

Documentaire et jeux de fiction. Le cas du cinéma québécois

Between fiction and documentary: Grey areas in Quebec cinema

Mélissa Thériault

Volume 17, Number 1, 2014

L'actualité de l'art au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1028636ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1028636ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Thériault, M. (2014). Documentaire et jeux de fiction. Le cas du cinéma québécois. *Globe*, 17(1), 131–152. <https://doi.org/10.7202/1028636ar>

Article abstract

This article examines the relationship between fiction and non-fiction from the perspective of contemporary philosophy, using selected examples from the last 50 years of Quebec cinema. It notes how moving back and forth between genres (including intentional efforts to blur the boundaries between genres) is a persistent trend in Quebec cinema. This also highlights and raises theoretical problems associated with any attempt at clear demarcation, leading to a discussion of the similarities and differences between fictional cinema and documentary cinema as they both seek to express a unique social reality. In fact, the relationship between the two is continually being (re)negotiated as genres develop and accepted boundaries are challenged in response to artistic trends, new methods and experimentation. I begin by providing some general observations on the concepts of fiction and documentary, drawing on the recent work of philosophers Gregory Currie and Noel Carroll. Next, I explore the motifs underlying the clear trend toward blurring the lines between fiction and documentary, using a certain number of examples from Quebec cinema. Finally, this contemporary perspective on Quebec cinema allows me to make some more general remarks on the ontology of cinema.

l'aide de quelques exemples choisis de la cinématographie québécoise des cinquante dernières années. Ce regard actuel sur l'histoire du cinéma québécois et l'examen de ce va-et-vient entre les genres (c'est-à-dire le jeu de brouillage volontairement opéré sur la frontière, qui est une tendance persistante au sein de notre cinéma), nous permettront d'identifier et de discuter les problèmes théoriques posés par toute tentative de démarcation.

Nous procéderons en trois temps. D'abord, nous ferons quelques remarques définitives sur les concepts de *fiction* et de *documentaire* à l'aide des récentes propositions des philosophes Gregory Currie et Noel Carroll. Nous fournirons ensuite quelques exemples issus du corpus qui nous intéresse, ce qui nous permettra de proposer une explication de cette tendance marquée aux « jeux de fictions ». En effet, l'examen du discours implicite véhiculé dans ce corpus donne à penser que de jouer constamment sur la frontière entre fiction et non-fiction constitue une stratégie rhétorique et un moyen privilégié par les cinéastes québécois³ pour exprimer leurs positions politiques et sociales. Enfin, ce regard contemporain sur l'histoire du cinéma québécois permettra d'esquisser quelques remarques générales sur l'ontologie du septième art.

JEUX DE CATÉGORIES

En tant que spectateurs, nous n'avons pas les mêmes exigences, attentes ou critères d'évaluation par rapport au documentaire et au film de fiction. Nous ne leur accordons pas non plus la même portée épistémique, notamment parce que le rôle du documentaire (contrairement à la fiction) serait, en principe, de présenter un aspect de la réalité ou de nous apprendre quelque chose sur celui-ci. Ainsi, il est fréquent de voir le film de fiction et le documentaire comme étant catégoriquement opposés, même si tous les documentaires n'ont pas le même degré d'objectivité et que certains comportent au bout du compte une part de subjectivité très élevée. À l'inverse, nous savons très bien que la fiction est inspirée de faits réels... Sur quels critères peut-on alors envisager de tracer la ligne de démarcation, si tant est qu'une telle distinction de catégorie soit possible ?

Connu pour ses travaux sur le cinéma de genre et l'art de masse, le philosophe américain Noel Carroll a proposé il y a quelques années une définition du documentaire qui vise à contrer certaines thèses selon lesquelles

+ + +

3. On n'a qu'à penser à des réalisateurs marquants tels que Denys Arcand, Michel Brault, Bernard Émond, Claude Jutra, Pierre Perrault, Anne-Claire Poirier, etc.

tout film serait, *de facto*, fictionnel⁴. Il s'oppose ainsi au « déconstructionnisme », étiquette qui regroupe les thèses de Christian Metz et de ses successeurs. (Rappelons que, selon Metz, il n'est pas possible d'asseoir une différenciation conceptuelle entre fiction et non-fiction sur la base des traits stylistiques, puisque ceux-ci ne comportent pas de différence de nature.) Reconnaissant que fiction et documentaire n'ont pas, en soi, des propriétés stylistiques qui permettraient d'opérer d'emblée une démarcation nette, Carroll refuse pour sa part d'abandonner l'idée selon laquelle une telle démarcation pourrait être formulée sur de nouvelles bases. Il propose ainsi d'asseoir cette distinction sur les « intentions auctoriales » (*authorial intentions*), c'est-à-dire sur la relation entre l'œuvre, son auteur et ses destinataires, en vue de traiter les documentaires comme des films « d'affirmation présumée » (*presumptive assertion*), qu'il considère comme un sous-ensemble de « non-fiction⁵ ». Ainsi, même en admettant qu'il n'est pas toujours possible de distinguer la fiction de la non-fiction sur la base des éléments du film lui-même, la proposition de Carroll permet de résoudre cette épineuse question en suggérant de faire appel au contexte de production et à l'intention ayant mené à la production du film.

Malgré les mérites de cette nouvelle proposition, les questions de démarcation ne sont pas résolues pour autant. Pour prendre un exemple bien connu : quelle était l'intention auctoriale derrière *Pour la suite du monde*, chef-d'œuvre de la production documentaire québécoise réalisé en 1963 ? Bien que se voulant un documentaire, l'œuvre comporte une part de mise en scène manifeste provenant de l'équipe de cinéastes, mais aussi des participants : la présence de la caméra fait advenir dans la réalité quelque chose qui n'y aurait pas été autrement. En effet, l'évènement central du film (la pêche au marsouin) ne s'effectue que *parce que* la caméra est là pour filmer et les habitants de l'Île-aux-Coudres sont conscients que leurs propos sont captés – ce qui influe leur discours. Pourtant, le souci de réalisme dans les images tournées par Brault et la volonté de Perrault de rendre l'expérience vécue, qui font partie des « intentions auctoriales » auxquelles réfère Carroll, devraient situer clairement le film dans la catégorie du documentaire, surtout que, par souci de véracité, le réalisateur précise clairement dans le générique que les évènements ont été « *vécus et joués* » par les habitants. Or, malgré la clarté des

✦ ✦ ✦

4. Noel CARROLL, « Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis », Noel CARROLL et Jin-Hee CHOI (dir.), *Philosophy of Film and Motion Pictures*, Malden, MA, Blackwell, 2006, p. 154-171.

5. *Ibid.*, p. 154.

intentions de l'auteur (à savoir, rendre compte du réel le plus fidèlement possible), la part de mise en scène est suffisamment importante pour qu'on puisse hésiter à considérer que ce film constitue une représentation « fidèle » du réel⁶.

Gregory Currie soutient également que, malgré les difficultés conceptuelles qui entourent les tentatives de définition, la distinction de catégorie entre fiction et documentaire doit être maintenue. Il admet que ce qu'on appelle *documentaire* est en fait composé d'éléments documentaires et non documentaires⁷, mais, contre les déconstructionnistes, il refuse lui aussi d'abandonner tout espoir d'arriver à trouver une démarcation claire. Le philosophe britannique demeure conscient que la difficulté majeure pour y arriver réside dans le caractère malléable du genre, puisque le documentaire est à ses yeux une catégorie foncièrement vague. Sa solution sera alors de distinguer documentaire au sens « faible » et au sens « fort » : tout film n'est pas un documentaire, car celui-ci doit être composé en bonne partie de « traces de quelque chose » – Currie sous-entend ici quelque chose de *réel* au sens de « matériellement existant » –, auxquelles se greffent les assertions qui composent la trame narrative⁸. Ainsi, si presque tous les films comportent un aspect documentaire, dans la mesure où ils constituent une « capture » d'une réalité physique par la caméra (sens faible), un élément supplémentaire (à savoir une *intention narrative*) est requis pour qu'on puisse parler de documentaire au sens fort. Cette proposition reconduit en partie le problème en déplaçant la ligne de démarcation ; toutefois, il est intéressant de noter que, dans le corpus qui nous intéresse, l'intention narrative est, en général, manifeste.

QUELQUES ÉLÉMENTS HISTORIQUES

La « légende » attribue au cinéaste britannique John Grierson l'importation en anglais et l'usage du terme *film documentaire* à la fin des années 1930 pour désigner ces productions qui, tout en visant à rendre compte d'un aspect de la réalité, laissent place à un traitement personnel de la part du réalisateur. La définition de Grierson résumant sa conception du documentaire – un



6. Stéphane-Albert BOULAIS (dir.), *Le cinéma au Québec. Tradition et modernité*, Saint-Laurent, Fides, 2006.

7. Gregory CURRIE, « Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs », Noel CARROLL et Jin-Hee CHOI (dir.), *Philosophy of Film...*, *op. cit.*, p. 142. Voir également : Stacie FRIEND, « Fiction as a Genre », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 7, n° 112, 2012, p. 179-209.

8. Gregory CURRIE, « Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs... », *op. cit.*, p. 149-151.

« traitement créatif [*creative treatment*] de l'actualité⁹ » – indique bien à quel point il était conscient de la latitude – donc de l'importante part de subjectivité – à la portée de tout cinéaste qui entreprend un projet documentaire. Or l'engagement social de Grierson, sa foi en la portée éducative du cinéma et sa volonté de mettre celui-ci au service de la communauté le portent à encourager la mise en place d'une production montrant la réalité telle qu'elle apparaît, mais qui est aussi sensible aux préoccupations du public auquel elle devait s'adresser. Toutefois, ce traitement créatif ne libère pas le documentariste d'une certaine exigence de neutralité, puisque « John Grierson avait évoqué la nécessité d'avoir un point de vue créatif sur la réalité [...] [qui] devait se garder de tout parti pris¹⁰ ». Le documentaire selon Grierson a une portée éducative, certes, mais également une composante artistique. Il ne vise donc pas seulement à éduquer le spectateur et il ne saurait se réduire à une simple captation mécanique, comme le résume Carroll :

Par opposition aux images d'actualité, le documentaire tel que conçu par Grierson comporte un aspect créatif qui situe celui-ci dans une visée artistique. L'ambition de Grierson est comparable à celles d'autres créateurs et théoriciens des premiers cinémas (muet et sonore), qui souhaitaient combattre le préjugé selon lequel un film ne peut que fonctionner comme une reproduction servile et mécanique de ce qui était simplement capté par une lentille de caméra¹¹. [Notre traduction]

En tant que premier commissaire de l'Office national du film (ONF) du Canada, Grierson aura une influence sur les films produits dans le giron de l'organisme : sa réflexion sur l'esthétique et sur les enjeux théoriques liés au documentaire ne sera donc pas sans effets – ne serait-ce qu'indirects – sur la production québécoise qui s'apprête à éclore. Avant 1960, le cinéma québécois est constitué de quelques productions de fiction dramatique isolées (la

+ + +

9. Carroll explique que le concept de *documentaire* vise à distinguer un nouveau type de production des « actualités » telles que présentées par les films des frères Lumière et les *newsreels* présentées dans les salles de cinéma en guise de préambule au film principal (Noel CARROLL, « Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion : A Conceptual Analysis »..., *op. cit.*, p. 154). Voir également : John GRIERSON, « First Principles of Documentary », Forsyth HARDY (dir.), *Grierson on Documentary*, London, Faber and Faber, 1966, p. 145.

10. Marion FROGER, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, collection Socius, 2009, p. 81.

11. « In contrast to the actualité and the newsreel, the Griersonian documentary had a creative dimension by virtue of which it was explicitly conceived to be artistic. In this, Grierson's ambitions paralleled those of other film-makers and theoreticians of the silent and early sound periods who wished to defeat the prejudice that film could merely function as the slavish and mechanical reproduction of whatever confronted the camera lens » (Noel CARROLL, « Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion : A Conceptual Analysis »..., *op. cit.*, p. 154).

plus connue étant sans conteste la légendaire *Aurore* de Jean-Yves Bigras en 1951) et des « vues » de l'Abbé Proulx, pionnier du documentaire à vocation didactique¹². Bien que ne correspondant pas à un idéal d'objectivité et de neutralité, l'abondante production de Proulx marque néanmoins le début d'une réelle production documentaire au Québec et présente déjà cette tendance à jouer sur la frontière entre fiction et non-fiction, comme le résume avec humour Yves Lever : « ce type de démarche documentaire s'apparente beaucoup à celui de la fiction. [...] La vieille blague dit que la seule différence entre ce type de documentaire et la fiction est que dans le premier cas, les « comédiens » ne sont pas payés¹³ ».

Nous pouvons dire que l'œuvre de Proulx est un exemple manifeste de la position de Currie, qui décrit le documentaire comme une catégorie « vague¹⁴ » : le portrait qu'il propose n'est peut-être pas exact (dans la mesure où l'œuvre dépeint de façon partielle les situations et les sujets : l'honnête cultivateur, les vastes forêts à défricher, le courage de l'épouse vertueuse, etc.), mais il n'est pas *délibérément* trompeur. Elle peut donc être classée comme œuvre documentaire et ne saurait être utilisée comme argument pour dissoudre la démarcation entre fiction et documentaire : « Proulx aime les sujets et les objets qu'il capte. On pourra peut-être lui reprocher de retenir, au montage final, des scènes par trop idylliques pour ne pas dire idéalisées. Mais on ne pourra jamais dire qu'il a inventé ou “truqué” de façon délibérée “l'histoire” qu'il veut nous raconter¹⁵ ».

À titre anecdotique, il est intéressant de noter que l'émergence même de la production cinématographique québécoise est une conséquence directe d'un conflit politique. En effet, afin d'alléger certaines tensions linguistiques, les autorités avaient recommandé en 1956 le déménagement de l'ONF d'Ottawa vers Montréal, la ville la plus « centrale » dans la courte liste des villes bilingues possibles. L'organisme fédéral est alors relevé de sa fonction de propagande et converti à une mission éducative : on y produit surtout, à l'époque, des films courts et des séries didactiques. Le mandat des cinéastes est de fournir des outils de développement communautaire et

✦ ✦ ✦

12. Jacques SAINT-PIERRE, « L'abbé Maurice Proulx : maître du cinéma éducatif », *Encyclobec*, www.encyclobec.ca/main.php?docid=357 (7 octobre 2013).

13. Yves LEVER, « Cinéma québécois et mémoire », Stéphane-Albert BOULAIS (dir.), *Le cinéma au Québec. Tradition et modernité*, Saint-Laurent, Fides, 2006, p. 80.

14. Gregory CURRIE, « Visible Traces : Documentary and the Contents of Photographs »..., *op. cit.*, p. 151.

15. Jacques MICHAUD, « Le royaume suspendu », Stéphane-Albert BOULAIS (dir.), *Le cinéma au Québec...*, *op. cit.*, p. 169.

d'animation sociale en vue de contribuer directement à la transformation de la société dans laquelle ils vivent, ainsi que de développer les conditions favorables au maintien d'une véritable démocratie participative¹⁶. L'arrivée de l'Office à Montréal en 1956, en pleine ère Duplessis, rend donc possible l'éclosion *ex nihilo* d'une génération de cinéastes francophones qui pourra exprimer librement ses préoccupations, puisque, de juridiction fédérale, l'organisme est hors du contrôle du clergé et des autorités provinciales qui suivent de près les développements de ce média¹⁷. C'est ainsi que plusieurs ont pu, malgré leur opposition au pouvoir (provincial ou fédéral), bénéficier d'une liberté de parole sans précédent au sein de l'organisme¹⁸.

La naissance d'un véritable cinéma québécois de fiction est également associée aux débuts de l'ONF : elle prend source dans la production de documentaires à caractère social (comme le souhaitaient Grierson et les commissaires qui lui succéderont), mais le lien étroit entre fiction et documentaire demeurera constant. En faisant référence à ses propres débuts comme documentariste et au caractère très politisé de ses collègues rattachés à l'ONF, le cinéaste Bernard Émond résume en disant que presque « tous les réalisateurs de [s]a génération ou plus vieux sont passés par là¹⁹ ». La pratique documentaire a marqué irrémédiablement le cinéma de fiction québécois, tout en apportant une contribution significative au cinéma mondial : « [La] plus grande contribution du cinéma québécois au cinéma mondial [...] a été le documentaire. Les cinéastes de l'ONF, dans les années 1960, ont pratiquement inventé le cinéma-direct tel qu'on le connaît maintenant²⁰ ». Considérant que le documentaire semble, à première vue du moins, être l'avenue royale de l'expression du propos politique, pourquoi nombre de documentaristes issus de l'ONF ont-ils choisi, en une période très mouvementée politiquement, de ne faire qu'un « passage » dans le documentaire, pour se tourner vers la production de films de fiction ?

C'est ainsi un propos politique souvent implicite, mais omniprésent qu'on trouve dans les productions de gens comme Perrault, Brault, Groulx et Arcand. Une politique de non-ingérence en vigueur jusque dans



16. Marion FROGER, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté...*, *op. cit.*, p. 45.

17. *Ibid.*, p. 20 ; Christine EDIIE, « Le 20^e siècle de la culture québécoise : la quête d'une identité », Québec, Institut de la statistique du Québec, http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat_obs/pdf/IVCulture.pdf, 2002 (7 octobre 2013).

18. Marion FROGER, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté...*, *op. cit.*

19. Bernard ÉMOND et Simon GALIERO, *La perte et le lien. Entretiens sur le cinéma, la culture et la société*, Montréal, Médiaspaul, 2009, p. 52.

20. *Ibid.*, p. 23.

les années 1960 leur permet par ailleurs dans plusieurs cas d'adopter ouvertement une attitude contestatrice, voire subversive par rapport aux institutions fédérales²¹. En pleine Révolution tranquille et dans la foulée des transformations sociales qui accompagnent celle-ci, les réflexions sur l'identité et la quête d'affirmation nationale explosent, et le septième art est alors le média par excellence pour l'expression des revendications identitaires. Populaire, accessible, le cinéma est, pour reprendre l'expression que Brault attribue à Grierson, le « cheval de Troie de l'esthétique » :

À partir de 1960, au Québec, la fin du régime Duplessis et l'avènement de la Révolution tranquille ont permis l'émergence d'une culture dont le mot d'ordre est, pour les jeunes artistes de l'époque, d'aller de l'avant. C'est dans ce contexte libérateur qu'apparaît, dans la tradition du documentaire, le cinéma-direct : un cinéma novateur à caractère social. Le cinéma québécois, à forte incidence sociale et politique, reflète l'aspiration d'une société qui veut se libérer et imposer son identité²².

La grande latitude dont les cinéastes avaient joui à l'ONF et les moyens qui avaient été mis à leur disposition leur ont permis d'explorer les possibilités du média et de développer une signature personnelle, ce qui mènera plusieurs d'entre eux à se tourner ensuite avec succès vers la production d'œuvres de fiction. Pourtant, contrairement à ce qu'on aurait pu anticiper, on n'observe pas, avec le développement d'un cinéma de fiction original dans les années 1960 et 1970, un recul marqué de l'expression d'un propos politique. Au contraire, faute de pouvoir exprimer sans contraintes leurs convictions, la fiction prend le relais du documentaire pour exprimer les positions politiques des cinéastes.

C'est le court métrage *Les Raquetteurs* qui a marqué en 1958 un tournant dans l'histoire du cinéma québécois, car sous son sujet banal (un congrès de raquetteurs tenu dans la ville de Sherbrooke) se cachaient des enjeux plus importants. De retour à l'emploi de l'ONF, qu'il avait quitté auparavant en lui reprochant son caractère francophobe²³, Brault réalise grâce à un larcin administratif (avec la complicité de Groulx et de Carrière)

✦ ✦ ✦

21. Marion FROGER, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté...*, op. cit., p. 45.

22. Esther PELLETIER, Steven MORIN et Karine LATULIPPE, « Le scénario au Québec de 1913 à 2003 », Stéphane-Albert BOULAIS (dir.), *Le cinéma au Québec...*, op. cit., p. 34.

23. André LOISELLE, *Le cinéma de Michel Brault, à l'image d'une nation*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 56-61.

ce petit film²⁴ qui marquera les débuts du cinéma direct. De même, *Le chat dans le sac* (1964) de Gilles Groulx ainsi que *La vie heureuse de Léopold Z* (1965) de Gilles Carle sont des fictions réalisées à partir de budgets consacrés à des documentaires, mais détournés par diverses astuces. Ayant trouvé par la ruse (voire la désobéissance) le moyen de surmonter les limitations financières et les contraintes administratives entravant leur création, les cinéastes chercheront couramment à exploiter les brèches de la frontière entre la fiction et le documentaire en exploitant le potentiel polysémique des images et divers procédés narratifs. L'impact de ce *modus operandi* se fera sentir sur un autre plan : non seulement cette approche novatrice du documentaire sera rafraîchissante sur le plan esthétique, mais elle mettra en évidence certains problèmes théoriques : le documentaire est-il véritablement la façon la plus efficace pour exprimer un point de vue politique ? Nombre de créateurs et de théoriciens répondront par la négative à cette question, en développant une approche stylistique qui combine les deux genres.

L'arrivée du cinéma direct marque ainsi un renouveau dans la pratique documentaire, tout en introduisant une nouvelle façon de faire de la fiction par le détournement des scènes captées par la caméra. Il n'est d'ailleurs pas anodin que des cinéastes québécois – Michel Brault en particulier – aient été impliqués directement dans l'éclosion, dès la fin des années 1950, de cette nouvelle approche du documentaire qu'est le cinéma direct²⁵. Leur apport à ce courant indique l'importance accordée au fait de réduire la part de mise en scène dans l'approche documentaire pour s'approcher du réel. Pourtant, Brault lui-même concède que le cinéma direct nécessite lui aussi l'usage de subterfuges. Conscient de l'interférence de la caméra sur le sujet filmé, il choisit d'insister sur la transparence pour augmenter le degré de vérité et propose, par exemple, d'indiquer que les gens de L'Isle-aux-Coudres, dans *Pour la suite du monde*, ont « vécu et joué » les événements filmés²⁶. De même, il n'hésite pas à ajouter dans *Les Raquetteurs* des éléments qui n'ont pas été captés sur place afin d'augmenter la cohérence et la fluidité du film. Pour Brault, la vraisemblance est plus importante que l'exactitude factuelle,

✦ ✦ ✦

24. Insatisfait d'obtenir seulement le matériel requis pour tourner un film de trois minutes, Brault ajoute un zéro sur le bon de réquisition, transformant « par magie » les 1000 pieds de pellicule alloués en 10 000, ce qui lui permet de tourner une fin de semaine entière. Comme l'espérait le caméraman, les images tournées seront jugées intéressantes par le responsable de programmes et, par conséquent, mises aux archives, ce qui, en réalité, permettra à Brault de les utiliser à sa guise. Grâce à la complicité de collaborateurs, il parviendra à en faire un film de 15 minutes, qui deviendra *Les Raquetteurs*. Vu par Jean Rouch, qui appréciera son caractère novateur, le film marquera une nouvelle ère : celle du cinéma direct (*ibid.*, p. 60).

25. André LOISELLE, *Le cinéma de Michel Brault...*, *op. cit.*

26. *Ibid.*, p. 135.

et il conservera par la suite un intérêt profond pour ce jeu entre le « réel » et le « fabriqué ».

FICTION, NON-FICTION. LES TEINTES DE GRIS DU RÉEL

Les motivations artistiques qui peuvent amener un cinéaste à choisir de s'exprimer par la fiction ou le documentaire sont nombreuses, mais les motivations extra-artistiques le sont tout autant. Il semble que, pour nombre de cinéastes marquants des années 1960 issus de l'ONF, le passage à la fiction n'est venu qu'après coup et qu'il s'est plus souvent présenté sous la forme d'un compromis ou d'un accident de parcours. Ce passage obligé par le documentaire explique probablement – en partie du moins – l'omniprésence des thèmes politiques dans les œuvres québécoises : entre le documentaire et le pamphlet, la ligne est mince, et les cinéastes ont souvent mis cette perméabilité au service des idées qu'ils voulaient défendre. Cette transition du documentaire vers la fiction s'effectue en même temps que le déclin du cinéma direct, au cours des années 1970. Cette période est aussi caractérisée par l'apparition des institutions de financement, qui permettront le développement de la production cinématographique au-delà de la production de films à vocation sociale, mais aussi par le développement du secteur privé²⁷.

Le passage à la fiction sera une stratégie avantageuse pour les cinéastes : non seulement les possibilités expressives et symboliques sont multipliées, mais, en plus, ils peuvent de la sorte contourner certains problèmes pragmatiques sur lesquels il convient de s'attarder un instant. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons retenu quelques cas qui nous semblent être les plus significatifs pour illustrer et expliquer les raisons – outre les raisons esthétiques bien sûr – qui amènent des documentaristes à choisir la fiction, plutôt que le documentaire, pour exprimer leurs préoccupations politiques.

POUR DES RAISONS DE LIBERTÉ D'EXPRESSION

Denys Arcand opère un tournant progressif vers la fiction entre deux productions documentaires marquantes. Après avoir été échaudé par la censure imposée à son documentaire *On est au coton* (réalisé en 1970 et dont l'ONF interdit la diffusion à la suite des pressions de l'industrie), il produira les films *La Maudite Galette* (1972) ainsi que *Réjeanne Padovani* (1973), œuvres

✦ ✦ ✦

27. Esther PELLETIER, Steven MORIN et Karine LATULIPPE, « Le scénario au Québec de 1913 à 2003 »..., *op. cit.*, p. 35.

fictionnelles très inspirées de faits réels²⁸, pour ensuite retourner à la fiction dans le sens plus traditionnel du terme avec *Gina* (1975). Le tournage du documentaire politique *Le confort et l'indifférence* (1981), durant lequel il a été témoin d'évènements troublants qu'on lui avait interdit de filmer, conclura cette transition vers un mode d'expression qui lui permet de s'exprimer plus librement sans mettre en péril la transmission de son message – d'autant plus que ce type de production est encouragé par la création de nouveaux programmes de financement. Par exemple, on trouvera dans *Réjeanne Padovani* (1973) une critique cinglante de la corruption du monde politique et de sa collusion avec le monde des affaires montréalais, inspirée d'un évènement réel (l'expropriation massive de résidants en vue de la construction d'un tronçon d'autoroute dont la construction servait des intérêts particuliers). Encore une fois, la ligne entre fiction et non-fiction est étroite, puisqu'il est facile de deviner à qui correspondent, dans la réalité, les personnages créés par Arcand. Celui-ci ajoute des détails qui permettent au spectateur d'identifier facilement de quelles figures politiques sont inspirés ses personnages, faisant en sorte qu'il est impossible de ne pas faire le parallèle entre les deux : par exemple, le personnage du maire dans le film porte des lunettes identiques à celles de la figure politique dont il est inspiré, Jean Drapeau. Le cinéaste maintient d'ailleurs constamment le rapport entre l'histoire fictive et les évènements d'actualité à partir desquels elle a été forgée. En insérant dans l'histoire fictive des images tournées au moment où les faits se sont produits, à savoir la démolition des résidences de citoyens expropriés par les manœuvres d'hommes d'affaires et de politiciens corrompus, Arcand arrive à combiner les deux modes d'expression :

Du point de vue formel, l'insertion de séquences documentaires vient renforcer l'effet de réel de la proposition filmique en faisant défiler des images de paysage urbain dévasté par la démolition des maisons expropriées. Ici encore, le documentaire informe et prend la relève de la fiction en lui insufflant un surplus de véracité²⁹.

Exprimer son point de vue en passant par la fiction est pour Arcand un moyen de se réapproprier la liberté de parole et d'exprimer un point de vue sans contraintes, tout en dénonçant clairement une situation qu'il juge

✦ ✦ ✦

28. Christian POIRIER et Mélissa THÉRIAL, « Cinéma, éthique et politique. La société québécoise au prisme de Réjeanne Padovani », *Nouvelles vues. Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, n° 13, printemps 2012, nouvellesvues.ulaval.ca/index.php?id=2466 (7 octobre 2013).

29. Yves LEVER, « Cinéma québécois et mémoire »..., *op.cit.*, p. 95.

inacceptable. Le recours aux procédés fictionnels lui permet d'exposer une critique sévère et sans équivoque sans qu'il coure le risque d'être muselé dans sa recherche de financement futur. Fait intéressant : ce compromis ne lui coûte guère, puisqu'il affirme ne pas voir, en tant que créateur, de différence de catégorie entre documentaire et fiction et, d'ailleurs, il s'adonne aux deux genres dès le début de sa carrière, bien que ce soit d'abord comme documentariste qu'il s'est fait connaître³⁰. Trouvant autant de satisfaction, en tant que créateur, dans un genre comme dans l'autre, Arcand résume avec esprit qu'il n'y a au fond qu'une seule catégorie qui vaille : « Pour moi, tout ça c'est du cinéma³¹ ».

Être « contraint » de se tourner vers les procédés narratifs propres à la fiction est ainsi le meilleur moyen à sa disposition pour dénoncer une situation, ce qui lui permet en revanche, de son propre aveu, « d'aller plus loin dans ses tentatives de dépeindre le réel³² ». Par exemple, il présente dans *Gina* (1975) une mise en abyme évoquant le rapport de l'artiste aux institutions, dont il dépend pour gagner sa vie, et le problème de la censure. Dans l'une des scènes du film, il fait référence à un incident réel survenu pendant le tournage de *On est au coton* (1970), où les services de sécurité l'ont intercepté³³. Faire jouer un incident réel par des personnages de fiction permet à Arcand de montrer l'absurdité de la situation et de dénoncer l'intrusion abusive de la part des services de sécurité sans être inquiété. Comme l'explique Yves Lever, Arcand s'engage de la sorte dans une « nouvelle voie, plus subtile et insidieuse, pour transmettre ses points de vue par l'entremise de la création de personnages qui incarnent différents aspects de sa démarche et de sa personnalité. [...] Le détour de la fiction *arraisonne* le réel³⁴ ».

L'exemple d'Arcand n'est pas isolé. Dans les années 1960 et 1970, certains représentants de l'ONF n'appréciaient guère le discours montant du nationalisme québécois, dont les cinéastes ont souvent été les porte-parole – parfois même malgré eux³⁵. S'il n'était pas possible pour ces dirigeants de museler les artistes, d'autres moyens de contrôle étaient à leur disposition,

✦ ✦ ✦

30. Esther PELLETIER, Steven MORIN et Karine LATULIPPE, « Le scénario au Québec de 1913 à 2003 »..., *op. cit.*, p. 38.

31. Denys ARCAND, « Le documentaire selon Arcand », *Denys Arcand, l'œuvre documentaire intégrale 1962-1981*, ONF/NFB, 2004, 18 min. Voir également : Denis BACHAND, « Denys Arcand, réalisateur et scénariste. Les voies croisées du documentaire et de la fiction », Stéphane-Albert BOULAIS (dir.), *Le cinéma au Québec...*, *op. cit.*, p. 91-112.

32. *Ibid.*, p. 92.

33. L'incident était alors connu puisqu'il avait été filmé et que la séquence avait été ajoutée au film, dont des copies non officielles avaient circulé par l'orchestration de fuites.

34. Yves LEVER, « Cinéma québécois et mémoire »..., *op. cit.*, p. 93. [Nous soulignons]

35. Christine EDDIE, « Le 20^e siècle de la culture québécoise : la quête d'une identité »..., *op. cit.*

dont la censure indirecte, c'est-à-dire restreindre l'accès au financement³⁶. Le cas de Michel Brault est encore une fois éloquent. Celui-ci avait entrepris de recueillir les témoignages de quelques-unes des 400 personnes emprisonnées arbitrairement et sans mandat d'arrestation pendant la crise d'Octobre, à la suite de l'application de la Loi sur les mesures de guerre en 1970. Sachant qu'obtenir le financement auprès de l'organisme subventionnaire pour faire un documentaire sur ce sujet serait ardu³⁷, il propose plutôt un scénario de fiction « inspirée de faits réels » duquel résultera, en 1974, *Les Ordres*.

Présenter son film comme une fiction lui permet une totale immunité : il peut de la sorte s'exprimer contre l'abus de pouvoir dont ont fait preuve les autorités qui sont concernées par le propos du film. En faisant une fiction, Brault troque le chapeau d'historien pour celui d'auteur (au sens de Currie et Carroll) : son propos ne peut plus être attaqué et son message gagne en force. Le spectateur retient du film non tant des noms et des dates, ni même des faits précis sur cet épisode houleux de l'histoire du Québec – que Brault ne cherche d'ailleurs pas à reproduire de façon exacte, puisqu'il part de témoignages de personnes réelles pour fabriquer des personnages –, il en retient plutôt un message général sur l'importance du respect des droits au sein d'une société qui se dit démocratique, ainsi que les conséquences douloureuses vécues par les individus qui en ont été privés. Brault arrive à rendre tangible le vécu des personnages, dans la mesure où la caméra « peut capter au-delà de la performance, à travers la mise en scène, derrière le rôle, le réel du personnage qui paradoxalement expose sa vérité en choisissant de porter un masque³⁸ », sans pour autant en faire un *docudrame* au sens de Currie³⁹.

POUR DES RAISONS DE VRAISEMBLANCE

La deuxième raison renvoie à la notion même de vérité et relève d'un désir de mieux exprimer le réel, comme le formule Michel Brault dans cette affirmation surprenante : « Ce qui m'a incité à faire de la fiction ? L'incapacité du documentaire à tout dire⁴⁰ ». Cette affirmation, pourtant toute simple, est

✦ ✦ ✦

36. Pour un exemple plus récent et particulièrement éloquent, pensons aux difficultés éprouvées par le réalisateur Pierre Falardeau pour obtenir du financement pour *15 février 1839* (2001) ainsi qu'*Octobre* (1994), en raison du contenu politique de ces films.

37. L'ONF ainsi que la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne refuseront de produire le film, qui sera majoritairement financé par le secteur privé. Voir : André LOISELLE, *Le cinéma de Michel Brault...*, op. cit., p. 178.

38. *Ibid.*, p. 103.

39. Gregory CURRIE, « Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs »..., op. cit., p. 150.

40. Brault s'exprime ainsi lors d'une entrevue présentée dans *Le cheval de Troie de l'esthétique*, réal. Gilles Noël, Nanouk Films, 2005.

lourde de sens. Choisir ce moyen pour satisfaire son désir de « coller à la réalité » peut sembler paradoxal à première vue, sauf pour quiconque au fait des thèses défendues dans la *Poétique*, où, s'opposant à son maître, Aristote affirme l'importance et la pertinence philosophique de la fiction, qui est « plus philosophique » que l'histoire dans la mesure où elle traite du général et non du particulier⁴¹. La fiction permet de sortir des contingences pour aller à l'universel et c'est la voie que choisit Brault en fabriquant des *personnages*, plutôt qu'en filmant des *personnes*. Il peut ainsi présenter un point de vue qui n'aurait pas été accessible autrement à la caméra : « Comme ses collègues Groulx et Jutra, [...] Brault cherche à enrichir la fiction en y insufflant une vérité documentaire, tout en dépassant le cadre étroit du cinéma factuel qui peut difficilement accéder à l'imaginaire ou à l'intériorité du personnage⁴² ».

Ayant soustrait son film aux contraintes de la production documentaire conventionnelle, il peut mieux exprimer la « vérité » des événements, puisqu'il sait que la crédibilité des sources dont il dispose aurait pu être contestée et que la véracité ou l'exactitude d'un documentaire reposant sur ces témoignages aurait été remise en cause. Encore une fois, *Les Ordres* constitue un exemple particulièrement intéressant, puisque non seulement Brault utilise la fiction pour dénoncer des événements survenus dans la réalité, mais, en plus, la question de la fiction occupe une place centrale dans la trame narrative du film. Si le scénario est basé sur de véritables témoignages, le film n'est pas un documentaire ; comme pour insister sur cet usage atypique des procédés de fiction, les acteurs se nomment pour ensuite présenter leur personnage. Leur *performance* a alors une valeur performative, puisqu'à la prononciation du nom du personnage qu'ils jouent, les acteurs sont projetés dans l'histoire. Par exemple, pour présenter l'un des personnages principaux, dont l'identité est fictive mais construite à partir d'un témoignage, l'acteur explique : « Je m'appelle Jean Lapointe et, dans le film, je suis Clermont Boudreau. » Au moment où il prononce le nom de *Boudreau*, l'acteur cesse d'être Lapointe et *devient* Boudreau. Brault crée donc de toutes pièces « une impression documentaire qui évoque les sources factuelles du récit⁴³ » et qui rappelle constamment au spectateur que la trame dramatique est basée sur des faits. Comme l'exprime ce passage, *Les Ordres* est l'exemple

✦ ✦ ✦

41. Voir les travaux de Martha Nussbaum pour une réflexion d'inspiration aristotélicienne sur l'apport de la fiction pour la réflexion éthique, notamment dans : Martha NUSSBAUM, *La connaissance de l'amour*, Paris, Seuil, 2010.

42. André LOISELLE, *Le cinéma de Michel Brault...*, *op. cit.*, p. 156-157.

43. *Ibid.*, p. 186.

paradigmatique où le jeu entre fiction et non-fiction agit comme procédé stylistique central :

Il y a une constante superposition de l'acteur et du personnage qui crée une tension entre le procédé documentaire de l'entrevue et les techniques dramatiques de mise en scène. Le film affirme concurremment son authenticité et sa fiction, ce qui peut amener le spectateur à concevoir *Les Ordres* comme authentique portrait d'une fiction, comme documentaire sur la performance des acteurs, dont Jean Lapointe⁴⁴.

Ce jeu se reflète dans d'autres éléments stylistiques, notamment par un usage particulier du noir et blanc et de la couleur, contrainte qui était à l'origine d'ordre strictement financier, mais que Brault exploite habilement en jouant avec les procédés narratifs, selon que l'on est dans les événements vécus par les personnages en prison ou dans le récit qui relate les événements après coup. Ce qui est vécu en prison est en couleur, ce qui est raconté *a posteriori* est en noir et blanc, comme si les personnages n'arrivent pas à communiquer entièrement l'expérience qu'ils ont vécue, ajoutant ainsi à « l'effet documentaire ». Par moments, les acteurs témoignent à la caméra *comme si* les événements les avaient affectés personnellement. En quittant de temps à autre la narration au profit de ce qui ressemble à un témoignage (personnage assis à une table, qui raconte à la caméra un événement passé), Brault donne accès à l'intériorité de ces personnages fictifs, tout en évoquant l'origine véridique des témoignages qu'il met en scène⁴⁵.

Cette préoccupation de Brault apparaît d'ailleurs avant *Les Ordres*, lorsque, insatisfait de n'avoir pu tourner certaines scènes telles qu'il les voulait pour *Les Raquetteurs*, il opte pour la reconstitution. Limité par les contraintes techniques de l'équipement de l'époque (absence de son synchrone, caméra bruyante, etc.), il choisit dans certains cas de sacrifier l'authenticité au profit de la vraisemblance. Par exemple, pour ajouter au réalisme de la scène du train, dont il n'a pas réussi à tourner l'arrivée, il n'hésite pas à ajouter un plan où la barrière d'une voie ferrée s'abaisse, scène qui sera tournée à Montréal, des semaines après la tenue de l'événement que le film était supposé documenter. De même, certains bruits de fond et de la musique sont enregistrés en studio au cours de la postsynchronisation, ce qui est plutôt ironique considérant que *Les Raquetteurs* est un film phare du cinéma direct.

+ + +

44. *Ibid.*, p. 187.

45. *Ibid.*, p. 186.

Dans d'autres situations, il choisit de *mettre en scène* le trucage, comme dans *Les Ordres* ou encore dans *Félix Leclerc, troubadour* de Claude Jutra, dont il assure la direction photo. À défaut de pouvoir saisir ce qu'il doit filmer – soit la vie personnelle du chanteur, qui disparaît forcément dès que s'allume une caméra –, il prend le parti d'inclure dans l'image ce qui, selon la convention, devrait en être absent :

Dans ce film, [...] les images réalistes de Brault contrastent avec le commentaire ironique de Leclerc qui révèle que le tout n'est qu'une supercherie, car le cinéaste lui a demandé de jouer le rôle de « Félix », qui est « surpris » de voir l'équipe de l'ONF arriver « à l'improviste ». Le film, un exemple de post-modernisme embryonnaire, oscille constamment entre des moments typiquement directs [...] et des séquences qui exposent la fiction de ce portrait du musicien [...] équipement de tournage en pleine vue, réalisateur qui observe le tournage, commentaire ironique de Félix, etc.⁴⁶

On le voit, l'influence de la pratique documentaire chez Brault n'allait pas s'évaporer sous prétexte d'un « passage à la fiction » et ce tournant dans sa pratique a au contraire permis de mieux embrasser le réel en acceptant la part de *fabriqué* inhérente à toute production filmique.

POUR DES RAISONS D'ORDRE ÉTHIQUE

L'exemple de Bernard Émond est le plus éloquent à l'égard des raisons d'ordre éthique. C'est une série d'incidents qui amène cet anthropologue de formation et militant de longue date à réaliser des films de fiction. Mal à l'aise avec le documentaire ethnologique, qui constitue en quelque sorte une propédeutique à son œuvre de fiction, il éprouve des réticences à s'immiscer dans le quotidien de ses sujets pour arriver à les filmer et à transmettre leur réalité, à la fois parce qu'il entre dans leur intimité, mais aussi parce que cela l'oblige en quelque sorte à exposer la sienne : « Il y avait des choses dont j'avais envie de parler, mais que je n'arrivais pas à dire comme documentariste⁴⁷ ». Cet inconfort s'explique par le sentiment de responsabilité envers les sujets filmés, qu'il ne se sent pas toujours à l'aise de capter crûment par une caméra. Dépouiller ses sujets de leur intimité ferait en sorte de leur faire perdre un peu de leur dignité, mais Émond ressent néanmoins le besoin de

✦ ✦ ✦

46. *Ibid.*, p. 67.

47. Bernard ÉMOND et Simon GALIERO, *La perte et le lien...*, *op. cit.*, p. 50. Notons que le traitement autofictionnel d'*À tout prendre* (1961) de Claude Jutra pourrait aussi s'inscrire dans cette catégorie.

rendre compte de certains éléments de leur réalité. La solution qui s'offre à lui est de le faire par le truchement de la fiction :

[Je] jouis en fiction d'une liberté totale et [...] je n'ai pas cette espèce de pudeur qui me retient. En fiction, je peux montrer des personnages alcooliques, suicidaires, déprimés, de la violence [...]. [Ce] sont des choses que je n'aurais pas pu faire dans le documentaire. Je peux parler de choses qui me tiennent à cœur⁴⁸.

Ces « choses qui lui tiennent à cœur » sont les mêmes thèmes qui le préoccupent depuis toujours, à savoir les inégalités sociales et la transmission de la culture, telles qu'elles sont exprimées dans les récits dans lesquels évoluent ses personnages. Si le chemin le plus court, pour un cinéaste qui cherche à promouvoir une cause politique, est de s'exprimer par la voie du pamphlet ou du documentaire, chez Émond, c'est la stratégie inverse qui sera adoptée. Ayant déjà abandonné la production de vidéo militante de ses débuts, il délaisse ensuite la pratique documentaire pour se tourner vers la fiction. La raison est simple : mettre en scène des personnages fictifs lui permet d'exprimer ses préoccupations éthiques sans l'obliger à endosser un rôle inconfortable. Il arrive, par exemple, dans *La femme qui boit* (2001), à nous faire prendre conscience des conséquences de l'alcoolisme et de son lien possible avec les inégalités sociales sans qu'il soit nécessaire de faire appel à l'histoire véritablement vécue par une personne en particulier : seule importe la vraisemblance dans ce cas, car le cinéma d'Émond est résolument réaliste. Toutefois, sa formation en anthropologie et sa pratique en ethnographie laissent des traces, car « dans l'écriture de [ses] films de fiction, il y a une assez grande part de recherche documentaire⁴⁹ ». Détail non négligeable, la conception du travail de l'artiste adoptée par Émond est subordonnée à une exigence éthique et il n'hésite pas à qualifier lui-même ses films de « fables », sous-entendant la portée édificatrice qu'il cherche à donner aux récits qu'il met en images. Que ce soit par le documentaire ou la fiction, il voit l'artiste comme une personne qui est d'abord responsable de transmettre ce qui se passe non pas dans son intériorité, mais dans son *environnement*, lequel inclut la communauté dont il fait partie. Cela nous amène à la quatrième et dernière raison, qui n'est pas sans lien avec l'aspect éthique.

+ + +

48. *Ibid.*, p. 51.

49. *Ibid.*, p. 52.

POUR DES RAISONS RHÉTORIQUES

Dans plusieurs cas, il semble que le choix de la fiction s'explique par une volonté des créateurs de défendre leur position sans s'aliéner un public souvent désabusé ou réfractaire au discours politique. L'usage de la fiction permet en effet d'aller toucher un public qui ne serait pas intéressé au documentaire social ou au pamphlet politique. L'exemple d'Émond est pertinent dans ce cas également, dans la mesure où il a fait du film social et militant ainsi que du documentaire pendant des décennies avant de se tourner vers la fiction. Celle-ci s'impose comme moyen privilégié pour présenter ses positions, de façon non explicite toutefois. Émond dit ceci : « Le sentiment des injustices sociales ne m'a jamais quitté. Tout comme une certaine indignation. Ça ne se traduit pas de façon ouvertement politique dans mes films. Je ne pense pas que je pourrais être un bon cinéaste politique⁵⁰ ». Cette auto-critique porte surtout sur ses premières productions à caractère militant ; il voit par ailleurs la portée politique de la fiction. Il y a chez lui cette ambivalence : « Je ne peux pas me départir d'une culpabilité à ne pas poser plus de gestes politiques concrets [...] mais [...] j'ai l'impression de ne pas être complètement inutile [politiquement] en faisant ce que je fais. Que je parle de ces choses par une voie détournée⁵¹ ». Choisir la fiction permet de transmettre plus efficacement le message (dont on cherche à convaincre le spectateur) et, possiblement, d'avoir un certain impact social.

Dans un tout autre registre, on peut également penser aux courts et longs métrages de Robert Morin. Par exemple, dans *Quiconque meurt, meurt à douleur* (1998), il situe son propos dans un cadre qui n'a rien à voir en apparence avec la politique : l'univers des *junkies*. Ce film n'est pas d'emblée un film à thèse, mais l'œuvre intègre néanmoins une voix que le réalisateur veut faire entendre, à savoir un questionnement sur la légitimité et l'usage de la force policière ainsi que l'inégalité entre les individus face à la loi, préoccupation qui est somme toute assez présente. Morin joue volontairement sur la frontière fiction/non-fiction puisque ses « personnages » sont souvent des personnes qui jouent leur propre rôle, ou presque⁵², jeu qui est

+ + +

50. *Ibid.*, p. 31.

51. *Ibid.*, p. 46.

52. Pensons notamment à Cylvie, artiste et auteure qui s'est fait connaître des Montréalais par le concours du journal de rue *L'Itinéraire*, où elle a tenu une chronique relatant notamment son passé de toxicomane. Dans *Quiconque meurt, meurt à douleur*, elle joue un personnage de *junkie* du même nom. L'histoire présentée dans le film est fictive, mais l'expérience de toxicomane de l'actrice est bien réelle et il y a lieu de penser que Cylvie joue son propre rôle.

fréquent chez Morin, bien qu'il n'ait probablement pas été motivé, à l'origine, par le désir d'exprimer un propos politique.

En fait, ce sont plutôt des considérations pragmatiques qui l'ont amené à développer ce procédé : caméraman de métier, Morin utilise pour la production de ses courts métrages le matériel résiduel produit dans le cadre de divers contrats. Il invente alors des histoires qu'il superpose à ces *rushes* dont il détourne le sens. En insérant une narration sur ce qui était à l'origine des images destinées à la production de films didactiques ou commerciaux, Morin fait passer une même image de *documentaire* (ou didactique) à *fictionnelle* ; l'intérêt de ses films réside justement dans l'astuce de cette fabrication d'un récit à partir d'images à vocation documentaire ou informative qui sont, à la base, anodines. Par exemple, dans *Le voleur vit en enfer* (1984), Morin enregistre des appels véritables dans un centre d'aide pour personnes en détresse et les réponses de la téléphoniste sont authentiques. Il adopte toutefois une identité fictive (« Jean-Marc »), mais s'inspire des éléments réels de sa vie (notamment sa situation financière difficile) pour construire une histoire qu'il greffera à des images tournées à temps perdu dans son quartier et chez ses véritables voisins. « Jean-Marc » est une sorte d'*alter ego* qui fera apparition par la suite, notamment dans *Journal d'un coopérant* (2010), qui constitue une critique des ratés de la coopération internationale. Encore une fois, c'est une situation réelle qui inspire Morin, puisqu'il a effectué lui-même des recherches sur le fonctionnement de l'aide humanitaire dans le but de s'engager comme coopérant. Ce qu'il découvre par divers témoignages l'amène à faire un film d'autofiction où la critique politique passera, encore une fois, par l'usage de la fiction.

CONCLUSION

Les exemples présentés ici nous permettent de faire quelques constats. D'abord, plusieurs cinéastes québécois des dernières décennies ont abondamment utilisé le jeu entre fiction et non-fiction pour exprimer leurs positions politiques ou dénoncer certaines situations, y compris dans les œuvres qui n'abordent pas directement des problématiques politiques. Ils ont donc mis au service de leurs idéaux (esthétiques *et* politiques) divers procédés stylistiques, dont le recours fréquent à un « brouillage » de la distinction. Ainsi, ils contribueront par leur pratique à la réflexion sur la distinction des genres – ce qui s'avère pour le moins utile dans le cadre d'une réflexion sur le cinéma. La proposition de Carroll, à savoir de voir les films de fiction *et* les films de non-fiction comme autant de propositions autoriales, plutôt que des films qui se distancient ou non du réel, prend alors tout son sens. L'usage

des procédés narratifs propres à la fiction permet tout autant d'exprimer un point de vue sur une réalité sociale, puisque les créateurs s'assurent, généralement au moyen d'un métacommentaire, de donner les clés interprétatives qui permettront au récepteur de saisir le propos, fût-il exposé de façon allégorique.

Par ailleurs, cette tendance peut encore être observée aujourd'hui, alors que la relève demeure tributaire de cette approche. Si une bonne partie du cinéma québécois actuel semble *en apparence* éloignée de toute considération d'ordre politique, c'est qu'un tournant vers le micro-politique s'est opéré⁵³; nombre de réalisateurs persistent à jouer sur la frontière fiction/non-fiction, qu'on pense à l'autofiction des films de Xavier Dolan dans *J'ai tué ma mère* (2009), aux récits comportant une part autobiographique substantielle, par exemple *Gaz bar blues* (2003) de Louis Bélanger⁵⁴, *Crazy* (2005) de Jean-Marc Vallée ou *1981* (2009) de Ricardo Trogi. Pour sa part, la documentariste Anaïs Barbeau-Lavalette explique en entrevue que son récent saut vers la fiction (*Le Ring*, 2007) est motivé à la fois pour des raisons financières, éthiques et esthétiques, mais qu'elle s'avère indéniablement marquée par son expérience antérieure :

Même pour mes prochaines fictions, je me rends compte qu'il faudra que je tourne d'abord un documentaire, question de vraiment entrer dans l'humanité du sujet. D'ailleurs, le traitement du *Ring* est documentaire. À cause du budget serré de 850 000 dollars, qui ne permettait presque pas d'éclairages [...]. Mais aussi parce que cela collait avec l'histoire. J'aime ce souffle hyper-réaliste⁵⁵.

Ainsi, documentaire et fiction semblent être, aux yeux des réalisateurs (ceux d'hier comme d'aujourd'hui), non pas une alternative au sein de laquelle il faudrait faire un choix, mais bien deux pôles qui orientent et alimentent leur démarche créative, qu'elle soit politique ou non.

Nous avons vu que la combinaison des procédés stylistiques propres au documentaire et à la fiction a permis la création d'œuvres novatrices sur le plan expressif au cours des dernières décennies. Les exemples présentés



53. Voir à ce sujet Christian POIRIER et Mélissa THÉRIAULT, « Récits et recettes : nouvelles représentations du politique dans le cinéma de fiction québécois? », Isabelle VEYRAT-MASSON, Sébastien DENIS et Claire SÉCAIL (dir.), *Sous les images, la politique... Presse, cinéma, télévision, nouveaux médias (XX^e-XXI^e siècle)*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 176-186.

54. Manon TOURIGNY, « Gaz bar blues de Louis Bélanger », *Ciné-Bulles*, vol. 21, n° 4, 2003, p. 50-51.

55. Yann FORTIER et Catherine LALONDE, « Cinq jeunes réalisateurs québécois dans la mire », *Magazine Forces*, n° 174, 2013, <http://www.magazineforces.com/culture/cinq-jeunes-realisateur-dans-la-mire> (7 octobre 2013).

illustrent en quoi les réserves de Currie et Carroll exposées en début de texte sont fondées, puisque la ligne de démarcation est non seulement difficile à tracer en général, mais surtout régulièrement remise en question dans le contexte québécois. En effet, les réalisateurs mentionnés ici nous montrent dans quelle mesure nous sommes invités non pas à faire tomber la distinction, mais à la réinterroger afin d'en explorer les possibilités narratives lorsqu'on cherche à exprimer une réalité singulière. Réaffirmée par l'existence d'œuvres hybrides qui mettent en évidence ce qui relève de chacune des catégories, la démarcation entre les deux genres (ou encore l'emprunt de procédés stylistiques propres à l'un en vue de servir l'autre), fût-elle strictement théorique par moments, n'en multiplie pas moins les possibilités. Loin d'entraîner forcément une perte d'exactitude factuelle ou esthétique, ce jeu sur la frontière permet de dépasser les limites de chaque genre, au bénéfice des cinéastes, des théoriciens et, bien sûr, des spectateurs.