

【研究論文】

## Un documentaire québécois pas comme les autres: *À Saint-Henri le cinq septembre (1962)*

あるユニークなケベックのドキュメンタリー映画  
— 『9月5日のモンリオール市サン・アンリ地区にて』  
(1962年) —

PARK Heui-Tae  
パク・ヒテ

### 要約

『9月5日のモンリオール市サン・アンリ地区にて』は、ダイレクト・シネマの手法を用いて制作された、ケベックのドキュメンタリー映画の伝統を代表する作品である。この手法は世界中の映画界に大きな影響を残したが、ケベックの作品はそのなかでも最も先進的であった。本稿では、世界のドキュメンタリー映画史上、とくに革新的な表現形式で制作されたこの映画の分析を通じて、当時のメディアの現実におけるケベックの映画文化の位置づけを検討する。

Mots-clés : *À Saint-Henri le cinq septembre*, cinéma direct, cinéma-vérité, documentaire québécois, ONF

キーワード : 『9月5日のモンリオール市サン・アンリ地区にて』、ダイレクト・シネマ、シネマ・ヴェリテ、ケベックのドキュメンタリー映画、カナダ国立映画庁 (NFB)

### 1. Pourquoi le documentaire au Québec ?

La catégorie des films documentaires peut être considérée comme une forme de film marginalisé par rapport au cinéma de fiction, une fois passé le moment où les premières bandes d'actualité ont attiré l'attention du public. Dans cette situation, il

n'est pas facile de s'intéresser à un documentaire sur le Québec, qui présente une particularité régionale unique, mais qui compte une population relativement peu nombreuse de 8 millions d'habitants. Pour toutes ces raisons, il n'y a pas beaucoup de chercheurs qui travaillent sur ce sujet. Pourtant, les documentaires québécois ne sont pas moins importants que les films de fiction québécois, dont plusieurs sont devenus célèbres grâce à des réalisateurs de renommée mondiale tels que Denys Arcand, Denis Villeneuve ou encore Xavier Dolan. On peut en effet affirmer que le documentaire québécois, en dominant la production internationale par son esthétique avancée à tous les moments les plus importants de l'histoire du cinéma documentaire, dépasse le cinéma de fiction local, qui n'a pas encore intégré le *mainstream*.

L'Office national du film du Canada (ONF, en anglais National Film Board), siège de la production cinématographique canadienne, a été fondé en 1939, suite à l'invitation notamment de John Grierson, qui fut le premier à utiliser officiellement le terme « documentaire ». Il s'agissait d'une part d'encourager l'immigration au Canada et d'autre part de donner aux Canadiens une identité en tant que membre de l'Empire britannique en produisant régulièrement des documentaires. Fort de cette longue histoire, le cinéma documentaire de l'ONF est reconnu comme le plus important de l'histoire à l'échelle mondiale, et ses tentatives esthétiques diverses et audacieuses ont inspiré beaucoup de réalisateurs.

## **2. Genèse d'un documentaire hors-norme**

### **2.1. Qu'est-ce que le cinéma direct ?**

Le film documentaire *À Saint-Henri le cinq septembre* est l'un des documentaires représentatifs de cette tradition documentaire du Québec. L'ONF a créé un site web qui permet de visionner sur une plateforme de diffusion en continu la plupart des documentaires et films de fiction qu'il a produits et l'on peut y lire une présentation qui explique bien le contenu global de ce documentaire réalisé à Saint-Henri :

Documentaire réalisé par Hubert Aquin en 1962 portant sur une tournée de 24 heures dans le quartier populaire Saint-Henri à Montréal. On y découvre la simplicité de cette population sans complexes, ni très riche, ni absolument pauvre, qui a commencé à décroître alors que Saint-Henri n'est plus le royaume des tanneries qu'il était jadis. Le film a été inspiré par le roman *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy<sup>1</sup>.

Ce documentaire est en effet le résultat d'un tournage intensif de 24 heures à Saint-Henri – un quartier industriel traditionnel et ouvrier situé au sud-ouest de Montréal – par une équipe surtout « française » de l'ONF. Cette œuvre reprend l'approche typique du cinéma direct<sup>2</sup>, style de cinéma documentaire qui a commencé en 1958 et s'est poursuivi jusqu'en 1964. François Niney, réalisateur de documentaire, mais aussi théoricien, définit le cinéma direct ainsi :

(...) « cinéma direct » canadien, français ou américain (années 1960)... tous ces courants en tiennent pour la capacité de la caméra à saisir la vie comme elle va, à en faire aussi surgir ce qui ne va pas ou ne se voit pas (infra-ordinaire selon Georges Pérec), ils privilégient la prise de vues sur le vif en caméra portée sur le motif.<sup>3</sup>

De cette façon, le cinéma direct a voulu dépasser les limites de ses prédécesseurs tels que Robert Flaherty, entre autres, qui avait un certain goût de l'exotisme avec une perspective impérialiste, et qui n'hésitait pas, afin de mieux « expliquer » la réalité, à ajouter de la fiction et à mettre en scène de façon sensationnelle des situations, afin d'amplifier intentionnellement les émotions du public. Avec le cinéma direct, il s'agit de surmonter les limites du documentaire de l'époque et de revenir à l'objectif initial de cette approche pour capturer la réalité telle qu'elle est, de manière vivante. La forme la plus frappante et la plus innovante de l'histoire du documentaire provient du mouvement britannique baptisé « Free cinema » dans les années 1950 et hérité du style de tournage de *Candid Eye* (1958)<sup>4</sup> de la CBS Télévision au Canada. Le cinéma direct s'est notamment développé à l'arrivée des caméras légères telles que l'Arriflex 16s allemande et du son synchronisé avec le magnétophone suisse Nagra III, puis s'est imposé comme un style de cinéma visant à transmettre autant que possible au public la vivacité des éléments filmés. L'appellation même de « cinéma direct » est employée parmi d'autres (telles que « Cinéma-vérité », « Candid Eye », « Living Camera », « Caméra-sincérité » « Cinéma-authenticité », « Ciné ma vérité ») afin de désigner les documentaires dotés de ces nouvelles techniques pour se couper de la tradition documentaire de portée avant tout éducative<sup>5</sup>. C'est notamment pour ces raisons que l'on croise peu le terme « documentaire » dans les films réalisés entre 1960 et 1965.

## 2.2. Le cinéma direct ou le cinéma-vérité ?

Avant d'aborder la valeur sociale de ce film dans la société québécoise, nous allons discuter brièvement l'usage du qualificatif « direct » les concernant. Dans ce documentaire, la narration de Jacques Godbout explique en effet que l'équipe du film a tenté du « Cinéma-Vérité »<sup>6</sup>. Le « cinéma-vérité », qui a succédé au kino-pravda de Dziga Vertov, est apparu un peu plus tard que le cinéma direct, le théoricien français du documentaire François Niney ayant décrit le « cinéma-vérité » comme le « frère du cinéma direct ». « Cinéma-vérité » est ainsi souvent utilisé comme synonyme de « cinéma direct »<sup>7</sup>. Cependant, historiquement, à l'époque de la réalisation de ce film, le terme de « cinéma direct » n'était pas largement connu n'était pas largement connu, et il semble impossible de tout expliquer en suivant la façon dont Niney les différencie aujourd'hui. Afin de mieux éclairer cette différence entre les deux termes, voyons d'abord la brève définition qu'en donne Séverine Graff :

« Cinéma-vérité » est, entre 1961 et 1963, très largement utilisé par la presse et les documentaristes pour regrouper différents films français, américains et canadiens qui se réclament, grâce aux caméras légères, d'une proximité inédite avec la réalité.<sup>8</sup>

« Cinéma-vérité » est donc largement utilisé à cette époque, surtout dans la mesure où se fait sentir l'envie de proposer un documentaire différent, jusqu'au moment où Mario Ruspoli propose un nouveau terme, « cinéma direct », à l'occasion du rapport de l'UNICEF à la suite du succès de son documentaire *Les Inconnus de la terre* (1961). À partir de ce moment, les réalisateurs et les théoriciens se divisent en deux camps<sup>9</sup> autour de ces deux termes qui s'opposent pour un temps. L'essentiel du cinéma direct se retrouve surtout, sur le plan technique, au niveau de la transparence du média, « une « absence » de médium entre filmeur et personne filmée »<sup>10</sup>, tandis que le cinéma-vérité vise plutôt une morale de recherche de la vérité et penche du côté de la théorie.

Dans ce contexte théorique, notamment influencé par Mario Ruspoli et Richard Leacock, il paraît plus approprié de qualifier *À Saint-Henri le 5 septembre* de cinéma-vérité plutôt que de « cinéma direct ». Car le cinéma direct revendiqué par Ruspoli est une forme dans laquelle les équipements, peu encombrants, intègrent l'espace auprès de filmeur et se font comme oublier au fond du paysage – à tel point que la personne filmée ne se rend même pas compte qu'elle est en train d'être filmée –, ou

du moins entretiennent une forte proximité avec le sujet. De cette façon, on vise la « transparence » par laquelle on essaye d’approcher la réalité, et ainsi le film lui-même disparaît<sup>11</sup>. Cependant, le fait que le commentaire du film se revendique comme du « cinéma-vérité » ne semble pas relever d’une préférence ou d’une recherche formelle et théorique, si l’on considère le fait que le terme de « cinéma direct » n’apparaît qu’en 1962 au sein de ce médium et qu’il faudra attendre encore quelques années avant qu’il ne remplace le terme « cinéma-vérité ». De plus, un témoignage de Werner Nold, qui faisait partie de l’équipe du tournage, permet de comprendre que le film n’a pas été produit à la manière du « cinéma direct », selon le terme que l’on utilisera après le tournage :

Nous étions d’une polyvalence exceptionnelle ! Beaucoup de réalisateurs ce jour-là se promenaient avec une caméra à l’épaule ; (...) les chercheurs transportaient les trépieds et les boîtes de film.<sup>12</sup>

Ce tournage, loin de reposer sur des techniques discrètes, fait plutôt songer à un événement de l’ONF au cours duquel de jeunes cinéastes issus de la classe bourgeoise viennent à Saint-Henri pour faire étalage de leur savoir-faire.

Les producteurs du film devaient ainsi l’appeler « cinéma-vérité » afin de s’éloigner du cliché porté par le terme « documentaire », sachant en outre, comme l’a souligné Séverine Graff, que « documentaire » n’était pas utilisé pour les films utilisant l’enregistrement simultané du son et de l’image entre 1960 et 1965. Dans ce contexte, comme pour la plupart des documentaires produits à cette époque, ils devaient donner l’appellation « cinéma-vérité » à leur propre film. Après la division en deux camps à partir de 1963, le terme « cinéma-vérité » reste comme “une exigence” morale de recherche de vérité inscrite dans le domaine théorique, tandis que le cinéma direct assume “le pan technique d’une grande responsabilité dans leur recherche de « vérité » ”<sup>13</sup>. À l’issue de ces débats acharnés entre les deux camps, le terme « cinéma direct » s’est imposé finalement dans le domaine de la critique pour désigner les documentaires produits surtout entre 1960-1965, mais aussi les documentaires réalisés par la suite dans un style similaire à l’esprit du « cinéma-vérité ». Gilles Marsolais a lui aussi accepté très tôt cette appellation, n’hésitant pas à qualifier les films documentaires québécois de cette époque de ‘cinéma direct’ dans

son livre<sup>14</sup> paru en 1974, *L'Aventure du cinéma direct*. C'est pour cette raison que nous qualifierons, dans la suite de ce texte, le film *À Saint-Henri le cinq septembre* de cinéma direct, quand bien même ces concepteurs l'ont présenté comme du cinéma-vérité.

### 2.3. Le cinéma direct dans la société québécoise

Cette nouvelle appellation, qui a l'ambition de se distinguer des films documentaires traditionnels, provient surtout de l'arrivée de nouvelles techniques. Ces facteurs techniques ne sont pourtant pas les seuls à pouvoir expliquer le style du cinéma direct. Au Québec en particulier, le cinéma direct a commencé avec la « Révolution tranquille », qui est la plus grande transformation sociétale de l'histoire moderne de la province et, pour cette raison, la signification sociale de ce style documentaire y est devenue encore plus singulière. Suite aux élections de 1960, Jean Lesage prend le pouvoir avec le slogan « Faut qu'ça change » et met fin à la période dite de la « Grande Noirceur ». Un autre facteur à noter au cours de cette période est le fait que l'ONF a déménagé d'Ottawa à Montréal en 1956. Yves Lever, historien du cinéma représentatif du Québec, résume ainsi le sens, pour la société québécoise, de ce déménagement de l'ONF, qui est passé d'une région anglophone à une région francophone :

Le déménagement de l'Office national du film à Montréal entraîne l'engagement d'un groupe imposant de francophones. Avec eux, naît un nouveau cinéma d'auteur, par le cinéma direct d'abord, puis par la fiction. La nouvelle génération impose un cinéma « québécois » plutôt que « canadien-français »<sup>15</sup>.

Ainsi, le cinéma direct est apparu à une époque où une nouvelle identité se formait au Québec autour de la « Révolution tranquille », et avec la délocalisation de l'ONF, le cinéma direct a joué un rôle d'enregistrement et de témoignage pour le Québec, qui tentait de définir son identité et échapper à la servitude économique du passé. Les Québécois ont également poussé cette transformation pour améliorer leurs conditions sociales, en se confrontant à leurs propres images et à celles de la société à travers des documentaires réalisés de manière vivante par des réalisateurs francophones de l'ONF. Le cinéma direct du Québec ne s'est pas simplement contenté de filmer les Québécois,

mais est devenu un style cinématographique qui a accompagné les changements sociaux que connaissaient ces derniers, et l'on peut aller jusqu'à dire que le cinéma direct a joué un rôle pour la société québécoise.

#### 2.4. Le concept hors norme d'un film « direct »

Le film *À Saint-Henri le cinq septembre* a été réalisé exactement à cette période d'effervescence où la « Révolution tranquille » battait son plein. On le considère comme “l'exemple type de cette vaste course à travers la société québécoise”<sup>16</sup>, car “filmer les petits détails de la vie quotidienne devient l'une des caractéristiques du cinéma direct”<sup>17</sup> comme l'explique Vincent Bouchard en citant une partie du commentaire du film. Cette voix, celle de Jacques Godbout, qui assure la narration de ce documentaire et a également participé au tournage et au montage par la suite, en présente la structure globale comme suit :

Nous avons choisi de vivre 24 heures d'affilée dans une sorte de course à relai ou 30 touristes, caméras en bandoulière se passeront l'objectif.<sup>18</sup>

Inspiré du roman *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, qui se déroulait principalement à Saint-Henri, ce documentaire<sup>19</sup> commence par une vue du quartier juste avant le lever du soleil sur les collines de Westmount, que présente justement le personnage principal du roman, Jean Lévesque, en route pour rencontrer l'héroïne Florentine Ajarius<sup>20</sup>. La séquence d'ouverture peut tout d'abord déconcerter en raison d'un générique interminable qu'accompagne une musique lyrique de Raymond Lévesque, créée pour le film. Une trentaine de personnes sont mentionnées, dont 12 caméramen<sup>21</sup> – parmi lesquels Michel Brault et Claude Jutra, qui se sont depuis chacun fait connaître dans le cinéma québécois documentaire et de fiction – et 6 techniciens du son<sup>22</sup>, dirigés par Hubert Aquin<sup>23</sup>. La simple constatation de ces nombreuses participations au même moment pour la production d'un film documentaire peut en faire comprendre l'ampleur, celle-ci dépassant largement les normes habituelles<sup>24</sup>.

Et une simple approche statistique nous permet également de deviner la dimension de ce film. Sa durée est d'exactly 41 minutes et 43 secondes, et il se compose de 257 plans. Un film de fiction standard se constitue généralement de 400

à 600 plans avec une durée de 90 à 120 minutes. Ce que ces chiffres signifient, c'est que beaucoup d'images ont été tournées pour ce film, et davantage d'efforts ont été nécessaires pour le monter afin de le finaliser. On comprend ainsi que la quantité des images filmées durant 24 heures a été énorme. Jacques Godbout a d'ailleurs été obligé de finir le montage et a été en échange dispensé du prochain tournage obligatoire, car Claude Jutra, qui était au départ responsable de ce montage, a renoncé face aux trop nombreux rushes. Un documentaire d'une telle envergure a en réalité été possible parce que l'ONF était, à l'époque, un milieu relativement libre et créatif, ce que Vincent Bouchard décrit comme « des conditions de production souples »<sup>25</sup>.

À cette époque, une équipe de tournage composée le plus souvent de deux cadreur et d'un ingénieur du son – composition de base du cinéma direct – tente l'aventure en limitant le temps du tournage à 24 heures pour maximiser le réalisme du cinéma direct. Jacques Godbout explique ainsi la méthode et la valeur de cette aventure à Saint-Henri, citant Gilles Carle et décrivant cette méthode de prise de vue de manière improvisée comme « sur mesure » :

Ce genre de défi est en soi productif, il tient de l'aventure et de la découverte, c'est ce que Gilles Carle appelait faire un film « à mesure », c'est-à-dire s'adapter, fouiller, improviser, un peu comme certains orchestres de jazz abordent un thème musical, laissant la bride sur le cou tantôt à la batterie, tantôt au saxo.<sup>26</sup>

En apparence, ce documentaire a été conçu pour répondre fidèlement aux principes du cinéma direct, de l'improvisation et de l'instantané. Mais il ne faut pas passer trop vite sur les préparations faites au stade de la planification pour éviter des variables inattendues ou des risques qui auraient pu empêcher le tournage en raison d'erreur de compréhension du site si l'équipe s'y était rendue à l'aveuglette. C'est pourquoi il est correct de dire que ce documentaire est entièrement improvisé une fois sur place, même s'il s'agit au demeurant d'un documentaire intellectuel qui a nécessité de mûres réflexions avant que l'équipe ne se rende à Saint-Henri. Cette préparation peut paraître contraire au sens du cinéma direct, et il est vrai que malgré le fait que ce film ait été conçu entièrement autour du concept de « direct », il contient plusieurs éléments qui le contredisent comme nous allons le voir plus en détail par la suite.

### **3. Le style « direct » de *À Saint-Henri le cinq septembre***

#### **3.1. Le style du point de vue de la technique**

Comme évoqué plus haut, il n'est pas difficile de retrouver de nombreuses traces du tournage en style « direct » dans ce film réalisé à l'apogée du cinéma direct. En plus de la caméra à l'épaule, qui est une méthode de prise de vue représentative du cinéma direct, nous allons examiner en détail les autres techniques associées à ce genre qui sont employées dans cette œuvre. Tout d'abord, ce qui différencie le plus ce style de tournage par rapport à la méthode de tournage documentaire qui existait auparavant, c'est surtout la manière dont la caméra suit l'objet de son attention. Cette forme d'enregistrement commence dès la séquence d'ouverture du film, où l'on suit une femme dans une rue de Saint-Henri à une heure matinale. De même, quoi qu'il y ait un peu de mise en scène comme le reconnaît le narrateur, dans la scène finale, la caméra suit aussi un couple marchant côte à côte dans la nuit à Saint-Henri d'une façon qui permet de boucler la boucle avec la scène d'ouverture. Filmer le sujet de dos plutôt que de face risque de ne pas montrer en détail les caractéristiques du personnage. Cependant, ce que le cinéma direct essayait de surmonter de cette façon, c'est une manière de filmer avec la complicité des personnages en installant la caméra avant qu'ils ne commencent à marcher. Par conséquent, montrer avec fluidité une réalité sur place signifie paradoxalement qu'il s'agissait d'une mise en scène. De ce fait, l'innovation du cinéma direct se trouverait dans un changement de style de filmage, passant d'une façon de bien montrer les choses pour que le spectateur comprenne mieux l'image à une façon consistant à accompagner l'objet filmé.

La deuxième caractéristique technique réside dans quelques effets de caméra tels que l'image floue à cause du manque de temps pour régler la mise au point afin de s'adapter à l'environnement qui change brusquement et l'utilisation de zooms violents ou de panoramiques rapides. On peut voir ce type d'effets dans la séquence où une famille multiculturelle passe un moment dans leur salon ou bien dans la scène durant laquelle les jeunes rient dans un restaurant la nuit. Cela permet surtout de répondre aux changements d'un moment à l'autre, et quoiqu'il y ait une interférence au niveau de la stabilité de l'image, cette façon de montrer la réalité a l'avantage de transmettre une atmosphère vive. L'esthétique du cinéma direct n'a pas pour objectif la recherche de la plus belle image qui puisse être créée dans une telle situation, mais de créer

l'image la plus plausible dans un moment instantané.

La troisième caractéristique ne concerne pas le côté visuel, mais le côté sonore. Comme évoqué précédemment, dans le style du cinéma direct, plusieurs caméras interviennent souvent au même endroit, et ces caméras se déplacent activement en fonction de la situation qui évolue constamment. De plus, ces caméras capturent la même réalité sous différents angles avec un décalage temporel pour obtenir une image dynamique de cette réalité. Pour toutes ces raisons il est difficile de garder le sens de la continuité spatio-temporelle avec l'image visuelle. Ce décalage spatio-temporel sera compensé par le son ou la musique de fond en reliant des plans qui n'ont pas d'homogénéité au niveau de l'image. Là, se trouverait le trait distinctif du cinéma direct dès ses débuts. Parmi les principes qui définissent le cinéma direct, il y a également une préférence pour le plan-séquence avec un objectif grand-angle. Certains films suivent effectivement ce principe mais, paradoxalement, il existe une tendance à préférer le montage pour avoir des images dynamiques et variées plutôt que de longues séquences.

### **3.2. La mise en scène sociale du « direct »**

Outre les aspects techniques ci-dessus, *À Saint-Henri le cinq septembre* reflète aussi fidèlement le rôle social que joue le cinéma direct. Le point où se reflète cette perspective est le caractère ethnographique qui se révèle tout au long du film. Ce documentaire visite Saint-Henri durant 24 heures et ne semble pas se soucier d'enregistrer beaucoup de l'aspect extérieur de la ville, à l'exception de quelques scènes montrant le fleuve et le chemin de fer qui sont essentielles pour la représenter. En outre, ce film utilise rarement des plans généraux ou d'ensemble, et l'on comprend donc que peu d'intérêt a été porté au paysage ou à l'apparence de la ville. On constate plutôt que les cinéastes privilégient les rencontres avec ses habitants. Ils visitent dans la matinée une famille qui ressemble à celle de l'héroïne du roman de Gabrielle Roy<sup>27</sup>, et l'on y aperçoit la forme typique de la plupart des maisons de Saint-Henri, c'est-à-dire cet espace où l'on trouve à la fois la cuisine, le salon et le lit d'appoint du chef de famille. Et l'école que visite l'équipe après cette famille est un lieu de promesse d'avenir dans cette ville, la caméra ne s'intéressant donc pas du tout au bâtiment scolaire et concentre plutôt son attention sur les gens qui s'y sont trouvés. Ensuite, l'équipe se rend dans une autre maison où elle s'attarde longtemps en se focalisant

sur le discours du chef de famille avec un fort accent québécois. Elle visite par la suite des restaurants populaires plutôt que des restaurants chics, ainsi que diverses usines qui contiennent l'identité de Saint-Henri. Les cinéastes n'oublient pas non plus de capturer des images de familles multiculturelles qui font partie des minorités de cette ville. De plus, ils observent de près les espaces (théâtres, restaurants et salles de spectacle) supprimer la virgule après le mot 'restaurants' fréquentés par les jeunes, qui animent les soirées de Saint-Henri.

Ce documentaire répond ainsi fidèlement à la demande du cinéma direct qui exige cette mission sociale. L'une des scènes les plus marquantes est celle de la rentrée à l'école<sup>28</sup>. En effet, le mouvement pour moderniser le Québec avec le réveil des consciences francophones a débuté avec la « Révolution tranquille », époque à laquelle les Québécois essayent de surmonter leurs mauvaises conditions économiques et de projeter leurs aspirations à un avenir meilleur. Or, ces aspirations convergent vers l'idée qu'un meilleur environnement doit être créé pour les générations futures. Le CEGEP (Collège d'enseignement général et professionnel), qui a vu le jour en 1967 comme conséquence de cette prise de conscience, est une politique d'éducation unique au Québec. Ce changement du côté éducatif va entraîner des modifications considérables dans la topographie de la société, car la plupart des générations précédentes ne pouvaient pas sortir de l'agriculture ou du travail physique en raison d'un mauvais environnement éducatif.

Dans ce contexte, on comprend pourquoi a été traitée avec beaucoup d'importance cette séquence à l'école dans le film. On peut ainsi constater que les cinéastes ont employé les aspects techniques du cinéma direct, et plusieurs caméras sont également utilisées pour exprimer les émotions tendues et complexes du premier jour d'école, qui sont ensuite rendues par l'usage de plusieurs plans courts. La partie la plus remarquable de cette séquence se trouve dans les visages tendus des parents au moment où le discours du directeur retentit longuement dans la salle d'accueil et où le fond sonore constitué de ce discours assure la continuité spatio-temporelle. L'apparition désorientée des enfants dans un environnement inconnu est tout à fait naturelle, mais les expressions faciales de leurs parents sont un miroir qui reflète de manière condensée la réalité québécoise de l'époque. Cette scène montre l'état psychologique et la réalité des parents qui n'ont pas reçu l'éducation dont peuvent bénéficier leurs enfants, l'environnement de l'école provoquant donc en eux un

sentiment de malaise voire de frayeur. Leur espérance, qui était de donner à leurs enfants plus d'éducation afin qu'ils puissent mener une vie meilleure que leurs parents, a ainsi conduit à une réforme de l'éducation à travers cette période de la « Révolution tranquille ».

Concernant ce dernier point, on ne peut pas passer à côté du moment le plus « cinéma-vérité » du film, selon les termes des réalisateurs. Il s'agit de la séquence susmentionnée du « radio-chapelet », avec le commentaire de Godbout. Cette scène, qui se situe dans les dix dernières minutes, donne l'impression que l'on arrive à un point de convergence du film. La volonté de l'équipe devient palpable à travers cette séquence. Il s'agit non seulement de montrer la réalité de Saint-Henri, mais aussi l'aspect véritable du cinéma direct, alors, ou plutôt parce qu'on y constate un double échec, du côté des filmeurs et du côté des filmés. Le premier échec, qui repose sur le fait de ne pas parvenir à régler correctement la fréquence de radio pour la messe retransmise à distance, nous révèle la différence entre la réalité soi-disant très catholique de la société québécoise et la véritable vie de la population québécoise<sup>29</sup>. De ce fait, l'échec ici observé, que Vincent Bouchard appelle un « échec révélateur »<sup>30</sup>, est très significatif dans la mesure où cette scène nous permet, à travers cette cacophonie entre la revendication sociale et la réalité, d'apercevoir les changements sociaux dans les petits détails du quotidien. Le deuxième échec concerne le fait pour l'équipe de ne pas accomplir sa première intention, celle d'enregistrer ce « radio-chapelet ». Jusque-là, les documentaires montraient ce qui était prévu et voulu, une tentative qui échoue étant inévitablement supprimée lors du montage ou refilmée. Pour *À Saint-Henri le cinq septembre*, le temps était limité à 24 heures et le re-tournage par conséquent impossible. La raison pour laquelle cette longue séquence demeure au montage repose sur le fait qu'elle devait en réalité convenir au mieux à l'esprit du cinéma direct.

#### **4. Les points paradoxaux du cinéma direct**

##### **4.1. Au-delà du cinéma direct**

Comme nous l'avons vu précédemment, *À Saint-Henri le cinq septembre* est un documentaire qui montre les caractéristiques typiques du cinéma direct d'un point de vue technique et social. Cependant, en plus de l'image et du son reflétant la technologie principale du cinéma direct, ce documentaire fait preuve d'une volonté

esthétique d'aller au-delà du cinéma direct. Ces efforts apparaissent à plusieurs niveaux tout au long du film. Tout d'abord, comme mentionné ci-dessus, le fait qu'ils aient formé une grande équipe de 30 personnes pour un documentaire de 40 minutes révèle une partie de leur plan ambitieux. Et l'équipe de tournage d'une telle envergure sert de base pour dépasser les limites du cinéma direct tout en répondant aux exigences de ce type de productions. Cette volonté de dépassement est bien illustrée par la séquence du cortège funèbre, qui a été capturée au hasard lors du tournage dans les rues de Saint-Henri. L'équipe de tournage, qui devait commencer par montrer l'intérieur d'un salon de coiffure masculin, découvre ce cortège précédant une cérémonie d'enterrement dans une église située juste à côté et capture cette scène sur le vif sous différents angles, à l'intérieur et à l'extérieur du salon de coiffure. L'emplacement des caméras qui filment cette scène indique la présence au moins de trois caméras sur les lieux (une à l'intérieur du salon de coiffure, une à l'extérieur du salon de coiffure et une au-dessus du bâtiment). L'enterrement, qui est l'unique occasion pour les habitants de Saint-Henri, une ville pauvre, de monter dans une Cadillac, est une scène qui contraste avec la réalité de Saint-Henri que l'équipe de tournage souhaite montrer. Ainsi, cette séquence qui n'était au départ pas prévue s'est bien intégrée dans leur discours global, et c'est pourquoi elle a pu survivre parmi les nombreuses scènes qu'ils ont tournées. Du point de vue du tournage, pour réaliser cette séquence, les rôles devaient rapidement être répartis sur le plateau, et les trois équipes se sont déplacées de manière organique dans une situation improvisée pour créer des scènes variées. Une telle équipe de tournage à grande échelle réalisant diverses images sur place était un moyen de permettre à la caméra d'être dans une proximité inédite avec la réalité. De plus, cette manière d'organiser le tournage à plusieurs caméras a pu permettre de produire des images variées qui peuvent égaler celles issues de plusieurs angles souvent produites dans un studio de télévision. La raison pour laquelle une telle tentative esthétique a pu être possible dans un documentaire présentant un style qui met l'accent sur la spontanéité, repose sur la taille de l'équipe pour un tournage à grande échelle. Et cela devait également être possible grâce à leur grande maîtrise de la production de documentaires, surtout au sein de l'ONF.

#### 4.2. Le paradoxe d'un film « direct »

Les efforts de cette équipe de tournage pour dépasser l'esthétique principale du cinéma direct deviennent palpables dans diverses scènes, et ces tentatives transgressent même certains principes du cinéma direct.

Tout d'abord, la partie remarquablement paradoxale de ce documentaire qui se veut être du cinéma direct se trouve dans la chanson de Raymond Lévesque, qui apparaît tout au long du film et ce, dès le début. En hommage à Raymond Lévesque, Guy Giasson décrit ainsi cette chanson :

Une chanson toute simple, pleine de rimettes mais remplie d'émotion. La chanson décrit le quartier Saint-Henri comme un lieu difficile et triste.<sup>31</sup>

Les paroles elles-mêmes résument de manière appropriée la vie de Saint-Henri. Cette chanson circule tout au long de ce documentaire, parfois avec la voix de Lévesque, parfois avec de la musique arrangée, et participe activement à construire l'atmosphère unique du quartier à travers la musique. Le problème réside dans le thème musical utilisé dans le film. La musique de fond a été utilisée pour compléter et soutenir l'ambiance de l'image dès le documentaire de Robert Flaherty, *Nanouk l'Esquimau* (1922), qui est considéré comme le premier documentaire du type que nous connaissons aujourd'hui. Or, le cinéma direct commence par rejeter ces éléments artificiels. Par conséquent, les films de cinéma direct ont tendance à éviter le son qui peut affecter l'image et à n'utiliser que le son direct de la scène filmée. À cet égard, *À Saint-Henri le cinq septembre* transgresse la norme du cinéma direct. Le commentaire avec la voix de Jacques Godbout qui est présent tout au long du film n'est pas différent de la musique. La voix off telle que le commentaire ou la narration du documentaire, qui a commencé dans un but éducatif et informatif d'explication efficace de la réalité filmée au public, est devenue un élément important dans ce type de film depuis ses débuts en Angleterre dans les années 1930. Cependant, cette voix off qui est une voix ne correspondant à aucun des personnages à l'écran a tendance à être perçue comme une voix divine, et le public tend par conséquent à assimiler le contenu du commentaire ou de la narration à la vérité<sup>32</sup>. Pour cette raison, ces éléments vocaux sont considérés comme des éléments à surmonter à l'ère du cinéma direct et il devient par conséquent rare de retrouver un commentaire ou une narration dans la plupart des

documentaires au style « direct ». Cependant, *À Saint-Henri le cinq septembre* utilise activement la voix de Godbout pour remplir divers rôles, tels que le travail intellectuel pour informer sur les aspects historiques et sociaux de Saint-Henri. Pour cette raison, on peut le qualifier de documentaire intellectuel, mais il devient par la même occasion un documentaire qui transgresse les normes du cinéma direct. Du point de vue sonore, ce film évoque plusieurs aspects paradoxaux, mais certaines images l'éloignent aussi du cinéma direct, leur format en particulier. On peut en effet constater que l'on a filmé les gens ou les rues de ce quartier souvent avec des échelles de plan à mi-chemin entre les plans moyens et les gros plans. Le cinéma direct a tendance à montrer l'arrière-plan et la situation en même temps, généralement en utilisant un grand angle. Bien entendu, le plan rapproché est également utilisé simultanément pour s'approcher de l'objet. Cependant, la plupart des images d'*À Saint-Henri le cinq septembre* ne sont pas en grand angle, mais prises à une échelle entre le plan moyen et le gros plan. Cette approche inédite dans des films documentaires peut éventuellement être comprise comme une volonté de s'approcher plus près de la réalité de Saint-Henri, ou de se concentrer sur le personnage plutôt que sur l'environnement du quartier. Cependant, ce style de composition utilise des images différentes des documentaires à des fins informatives ou éducatives, créant de merveilleuses images comparables à des films de fiction. En utilisant l'échelle du plan rapproché, l'objet devient flou faute de mise au point, ou le passage d'un personnage ou d'une voiture à proximité de la caméra donne à l'écran un mouvement rapide tout en lui donnant à la fois du dynamisme et une esthétique plastique. Par conséquent, on peut dire qu'une telle composition de l'image transgresse la norme du cinéma direct en matière d'aventure esthétique.

#### **4.3. Lumière et ombre d'*À Saint-Henri le cinq septembre***

Comme décrit jusqu'ici, ce film est une aventure esthétiquement importante dans l'histoire du documentaire, comprenant divers types de tentatives esthétiques. De plus, il s'agit d'un projet filmique de tournage avec un grand nombre de personnes dont il est difficile de trouver d'autres exemples. Cependant, on ne peut pas dire que les avis portés sur ce documentaire soient tous positifs. Ce n'est ainsi en particulier pas le cas de Marion Froger qui, en suivant l'idée du sociologue français Pierre Bourdieu, pose d'un point de vue éthique la question de la légitimité au nom de l'esthétique documentaire:

Les formes d'art légitimées du documentaire sont-elles les seules à pouvoir provoquer une expérience esthétique ? (...) De ce point de vue, et pour suivre Pierre Bourdieu, les plus démunis en capital symbolique auraient une appréciation éthique plutôt esthétique, étant dans l'incapacité de juger l'œuvre, quand ce jugement implique des compétences techniques et sociales qu'ils ne se reconnaissent pas.<sup>33</sup>

Le sujet de ces critiques est bien sûr le film *À Saint-Henri* en raison de l'épisode malheureux lors duquel certains des habitants de ce quartier ont été contraints de le quitter à cause du regard que certaines personnes ont porté sur leur condition de vie après la projection du film. Jacques Godbout témoigne de cette histoire tumultueuse :

Quand « À Saint-Henri le 5 septembre » a été diffusé, les marchands du quartier, persuadés que nous dénigrions leur milieu, avaient poursuivi l'ONF (et moi nommément) pour libelle diffamatoire, réclamant un million de dollars (de l'époque) en réparation. Le député du coin avait même obtenu que nous paradions devant un Comité du Sénat canadien pour expliquer la démarche de la maison. Évidemment nous n'avons rien payé, et le Sénat nous a laissés en paix, mais tout ce ramdam nous a sérieusement inquiétés à l'époque.<sup>34</sup>

D'après Marion Froger, le tournage de l'équipe n'a été qu'un "coup" cinématographique et leur style ressemble plutôt à une démonstration de leur intellectualité. Ainsi pense-t-elle que le plaisir esthétique ne se destine pas seulement aux filmeurs et au public, mais aussi aux personnages filmés<sup>35</sup>. Et Gilles Marsolais, en se ralliant à ce point de vue, résume bien l'ambiance du tournage et son résultat :

*À Saint-Henri le 5 septembre*, réalisé par Hubert Aquin, en collaboration avec toute l'équipe française, est un film superficiel à tous les niveaux. Le commentaire, ahurissant de suffisance, dû à Jacques Godbout, renforce le spectateur dans l'idée que ce quartier ouvrier de Montréal a été perçu par un groupe d'intellectuels bourgeois aveugles et sourds. On y parle de tout, sauf des ouvriers, de leurs problèmes, de leurs préoccupations, de leurs inquiétudes, de leur aliénation... Ce film, comme quelques autres datant de la même époque, témoigne du fait que l'apprentissage du regard aura duré assez longtemps à l'O.N.F.<sup>36</sup>

On pourrait accepter, à la limite, le fait qu'ils montrent la pauvreté en parlant de bonheur et des familles pauvres en disant qu'elles ne manquent de rien comme une expression de respect pour le quartier et comme un regard positif et naïf de l'équipe afin de transmettre de l'espoir aux habitants. Cependant, il y a clairement des aspects décevants du point de vue de l'approche de la société dans les films qui représentent le cinéma direct. Et force est d'admettre qu'il persiste des problèmes dans la relation aux gens du quartier. On peut donc dire que les problèmes sociologiques et éthiques de ce film existent clairement. Cependant, comme on peut l'entrevoir dans le dernier propos de Gilles Marsolais, il ne s'agit pas seulement d'un problème limité à ce film, mais plutôt d'un problème causé par la forme même du cinéma direct. Il est vrai que même une équipe de tournage bien préparée ne peut facilement réagir de manière appropriée à toutes les situations sur le plateau, et si les questions éthiques sont trop prises en compte, il sera difficile de capturer une scène vivante. De plus, dans la mesure où l'histoire du documentaire est aussi la trajectoire du soulèvement d'enjeux sociologiques et éthiques, on peut dire que ces problèmes sont propres à la nature du film documentaire. Cela signifie qu'il n'y aura pas beaucoup de documentaires qui pourront être exempts de ces problèmes. C'est à cause de tous ces éléments que l'on peut comprendre alors la raison pour laquelle ce documentaire n'est pas souvent cité dans les études documentaires malgré le fait qu'il propose des tentatives importantes, à la fois formellement et esthétiquement, et se trouve être une œuvre représentative de l'ONF.

## Conclusion

Comment comprendre alors qu'il existe deux regards distincts sur ce film qui, réalisé par des cinéastes représentatifs de l'ONF en dehors des conventions, se voit loué d'un côté comme une œuvre phare de l'ONF et de l'autre sous-estimé en raison de son manque de sensibilité sociale et de respect pour les personnes filmées ? Tout comme les films de l'époque du réalisme poétique, le mouvement cinématographique français des années 1930, critiqués pour sa recherche de la belle image grâce à une mise en scène occultant l'intention initiale des films, à savoir montrer la douleur et l'angoisse propre à l'air du temps, *À Saint-Henri le cinq septembre* est une sorte d'expérimentation esthétique documentaire la plus avancée de son temps. En cela,

il ne se montre certes pas suffisamment incisif pour analyser la réalité sociale du quartier ouvrier de Saint-Henri, qui connaît alors un déclin de sa population tandis que les usines ferment. Mais même s'ils avaient eu une volonté plus sociale, ce film reste plutôt important pour son esthétique. Dans ce contexte, Gilles Marsolais a critiqué ce film comme « un film superficiel ».

Cependant, notre réalité est complexe, et il est difficile de simplifier les différentes motivations et contingences influant sur la réalisation d'un documentaire pour en extraire une signification unique. Même si ce documentaire, qui recourt au demeurant le moins possible à de la mise en scène (au sens d'une manipulation), aborde parfois une famille du quartier de manière voyeuriste, et reste constitué d'une série d'images ne produisant certes pas directement un sens précis ou reflétant une image fidèle de la société telle que l'on pourrait le souhaiter dans l'absolu, peut-être parvient-il tout de même à travers cette opacité à montrer le vrai visage de ce quartier qui chancelle alors en raison de divers problèmes en prise avec le réel.

Du point de vue du public, il peut paraître plus efficace de transmettre une réalité après avoir bien organisé les éléments, de sorte que tous les composants soient orientés vers une direction, une direction déjà stéréotypée concernant par exemple un quartier plongé dans la misère ou un quartier pauvre, mais plein d'espoir, à la manière des documentaires éducatifs ou informatifs qui convergent vers un sens préalablement envisagé par les réalisateurs. Cependant, ces apparences encombrées font partie de leur réalité, et ce devait être l'objectif du cinéma direct de ne pas aborder ce phénomène à travers un regard borné. Et cela semble être la part la plus importante de ce documentaire. Loin du caractère de propagande et de doxa des documentaires qui l'ont précédé, ce film à l'aspect ambivalent, dans lequel même la réalité apparaît contradictoire, essaye de montrer sans préméditation une société d'une manière acceptant le paradoxe. C'est ici que réside la valeur la plus importante de ce documentaire réalisé en période de plein essor du cinéma direct.

Bien que, d'un point de vue social, il peut être difficile de considérer le film *À Saint-Henri le cinq septembre* comme un grand documentaire, nous pouvons le qualifier de très importante aventure documentaire. Cela ne suffirait-il pas à lui procurer une valeur documentaire ?

(PARK Heui-Tae, Université de Sungkyunkwan)

## Notes

- 1 Ref. [https://www.onf.ca/film/a\\_saint-henri\\_le\\_cinq\\_septembre/](https://www.onf.ca/film/a_saint-henri_le_cinq_septembre/)
- 2 Il y a une différence entre l'appellation « cinéma direct » et l'expression « cinéma-vérité » employée par Jacques Godbout dans le commentaire du film. Nous allons y revenir.
- 3 François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 42.
- 4 Une série de 13 films documentaires produits pour la télévision par les principaux réalisateurs de l'ONF (Wolf Kenig, Michel Brault) à la demande de CBS et réalisés par Tom Daly.
- 5 Séverine Graff, résume ainsi cette tendance des années 1960 : « « Cinéma direct », « Cinéma-vérité », « Candid Eye », « Living Camera », « Caméra-sincérité » « Cinéma-authenticité », « Cinéma vérité » : dans le domaine du cinéma non-fictionnel, le début des années 1960 se distingue par de nombreuses innovations techniques (caméras 16mm légère et silencieuse, magnétophone synchrone), mais aussi terminologique et théoriques ». Ref. p. 32, Séverine Graff, il faut supprimer l'espace, « « Cinéma-vérité » ou « cinéma direct » : hasard terminologique ou paradigme théorique ? », *Décadage* n° 18, « Mario Ruspoli et le cinéma direct », 2011.
- 6 Ainsi, tandis que l'équipe rend visite à une famille un peu avant la nuit afin d'enregistrer la scène du « radio-chapelet », Godbout évoque sur un ton confessionnel l'échec de la scène qui ne se déroule pas comme prévu :  
«Après la vaisselle et les jeux dans certaines familles, on s'assemble pour le radio-chapelet. Nous voulions saisir sur le vif une famille en prière mais nous avons découvert qu'il n'est pas toujours facile de faire du cinéma-vérité. Et ce soir-là le radio-chapelet...»
- 7 François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, *op. cit.*, p. 43.
- 8 Séverine Graff, « « Cinéma-vérité » ou « cinéma direct » : hasard terminologique ou paradigme théorique ? », *op. cit.*, p. 40. Elle précise également que ce mot « direct » n'a pas le même sens à télévision où il signifie plutôt « live ».
- 9 D'après Séverine Graff, Mario Ruspoli, le créateur du syntagme, Richard Leacock, réalisateur britannique, et Louis Marcorelles, critique de cinéma français, étaient du côté du « cinéma direct », tandis que Georges Sadoul, historien du cinéma, et les réalisateurs Joris Ivens et Jean Rouch sont responsables de l'expression « cinéma-vérité » au côté d'Edgar Morin.
- 10 *Ibid.*, p. 39.
- 11 *Ibid.*, p. 42.
- 12 Werner Nold, « Le jardin extraordinarie », *Les Dossiers de la cinémathèque* n° 14,

- « La production française à l'ONF », <http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/le-jardin-extraordinaire/>
- 13 Séverine Graff, « “Cinéma-vérité” ou “cinéma direct” : hasard terminologique ou paradigme théorique ? », *op. cit.*, p. 44.
  - 14 Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, Paris, Seghers, 1974.
  - 15 Yves Lever et Pierre Pageau, *Chronologie du cinéma au Québec*, Montréal (Québec), Les 400 coups cinéma, 2006, p. 85.
  - 16 Werner Nold livre son témoignage sur ce film réalisé à cette période où l'identité québécoise se retrouvait dans l'identité canadienne-française : “Pendant les quelques années où nous avons fait la série *Temps Présent*, chacun se cherchait une identité. Nos caméras ont fouillé bien des cuisines et des fonds de cour ; nous étions des Québécois et Westmount ne nous intéressait guère. L'exemple type de cette vaste course à travers la société québécoise est sans contredit le film de Hubert Aquin *À Saint-Henri le 5 septembre* où pendant 24 heures d'affilée, 28 cinéastes de l'équipe française ont envahi le quartier de Saint-Henri à la recherche de la vie, des us et coutumes de ces frères de sang”. Werner Nold, « Le jardin extraordinarie », *op. cit.*
  - 17 Vincent Bouchard, *Pour un cinéma léger et synchrone !*, Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, 2012, p. 168-169.
  - 18 Le commentaire du film.
  - 19 La narration explique la relation entre Gabrielle Roy et ce documentaire comme suit : “Pour ma part, j'en savais seulement les bonheurs d'occasion rendus célèbres par ces dames du Femina et Gabrielle Roy”.
  - 20 Le roman le décrit ainsi : “Ici, le luxe et la pauvreté se regardent inlassablement, depuis qu'il y a Westmount, depuis qu'en bas, à ses pieds, il y a Saint-Henri”. Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Boréal, Montréal (Québec), 2009, p. 39.
  - 21 Guy Borremans, Michel Brault, Georges Dufaux, Claude Fournier, Bernard Gosselin, Jean Roy, Claude Jutra, Bernard Devlin, Arthur Lipsett, Don Owen, Daniel Fournier.
  - 22 Marcel Carrière, Roger Lamoureux, Roger Hart, Claude Pelletier, Leo O'Donnell, Werner Nold.
  - 23 Selon le témoignage de Jacques Godbout, Hubert Aquin a participé à la planification mais pas au tournage proprement dit, et a quitté l'ONF peu après. Cependant, en raison de l'atmosphère d'amitié, il est dit qu'il n'a pas supprimé le titre de réalisateur qui lui avait été donné à l'origine. Ref. Jacques Godbout, *Lettre ouverte à Shannon Walsh*, à l'occasion de la première projection de *À Saint-Henri le vingt-six août* (2011). <https://blogue.onf.ca/blogue/2012/01/10/a-saint-henri-26-aout-jacques-godbout/>

- 24 À cette période de cinéma direct, la production documentaire montrait deux tendances à la fois : une qui peut produire avec une petite équipe et l'autre qui repose sur un tournage en groupe. Denys Arcand décrit cela comme « un manque de définition » : “Probablement parce qu’alors le cinéma québécois comme tel et les cinéastes eux-mêmes étaient encore mal défini, et que l'imprécision générale encourageait les efforts collectifs”. Ref. Denys Arcand, Interview dans Réal La Rochelle, *Denys Arcand* (1971), p. 12, cité dans *Histoire générale du cinéma au Québec*, Yves Lever, Montréal, Boréal, 1995, p. 180. De toute façon, envoyer une équipe aussi nombreuse n'est pas rare, même s'il existe des films tels que *Royal Journey* (1951), *Royal River* (1961) ou *Jour de juin* (1959), principalement pour filmer les habitants de quartiers populaires.
- 25 “Plus généralement, l'évolution légère et synchrone n'est possible que dans des conditions de production souples. Si le scénario n'est plus un contrat entre les cinéastes et l'ONF sur le contenu final du film, il correspond dorénavant à la description d'un dispositif de production original qui, tout en s'adaptant aux conditions de tournage, va provoquer la réalité filmée pour la révéler”. Vincent Bouchard, *Pour un cinéma léger et synchrone !, op. cit.*, p. 159.
- 26 Jacques Godbout, *Lettre ouverte à Shannon Walsh, op. cit.*
- 27 Comme le dit la narration : “Cette famille par exemple aurait pu être celle du roman. Ils sont douze enfants : six au travail six à l'école. La mère dirige la maison, le père est en chômage (...)”. Et la famille de l'héroïne du roman compte 11 membres, le père, Azarius Lacasse étant au chômage. C'est la fille aînée qui fait vivre la famille, tandis que le fils se porte volontaire dans l'armée. Sa mère, Rose-Anna, est finalement enceinte d'un autre enfant.
- 28 Dans la narration, il est dit que le 5 septembre a été choisi parce que c'était le premier jour de la rentrée d'école, ce jour ayant donc une signification particulière dans ce film.
- 29 L'influence du catholicisme dans la société québécoise a été très importante. La religion est devenue un support mental essentiel pour les immigrants de Nouvelle France. Cependant, elle devient progressivement un poids pour la société québécoise. Bien qu'il soit toujours impossible d'ignorer l'influence du catholicisme au Québec, la période de la « Révolutionnaire tranquille » était l'occasion d'échapper à l'influence trop pesante de la religion.
- 30 Vincent Bouchard, *Pour un cinéma léger et synchrone !, op. cit.*, p. 19.
- 31 Guy Giasson, « En hommage à Raymond Lévesque », *Société historique Saint-Henri*, le 16 février 2021. Réf. <https://www.saint-henri.com/hommage-a-raymond-levesque/>
- 32 À propos de voix off, François Ninoy explique l'effet d'une telle narration comme

suit : “Pourtant la voix *off*, par son dispositif même, est supposée voir et savoir. (...) la voix *off* sous-entend : « Je vois tout, je suis partout, je sais tout. » (...) De la magie oraculaire qui veut qu’elle soit clairvoyante parce qu’invisible, ubiquitaire parce que sans lieu, objective parce qu’impersonnelle. (...) Contemplant (« *theoria* » en grec) de son au-delà le monde, la voix *off* est en dehors et au-dessus de l’action, et voit donc de façon désintéressé la vérité objective (selon la vision dominante de la Vérité en Occident chrétien depuis Platon)”. François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., p. 115-116.

- 33 Marion Froger, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté - Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009, p. 237.
- 34 Jacques Godbout, *Lettre ouverte à Shannon Walsh*, op. cit.
- 35 “Cette façon de s’inviter chez les gens une journée de septembre s’avéra un geste d’humiliation considérable : trente cinéastes de l’ONF débarquèrent dans le quartier pour faire un « coup » cinématographique et emportèrent avec eux des images aussitôt exposées et prises dans une « littérature » des impressions dont se régala le commentaire littéraire d’Hubert Aquin. Récité par la voix distante et précieuse d’un Jacques Godbout à l’accent rive gauche, truffé d’allusions culturelles à Gabrielle Roy et Proust, sous le patronage appuyé de Chris Marker, Jean Rouch et François Truffaut, le commentaire oblitéra le rapport initial entre cinéastes et gens du quartier, pour instaurer avec le public extérieur un rapport de complicité culturelle qui achèvera l’impression de trahison”. Marion Froger, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté - Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*, op. cit., p. 238.
- 36 Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, op. cit., p. 125.

## Bibliographie

- BOUCHARD, Vincent (2012) *Pour un cinéma léger et synchrone !*, Les Presses Universitaires du Septentrion.
- FORGER, Marion (2009) *Le cinéma à l'épreuve de la communauté - Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*, Les Presses de l'Université de Montréal.
- GRAFF, Séverine (2011) « “Cinéma-vérité” ou “cinéma direct” : hasard terminologique ou paradigme théorique ? », *Décadrage* n° 18, « Mario Ruspoli et le cinéma direct ».
- LEVER, Yves (1995) *Histoire générale du cinéma au Québec*, Boréal.
- LEVER, Yves et Pierre PAGEAU (2006) *Chronologie du cinéma au Québec*, Les 400 coups cinéma.

MARSOLAIS, Gilles (1974) *L'aventure du cinéma direct*, Seghers.

NINEY, François (2009) *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck.

ROY, Gabrielle (2009) *Bonheur d'occasion*, Boréal.

### **Filmographie**

Titre : *À Saint-Henri le cinq septembre* (1962)

Genre : documentaire

Durée et couleur : 42 min / noir et blanc

Réalisation : Hubert Aquin

Production : ONF (Fernand Dansereau)

Écriture : Jacques Godbout

Narration : Jacques Godbout

Prise de vues : Guy Borremans / Michel Brault / Bernard Devlin / Georges Dufaux / Claude Fournier / Daniel Fournier / Bernard Gosselin / Claude Jutra / Arthur Lipsett / Don Owen / Jean Roy

Montage : Monique Fortier / Jacques Godbout

Prise de son : Marcel Carrière / Claude Pelletier / Ron Alexander / Roger Hart / Roger Lamoureux / Pierre Lemelin / Werner Nold / Leo O'Donnell

Musique : Eldon Rathburn / chanson de Raymond Lévesque