
Les images d'Albert Tessier : regard sur la culture, regard sur l'identité

Marie-Christine Le Pan
Étudiante à la maîtrise
Département d'histoire
Université Laval

La venue d'Albert Tessier marque un moment important dans l'histoire du cinéma québécois, et c'est pourquoi je me penche sur la production de cet artiste qui, dans une vision stratégique, fut à la fois producteur, éditeur et distributeur de ses films. L'étude de ses images révèle non seulement sa manière, son style et son attention au sujet, mais plus encore, son regard sur cette société qui l'a vu naître et grandir. Fruit d'une réflexion sur l'identité québécoise, le présent article vise à reconstituer la volonté culturelle de cet artiste et à définir son esthétisme en tant que symbole identitaire.

Albert Tessier est né à Sainte-Anne-de-la-Pérade le 6 mars 1895. Il est décédé à Trois-Rivières le 13 septembre 1976. Au début de septembre 1910, il commence ses études classiques au séminaire de Trois-Rivières, puis il passe au grand séminaire en 1916. Optant pour le sacerdoce en 1920, il poursuit des études doctorales en théologie à Rome et à Paris et des études de littérature à la Sorbonne. En 1924, de retour au pays, il est chargé des cours d'histoire dans les classes de méthode, de versification et de belles-lettres au séminaire de Trois-Rivières, où il découvre « l'importance du regard et de l'image dans la communication ». Auteur de nombreux ouvrages d'histoire, il lance les *Cahiers d'histoire régionale* et inaugure les *Pages trifluviennes* en 1928. Il devient aussi

membre de la Société des Dix, du Comité de la survivance française en Amérique et de la Société royale du Canada. Récompensé pour son immense travail durant les campagnes de re francisation par le prix de la langue française de l'Académie française et la médaille de la ville de Paris en 1959, il prend sa retraite en 1965 afin de se retirer dans un domaine qu'il avait aménagé, du nom de Tavibois.

Dès 1913, il photographie ; dans les années 1930, il passe au cinéma. De ses films, de nombreuses images ont été tirées et reprises ; aussi peut-on le considérer indissociablement comme photographe et cinéaste. Véritable patrimoine, les images d'Albert Tessier se révèlent aujourd'hui de précieuses archives ethnographiques où s'exprime le caractère particulier du Québec de son époque. Mais quelles forces ont guidé les gestes de cet artiste-photographe, de ce cinéaste ? Où a-t-il puisé son inspiration ? Quelle est l'importance de son point de vue ? L'œuvre cinématographique de Tessier est-elle une œuvre de propagande ou une œuvre purement formaliste ? Quelles étaient ses intentions lorsqu'après avoir produit ses films, il les montrait au public ? Comment ses images, très riches en données géographiques, politiques, sociales et culturelles, sont-elles devenues l'expression de notre mémoire collective ?

Des espaces géographiques qui évoquent les relations entre les êtres peuvent devenir des symboles identitaires et culturels. Déjà en 1879, dans un discours prononcé lors de l'inauguration du nouvel édifice de l'Art Association of Montreal, le marquis de Lorne, alors gouverneur général, invitait les peintres à représenter leur pays : « ses hommes braves, robustes et distingués, ses honnêtes femmes et [...] ses paysages, [...] la puissance et la splendeur de ses torrents, [...] l'écume des cascades longeant les taillis de cèdres odorants, qui surplombent les grands pins ou les érables majestueux » (Hill, 1995 : 21). « La configuration, la forme de notre pays constitue son caractère, la nature élémentaire que nous reconnaissons comme l'on reconnaît une forme aimée et familière. Elle fait partie de notre tempérament ; sa virilité et sa force se reflètent dans l'allure, le langage, les actes et la pensée de notre peuple », affirmait Arthur Lismer, un peintre du Groupe des Sept (Hill, 1995 : 164). Sa vision du pays se rapproche beaucoup de celle de Tessier ou de certains

auteurs qu'on associe généralement au courant romantique et qui prétendent que chaque nation se caractérise par une âme ou une essence spécifique. « Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une, constituent cette âme, ce principe spirituel », soutenait ainsi Ernest Renan lors d'une conférence à la Sorbonne le 11 mars 1882 :

L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. L'une est la possession en commun d'un riche legs de souvenirs ; l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis [...] La nation, comme l'individu, est l'aboutissement d'un long passé d'efforts, de sacrifices et de dévouements. Un passé héroïque, des grands hommes, de la gloire, voilà le capital social sur lequel on assied une idée nationale. Avoir des gloires communes dans le passé, une volonté commune dans le présent ; avoir fait de grandes choses ensemble, vouloir en faire encore, voilà les conditions essentielles pour être un peuple » (Forest et Barrès, 1991 : 41).

En explorant son pays, le Québec, en en faisant des centaines d'images, Albert Tessier n'a-t-il pas illustré l'âme d'une peuple ? son identité ? « La Patrie n'est pas une abstraction, écrivait-il en mai 1937 dans *L'Action nationale*, c'est quelque chose qui se voit, qui se palpe : de la terre, de l'eau, des plantes, des animaux, des travaux humains, des monuments et surtout des hommes, qui continuent les rêves et les œuvres de leurs prédécesseurs qui travaillent pour ceux qui viendront après eux. »

LA TÊTE, L'ŒIL ET LE CŒUR

« Photographier, écrit le grand photographe Henri Cartier-Bresson, c'est retenir son souffle quand toutes nos facultés se conjuguent devant la réalité fuyante : c'est alors que la capture de l'image est une grande joie physique et intellectuelle. [...] Photographier c'est mettre sur la même ligne de mire la tête, l'œil et le cœur. C'est une façon de crier, de se libérer, non pas de prouver ni d'affirmer sa propre originalité. C'est une façon de vivre » (Cartier-Bresson, Macé et Franck, 1996 : 35).

L'appareil photographique fut pour Tessier un véritable carnet de croquis. « Ma boîte à images m'accompagnait dans mes randonnées et je me laissais tenter par les scènes qui s'offraient :

paysages, animaux, amis et parents [...]. J'aurais voulu tout capter, écrit-il dans *Souvenirs en vrac*, mais les revenus modestes de mes ventes hebdomadaires de poisson imposaient un frein à mes élans » (Tessier, 1975 : 60). Tessier a vécu son enfance à Sainte-Anne-de-la-Pérade et c'est le fleuve qui l'inspire et lui donne ses premiers clichés. Avec un appareil Brownie payé un dollar, il s'initie au paysage et au portrait de famille. De son été de 1913, le jeune Tessier ramène ses premières épreuves qui laissent voir son admiration pour « les choses simples ». Le temps de la fenaison (fig. 1), une de ses premières photographies, évoque les travaux des champs. D'un intérêt ethnographique certain, c'est ici l'évocation des mois de juillet et d'août où il fallait « sortir le moulin à faucher, le grand râteau, la charrette pour entrer le foin et le décharger à la petite fourche dans les tasseriers » (Tessier, 1975 : 60).

En une trentaine d'années de patiente observation, Tessier documente la vie des ruraux de la Mauricie tout comme le fit l'ethnologue Marius Barbeau pour les Beaucerons. Les titres des films de cette période de production, que René Bouchard (1973) divise en quatre grandes catégories soient : Scènes de vie en forêt ; Vie et éducation familiale ; Personnages et régions ; Films-thèmes où sont regroupés : *Gloire à l'eau*, *Le Credo du paysan* et *Cantique au soleil*, sont assez évocateurs. Placés sous le thème Personnages et régions, les photographies qui en ont été extraites *Hommage à notre paysannerie* (fig. 2) et *Île d'Orléans, reliquaire d'histoire* (fig. 3), se situent dans le Québec d'avant la Révolution tranquille où le destin de la femme québécoise était lié au grand respect des traditions ancestrales. Avec *Hommage à notre paysannerie* (1938), Tessier illustre son propos en filmant, dans la lumière du jour, les visages burinés de ce couple. Avec le regard tranquille qu'il porte au loin, ce vigoureux paysan de 88 ans nous semble toujours amoureux de son terroir, du dur labeur des champs, de l'immensité et de la grandeur de la terre nourricière. La vieille à ses côtés est sa compagne de toujours, celle qui aida son homme. Mère généreuse, aimante et dévouée, elle fut aussi une femme forte.

Figure 1



« Le temps de la fenaison » (Cinémathèque nationale de la direction générale du cinéma et de l'audiovisuel du ministère des Communications du Québec et Cinémathèque du cégep de Trois-Rivières, 1977 : 30).

Figure 2



« Hommage à notre paysannerie » (Cinémathèque nationale de la direction générale du cinéma et de l'audiovisuel du ministère des Communications du Québec et Cinémathèque du cégep de Trois-Rivières, 1977 : 31).

Figure 3

« Île d'Orléans, reliquaire d'histoire » (Bouchard, 1973 : 136).

POUR LA GLOIRE, L'ART ET LES PRUNES

Ainsi, sa caméra devient un sixième sens et Tessier, comme il le note en avril 1937, travaille « pour la gloire, l'art et les prunes ». Lui qui n'était pas un théoricien de l'image expérimente pendant près de 30 ans toute la grammaire cinématographique afin de donner une orientation créatrice à la prise de vue elle-même. En 1940, un inventaire faisait état d'environ 10 000 négatifs, de 40 films assemblés et titrés, prêts à être projetés et de plus de 5 000 pieds de bande non éditée : ces images plaident d'une façon ou d'une autre en faveur d'un retour à une expérience directe avec la nature comme source de créativité et de réalisation, invitant les hommes à réaliser un rêve de liberté et de paix.

Tout film, selon l'historien du cinéma Yves Lever,

constitue un témoignage explicite par sa représentation même et implicite par ses références cachées, ses symboles et son appel au subconscient sur un ou plusieurs hommes, sur la société en général et quelques-unes de ses

caractéristiques culturelles. Le film n'est donc pas un simple objet de consommation ou un délasserment d'esthète, mais peut devenir un élément important de conscientisation en fournissant au spectateur des grilles pour mieux comprendre son insertion dans la société et se rapailler davantage lui-même. Le cinéma reflète toujours les systèmes culturel et économique qui le nourrissent. Par ses modes de production et de distribution, par ses thèmes, par la publicité qui l'entoure, il témoigne d'une façon privilégiée du système de valeur d'une société particulière à un moment donné » (Lever, 1972 : 7).

Les images d'Albert Tessier peuvent ainsi nous aider à reconstituer les itinéraires de notre identité, son point d'ancrage, en nous permettant d'en suivre les traces sur cette terre d'Amérique. Aussi, nous pouvons décrire ces documents pour leur contenu historique qui nous procure une meilleure compréhension des lieux et des hommes : l'imagerie de Tessier reproduit une histoire où le temps et l'espace sont projetés sur une surface bidimensionnelle, où 200 ans d'histoire d'un peuple sont enregistrés. Cinéaste avide d'enregistrer l'aventure d'un peuple, Tessier s'est fait ethnologue et sociologue sans le savoir. D'un point de vue cinématographique, sa caméra portée et le caractère exceptionnel de sa photographie qui capte la réalité quotidienne des paysans ou des forestiers lorsqu'il s'évade vers la Haute-Mauricie, le rapprochent du cinéma-direct. Hors studio, sans acteurs, sans décors et sans scénarios, à la manière de Dziga Vertov¹, Albert Tessier réalisa une suite d'images qui sont à la fois pamphlets, portraits, essais et journaux filmés d'une époque. Dans son grand désir de filmer la vie sans la transformer, son cinéma s'inscrit dans le grand courant mondial du cinéma-direct des Vertov avec son ciné-œil, des Delluc et des Flaherty, qui ouvrirent de nouvelles voies et révolutionnèrent l'histoire du cinéma. Plus tard, avec l'éclosion véritable de notre cinéma, le cinéma-direct prendra son envol pour nous donner avec Michel Brault et Pierre Perrault les

1. Les premiers films de Dziga Vertov, ce grand cinéaste russe, contenaient en puissance tout le cinéma actuel ; sa caméra, lancée à l'aventure d'un pays, captait une société en pleine transformation. Ses images sont devenues les premières archives filmées de l'histoire et d'une époque où le film documentaire prenait naissance. Là où les théoriciens du cinéma prétendaient que « la nature n'était pas photogénique », Vertov a su enregistrer une image qui fut le point de départ de tout le cinéma documentaire soviétique.

images splendides d'une île aux Coudres renouant avec ses traditions.

REGARDER, FAIRE VOIR POUR FAIRE AIMER

Albert Tessier s'est servi des techniques propres au direct pour « voir » de près une aventure humaine et, par ce fait même, lui donner un sens, établissant ainsi ce droit de regard pour qu'existe une communion entre l'artiste-photographe ou le cinéaste et son sujet, entre l'art et la vie. « Au cours de mes randonnées à travers la province, je tenais mon Leica 35 mm et mon Bolex 16 mm prêts à saisir au passage les scènes et les paysages qui amenaient un déclic dans ma tête. Je n'avais qu'à dire « photo » et mon compagnon, Albert Olivier, appliquait les freins » (Tessier, 1975 : 195). À la manière d'un Marius Barbeau enquêtant sur le folklore et la culture matérielle des Québécois, calepin et enregistreuse à cylindre en main, Albert Tessier parcourait la province pour illustrer son Québec à lui. D'origine paysanne, il n'est donc pas étonnant de rencontrer chez cet artiste un attachement très profond pour tout ce qui touche la communauté rurale, une affirmation politique de la nécessité de la terre et de son autarcie économique et culturelle. La relation particulière qui lie Tessier, sa culture et son sens de la modernité à la campagne comme espace particulièrement adapté à sa pratique photographique et à son esthétique le situe directement dans la lignée de ceux qu'on a regroupés sous le chapeau des régionalistes. En fait, ce que Tessier donne c'est sa vision d'un monde aux rythmes harmonieux où s'inscrivent les travaux de l'homme, ses espoirs, ses joies et ses peines dans un climat de communion et de confiance.

Albert Tessier fut avant tout un grand documentaliste. « Regarder, faire voir pour faire aimer » fut longtemps sa devise. Son engagement religieux était propice à la mise en œuvre de ses projets, sa soutane lui permettant de pousser bien des portes qui autrement seraient restées closes. Sous la signature TAVI, Tessier (1942a ; 1942b ; 1945) présenta sous forme d'albums ses images imprimées, marquant ainsi l'amorce d'une véritable action pédagogique. Ces éditions photographiques avec textes à l'appui tirées à plus de 100 000 exemplaires réunissent les plus belles

images de ses films. La disposition du texte soutenant l'image stabilise son discours et sert aussi de révélateur. Complicité et réciprocité, tel sera le propos de ces illustrations où image et texte coopèrent au récit comme au regard.

UN PASSÉ PRÉSENT PARTOUT

Explorant une photographie paysagiste dans une multitude de perspectives aussi bien thématiques que sociologiques, Tessier fonde désormais son esthétique sur des origines littéraires. C'est un voyage en Provence à l'été de 1924 qui avait décidé de la voie à prendre. La simplicité de Frédéric Mistral était devenu sa grande source d'inspiration, Tessier qui, comme l'écrivain occitan, connut la tentation du régionalisme, fit de son pays natal un vaste tableau allégorique où ne sont reniées ni légendes ni traditions. En cherchant ses sujets dans la réalité contemporaine du monde paysan où la poésie fugitive et pénétrante du réalisateur n'exclut pas, loin de là, sa fidélité au réel, Tessier enchante un public qui se reconnaît dans cette re-création d'un monde à son image.

Fin psychologue, Tessier filme le comportement de ses compatriotes dans toutes les circonstances de la vie. Mieux qu'un critique, c'est un observateur patient et subtil à qui rien n'échappe et qui analyse tout : de l'évident au plus secret de ses personnages. Ses séries d'images, dont la succession raconte souvent une histoire, relate une aventure ou un petit drame, ont toujours été inspirées par des rencontres dont il a su profiter.

Albert Tessier n'est pas le premier à avoir pris le thème du terroir comme principale source d'inspiration, mais il semble un des premiers à avoir donné à l'ensemble de son œuvre une pensée cohérente. En s'adressant directement à son public dans une sorte d'engagement moral et spirituel, il fut l'illustrateur d'une bonne partie de cette société canadienne-française avec laquelle il fut si intimement lié par la langue et « un passé partout présent ».

Le contenu et la signification d'une œuvre cinématographique peuvent être lus de façons différentes suivant les moments de l'histoire ou analysés diversement suivant les cultures. Des

changements de sens peuvent alors survenir condamnant une institution, posant à l'historien le problème de sa propre lecture du passé. Avec Tessier, l'homme peut ainsi devenir une inépuisable source d'inspiration ; le pays, transfiguré par la vision de l'artiste et le rapport de celui-ci avec son sujet, peut demeurer un lieu possible de représentation culturelle et identitaire. « Illustration et défense de la civilisation paysanne », comme le souligne René Bouchard, les films de Tessier offrent une réflexion sur la beauté et les richesses de la terre. Son œuvre filmique est témoin de l'attachement profond de son auteur pour les valeurs religieuses et patriotiques. La transmission de la langue et de la culture dans les milieux canadiens-français inspira la vision de cet homme et correspondit à sa manière d'être, à sa volonté de cultiver et d'enrichir sa communauté d'appartenance.

En commentant, en février 1969, les images de *Hommage à notre paysannerie*, Tessier disait ceci : « évocation réaliste et authentique de la civilisation paysanne que j'ai connue. Ces images ont été prises chez moi et dans les diverses régions de la Province. Elles sont vraies ! Les leçons dégagées le sont aussi. Elles détonnent tellement à notre époque, que l'on croit retourner trois siècles en arrière. Pourtant, elles datent des années 1930-1950 ! » (dans Bouchard, 1973 : 76).

Pour Jean-Pierre Jeancolas, le film est un « miroir qu'on promène le long d'un chemin. Mais, nous le savons aujourd'hui, un miroir point innocent. Le cinéaste truque, la société souvent le tient en laisse, et il s'en accommode plus ou moins – les spectateurs parfois truquent aussi, parce qu'ils aiment reconnaître d'eux une certaine image » (cité par Lever, 1995 : 16)

Sans doute, Tessier a-t-il beaucoup contribué à façonner l'image que les Québécois se font de leur passé collectif. Son univers filmique, dans son aspect de révélateur social, s'avère un essai de réponse à une réalité multiple, son cinéma se veut un témoin à la fois du monde, d'une réalité québécoise et de ce qu'est l'expérience humaine. Cependant, ce legs, qui n'est pour certains que le rappel d'un passé, fait d'abnégation et de courage, prend un autre sens aujourd'hui.

Dans *L'imaginaire d'après nature*, Cartier-Bresson insiste : « Je ne suis ni économiste ni photographe de monuments et bien peu journaliste. Ce que je cherche surtout, c'est d'être attentif à la vie. [...] L'appareil photographique n'est pas un instrument apte à répondre au pourquoi des choses, il est plutôt fait pour l'évoquer, et dans le meilleur des cas, à sa manière propre, intuitive, il questionne et répond à la fois » (Cartier-Bresson, Macé et Franck, 1996 : 44-45).

Tessier propose une manière de définition du Canadien français. Ambitueusement, ses thèmes rendent compte de la genèse de cette aventure humaine, de l'homme d'abord, puis de son développement matériel et social, de son travail comme base économique de la vie, de son combat, de sa survie. Image de la création du monde et de son devenir, l'ensemble est une sorte de fable de l'humanité.

Dans l'introduction de son *Histoire générale du cinéma au Québec*, Yves Lever écrit que Marc Ferro considère le film

non comme une œuvre d'art, mais comme un produit, une image objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques. Il vaut par ce dont il témoigne. Aussi l'analyse ne portera pas nécessairement sur l'œuvre en sa totalité, elle peut s'appuyer sur des extraits, rechercher des « séries », composer des ensembles. La critique ne se limitera pas non plus au film, elle l'intégrera au monde qui l'entoure et avec lequel il communique nécessairement. [...] On peut ainsi espérer comprendre non seulement l'œuvre mais aussi la réalité qu'elle figure. [Le film peut donc] servir à des prises de conscience, à l'adhésion à des politiques ou à des idéologies, et à la légitimation d'institutions » (Lever, 1995 : 16).

L'idée qu'une société se fait d'elle-même se reflète souvent dans l'idéologie dominante. Au sein de cette idéologie, certains concepts tissent de nouveaux langages, de nouvelles syntaxes qui permettent à cette société de mieux se définir. C'est en fonction de ce mode d'expression que nous devons comprendre le développement du style d'Albert Tessier. Ses agencements de composition, les qualités formelles de ses œuvres se rapprochent de la peinture traditionnelle. « La photographie est une opération immédiate des sens et de l'esprit, c'est le monde traduit en termes visuels, à la fois une quête et une interrogation incessantes. C'est dans un même instant, la reconnaissance d'un fait en une fraction de seconde et l'organisation rigoureuse des formes perçues visuellement

qui expriment et signifient ce fait » (Cartier-Bresson, Macé et Franck, 1996 : 44).

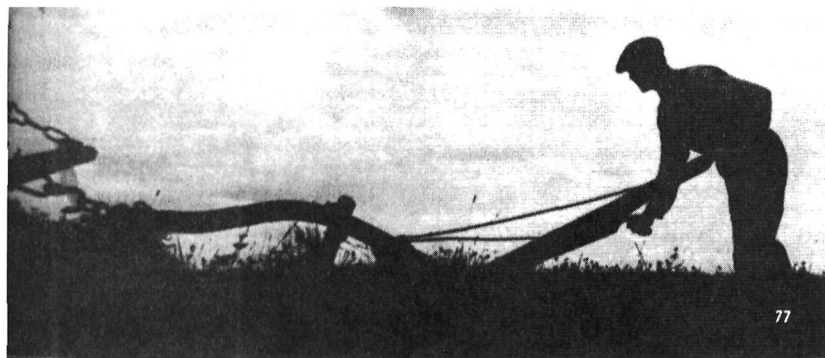
L'instantanéité de l'acte photographique ne peut faire oublier l'œil exercé qui y préside. Ce désir impatient de traduire une scène fait bientôt place à l'étape finale du tirage qui se fait dans la réflexion et le calme du laboratoire. Le choix des scènes concrétise alors les transactions entre le photographe et l'écrivain, entre la réalité et la littérature. Alors des séries de portraits d'hommes investis par l'aliénation du quotidien peuplent l'album-photo de Tessier et cet univers, dans lequel le religieux et l'historien nous convient, est inspiré d'une véritable foi nourrie aux valeurs terriennes. Il n'est donc pas étonnant de voir dans *Le temps de la fenaison, Hommage à notre paysannerie, Île d'Orléans, reliquaire d'histoire* tout comme dans *Le Credo du paysan* (fig. 4) et *Le Sanctus* (fig. 5), l'éloge d'un terroir qui l'alimentera spirituellement tout au long de sa vie.

DÉFRICHER, LABOURER ET SEMER

Dès les années 1930, des pays comme l'URSS, la Tchécoslovaquie, les Pays-Bas, la Yougoslavie, la Suède ou le Danemark ont commencé à constituer des archives cinématographiques. Plusieurs de ces documents sont aujourd'hui disparus à cause de mauvaises conditions de conservation, de conflits ou de guerres. Instrument idéal pour satisfaire le désir de possession du monde par la découpe, le processus cinématographique permet de stocker sous forme de fragments des parcelles de réalité. La pratique de ce mode d'écriture spécifique peut ainsi être une arme de combat liée à celui qui produit le film par son autocensure et à la société qui le reçoit. Au-delà du mythe, du rêve ou d'idées préconçues, les images de Tessier présentent une certaine Amérique. Ce pays ainsi décrit est celui d'un monde en voie d'être développé ; il y a dans ce pays qu'il faut défricher, labourer et semer, des signes culturels qui nous appartiennent, que nous pouvons reconnaître et qui sont des marques caractéristiques de notre identité.

Ce qui fait la richesse et la valeur esthétique des images de Tessier, ce n'est pas tant les procédés techniques employés ou la lumière choisie, mais une pénétration psychologique profonde de

Figure 4



« Le Credo du paysan » (Bouchard, 1973 : 77).

Figure 5



« Le Sanctus » (Bouchard, 1973 : 74).

ses sujets et une manière de capter l'instant significatif. Leur beauté ne puise pas à un vocabulaire formel recherché pour lui-même, mais à l'habileté de l'artiste à capter cet instant privilégié où l'équilibre s'installe entre harmonie et forme et où le contenu devient, au-delà de sa valeur esthétique, un défi au temps. *Le Credo du paysan* capte

Figure 6



« En canot » (Cinémaèque nationale de la direction générale du cinéma et de l'audiovisuel du ministère des Communications du Québec et Cinémaèque du cégep de Trois-Rivières, 1977 34).

ce moment béni où le geste de l'homme, sa force et sa volonté lui permettent de défricher la terre et de s'en nourrir alors que *Le Sanctus* illustre bien la façon d'opérer de Tessier, sans artifice, dans la grande simplicité de la lumière naturelle.

Au début du siècle, les régions du nord représentaient des sites parfaits pour s'accorder au mythe d'un pays immense, au climat et aux paysages parfois violents d'une nature hostile. Ces paysages demeuraient associés à l'image qu'on se faisait du Canada avec ses rivières, ses lacs, ses forêts. *En Canot* (fig. 6) témoigne des nombreuses explorations photographiques de Tessier en Haute-Mauricie et au Lac-Saint-Jean où ses belles scènes de portage rappellent l'importance de la forêt dans la vie économique du Québec. *Le Credo du paysan* et *Le Sanctus* nous parlent aussi de cette première moitié du XX^e siècle où un nationalisme conservateur animait les esprits traditionalistes et où la foi chrétienne dirigeait souvent l'engagement social.

Si nous remarquons dans les œuvres de plusieurs artistes québécois des années 1920 et 1930 une même thématique axée sur des valeurs telles que la religion, la vie rurale, la culture et l'histoire, il n'y a qu'à se pencher sur les écrits d'historiens pour comprendre la société canadienne-française d'alors. Dans les œuvres des artistes régionalistes, le paysage était habité et investi par la présence de l'homme travaillant la terre. Sur la toile, l'artiste inscrivait son sentiment d'appartenance et d'enracinement. Ses œuvres attestaient de la présence du Saint-Laurent, des Laurentides, des villages et des rangs qui s'inscrivaient en quelque sorte dans la démarche identitaire du peintre. Les fermes de l'île d'Orléans d'un Horatio Walker et les villages de Charlevoix d'un Clarence Gagnon s'imprégnaient en quelque sorte de l'univers symbolique d'une terre nourricière.

L'ACTION PAR LA PLUME

Une identité culturelle s'exprime avant tout comme une construction symbolique qui trouverait sa source à travers la langue, l'histoire et l'art. Pour exprimer une pensée, pour traduire un esprit ethnique ou national, il faut un instrument, un média. La langue reproduit les façons d'être et de penser d'une société. De plus, elle est considérée comme le ciment durable entre les individus. La langue représente un véhicule de communication. Dans ses projets d'envergure, Albert Tessier ne sépara jamais l'affirmation nationale et la promotion de la culture des francophones d'Amérique. Dans *Souvenirs en vrac*, Tessier justifie son action passée de la façon suivante : « À ce stade de notre évolution, des éveilleurs et des animateurs me semblaient plus utiles. » S'étant destiné comme il le disait lui-même « à l'action par la plume » pour révéler « le visage matériel du pays et l'âme qui est derrière », il participa activement à la publication de jeunes auteurs, lança à ses frais et à ses risques les premières éditions d'écrivains comme Nérée Beauchemin, Félix Leclerc, Auguste Panneton, Jeanne L'Archevêque-Duguay, Moïsette Olier et Clément Marchand, « en leur dépliant les ailes », écrira plus tard Leclerc. Il a aussi écrit 500 textes en plus d'un nombre

impressionnant d'ouvrages d'histoire, de littérature et de pédagogie dont il fut aussi l'éditeur.

UNE PASSION UNISSANT DES HOMMES

Au Québec, les premiers tournages que nous pouvons retracer ont été produits par des compagnies étatsuniennes qui cherchaient le côté original de divers événements d'actualité locale. La création en 1920 de la compagnie Famous Players Canadian Corporation, fruit des alliances entre le gouvernement fédéral et les plus importantes compagnies de distribution de films américaines, nuira longtemps à l'essor d'une production cinématographique canadienne ainsi qu'à la circulation dans les salles de cinéma d'ici de films produits ailleurs qu'aux États-Unis. Avec l'arrivée du parlant et du 16 mm, des cinéastes amateurs jettent les bases d'un cinéma éducatif et indépendant, ce qui relance la production locale et permet ainsi d'échapper aux Américains. C'est en 1925 que Tessier commence à filmer à ses propres frais sa Mauricie natale. Déjà passionné de photographie, il voit dans le 16 mm un autre moyen efficace pour « développer la faculté d'émerveillement et réveiller les gens à la beauté de l'environnement ». Les appareils portatifs légers permettaient enfin aux cinéastes d'explorer tous les thèmes présentant un intérêt ethnographique évident et permettaient ainsi à toute une société de se regarder et de se voir. Albert Tessier a compris très tôt cette urgence « pour un peuple minoritaire de témoigner dans ses propres termes et l'urgence aussi de s'approprier tous les outils pour le développement de ses idées, y compris celui du petit écran » (Gladu, 1996).

* * *

Quel est donc l'intérêt du document filmique dans l'étude d'une identité et d'une culture ? Son extrême fidélité et sa relative stabilité permettent de conserver et de diffuser. Il est à la fois artefact et message. Transformant chaque individu en témoin extralucide, dans une société de plus en plus tendue vers la médiatisation, il lui permet de prendre possession de nouvelles terres de connaissances. La qualité exceptionnelle des œuvres de Tessier surprend. Où situer

cet artiste dans le registre des créateurs d'ici ? Sa passion et son désir relèvent d'un grand professionnalisme. Ses moyens le situent pourtant dans la classe amateur. Toutefois, la photographie et le cinéma amateur furent les témoins idéaux de la vie quotidienne, de la société, de la collectivité.

Albert Tessier réalisa près de 70 films où il nous raconte une même histoire à travers de multiples illustrations : l'histoire d'une passion unissant des hommes, des femmes et un coin de pays. Voilà notre histoire collective inscrite sur pellicule.

Bibliographie

1. Ouvrages cités dans le texte

- Bouchard, René (1973), *Filmographie d'Albert Tessier*, Montréal, Boréal Express (coll. Documents filmiques du Québec).
- Cartier-Bresson, Henri, Gérard Macé et Martine Franck (1996), *L'imaginaire d'après nature*, Saint-Clément-de-la-Rivière (France), Fata Morganaé
- Cinémathèque nationale de la direction générale du cinéma et de l'audiovisuel du ministère des Communications du Québec et Cinémathèque du cégep de Trois-Rivières (1977), *Rétrospective Albert Tessier*, Québec, Éditeur officiel du Québec.
- Forest, Philippe, et Maurice Barrès (1991), *Qu'est-ce qu'une nation ? Littérature et identité nationale de 1871 à 1914*, Paris, Bordas
- Hill, Charles C. (1995), *Le Groupe des Sept : l'émergence d'un art national*, Ottawa et Toronto, Musée des beaux-arts du Canada et McClelland et Stewart.
- Lever, Yves (1972), *Cinéma et société québécoise*, Montréal, Éditions du Jour.
- Lever, Yves (1995), *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal.
- Tessier, Albert (1942a), *Notre mère la terre*, Montréal, Fides (coll. Les beaux albums TAVI, 3).
- Tessier, Albert (1942b), *La patrie, c'est ça*, Montréal, Fides (coll. Les beaux albums TAVI, 3).
- Tessier, Albert (1945), *C'est l'aviron qui nous mène*, Montréal, Fides (coll. Les beaux albums TAVI, 4).
- Tessier, Albert (1975), *Souvenirs en vrac*, Québec, Boréal Express.

* * *

2. Filmographie

- Gladu, André (1996), *La conquête du grand écran*, 1 cassette VHS (108 min) son, coul. 1/2 po., Nanouk ltée et l'Office national du film.
- Tessier, Albert (1939), *L'Île d'Orléans, reliquaire d'histoire*, film cinématographique, 1 bobine : 12 min., noir et blanc avec séquences couleurs, film 16 mm, muet avec intertitres français.