dans son ouvrage intitulé *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, l'autrice développe la notion en proposant que l'auto-exotisme, puis l'auto-exotisation qui en constitue le geste critique, permettent de théoriser une démarche artistique et créative qui reconnaît la présence du colonisateur et de son imaginaire comme fondamentale dans la constitution d'une identité nouvelle et postcoloniale. À la différence d'un essentialisme identitaire, exemplifié notamment par les écrits de Patrick Chamoiseau et de Raphaël Confiant, opposant un « ici » et un « là-bas » bien circonscrits, Schon étudie des œuvres ancrées dans le métissage et l'hybridité culturelle, par exemple celles de Maryse Condé ou de Gisèle Pineau. Ces écrivaines ont la particularité de mettre de l'avant les singularités des colonisés en acceptant leur héritage colonial autant matériel qu'imaginaire, et ce, dans une négociation constante de leur identité antillaise. Poursuivant sa réflexion, Schon

constate également que l'auto-exotisme s'institue autour de deux visées ayant chacune des fonctions précises : d'une part, une visée identitaire résidant dans la recherche et la mise en évidence des traits caractéristiques d'une communauté donnée, et qui passe par la stéréotypie ; d'autre part, une visée commerciale répondant aux attentes des publics internationaux à l'égard de cette même communauté, la rendant reconnaissable et attrayante. Les écrivaines antillaises font alors œuvre double dans la construction de leur identité nationale : elles exploitent à la fois l'imaginaire exotique et touristique dont sont friands les lecteurs issus des métropoles, tout en se réappropriant les stéréotypes y étant associés pour reprendre un certain contrôle sur les représentations de leur identité collective.

Contexte cinématographique québécois et auto-exotisme

Les cinéastes québécois des années 1970 s'inscrivent eux aussi dans cette démarche de remise en question de leur propre culture et de son héritage colonial. C'est en ce sens que la notion d'auto-exotisme devient nécessaire pour comprendre le fonctionnement de la critique coloniale qui prend forme à travers les œuvres de cette décennie. Jouant avec les stéréotypes et cherchant à définir le sujet québécois, les cinéastes de l'époque font eux aussi œuvre double. Ils proposent des réflexions sur l'identité québécoise, tout en mettant de l'avant ce qu'ils pensent que cette culture a d'exotique et d'unique pour un regard extérieur. Chez Gilles Carle, mais aussi chez d'autres cinéastes tels Denys Arcand, Jean Pierre Lefebvre ou encore Gilles Groulx, on remarque la volonté de s'adresser au peuple québécois par le biais du cinéma. Que ce soit pour lui poser des questions sur son avenir ou pour lui montrer ce qu'il « est » en images et en sons, les cinéastes cherchent des réponses à l'énigme de l'identité québécoise. Pris entre différents systèmes de domination politique et culturelle provenant du Canada anglais, de la France et des États-Unis, ils tentent de dégager à travers leurs œuvres les singularités de la société québécoise afin de lui inventer un avenir. Dès lors, ils mettent en scène toutes sortes de personnages qui incarnent différentes facettes du sujet québécois en devenir, ou encore du Québec d'autrefois appartenant au folklore. Ils prennent par ailleurs en compte la présence des autochtones sur le territoire – que l'on pense à *Red* (Carle, 1970) ou aux *Maudits sauvages* (Lefebvre, 1971) –, plaçant les Québécois dans une position ambigüe : à cheval entre colon et colonisé. Les cinéastes usent abondamment de la stéréotypie associée au peuple

québécois pour arriver à leurs fins ; ce faisant, ils réfléchissent à ses contradictions identitaires. Ils œuvrent sous le signe du paradoxe, entre un repli sur le passé et l'invention d'un homme nouveau, jonglant entre leur héritage colonial et une identité nouvelle qui cherche à s'émanciper. Pour reprendre la formulation du critique cinématographique et écrivain Pierre Maheu :

> La colonisation est vécue comme séparation, coupure. Séparation d'avec autrui, à cause de cette sécheresse d'êtres désexualisés, dépersonnalisés ; séparation d'avec soi, d'avec nos origines qui nous échappent dans ce passé mythique ; et séparation d'avec le monde et la nature qui appartiennent au colonisateur[17].

Les cinéastes tenteront dès lors de redonner ce monde aux Québécoises et Québécois pour les aider à renouer avec qui elles et ils sont : « L'artiste (le cinéaste en est un) a un rôle de témoin. Ceux du Québec sont en train d'opérer notre re-personnalisation, de nous rendre à nous-même[18] » ajoutait Maheu en 1964. Pour ce faire, les cinéastes ne peuvent se contenter de documenter leur quotidien, le documentaire étant déjà très codifié, particulièrement à l'Office national du film du Canada (ONF) avec la tendance du cinéma direct, et vont passer du côté de la fiction afin d'obtenir la latitude artistique nécessaire à leur projet d'émancipation. Ils vont procéder à une *fictionnalisation* de la transformation du Canadien français en sujet québécois.

Le contexte de la période couvrant la fin des années 1960 et les années 1970 y est pour beaucoup dans cette volonté indépendantiste et cette conscience décoloniale qui s'installe au Québec. D'ailleurs, les Québécoises et Québécois ne sont pas hermétiques aux changements sociaux qui se manifestent à l'échelle internationale, et certains critiques du colonialisme, particulièrement Albert Memmi[19], commencent à s'intéresser à la situation québécoise. Que ce soit dans la foulée de la guerre d'indépendance de l'Algérie, des mouvements étudiants en France ou des luttes anticoloniales en Afrique et en Amérique latine, la pensée tiers-mondiste gagne le Québec et permet l'émergence d'une réflexion sur les enjeux coloniaux tels qu'ils prennent forme dans le contexte québécois. C'est principalement par le biais de la revue *Parti pris* (1963-1968) qu'apparait cette réflexion chez de nombreux cinéastes, laquelle se répercute rapidement dans les œuvres cinématographiques. Par exemple, dans *Le chat dans le sac* (Groulx, 1968), le personnage de Claude

lit Frantz Fanon et la revue *Parti pris* ; dans *Les corps célestes* (Carle, 1973), le proxénète Desmond cite Karl Marx et se réapproprie le discours de la lutte des classes pour attirer les ouvriers d'une mine dans sa maison close ; puis, dans *Les mâles* (Carle, 1971), Émile Sainte-Marie conteste la société comme l'ont fait les étudiants de Mai 1968 et part vivre en campagne. Les films et leurs personnages témoignent de cet air du temps. D'un côté, les agriculteurs sont engagés dans les luttes syndicales (*La vraie nature de Bernadette*, Carle, 1972), les couturières se mobilisent pour de meilleures conditions de travail (*Gina*, Arcand, 1975), les mineurs vivent des conditions de travail insupportables (*Les corps célestes*). De l'autre, les patrons sont ingrats (*Les corps célestes* ; *Gina*) et les politiciens sont corrompus (*Réjeanne Padovani*, Arcand, 1973). Tous ces exemples contribuent à critiquer les liens entre capitalisme et néo-colonialisme qui génèrent des inégalités et maintiennent les Québécoises et les Québécois dans une position de subalternes.

La construction de l'identité québécoise passe ainsi en premier lieu par un constat des répercussions de la colonisation économique, politique et culturelle sur les prolétaires et la population en général. Elle passe en deuxième lieu par la constitution d'un sujet québécois qui vise l'indépendance et tente de s'affranchir de ces forces externes qui jouent contre lui. Ce sujet, il est incarné par Émile Sainte-Marie et Jean Saint-Pierre se sauvant dans le bois (*Les mâles*) ; c'est aussi Gina, avec sa prise en main, puis sa vengeance contre ses agresseurs (*Gina*), ou encore Marie Chapdelaine, qui quitte la campagne pour la ville (*La mort d'un bûcheron*, Carle, 1973). De toute évidence, les cinéastes constatent rapidement qu'il ne suffit pas de se déclarer « québécois » pour l'être, qu'une essentialisation de l'identité québécoise n'est pas possible. Au contraire, le sujet québécois, dont les personnages se font les reflets, cristallise un lieu de tension et de négociation entre différentes forces internes et externes. Les films deviennent des terrains de jeu pour expérimenter ces dynamiques, en prendre conscience et surtout construire l'individu québécois. Comme le constate Mathieu Lavigne : « Pour les tiers-mondistes, le Québécois sera le fruit d'une libération globale, d'une repossession de soi et son environnement. Conscient de lui-même, de son milieu étant devenu l'*ambiance d'un possible,* cet homme pourra s'émanciper[20]. » Cherchant à se connaître et à connaître les milieux sociopolitiques dans lesquels les Québécois et les Québécoises évoluent, la fiction et les stéréotypes deviennent des outils nécessaires à l'allégorisation des forces qui jouent contre cette émancipation du peuple québécois.

Une autre raison qui explique ce passage vers la fiction est la suivante : l'ONF, organisme d'État fédéral dans lequel évolue une équipe française, met de l'avant des objectifs de production et un mandat qui sont incompatibles avec la volonté d'émancipation politique et esthétique des cinéastes québécois. Toujours d'actualité, son « mandat tel qu'il est défini dans la Loi sur le cinéma de 1950, est de *produire et* [*de*] *distribuer des films destinés à faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations, et* [*de*] *promouvoir la production et la distribution de tels films*[21] ». Les documentaires réalisés à l'ONF datant des années 1960 ouvrent la voie à cette démarche de recherche identitaire québécoise, mais leur perspective s'inscrit principalement dans une logique ethnographique et éducative. D'autant plus que les censeurs de l'institution ne tolèrent aucune critique du système capitaliste et colonial canadien, préférant maintenir la représentation des Québécoises et les Québécois comme des curiosités exotiques, soit des créatures intéressantes mais inoffensives : en témoigne la censure pendant six ans de *On est au coton* (Arcand, 1970), documentaire critique portant sur les usines textiles au Québec. Certes, certains cinéastes tirent leur épingle du jeu, face aux contraintes de l'institution canadienne, par l'invention d'un cinéma unique jouant avec les matériaux du film et les possibilités de la technique[22], mais il arrive un moment où travailler dans ce cadre institutionnel revient à se placer au service du colonisateur et de sa vision du monde. Ce contexte fait en sorte que des documentaristes assumés tels Denys Arcand, Michel Brault et Gilles Carle se lanceront dans la réalisation de films de fiction n'ayant plus rien à voir avec le caractère pédagogique des films que privilégie l'ONF. Seule exception à la règle, le cinéaste militant Gilles Groulx y demeurera tout en signant des films foncièrement militants ; on pense spécialement au *Chat dans le sac* ou encore à *Où êtes-vous donc ?* (1969). Outre ce cas particulier, les autres cinéastes de l'équipe française font le saut vers un cinéma de fiction produit au privé, après avoir épuisé toutes les options possibles qui s'offraient à eux afin de profiter du cadre – principalement financier – de l'ONF. Carle, en 1964, un an avant son départ de l'institution, constate déjà l'incompatibilité entre la vision des cinéastes de l'équipe française et celle mise de l'avant par l'organisme d'État :

> Le moralisme bourgeois est culturéiste : il voudrait que nous fassions des films genre *éducation des adultes*, des films où un savant monsieur,

> possesseur de toute la culture, accepte d'en faire jouir les autres qui n'en ont aucune. Je considère pour ma part que ce genre de film éducatif est nuisible. Et je suis sûr de n'être pas en désaccord avec la pensée générale de l'équipe française de l'ONF sur ce point[23].

Tôt ou tard, pour lui et ses compatriotes-cinéastes de l'équipe française, « l'outil Office national du film sera », dit-il, « tout simplement insuffisant pour lui permettre d'exprimer tout ce qu'il voudra[it] exprimer[24] ». Comme de raison, en 1965, un an plus tard, Carle est mis à l'écart de l'ONF, accusé de détournement de fonds. Sous promesse de réaliser un documentaire sur le déneigement à Montréal, il avait plutôt décidé de filmer une fiction sur un Canadien français qui doit travailler le soir de Noël au profit d'un patron également francophone, mais qui n'en a que faire de ses ouvriers et de leur famille. Le film, intitulé *La vie heureuse de Léopold Z*, provoque une onde de choc dans le milieu cinématographique québécois, puis motive de nombreux cinéastes à faire le saut vers la fiction. Pierre Lamy et son frère lanceront la compagnie de production *Onyx Films* (1966-1971), qui assurera entre autres la production de *Deux femmes en or* (Claude Fournier, 1970) et des *Mâles*. Carle fondera ensuite, en compagnie de Pierre Lamy, les Productions Carle-Lamy (1972-1975), société qui produira pour sa part *Gina*, *La vraie nature de Bernadette* et *Kamouraska* (Claude Jutra, 1973). Un système de coproduction avec la France, sur lequel nous reviendrons, se mettra également en place. Ce ne sont là que quelques exemples de l'émergence des compagnies de production privées à l'époque, lesquelles permettront aux cinéastes du Québec de réaliser les films qu'ils souhaitent, et ce, avec très peu de contraintes, exception faite de certaines exigences de rentabilité des œuvres.

À partir de ce moment, la production québécoise fleurit. Que l'on pense au diptyque *Réjeanne Padovani* et *Gina* de Denys Arcand, aux nombreux films de Gilles Carle (*Les mâles* ; *La vraie nature de Bernadette* ; *La mort d'un bûcheron* ; *Les corps célestes* ; *La tête de Normande St-Onge*, 1975), aux *Ordres* (1974) de Michel Brault, aux *Maudits sauvages* de Jean Pierre Lefebvre, ou encore aux films *Le retour de l'Immaculée Conception* (1971) et *Bar salon* (1974) d'André Forcier, pour ne nommer que ces titres, il est possible de constater une véritable volonté de créer des œuvres qui réfléchissent le Québec en dehors de toute contrainte canadienne et coloniale. Bien qu'une certaine scission entre cinéma d'auteur et cinéma commercial s'installe

progressivement à l'époque, les films prennent tout de même à bras le corps la question identitaire et sa négociation. Pour reprendre les propos de Pierre Maheu : « La qualité dominante du documentariste, c'est le détachement. Le nouveau cinéma québécois, au contraire, est passionné, tendu entre l'acceptation et la critique du peuple qu'il découvre[25]. » Les cinéastes ne veulent plus d'un cinéma qui maintient les Canadiens français et le Québec à distance pour les observer avec le regard « objectif » de la caméra comme un peuple exotique, mais cherchent plutôt à en fictionnaliser l'avenir, à l'émanciper et à lui donner un reflet juste et critique de sa condition sociopolitique en passant par un cinéma de genre. C'est en ce sens que les cinéastes de l'époque font *œuvre auto-exotique* : ils reviennent sur l'héritage colonial au cœur de la société québécoise pour mieux s'en départir.

Les fictions réalisées durant les années 1970 témoignent ainsi, comme nous le disions plus tôt, d'un passage : le Canadien français devient un sujet québécois, un individu avec ses habitudes, ses caractéristiques, sa langue et sa parlure, mais aussi son héritage colonial et son état de soumission. C'est principalement ici que prend forme l'aspect stéréotypique de la pratique auto-exotique. Ces personnages très colorés peuplent les films des cinéastes énumérés plus haut et donnent à réfléchir la situation (néo) coloniale des Canadiens français. Les cinéastes, mais aussi les écrivains, présentent leurs semblables de manière stéréotypée afin de cristalliser une image du peuple québécois reconnaissable, tout en cherchant un effet de distanciation critique. Pour caractériser ce mouvement, nous nous inspirons entre autres de l'invention du terme « ti-pop » par Pierre Maheu et Pierre Théberge[26]. Diminutif de « petit peuple », l'expression fait également référence au pop art états-unien et à sa fonction critique[27]. Maheu en parle en ces termes :

> Qu'est-ce donc que TI-POP ? Eh bien, le TI, c'est le Québec, comme dans « Chez Ti-Jean Snack Bar », « Ti-Lou Antiques », ou tout simplement comme dans « Allo, ti-cul ». Et le POP, c'est si on veut le Pop Art. Mais il ne s'agit pas spécialement d'art. C'est plutôt d'une culture qu'il s'agit, notre vieille culture, qui se mérite bien le titre de Culture Ti-Pop. Le Ti-Pop, c'est une attitude ; fondamentalement, elle consiste à donner valeur esthétique aux objets de la culture Ti-Pop. Vous y êtes ? Un Sacré-Cœur en carton tout sanglant, avec la mention « Pourquoi me blasphémez-vous », une affiche électorale du temps de Duplessis, le cœur du Frère André dans le formol

> […], voilà autant d'objets à l'attitude Ti-Pop. À la fois nostalgie et sarcasme, ironie et bonheur, retrouvailles et rupture[28].

L'auto-exotisme s'appuie en grande partie sur cette récupération des traces culturelles du passé, créant à la fois un sentiment d'appartenance et de mise à distance chez les publics québécois. Les personnages et les milieux dans lesquels ils évoluent sont imbibés de ce passé que l'on tourne en dérision et où le cliché comme le kitsch sont de mise, tant sur le plan visuel qu'en termes de dialogues. Il s'agit souvent de personnages sans avenir, confrontés à leurs contradictions au sein d'un monde de carton-pâte dans lequel ils se complaisent : un coureur des bois évoluant dans une modernité qui le dépasse, par exemple, ou encore une mère au foyer qui subsiste en offrant son corps à qui le veut bien.

Un exemple frappant de cette attitude ti-pop se retrouve notamment dans *Les corps célestes* de Gilles Carle. Le film se déroule en 1930 et offre une version alternative, pour ne pas dire libérée, des films de la Grande Noirceur[29]. Un caïd proxénète du nom de Desmond débarque dans une ville minière afin d'y apporter des femmes. Le prêtre du village s'y oppose au début, mais finit par devenir un chantre de la liberté sexuelle prêchant l'amour sous toutes ses formes. Chaque chambre de la maison close gérée par Desmond est décorée en fonction de différents pays, selon le public qu'elle doit accueillir : la chambre française, réservée aux chefs d'équipe (avec un style pompadour) ; la chambre turque proche du harem, réservée aux patrons (elle comporte de nombreux coussins et une pipe à chicha) ; la chambre des ouvriers (avec une faux et un marteau accrochés au mur) ; et la chambre secrète, insonorisée pour les clients spéciaux voulant profiter du service de façon discrète (avec des photos de Jésus, de Karl Marx et d'Hitler côte à côte). La maison de chambres devient ainsi une sorte de bâtiment touristique : elle témoigne de la fascination du « petit peuple » pour les individus ayant les moyens de voyager à l'international. Le caïd porte aussi un complet délavé de couleur pastel et gère sa maison close comme un chef d'entreprise. Pourtant, on se rend vite compte qu'il n'a aucun pouvoir et qu'il se prend beaucoup trop au sérieux pour la position qu'il occupe. Symptôme incarné d'un être colonisé par l'*American Dream*, il devient vite ridicule. Les femmes, censées être à son service, le contredisent et ne l'écoutent pas. Comble du malheur, il est (sexuellement) impuissant. Pris au milieu de nulle part, à la merci des

multiples patrons américains ou canadiens et de leurs sous-fifres, Desmond incarne la figure du Québécois qui s'acharne à vouloir vivre le rêve américain sans jamais prendre conscience de sa condition d'aliéné.

Un autre exemple de cette actualisation du passé est la présence des coureurs des bois dans *Les maudits sauvages* et dans *Les mâles*. Avec ce dernier film, Carle recule encore plus loin dans l'imaginaire colonial du Québec, recyclant cette figure mythologique et emblématique des premiers Canadiens français. Le film se déroule dans les années 1970 alors que deux hommes ont quitté la civilisation pour vivre dans les bois. Les deux « mâles » sont habillés de fourrures et vivent de chasse et de pêche depuis 553 jours. Ces personnages, avec leur retour à la terre et leur accoutrement, permettent alors de conjuguer le passé et le présent au cœur d'une même figure. En effet, le Canadien français est souvent représenté de façon similaire dans les imaginaires littéraires et picturaux du début du siècle. Cela est d'autant plus frappant lorsqu'on compare des plans du film à une toile de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté peinte en 1907 [figures 1, 2et 3]. À un moment, les deux hommes décident de quitter leur forêt : ils migrent en ville dans le but de trouver une femme. Malheureusement pour eux, ils ne sont pas adaptés à cette vie moderne et urbaine. Ils aboutissent au milieu des autoroutes, à Montréal. Ce stéréotype de l'homme québécois coureur des bois prend deux directions dans *Les mâles.* D'une part, à travers leur accoutrement et leur mode de vie, les protagonistes sont assimilés à la nature sauvage et à un retour à la terre, faisant écho au mouvement hippie et contre-culturel de la fin des années 1960. D'autre part, étant donné leur opposition à la vie urbaine et à la société de consommation – comme le laissent entendre leurs discours contre la société –, ils représentent la révolte prolétaire et étudiante. Pourtant, tous ces beaux discours et les gestes qui leur sont associés se soldent par des échecs. Le monde, le système capitaliste, l'industrialisation et la « civilisation » jouent contre eux. Ce film vise justement, pour son auteur, à jouer sur ces oppositions autant par l'imagerie que par le langage afin de créer des effets comiques, mais aussi de construire un discours sur le sujet québécois : « Tu vois, tu es toujours pris dans une contradiction entre le folklore et la modernité, entre le cliché et l'originalité, le signe connu et inconnu, une imagerie visible et invisible. Parfois tu vas employer le cliché pour ce qu'il est, parfois tu dois le casser[30]. » À ces dynamiques, il n'existe pas de résolution ; et cela atteste de la nature fluide de l'identité québécoise. Carle actualise ainsi l'imaginaire entourant la

Figure 1. *Les mâles* (Gilles Carle, 1971).

Figure 2. *Les mâles* (Gilles Carle, 1971).

Figure 2. Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté. Le coureur des bois, huile sur toile, 1907. Collection du Musée des beaux-arts du Canada.

figure du coureur des bois pour lui donner des résonances politiques dans le contexte indépendantiste.

Une dynamique similaire est observable chez quantité de protagonistes féminines mises de l'avant par ces cinéastes. Elles allégorisent non seulement la nation québécoise alors en gestation, comme le souligne Julie Ravary-Pilon, mais elles deviennent avant tout un autre pilier à partir duquel se négociera l'identité québécoise[31]. Marie Chapdelaine, dans *La mort d'un bûcheron*, décide de partir pour la ville au lieu de demeurer à la campagne (comme le propose le roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon) ; elle aspire de ce fait à la modernité. Bernadette, dans *La vraie nature de Bernadette*, détourne les figures de la femme mariée et de la mère au foyer (elle était mariée à un riche avocat qu'elle a quitté pour aller vivre en campagne) pour devenir une femme libérée, maître de son destin. Enfin, Gina, dans le film éponyme d'Arcand, prend en main son destin et s'éloigne ainsi de la figure de la femme soumise,

allant jusqu'à tuer l'homme qui l'a violée après une poursuite automobile durant laquelle elle conduit une rutilante voiture sport – un rôle proprement masculin et même presque toujours réservé à l'homme dans quantité de films criminels des années 1970. Réduire ce jeu sur les identités de genre et les stéréotypes actualisés à un procédé cinématographique qui viserait seulement à mettre de l'avant la nudité dans une perspective de libération sexuelle[32] omet selon nous la teneur foncièrement politique de la plupart de ces films. Par la convocation d'un imaginaire littéraire et cinématographique préexistant et propre à la culture locale, on expose ces dynamiques dans le cadre de ce qui deviendra un lieu de négociation de l'identité québécoise et dans lequel l'agentivité des personnages féminins sera primordiale. La démarche auto-exotique se fonde dès lors sur cette actualisation ludique des comportements, des attitudes et des objets propres à un imaginaire national donné. Cette démarche créatrice et humoristique repose néanmoins, bien qu'elle ait pour objectif d'établir une distance critique chez les spectateurs et spectatrices, sur l'utilisation de certains clichés associés au peuple québécois et à son passé ; s'y dévoile ainsi sa nature paradoxale. Pour les publics européens de l'autre côté de l'Atlantique, ces personnages et leur vie deviendront la source d'un exotisme qui appuiera, un peu malgré lui, la démarche identitaire alors en gestation. La reconnaissance à l'international, particulièrement en France, d'une certaine « authenticité québécoise » – bien qu'elle n'ait rien d'authentique puisqu'elle rassemble comme on l'a vu quantité de clichés – contribuera somme toute elle aussi, à sa manière, au projet d'indépendance nationale au cœur de cette période charnière du cinéma québécois.

Entre le Québec et la France

Le succès en France de certains des films réalisés durant cette période – nommément ceux d'Arcand et de Carle – permet de donner au projet national québécois une visibilité à l'international[33]. Ce contexte rappelle par ailleurs la relation de soumission coloniale du Québec face à la France datant des premiers temps de la colonisation. Les cinéastes sont inévitablement pris entre ces deux perspectives, devant sans cesse composer avec le Québec et son héritage européen. L'historien du cinéma Bill Marshall résume avec brio cette relation ambivalente entre le Québec et la France : « There's no better example of the national-allegorical tension than "Quebec/France", because "France" becomes a cipher to be used in different, fluctuating ways; because

it is a site whose meaning is constantly to be contested; and because it mobilizes different spatial and temporal definitions of the Quebec nation[34].»
La France nous a légué sa langue, son héritage judéo-chrétien et son passé agraire : le succès des films québécois en sol français nous le rappelle. Comme le constate le chercheur français Jean-Pierre Jeancolas à la suite d'un sondage réalisé en 1975, les critiques et les publics français auraient tendance à (re)connaître le cinéma québécois à son exotisme. Parlant de la réception des films de Gilles Carle, il mentionne :

> Le cinéma de Gilles Carle est exotique – et d'un exotisme qui flatte l'orgueil français : ces Québécois, c'est un moment de notre passé, une parcelle de notre « terroir » (encore un vocable universellement employé). Un folklore figé, conservé dans la neige et les rondins, plein d'innocence. L'exotisme, c'est l'« accent » : « l'accent typique et merveilleux des interprètes » (Jacques G. Perret, *L'Avant-scène*), la « truculence et l'accent canadiens » (Robert Chazal, *France-soir*), l'« accent du terroir » (Jacques Siclier, *Le Monde*) et Michel Duran, naïf comme souvent, mange le morceau dans *Le Canard enchaîné* : « L'accent québécois pourrait bien faire la relève de l'accent provençal dans le folklore[35] ! »

Avant d'ajouter :

> Le spectateur français accepte des USA (ou du Brésil ou de la Suède) une image « différente » – qui peut se figer en convention ou en imagerie, voir le Nordeste brésilien… Du Québec (Canada français), il attend une image conforme à ce qu'on lui a appris : Maria Chapdelaine, les rondins, la famille nombreuse et l'accent du terroir[36].

Les films de l'époque constituent en ce sens une actualisation de ce réservoir mythologique que les publics français (re)découvrent et qu'ils associent au Québec. On le constate non seulement au succès populaire des films, mais aussi par les nombreuses coproductions France-Québec qui émergent au cours des années 1970. *Les mâles* est une coproduction Onyx Films/France Film, et *Les corps célestes* une coproduction Carle-Lamy/Parc Film. Les cinéastes ne peuvent en faire abstraction : ils doivent garder en tête les publics auxquels ils s'adressent, et répondre à des exigences de rentabilité en France.

L'auto-exotisme se situe dès lors au cœur de cet enjeu culturel de production et de distribution. D'un côté, les cinéastes cherchent à revisiter et à critiquer un imaginaire québécois en s'adressant spécifiquement aux publics locaux. De l'autre, ils doivent constamment s'assurer de fournir des imaginaires exportables susceptibles d'être compris et de plaire aux publics internationaux, particulièrement français. Pour reprendre les mots de Denis Bachand à propos de la réception du cinéma québécois en France : ces films « conditionnent un système d'attentes fondé sur l'exotisme géographique et linguistique contribuant à la coloration "documentaire" du rapport du public français au cinéma québécois de fiction[37] ». Il cite plus loin une spectatrice française se remémorant la réception de l'œuvre de Carle lors du Festival du cinéma québécois de Blois (France), en 1991 : « J'avais l'accent dans les oreilles, j'avais les images de ces grands espaces enneigés ou ces espaces de forêts immenses. Tout ça devant les yeux, les oreilles et c'était pour moi presque l'équivalent d'avoir fait le voyage au Québec[38]. » Pour comprendre l'interrogation de l'identité collective québécoise posée par ces films, il faut ainsi être capable de dépasser le caractère exotique premier de sa dimension audiovisuelle.

À l'inverse de cette relation de fascination qu'établissent ces films auprès des publics français, leur réception au Québec témoigne plutôt d'une tension au cœur de la représentation du sujet québécois. Comme le souligne Carle discutant des spectateurs québécois en 1970, à l'occasion de la sortie de *Red* : « Le spectateur va reconnaître les personnages, le pays, les lieux, une manière de parler, de réagir. Mais va-t-il aimer se reconnaître comme un être violent et qui subit quotidiennement une certaine dégradation[39] ? » De plus, les cinéastes qui ont du succès en France se font reprocher d'être à la solde des intérêts internationaux. Certains critiques québécois leur reprochent aussi leur manque de velléités nationalistes, suggérant que leur cinéma détourne les publics des vrais enjeux nationaux, qu'il demeure en surface[40]. Et avec raison : l'approche auto-exotique que ces cinéastes adoptent est incompatible avec un cinéma nationaliste et pamphlétaire. Ce jeu de l'auto-exotisme est à double tranchant : la réception du film *Les corps célestes* au Québec, par exemple, est mitigée, principalement à cause des dialogues et des accents employés : « Sur un ton monotone, gêné par les exigences d'un français quasi international demandé par la coproduction, Donald Pilon fait les honneurs de la visite ; on est loin de la faconde déployée par le même acteur dans *Le viol d'une jeune fille douce* et encore plus de la truculence des *Mâles*[41]. » L'exotisme

québécois attendu par les publics français n'est pas au rendez-vous dans *Les corps célestes* – celui qui avait précisément fait le succès d'un film comme *Les mâles*. Cela engendre alors l'échec commercial du film en France.

En contrepartie, Carle met consciemment en scène l'héritage français propre à l'identité québécoise dans *Les mâles*, les dialogues et la narration servant à illustrer cette dynamique pour construire son discours identitaire. Jean et Émile se trouvent à avoir chacun un niveau de langage qui leur est propre, lequel témoigne de leur degré d'éducation, mais aussi des milieux différents d'où ils sont issus. Émile est allé à l'école : il s'exprime en français plus ou moins international et peut réciter de la poésie. À l'inverse, Jean communique avec un fort accent canadien-français, il roule ses « r » et mâche ses mots. Émile peut ainsi représenter l'héritage colonial de la France qui institue son pouvoir par la langue : il a fréquenté des institutions scolaires qui transmettent ce savoir et prolongent la culture française au Québec. Jean, lui, a un franc-parler près du joual, qu'on associe à la classe prolétaire. Il n'est pas passé par les institutions scolaires : il tire plutôt sa parlure de son milieu de travail, allant même jusqu'à juger le « bon parler français » de son compatriote. Cette dynamique propre en matière de langage des personnages se fait l'écho d'enjeux fondamentaux dans la littérature et la poésie de l'époque, les artistes valorisant une utilisation séculaire et singulière de la langue en opposition au français international généralement de vigueur jusqu'aux années 1960.

Le questionnement qui nait de la dynamique entre la France et le Québec passe même parfois directement par l'origine géographique des personnages. Dans *Patricia et Jean-Baptiste* (Lefebvre, 1968), par exemple, les deux protagonistes se trouvent à être respectivement une Française et un Canadien français. Dans *Les maudits sauvages*, le récit alterne entre l'arrivée des colons en Nouvelle-France et le Québec des années 1970. Dans *J'ai mon voyage* (Denis Héroux, 1973), un Français et une Québécoise parcourent le Canada à bord d'une roulotte. L'historien du cinéma Pierre Véronneau explique d'ailleurs l'échec de ce dernier film en France par le fait que les publics français n'ont pas le bagage pour décoder cette dynamique complexe propre à l'identité québécoise :

> Si l'on se tourne du côté québécois, on constate une autre attitude spectatorielle et les différences de lecture apparaissent au grand jour. La critique comprend davantage l'univers et l'humour de *J'ai mon voyage*. Au contraire

de ses homologues français, elle se montre sensible au jeu franco-québécois qu'orchestre Denis Héroux[42].

La concordance entre les réceptions française et québécoise demeure bien souvent le fruit du hasard. Cependant, le succès outre-Atlantique de certains de ces films atteste du versant proprement commercial de la démarche auto-exotique ; il en est l'une des conséquences incontrôlables. Le personnage du « Québécois » créé de toutes pièces par les cinéastes n'y est perçu et apprécié que par et pour ses seules qualités exotiques.

Conclusion

L'auto-exotisme dans le cinéma québécois des années 1970 apparait comme une pratique ambivalente. Incompatible avec un cinéma nationaliste et pamphlétaire, elle ne vise pas la réification nationale ou celle de son idéologie, mais bien la recherche d'une originalité nationale dans une forme ludique. Les cinéastes et artistes de l'époque sont également conscients de cette dynamique – que ce soit ceux qui participaient directement au mouvement artistique du ti-popisme et adhéraient à son ironie face aux valeurs sociales érigées en dogme, mais également les autres cinéastes qui évoluaient dans un climat social propice à une remise en question identitaire. Par leur volonté de fictionnaliser la transition entre le Canadien français et le sujet québécois, par l'actualisation de certains stéréotypes tels que le coureur des bois, la femme au foyer et le néocolonisé, les cinéastes façonnent un double discours qui se révèle à la fois exotique pour les publics européens, et critique pour les publics québécois. Dans un mélange entre ludisme et lucidité, les cinéastes investissent l'imaginaire québécois et son histoire pour réfléchir à un avenir collectif, ouvrant la voie à un cinéma de négociation de l'identité nationale.

À partir des années 1980, la tendance s'essouffle et, en dehors de quelques exceptions éparses telles les multiples itérations d'*Elvis Gratton : le king des kings* (1985) de Pierre Falardeau, l'auto-exotisme ne semble plus fonctionner. Les raisons sont multiples, mais l'une d'elles nous parait cruciale : c'est en 1980 qu'aura lieu le premier référendum pour l'indépendance du Québec, lequel se soldera par l'échec du camp du « oui ». De nombreux cinéastes jetteront l'éponge à la suite de cet échec, ne voyant plus l'intérêt de continuer à imaginer un pays qui serait le Québec. *Le confort et l'indifférence* (1981) de Denys Arcand, documentaire acerbe envers les Québécoises et les Québécois

dépolitisés, dénonce bien cette posture de désengagement. *Le déclin de l'empire américain* (1986), réalisé quelques années plus tard, en prolonge la dénonciation : il mène la charge contre les intellectuels désabusés. Certes, la décennie 1980 connait son lot de films de fiction importants, mais les cinéastes n'entendent plus à rire, et le sujet québécois se présente maintenant, pour reprendre les mots d'Heinz Weinmann[43], sous la forme de la mélancolie et de la souffrance. L'espoir, la comédie et le ludique qui animaient tout le cinéma des années 1970 laissent désormais la place à un repli individuel, à la souffrance et à une perte du sentiment d'appartenir à un projet national de grande envergure.

Notice biographique

Jean-Sébastien Houle a complété un doctorat en études cinématographiques à l'Université de Montréal portant sur l'exotisme au cinéma. Chargé de cours à l'Université de Montréal et à l'Université Laval, ses champs de recherches se situent à la jonction des enjeux (post)coloniaux et nationaux du cinéma, de l'anthropologie visuelle et des études culturelles.

Notes

1. Marcel Jean, *Le cinéma québécois* (Montréal : Boréal, 2005) ; Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec* (Montréal : Boréal, 1995).
2. Voir Sacha Lebel, *Aller aux vues qu'ossa donne ? Pour une histoire culturelle du cinéma populaire québécois (1965-1975)*, thèse de doctorat (Montréal : Université de Montréal, 2018) ; et Julie Ravary-Pilon, *Femmes, nation et nature dans le cinéma québécois* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2018).
3. Louise Carrière, *Femmes et cinéma québécois* (Montréal : Boréal, 1983) ; Bruno Cornellier, « Sexe, sexualité et nationalité : coït interrompu ou orgasme continuel ? », *Nouvelles Vues* n° 2 (automne 2004), https://nouvellesvues.org/wp-content/uploads/2021/07/parler_cornellier.pdf (dernière consultation le 19 septembre 2023) ; Michèle Garneau, « Les rendez-vous manqués d'Éros et du cinéma québécois, de la Révolution tranquille à nos jours », dans *Une histoire des sexualités au Québec au XX^e^ siècle*, sous la direction de Jean-Philippe Warren (Montréal : VLB, 2012) ; et Ravary-Pilon, *Femmes, nation et nature dans le cinéma québécois*.
4. Voir Jean, *Le cinéma québécois* ; Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec* ; et Bill Marshall, *Quebec National Cinema* (Montréal, Kingston : McGill-Queen's University Press, 2000).
5. Nathalie Schon, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises* (Paris : Karthala, 2003).
6. Frantz Fanon, *Les damnés de la terre* (Paris : La Découverte, 2002 [1961]).
7. Edward W. Saïd, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (Paris : Éditions du Seuil, 2005 [1978]).

8. Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle* (Paris : Éditions Honoré Champion, 1998), 11.
9. Voir Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye. Race, Cinema and the Ethnographic Spectacle* (Durham : Duke University Press, 1996)21; Moura, *La littérature des lointains* ; Alison Griffiths, *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn-of-the-Century Visual Culture* (New York : Columbia University Press, 2002) ; et Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme », *Le Globe* 148.1 (2008) : 7-30.
10. Moura, *La littérature des lointains*, 23.
11. Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme », 8.
12. Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme », 7.
13. Voir Pierre Leprohon, *L'exotisme et le cinéma : les « chasseurs d'images » à la conquête du monde* (Paris : J. Susse, 1945) ; André F. Liotard, Samivel et Jean Thévenot, *Cinéma d'exploration, cinéma au long cours* (Paris : Chavane, 1950).
14. Leprohon, *L'exotisme et le cinéma*, 5, 31.
15. Liotard, Samivel et Thévenot, *Cinéma d'exploration*, 5-22.
16. Voir Tobing Rony, *The Third Eye ;* Jean-François Staszak, « La fabrique cinématographique de l'altérité. Les personnages de "Chinoises" dans le cinéma occidental », *Annales de géographie* 6 682 (2011) et du même auteur ; « L'écran de l'exotisme. La place de Joséphine Baker dans le cinéma français », *Annales de géographie* 1-2.695-696 (2014) ; Jean-Michel Frodon, *Le cinéma à l'épreuve du divers. Politiques du regard* (Paris : CNRS, 2021) ; et finalement, Jean-Sébastien Houle, *L'exotisme au cinéma : formes, fonctions et imaginaires*, thèse de doctorat (Montréal : Université de Montréal, 2022).
17. Pierre Maheu, *Un parti pris révolutionnaire* (Montréal : Parti Pris, 1983), 37.
18. Pierre Maheu, « Éditorial : l'ONF, ou un cinéma québécois ? », *Parti Pris* 1.7 (avril 1964), 4.
19. Albert Memmi, « Les Canadiens français sont-ils des colonisés ? », dans *Portrait du colonisé* (Montréal : L'Étincelle, 1972). Ce chapitre est issu d'une conférence donnée à l'École des hautes études commerciales (HEC) à Montréal.
20. Mathieu Lavigne, *L'idée de décolonisation québécoise. Le discours tiers-mondiste au Québec et sa quête identitaire (1963-1968)*, mémoire de maîtrise (Montréal : Université de Montréal, 2007), 148.
21. Cette définition du mandat de l'ONF est tirée du site web de l'organisme : https://www.canada.ca/fr/office-national-film/organisation/archives-et-historique/historique/mandat-chronologie.html (dernière consultation le 19 septembre 2023). C'est nous qui soulignons.
22. Michèle Garneau, « Petite histoire d'une technique libératoire », *Nouvelles Vues* n° 14 (hiver 2012-2013), https://nouvellesvues.org/wp-content/uploads/2021/08/Retour_sur_la_petite_histoire_d_une_technique_liberatoire.pdf (dernière consultation le 19 septembre 2023).
23. Gilles Carle, « L'ONF et l'objectivité des autres », *Parti Pris* 1.7 (avril 1964) : 13.
24. Carle, « L'ONF et l'objectivité des autres », 13.
25. Pierre Maheu, « Éditorial : l'ONF, ou un cinéma québécois ? », 4.
26. À ce sujet, voir l'enregistrement vidéo intitulé « Il y a 50 ans… la Révolution tranquille : ti-pop, une identité collective, entre retrouvailles et création », disponible à la Cinémathèque québécoise. Il s'agit d'une discussion filmée entre Michèle Garneau, André Théberge et Richard Lacroix autour du mouvement ti-pop et du cinéma qui a suivi les projections des films *Patricia*

et Jean-Baptiste et *Ti-cœur* (Fernand Bélanger, 1969) à la Cinémathèque québécoise le 28 septembre 2010.

27. À ce sujet, voir l'entretien avec le professeur de littérature Jonathan Livernois concernant le mouvement ti-pop intégré à l'épisode « Le mouvement ti-pop au Québec : quand nostalgie et sarcasme vont de pair » de l'émission de radio *Aujourd'hui l'histoire*, diffusé le 9 janvier 2023 sur les ondes de Radio-Canada, https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/aujourd-hui-lhistoire/segments/entrevue/427958/art-populaire-naif-rhinoceros-culture-humour (dernière consultation le 19 septembre 2023). Nous vous référons également au mémoire de maîtrise de Lavigne, *L'idée de décolonisation* québécoise, en particulier aux pages 187 à 205.
28. Maheu, *Un parti pris révolutionnaire*, 114-115.
29. La période historique de la Grande Noirceur au Québec est caractérisée par l'importance accordée à la religion, par un retour à la terre et par une rectitude morale imprégnée du christianisme. La figure politique la plus emblématique de cette période est sans aucun doute Maurice Duplessis. La fin symbolique de la Grande Noirceur coïncide d'ailleurs avec son décès en 1959. Au niveau cinématographique, les films de cette période se caractérisent par des films éducatifs, catholiques et chastes. Pour en savoir plus sur la production durant cette période voir : Roxanne Guévin. « Le cinéma québécois à l'ombre de Duplessis », *Histoire Québec* 5.3 (mars 2000) : 9-14.
30. Michel Houle et Carol Faucher, dir., *Gilles Carle : entretiens, textes et commentaires* (Montréal : Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1976), 50.
31. À ce sujet, voir l'ouvrage de Ravary-Pilon, *Femmes, nation et nature dans le cinéma québécois*.
32. Notons tout de même que plusieurs critiques féministes actuelles ont souligné les limites de cette « libération » de la femme telle qu'elle fut imaginée par les hommes dans les années 1970. Voir à ce sujet Carrière, *Femmes et cinéma québécois* ; Micheline Dumont, *Pas d'histoire, les femmes : réflexions d'une historienne indignée* (Montréal : Remue-ménage, 2013) ; Ravary-Pilon, *Femmes, nation et nature dans le cinéma québécois* ; et le numéro, dirigé par Julie Ravary-Pilon et Lori Saint-Martin, « Femmes et cinéma québécois II : 35 ans plus tard » de *Nouvelles Vues* (nº 20, mai 2019), https://www.erudit.org/fr/revues/nvcq/2019-n20-nvcq05278/ (dernière consultation le 19 septembre 2023).
33. Voir Louise Carrière et Richard Magnan, « La présence des films québécois dans les festivals », dans *L'aventure du cinéma québécois en France*, sous la direction de Michel Larouche (Saint-Laurent : XYZ éditions, 1996), 23-4.
34. Bill Marshall, *Quebec National Cinema*, 75.
35. Jean-Pierre Jeancolas, « Vu de France », dans *Gilles Carle : entretiens, textes et commentaires,* sous la direction de Michel Houle et de Carol Faucher (Montréal : Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1976), 117.
36. Jeancolas, « Vu de France », 117.
37. Denis Bachand, « Figures de spectateurs. Approche exploratoire du public du Festival du cinéma québécois de Blois », dans Larouche, *L'aventure du cinéma québécois en France*, 94.
38. Bachand, « Figures de spectateurs », 94.
39. Jean-Pierre Tadros et Gilles Carles, « Gilles Carle », propos recueillis par Jean-Pierre Tadros, *Le Devoir* (21 mars 1970) : 2.
40. Dans un entretien accordé à Jacques Camerlin par Gilles Carle, ce dernier revient sur la réception du film *Les mâles* et sur les reproches que l'on a faits au film concernant son caractère

superficiel : voir « Entretien avec Gilles Carle », *Séquences : la revue de cinéma* nº 65 (avril 1971) : 4-15. Voir également André Loiselle, « Subtly Subversive or Simply Stupid: Notes on Popular Quebec Cinema », *Post Script* 18,2 (hiver-printemps 1999) : 75-84.

41. Robert-Claude Bérubé, « Cinéma canadien », *Séquences : la revue de cinéma* nº 74 (octobre 1973) : 27-28.
42. Pierre Véronneau, « La greffe et la racine : la réception des coproductions franco-canadiennes des années 70 », *Communication. Information Médias Théories* 13.2 (automne 1992) : 138-139.
43. Heinz Weinmann, « Cinéma québécois à l'ombre de la mélancolie », *Cinémas* 8.1-2 (automne 1997) : 34-46.