

Lieux communs

Marie-Claude Loiselle

Number 103-104, Fall 2000

Territoire du cinéma québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23787ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loiselle, M.-C. (2000). Lieux communs. *24 images*, (103-104), 21–23.

LIEUX COMMUNS

PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE

Le cinéma est un formidable outil d'investigation. Il permet d'ouvrir les yeux sur ce que nous ne voyons pas, sur ce que nous négligeons souvent de regarder, de tirer des résonances de lieux en apparence muets, inertes. Par là même, il est un art, ou en réalité, le seul véritable art de l'exploration du territoire — avec la photographie qui ne peut toutefois pas embrasser l'espace aussi naturellement qu'une image en mouvement. Dès que le cinéma sort d'entre quatre murs, il rencontre des rues, des routes, des façades, des espaces de terre ou d'eau; topographie du territoire qui tisse les liens d'une communauté et nourrit notre imaginaire collectif. Mais comment justement les cinéastes québécois représentent-ils aujourd'hui ce territoire? Quelles images de nous donnent-ils à travers lui?

On peut aussi se demander quels films notre cinématographie a produits depuis, disons, une dizaine d'années, dans lesquels le paysage rural ou urbain apparaît comme protagoniste, c'est-à-dire qu'il agit sur le sujet, détermine une manière d'être des personnages, autant qu'il est lui-même sujet, comme ce fut le cas d'une bonne part de notre production d'*À tout prendre* aux *Bons débarras*. Ce qui est en jeu dans ce rapport étroit du cinéma au territoire, c'est une manière de faire corps avec ce que l'on raconte, ce que l'on montre, qui n'est peut-être pas la seule manière, mais certainement une des plus déterminantes dans la mesure où le cinéma, dans ce qu'il offre de plus fort, est un regard porté sur le monde. Il y a quand même quelque chose de troublant dans le fait que, par exemple, notre cinéma de fiction ne montre à peu près aucune trace de réalités comme l'exode rural (mis à part *Ruth* de François Delisle, *Joyeux calvaire* de Denys Arcand ou *Full Blast* de Rodrigue Jean), l'immigration (sauf chez Michka Saäl ou Paul Tana, eux-mêmes immigrés, ou dans un autre très rare cas comme *L'âge de braise* de Jacques Leduc) ou les quartiers-îlots qui se développent dans la métropole (outre dans *Pudding chômeur*), réalités qui modifient progressivement, depuis des décennies, le visage de Montréal et du Québec, tout comme d'ailleurs la banlieue qui chaque année engloutit des kilomètres de terre autour des villes.

Ainsi, non seulement les régions ont-elles été évacuées de notre cinéma, mais



VÉRO BONCOMPAGNI



ANTOINE SAITO

Revoir *Julie et Ruth*, deux rares fictions récentes qui manifestent une véritable conscience spatiale du territoire.

Montréal, pour sa part, offre une image stigmatisée, montrant souvent les mêmes plans du centre-ville et de ses gratte-ciel, du plateau Mont-Royal, de la vue du belvédère de la montagne, du port, des voies ferrées, de terrains vagues et d'entrepôts désaffectés, comme si les cinéastes puisaient tous dans la même banque d'images destinées à situer l'action dans la ville, à défaut de l'y ancrer, de *Caboose* à *Souvenirs intimes* en passant

par tous les *Eldorado*, *La beauté de Pandore*, *2 secondes* ou *Cosmos*, dans lesquels l'action se trouve toujours plaquée sur une toile de fond urbaine, inconsistante ou fabriquée. La ville — du moins, quand on la voit, car même dans un film comme *Montréal vu par...*, Montréal demeure à peu près invisible! — ne se résume alors qu'à ces espaces surexploités et à quelques non-lieux, qui pourraient être n'importe où

ailleurs qu'à Montréal sans que cela ne change rien à l'affaire: bars, bars et bars encore, restaurants et autres lieux publics indifférenciés sur lesquels le regard glisse sans les voir. N'y aurait-il pas alors adéquation entre cette impossibilité actuelle de donner une véritable représentation de ce territoire qui est le nôtre, de parvenir à en saisir quelque chose d'essentiel et de spécifique, et le fait qu'une proportion préoccupante de films donne l'impression de n'avoir rien à dire ni à transmettre, de ne reposer sur rien... sinon sur quelques rencontres fortuites qui constituent souvent l'essentiel de la mise en scène et du propos.

Mais encore... À en croire nos films, l'hiver, le froid, la neige n'existent plus au Québec! S'ils sont évoqués — à défaut d'être montrés — dans quelques documentaires où il est absolument éloquent d'entendre des Algériens compter leurs années au pays en nombre d'hivers traversés (*Le temps qu'il fait*, de S. L'Espérance) ou les propos de Burkinabés et de Maliens sur le froid (*Oumar 9-1-1*, de S. Drolet), on se rappelle, si jamais on l'avait oublié, que vivre au Québec, c'est prendre de plein fouet dans le corps, cinq mois par année, les rigueurs du climat, qui font intimement partie de notre territoire nordique. Or, les arguments pratico-pratiques et économiques, bien que fondés, qui gonflent le nombre de tournages quelques mois par année, apparaissent tout de même comme une raison douteuse pour justifier qu'il n'y ait non seulement plus de films qui prennent pour cadre l'hiver, mais même qu'il soit si difficile d'en trouver trace dans les productions de ce pays qui pourtant, dit un de nos refrains les plus célèbres, n'est pas un pays mais l'hiver... Sur ce coin de planète où il est si souvent question du temps qu'il fait, qu'il a fait, qu'il fera, où le contact avec la nature et les éléments semble encore si familier à une population dont la majorité vivait toujours de la terre il y a un demi-siècle à peine, le cinéma les a soudainement et presque mystérieusement occultés de la représentation que les cinéastes donnent de nous-mêmes. Combien de fictions de la dernière décennie offrent la présence sauvage, physique de la forêt (comme dans les premières séquences si émouvantes de *L'erreur boréale*, dans celle de la fin de *La déroute* de P. Tana ou encore dans *Windigo* de R. Morin), du fleuve (mis à part *Ma nuit avec Hortense* de J. Chabot ou *Cap Tourmente* de M. Langlois)? Et j'insiste, les

contraintes de production ne peuvent expliquer à elles seules ces absences.

Au cours des années 80, le cinéma québécois, comme on le sait, dans la mouvance d'une certaine tendance en Occident, a été plus fortement marqué par les thèmes de la fuite, de l'exil et d'un impossible enracinement, avec comme figure de proue Léa Pool. L'exemple de cette cinéaste est d'ailleurs intéressant qui, après avoir exploité cette veine de façon forte et personnelle dans ses premières réalisations, puis l'avoir épuisée en la portant à son paroxysme, a amorcé ce qui semble être un tournant de sa carrière avec son film sur Gabrielle Roy venu inscrire Léa Pool de plain-pied dans le territoire, ce que confirme le très beau *Emporte-moi*. Si dans *Gabrielle Roy* la notion de fuite est encore très présente, il s'agit plus encore ici d'exploiter l'idée d'une vie en mouvement («Heureuse par le seul fait d'être en route, que la vie change, va changer, que tout se renouvelle») qui permet ensuite à la cinéaste de mieux arrimer encore le personnage de l'écrivain — et, à travers lui, elle-même — au territoire, par ces espaces parcourus sans relâche grâce à de longs travellings sur les plaines des environs de Saint-Boniface jusqu'à Petite-Rivière-Saint-François au Québec. Une des grandes forces du film est précisément d'avoir su saisir les liens profonds avec le territoire dont s'est nourrie l'œuvre de Gabrielle Roy.

Ainsi, alors que Léa Pool fait le pas de souder ses propres liens avec son territoire d'accueil, la plupart des cinéastes nés ici même n'en finissent plus de se détourner, symboliquement ou physiquement, du pays et, depuis vingt ans, de se laisser sombrer dans ce qui a toutes les apparences — sans vouloir faire de la psychologie trop facile — d'un amour blessé du pays inaccompli. Les personnages de tant de nos films continuent sans fin de fuir — à Istanbul, dans un désert de sel, ou sans même bouger — hors du territoire réel, dans un état de flottement allant souvent jusqu'à l'autisme qui, à différents degrés, de films en films, prend nettement l'allure d'une pathologie collective. Malgré la feinte d'y inscrire leurs films, le Montréal des Binamé, Beaudin, Roy, Briand, Villeneuve, Bélanger (et j'en passe) ne nous concerne pas. C'est une ville-studio à la surface de laquelle glissent des personnages égocentriques, perdus ou paumés. Ils sont là sans y être. Ils ne semblent pas habiter ce lieu, ne semblent pas le voir.

Beaucoup de films urbains sont aussi communément atteints du syndrome de la coupe nerveuse: pour faire jeune, pour faire dynamique (mots-clés de l'heure), pour coler de plus près, dit-on, au rythme trépidant de la vie d'aujourd'hui. Notre rapport au temps aurait-il à ce point changé depuis vingt ou trente ans? Pourtant, on aura beau prétendre «courir comme des fous», les journées, même des gens les plus pressés, sont jalonnées peut-être plus que jamais d'attentes successives: dans les bouchons de circulation, les files, au téléphone, devant les ascenseurs, l'écran d'ordinateur, etc. — alors que, par ailleurs, tant d'autres dans nos sociétés subissent des arrêts forcés. Aujourd'hui comme hier, quoi qu'il en soit «je dois attendre que le sucre fonde», disait Bergson.

Alors, à quoi correspond au juste ce temps morcelé, hachuré et coupé menu que tant de films nous servent? Probablement à rien d'autre qu'à répondre à une impatience croissante due justement à l'expérience quotidienne de l'attente vécue comme temps mort. Or, beaucoup de cinéastes, en escamotant ainsi l'expérience naturelle de la durée, suppriment du coup autant l'espace entre les choses que la perception de la géographie d'un lieu. On greffe un bout de la rue de la Montagne à un autre de la rue Saint-Laurent, le personnage fait trois pas et entre dans un restaurant de la rue Sainte-Catherine. Peu importe, car de toute façon, qui a cherché à savoir où ont été tournés ces plans? C'est comme si le paysage, qu'il soit urbain ou rural, ne racontait pas, en soi, quelque chose qui englobe aussi une mémoire, une histoire, même personnelle, de ce lieu traversé, car traverser l'espace, c'est aussi traverser le temps...

Le recours (compulsif) à la fragmentation (souvent comme fin en soi) ne permet d'ailleurs pas davantage de rendre compte du caractère plus que jamais discontinu du Montréal contemporain, cloisonné en une multitude de quartiers et de rues aux caractères particuliers et sans cesse en mutation. D'année en année, le visage de la ville, comme celui de la campagne, change et notre cinéma ne s'en préoccupe guère, sinon dans les quelques si rares percées que nous offre encore le documentaire, avec des entreprises comme *Le temps et le lieu* de Bernard Émond, *Notre Dame des chevaux* de Jean Chabot ou *Les printemps incertains* de Sylvain L'Espérance. Dans ce film, qui nous livre un remarquable portrait actuel et pas-



Plaqués sur une toile de fond urbaine, les personnages de tant de nos films fuient hors du territoire réel, dans un état de flottement allant souvent jusqu'à l'autisme.
Eldorado de Charles Binamé.



Tournage de *Gabrielle Roy* de Léa Pool. Une des grandes forces de ce film est d'avoir su saisir les liens profonds avec le territoire dont s'est nourrie l'œuvre de l'écrivaine.

sé de quartiers de Montréal comme Griffintown ou le Centre-Sud à travers les habitants de toutes origines qui les peuplent depuis plus d'un siècle de leurs mémoires, la parole d'un de ces habitants vient d'ailleurs, à elle seule, résumer la question du rapport à la réalité mouvante des choses: «C'est quand tu marches pas à pas et que tu parcours [le quartier, la ville], artère par artère, que tu peux voir ce qui en est». On comprend alors qu'il ne suffit pas de quelques personnages de clochards postés ici et là pour faire leur petit numéro «comme dans la vraie vie» ou de situer une histoire dans le milieu des coursiers à vélo pour faire des films en phase avec le Montréal actuel...

Ce qui s'est donc perdu dans notre cinéma, avec la disparition de ce mouvement de parcours du territoire, c'est aussi la présence d'un espace, réel, lisible, d'un tracé spatial à travers la ville ou sur les routes. Outre *Joyeux Calvaire*, centré sur deux itinérants qui arpentent sans fin les rues du Montréal sinistré et défiguré du milieu des années 90, *Ruth*, où les personnages ne cessent de se déplacer entre Kamouraska et Montréal, évoquent le fait de «voir loin» du haut d'un balcon qui surplombe un quartier de la ville, foulent les longs sentiers boueux des aboiteaux aux abords du fleuve, *Revoir Julie*, de Jeanne Crépeau, et ses longues promenades à pied sur les routes des Cantons de l'Est pendant lesquelles le temps, la parole et l'espace ne font qu'un, ou enfin *Aujourd'hui ou jamais*, de Jean Pierre Lefebvre, qui s'intè-

gre complètement dans l'étendue de l'espace à s'approprier (à survoler), on aurait bien du mal à trouver d'autres fictions récentes qui manifestent une véritable conscience spatiale du territoire. À cet égard, *Les fantômes des trois Madeleine*, de Guylaine Dionne, pourtant le seul exemple éloquent qu'offre la dernière décennie (on peut mentionner aussi la très singulière *Ligne de chaleur*, d'Hubert-Yves Rose, si on remonte jusqu'en 1987) d'une fiction qui se passe essentiellement sur la route, de Montréal à Gaspé, n'est pourtant pas lui non plus, malgré ce qu'on pourrait croire, un film où le lien au territoire est fortement présent, dans la mesure où *ce qui se passe* entre les personnages a bien peu de rapport avec *où ça se passe*. L'espace parcouru par une mère, une fille et une petite-fille qui apprennent à faire connaissance, sert essentiellement à mettre en scène une sorte de fuite, traversée cependant ici par un désir de s'ancrer, de renouer avec ses racines. Rares sont aujourd'hui les films où la notion de flottement est à ce point mise en rapport avec une conscience réelle du territoire, une conscience que l'on perçoit par ailleurs davantage dans les motivations à l'origine du projet, dans l'idée même de ce parcours jusqu'en Gaspésie, que chez les personnages qui, quelque part entre ciel et terre, semblent la plupart du temps indifférents à ce qui se passe autour d'eux.

Il ne s'agit pas de tenir rigueur à des cinéastes d'aborder des drames intimes dont

la logique appelle de tels détachements. C'est qu'en effet, le malaise dont ce texte fait état vient d'abord de la quasi-absence de rapports *réels* au territoire, de ce que trop peu de films se réclament d'une appartenance à un territoire nettement identifiable, comme l'est l'Italie chez Moretti, le Portugal chez Oliveira, Marseille chez Guédiguian, New York chez Scorsese, l'Iran chez Kiarostami, la province chez un grand nombre de jeunes cinéastes français. Évoquer le territoire, c'est entendre en écho la manière dont les groupes affinitaires qui en partagent l'étendue voient le monde, dans la mesure où ce qui fait exister ce territoire, c'est avant tout le sens que lui donnent ceux qui le peuplent à travers une culture et une mémoire.

Or, sept millions de personnes ont beau avoir pour référence un même lieu, de naissance ou d'adoption, il devrait y avoir autant de façons de le voir et de le représenter, nourries par autant de sensibilités différentes, de mémoires individuelles, d'inconscients, etc. Comment expliquer alors cette retraite de notre cinéma derrière tellement d'images toutes faites et de non-lieux sans existence propre? Ce que recouvre cette perte d'une volonté de se représenter (c'est-à-dire de porter un regard subjectif sur une réalité collective), de faire des images du pays en exploitant les multiples facettes, c'est avant tout le désir évanoui de l'imaginer, de s'y projeter et, ce qui est plus grave encore, de le rêver. ■