

## Images d'un territoire imaginaire

Pierre Barrette

---

Number 103-104, Fall 2000

Territoire du cinéma québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23789ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Barrette, P. (2000). Images d'un territoire imaginaire. *24 images*, (103-104), 27-29.

# Images

## D'UN TERRITOIRE IMAGINAIRE

PAR PIERRE BARRETTE

Le cinéma québécois donne depuis quelques années tous les signes d'une cinématographie aveugle à son existence commune et à son ancrage territorial; trop occupés peut-être à faire de belles images, des images lisses et professionnelles qui s'enchaînent les unes aux autres sans créer trop de turbulences, sans choquer l'œil ni l'esprit d'un spectateur entraîné par la télévision et le cinéma d'Hollywood à ce que son regard glisse sans heurts à la surface des écrans, nombre de cinéastes d'ici semblent avoir renoncé en même temps à produire des images et des récits qui constitueraient des propositions fortes (aussi bien thématiquement que stylistiquement), engagées dans la représentation de notre destin collectif.

Ce constat fournit une bonne occasion de revenir un peu en arrière et d'examiner à nouveau le cinéma québécois des années 60 et 70, pour tenter de déceler ce qui, dans les films de ses principaux maîtres d'œuvre (les Groulx, Brault, Jutra, Lefebvre, Arcand, Leduc, Carle, Forcier — puisqu'on s'en tiendra à la fiction), liait si intimement cette cinématographie à la représentation d'un territoire, géographique et imaginaire, le territoire d'un peuple alors en pleine mutation.



De Montréal à la région, *Bar salon* d'André Forcier (1973).

Si on a pu dire du cinéma québécois des années 30 à 50 qu'il était orphelin, le cinéma des deux décennies suivantes se reconnaît le fils de la tradition documentaire développée au fil des ans à l'Office national du film, qui a permis que se mettent en place des infrastructures, tout en formant une génération entière de cinéastes et de techniciens. À partir du déménagement des bureaux de l'Office à Montréal en 1956 viennent s'ajouter à ce noyau de pionniers de la section française tout un groupe de jeunes qui veulent s'approprier la caméra, témoigner de leur vision du monde, faire prendre le train en marche de la Révolution tranquille au médium cinématographique, un peu comme la poésie, la chanson, le théâtre sont déjà en train de le faire; et, parmi ceux-là, qui ont quasiment tous été formés par le documentaire, il s'en trouve de plus en plus pour s'intéresser à la fiction. À cette même époque, partout dans le monde, les cinémas nationaux se transforment, en réaction notamment à l'arrivée de la télévision:

la grande période du cinéma hollywoodien est bel et bien passée, l'onde de choc du néoréalisme italien s'estompe lentement non sans avoir laissé des marques profondes dans l'esprit de tous les cinéphiles, et les regards se tournent désormais vers la France, où une bande de jeunes amoureux du cinéma troquent leur plume de critiques pour une caméra 16 mm, sortent des studios et partent tourner dans la rue, les restaurants, les appartements, revendiquant une liberté et un regard nouveaux. Simultanément à toute cette effervescence culturelle, ces années constituent une période de prise de conscience de l'identité québécoise sans précédent, la montée du nationalisme ne représentant qu'une forme particulièrement visible de cette nouvelle sensibilité, qui imprégnera peu à peu toutes les sphères d'activité au Québec. Ces quelques champs d'influence parmi les principaux laissent apparaître des lignes de force qui modèleront la nouvelle cinématographie québécoise.



Wow de Claude Jutra (1969).

### L'ennemi intérieur

Qui dit territoire, espace, dit contestation, conflits, belligérants. Il n'est qu'à voir le cinéma américain durant la guerre froide (notamment la science-fiction) pour se rendre compte à quel point l'espace imaginaire du cinéma constitue dans ce contexte un outil idéologique puissant, qui sert à faire de la défense du territoire un enjeu majeur. Le Québec n'est pas les USA, et sa position sur l'échiquier politique n'est pas la même; on pourrait s'attendre toutefois, considérant la donne sociale qu'on vient d'évoquer, à retrouver dans le cinéma une forte représentation, même symbolique, même allégorique, de l'Ennemi — l'Anglais, riche, puissant, conquérant, dominateur. Assez extraordinairement, sauf à de rares occasions, le portrait qu'on en trace dans les années 60 et 70 n'est pas du tout celui-là; au contraire, c'est presque toujours un méchant à visage familier que dépeignent les films. Dans *Le viol d'une jeune fille douce*, dont la portée allégorique a souvent été notée, les deux violeurs sont les frères de l'héroïne; les valeurs qu'ils incarnent sont bien sûr américaines (ils portent des chapeaux de cow-boy, détestent l'art moderne, ne respectent que l'argent), mais elles représentent plutôt l'acculturation d'une partie de la population québécoise. La figure du mécréant, du mauvais père, celui qu'on veut tuer symboliquement pour s'émanciper, n'est pas plus anglaise dans *L'eau chaude l'eau froide*: c'est le petit *shylock* du coin, qui s'est bâti un pouvoir de misère avec des moyens de misère. Le réseau tissé serré de mafieux, de politiciens et

d'hommes d'affaires de Réjeanne Padovani, où s'incarne toute la structure du pouvoir, est «pur laine»: même l'entrepreneur Padovani (joué par Jean Lajeunesse) n'a plus grand-chose d'italien. La société québécoise apparaît en ce sens étonnamment fermée sur elle-même, et c'est par le biais de relais, d'intermédiaires, de boucs émissaires issus de cette même communauté que le cinéma donne à voir une image du conflit historique qui se joue ici.

Le portrait de l'étranger est tout à l'opposé d'une représentation conflictuelle des rapports entre les communautés linguistiques ou raciales existant sur le territoire québécois. Peut-être le plus bel exemple de cet état de fait se trouve-t-il un peu paradoxalement illustré par l'identité de la femme aimée dans au moins deux films importants des années 60, *À tout prendre* et *Le chat dans le sac*. Dans le premier, il s'agit d'une Haïtienne qui rêve d'Afrique et de dépaysement; dans le second, la femme est une Juive anglophone, et même si le film est le constat d'une scission imminente, la métaphore du couple pour parler des rapports entre les races montre bien qu'on est loin d'une vision fortement conflictuelle. En fait, la contestation de l'espace se fait plutôt à un niveau symbolique et concerne essentiellement des conflits entre générations (c'est évident dans *Le chat dans le sac*, *Wow*, *Jusqu'au cœur*), entre classes sociales (*Entre tu et vous*, *On est loin du soleil*) ou entre les sexes (encore une fois dans *Le chat dans le sac*, mais aussi dans *Entre la mer et l'eau douce*), rarement entre représentants de communautés culturelles différentes.

### Identité du lieu, lieu de l'identité

Gilles Deleuze, dans *L'image-mouvement*, décèle parmi les caractéristiques qui définissent dans l'après-guerre les nouvelles images, un relâchement de ce qu'il nomme les liens sensori-moteurs (ce qui donne au film d'action traditionnel sa structure situation-action-situation): on assiste alors dans les films à la multiplication des balades, des voyages sans destination (on pense au road movie), à la naissance de personnages dépourvus des motivations traditionnelles. Alors qu'on voit souvent le cinéma québécois de cette période comme le cinéma de l'ancrage, de l'identité, plusieurs films ouvrent des brèches dans cette vision et montrent qu'au cœur de cet imaginaire se trouve le dépaysement, la perte. De ce point de vue et pour beaucoup de personnages de ces fictions, le rapport à l'espace devient métonymique d'une quête de l'identité; ils habitent la ville sur le mode de l'errance, de l'égaré, du transit. Plutôt qu'un lieu ferme d'identification, la métropole apparaît comme un espace où se perdre, au propre comme au figuré, un espace déconstruit rempli de terrains vagues et d'endroits, où déambuler sans but semble l'activité de prédilection. Ainsi en est-il des personnages d'*On est loin du soleil*, atomes isolés, simultanément en mouvement (dans l'autobus, en marche sur le trottoir) et immobilisés par la fixité du plan, sa lenteur, son étirement dans une autre dimension. Dans *Entre la mer et l'eau douce*, le personnage de Claude apparaît perdu, désorienté, à la recherche de points de repère qu'il arrive mal à trouver dans le paysage urbain. Le personnage de Claude (*Le chat dans le sac*) passe une bonne partie de son temps en ville soit à flâner, soit à déambuler, entre autres au centre commercial (à la place Ville-Marie), haut lieu de la modernité urbaine montréalaise et symbole par excellence du nouveau rapport des Montréalais à leur espace, qui se transforme radicalement. La recherche d'emploi du père dans *Mon enfance à Montréal* a toutes les caractéristiques d'une lente errance, un long égaré à travers la ville, en voiture puis à pied.

Si les espaces ainsi traversés ne renvoient pas nécessairement à des lieux identifiables géographiquement, reconnaissables par les spectateurs, ils correspondent par contre presque toujours à des milieux connus et fortement connotés, renvoyant à une *identité du lieu*, qui donnent aux personnages leur véritable ancrage. À l'image de



Dans les films des années 60-70, la campagne est souvent le lieu d'actions violentes comme dans *La maudite galette* de Denys Arcand (1971).

Monument Valley dans le western américain ou des ruelles sombres et humides du film noir, la taverne (*Bar salon*, *La mort d'un bûcheron*, *Le viol d'une jeune fille douce*, *Gina*, *La maudite galette*), le snack-bar (*Entre la mer et l'eau douce*, *L'eau chaude l'eau froide*) et la cuisine (presque tous les films!) ne constituent pas simplement des cadres d'action parmi d'autres, ils en viennent à représenter, à force de répétition et d'une sorte de plus-value sémantique, l'image même d'une sociabilité typiquement québécoise, les microcosmes d'un quartier, puis d'une classe sociale, puis d'un peuple. De la même manière mais à l'autre bout du spectre, la maison cosse de l'entrepreneur Padovani (*Réjeanne Padovani*) est filmée par Arcand comme un lieu de stratification sociale, avec les dirigeants à l'étage et les sous-fifres au sous-sol, et de compartimentation des activités (économique, sexuelle, récréative) en fonction des pièces de la maison, jouant ainsi un rôle équivalent de microcosme, à travers lequel apparaît une représentation de la structure corrompue du pouvoir à l'échelle de toute la société québécoise. C'est peut-être là une des images fortes qui nous restent de ces belles années de cinéma: une maison — un lieu fermé sur lui-même à l'image du Québec — à l'intérieur de laquelle se trame l'avenir d'une femme qu'on garde sur le pas de la porte, une femme à laquelle on refuse l'accès aux véritables leviers du pouvoir, une femme qu'on sacrifie pour sauver la pérennité d'un ordre sur le point de basculer.

### De la ville à la campagne, aller-retour

Le doute, le questionnement identitaire à la fois personnel, social, culturel trouve dans les films de ces deux décennies une résonance allégorique dans la forme de l'aller-retour entre la ville et la campagne, au point qu'on assiste, globalement, à un véritable ballet. Très souvent, en effet, la perplexité d'un personnage, son incapacité à choisir une voie dans la vie sont figurées dans le film par l'alternative ville-campagne: dès *Le chat dans le sac*, le personnage de Claude, confronté à l'incapacité de concilier ses idéaux et la nécessité de gagner sa vie, incertain également de vouloir s'engager amoureusement avec Barbara, fait le choix d'aller vivre à la campagne; quelques années plus tard, dans *Entre la mer et l'eau douce*, Michel Brault met en images le processus inverse, celui d'un jeune homme de la Côte-Nord (prénom Claude lui aussi...), qu'un avenir sans surprise à Saint-Irénée amène à tenter sa chance en ville, un scénario repris (quoique sur un registre fort différent) dans *Mon enfance à Montréal*; dans *Bar salon*, le propriétaire d'une boîte de nuit rue Saint-Laurent doit accepter la gérance d'un bar éloigné de la ville pour ne pas sombrer dans la déchéance complète; on pourrait noter également de quelle façon dans *Wow* de Claude Jutra, les rêves qu'expriment neuf jeunes citoyens prennent place surtout à la campagne, ou alors nient la ville comme espace propice à l'épanouissement. Mais le retour

à la campagne pas plus que l'arrivée en ville ne sont garants de l'amélioration du sort des personnages (comme on le constate dans *La vraie nature de Bernadette*): même que la campagne est souvent le lieu d'actions violentes, à la limite de la barbarie, comme dans *Gina*, *La maudite galette* ou encore dans *Le viol d'une jeune fille douce*.

À l'instar du jeune personnage féminin de *La mort d'un bûcheron*, que la quête du père mène de la région à la ville, puis de la ville à la campagne, dans toutes ces situations, c'est l'indétermination et la quête d'une identité qui semblent les principaux moteurs de l'aller-retour; pas tant une volonté ferme de retour à la terre ou un calcul précis de réussite dans la métropole qu'une incertitude et une irrésolution viscérale, comme si tous ces personnages (et ceux de quantité d'autres films de l'époque) étaient à la croisée des chemins, coincés entre le passé et l'avenir, en transition, comme le Québec de la Révolution tranquille, pris entre la tradition sécurisante que figure la campagne et l'avenir séduisant mais incertain qu'évoque le milieu urbain. Une image s'impose ici, celle d'une avancée par à-coups, ponctuée de reculs soudains puis de poussées vers l'avant; plutôt qu'un parcours en ligne droite, un quadrillage qui n'aurait rien de systématique mais qui emprunterait les chemins d'une nécessité intérieure. ■