



Mémoire des années 1960 dans le cinéma québécois

Remembering the Sixties in Québécois Films

Andrée Fortin

Number 69, 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1035596ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1035596ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions La Liberté

ISSN

0575-089X (print)

1920-437X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fortin, A. (2015). Mémoire des années 1960 dans le cinéma québécois. *Les Cahiers des dix*, (69), 1–48. <https://doi.org/10.7202/1035596ar>

Article abstract

How do Québécois films remember the Quiet Revolution? How do these films construct the event? The study of films produced in the 1960s and those produced afterwards which have the decade as their focal point help us answer the above questions. The article's themes of analysis are the following: the places in which the action unfolds, intergenerational relations and the characters' bonds to their community, nationalism, the here and the elsewhere, the attention paid to art and especially to music and finally the use of the film medium. While the winds of change were blowing in the Québec of the 1960s and while the protagonists in these films are young, the changes observed are not the same in films produced in the 1960s compared to those which focus on the decade with hindsight. In fact, they do not share the same approach to history and memory. The first group of films seek to make a clean sweep of the past and their characters evolve in a present sometimes devoid of a future while in the second group of films the protagonists possess both a genealogy and a destiny.

Mémoire des années 1960 dans le cinéma québécois

ANDRÉE FORTIN¹

Notre expérience et nos souvenirs se mêlent étroitement aux représentations filmiques (documentaires ou de fiction) auxquelles nous avons été exposés : ainsi, notre vision des faits se trouve teintée par des images qui ne nous appartiennent pas, mais que nous assimilons comme faisant partie de notre mémoire.

Zoé Protat²

La Révolution tranquille, cela a été dit et redit, est l'époque de grands changements institutionnels³ ; mentionnons en vrac la nationalisation de l'électricité (1963), laquelle a permis l'essor d'Hydro-Québec, ainsi que la création des ministères des Affaires culturelles (1961) et de l'Éducation (1964). C'est aussi un moment identitaire, alors que se multiplient les poètes et les auteurs-compositeurs-interprètes qui disent ce Québec qui change. Le mot d'ordre est en effet le changement. Déjà en 1959, quand Paul Sauvé succède à Maurice Duplessis à titre de premier ministre québécois, son slogan est *Désormais*. Et lors de la campagne électorale de 1960, celui de Jean Lesage, futur premier ministre est *C'est le temps que ça change*. Dans la mémoire collective, la Révolution tranquille

-
1. Merci à Éric Gagnon pour ses commentaires sur une version antérieure du texte.
 2. ZOÉ PROTAT, « Cinéma et histoire : reconstruire le temps, ressentir l'histoire », *Ciné-Bulles*, 17, 2 (2009), p. 46.
 3. JEAN-JACQUES, SIMARD, *L'Écllosion. De l'ethni-cité canadienne-française à la société québécoise*, Québec, Septentrion, 2005, 352 p.

est un moment charnière et Létourneau montre bien la prégnance de « l'idée selon laquelle il y eut, dans le devenir du peuple franco-québécois, un Avant et un Après-Révolution tranquille, l'une et l'autre période étant absolument irréconciliables⁴ » Que se passe-t-il donc à ce moment ? Et surtout qu'est-ce que la mémoire collective en a retenu ? Avant de poursuivre, une distinction s'impose, celle entre la mémoire collective et l'histoire⁵.

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus⁶.

Si l'histoire cherche à saisir ce qui s'est « réellement » passé, la mémoire est ce qu'une collectivité en retient, ce qui n'est pas nécessairement la même chose : la mémoire met de l'avant certains éléments à certaines époques, pour les « occulter ou déclasser » à d'autres⁷. La mémoire collective se construit implicitement à partir des mémoires individuelles⁸, et explicitement par l'entremise de commémorations, de l'enseignement, des musées, de l'art, bref, de discours publics, parmi lesquels le cinéma. Le septième art contribue ainsi à la construction et à la transmission de la mémoire. Je ne m'intéresse ici qu'aux longs métrages de fiction, produits au Québec en langue française.

Quand l'action d'un film est contemporaine au tournage, il révèle des façons d'être et de vivre, des interrogations, non seulement à travers différents éléments de la trame narrative, mais aussi de contexte : lieux, objets, vêtements, musique, accents, etc. Les films participent ainsi à la construction de la mémoire, même s'ils n'ont pas le projet de porter la mémoire. Par contraste, la construction de la mémoire est explicite dans les films « à caractère historique », où le récit renvoie à une époque antérieure au tournage et où des efforts sont faits pour créer un

-
4. JOCELYN LÉTOURNEAU, « La production historique courante portant sur le Québec et ses rapports avec la construction des figures identitaires d'une communauté communicationnelle », *Recherches sociographiques*, 36, 1 (1995), p. 32.
 5. PIERRE NORA, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire, tome 1*, Paris, Gallimard, 1984, p. XV-XLII. Nora distingue trois registres de la mémoire : la mémoire archive, la mémoire-devoir et la mémoire-distance.
 6. *Ibid.*, p. XIX.
 7. JOCELYN LÉTOURNEAU et BOGUMIL JEWSIEWICKI, « Politique de la mémoire », *Politique et Sociétés*, 22, 2 (2003), p. 7.
 8. JEFFREY K. OLICK, « Collective Memory: The Two Cultures », *Sociological Theory*, 17, 3 (1999), p. 333-348.

effet de vraisemblance par un choix conscient d'objets, de vêtements, de musique, etc. Ces films contribuent, aussi bien dans l'intention du cinéaste que dans le regard du spectateur, à la construction de la mémoire : « avec des faits imaginaires, l'artiste retranscrit le vrai, rend l'histoire intelligible⁹ ». Ce travail du cinéaste avec la fiction est parfois très explicite, et Michel Brault explique ainsi : « Ce qui m'a incité à faire de la fiction ? L'incapacité du documentaire à tout dire¹⁰ ». C'est ainsi que « les nouvelles recherches couplant histoire et cinéma entraînent la volonté de distinguer ce dernier non plus uniquement en tant que discours, mais aussi en tant que producteur d'une véritable "pensée" sur l'histoire¹¹ ».

C'est ce que je vais explorer dans le cas de la Révolution tranquille, ici définie par la décennie 1960. Dans les récits proposés, dans les personnages qu'ils mettent de l'avant et les situations dans lesquelles ceux-ci sont « projetés », le cinéma construit une vision du passé.

« Oui, mais bon Dieu, les temps changent. » Cette phrase est prononcée par un collégien dans le film *Trouble-fête* (1964)¹². Elle renvoie à la fois à la tradition – au « bon Dieu » – et au changement ; comment s'en surprendre alors qu'on est en pleine Révolution tranquille ? Cette tension entre un passé encore présent et un présent tendu vers l'avenir, le cinéma l'illustre non seulement à travers des récits et des dialogues, mais aussi des images ; à travers le jeu, et parfois le décalage, entre les récits, les dialogues et les images.

Véronneau adopte une démarche un peu semblable à la mienne en ce qui concerne l'histoire du Québec, mais il le fait dans le cadre d'un large panorama de l'histoire du cinéma où les années 1960 ne comptent que pour quelques pages, et il tient compte du documentaire ; il se penche sur « le film comme matériau historique, à la fois document et objet d'histoire, et discours sur l'histoire¹³ ». Ma démarche s'apparente à la sienne dans la mesure où dans la

9. MARC FERRO, *Cinéma et Histoire. Nouvelle édition refondue*, Paris, Gallimard, 1993, p. 211.

10. Cité par M. THÉRIAULT, *Op. cit.*, p. 144.

11. ZOÉ PROTAT, *Op. cit.*, p. 49.

12. Dans ce qui suit, lorsque je cite un film, je mentionne l'année de « sortie ou de diffusion » du film, telle qu'établie par la Cinémathèque québécoise (http://cq.purecobalt.com/rep_recherche.asp), et qui diffère parfois de celle du copyright. La date permet de distinguer les films *des* années 1960 et ceux *sur* ces années, mais aussi plus finement, ceux du début de la décennie 1960 et ceux de la fin de celle-ci d'une part, ainsi que ceux des décennies 1970, 1980 et 1990 relativement à ceux des années 2000 d'autre part ; je reviendrai plus bas sur la pertinence de telles distinctions.

13. PIERRE VÉRONNEAU, « Les représentations de l'histoire du Québec dans le cinéma québécois », *Bulletin d'histoire politique*, 23, 3 (2015), p. 144-179. (Cet article était déjà paru, à quelques détails près, dans *Cinémas*, 19, 1 (2008).

citation précédente on pourrait remplacer « histoire » par « mémoire » : j'analyse le film à la fois comme document et objet de mémoire, et comme discours sur la mémoire. Bien sûr, les liens entre l'histoire et la mémoire sont complexes aussi bien dans le cinéma que dans la vie, et même quand on connaît l'histoire et les « faits », on peut lui préférer la mémoire et la fiction¹⁴.

Comment donc les films portent-ils et construisent-ils la mémoire de la Révolution tranquille ? La réponse à cette question apparaîtra dans la comparaison entre les films tournés pendant les années 1960, que j'appellerai dans ce qui suit les films *des* années 1960 et ceux tournés dans les décennies suivantes et dont l'action se situe dans les années 1960 que j'appellerai les films *sur* les années 1960. De quoi parlent ces films, sur quoi insistent-ils ? En ce qui concerne plus particulièrement les films *sur* les années 1960, sur quoi réalisateurs et scénaristes veulent-ils attirer l'attention, que craignent-ils qu'on oublie, que s'efforcent-ils de rappeler ? Sans surprise, les films *sur* les années 1960 veulent faire œuvre de mémoire, et je montrerai dans quelle dynamique entre la mémoire individuelle et la collective ils le font. Plus surprenant peut-être, le vent de changement qui souffle pendant la Révolution tranquille, dans les films *des* années 1960, entraîne les personnages hors de la mémoire, ce qui n'est pas sans risque pour leur devenir.

Corpus et méthode

Les films *des* années 1960 sont désormais « cinquantenaires » et plusieurs articles ont été consacrés à certains d'entre eux, notamment *À tout prendre* (1963) et *Le chat dans le sac* (1964)¹⁵ ; la revue *24 images* a même consacré un dossier à

14. Prenons l'exemple du film *Le secret de ma mère* (2006). À la mort de son père, Jos, Jeanne découvre qu'en fait elle a été adoptée par Blanche et Jos. Sa mère biologique est Cécile, sœur de Blanche. Cécile est tombée enceinte très jeune et Blanche pour sa part, mariée depuis plusieurs années, ne pouvait avoir d'enfant, d'où l'adoption. Après cette découverte, Jeanne revient vers Blanche, sa « vraie » mère : elle préfère ainsi la mémoire à l'histoire. Cela dit, dans les deux versions de la naissance de Jeanne, celle-ci a lieu la nuit de la Saint-Jean de 1968, sur fond de manifestation.

15. Par exemple JEAN-PIERRE SIROIS-TRAHAN, « Le devenir-québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le *je* comme faux raccords », *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, n° 11, (2009-2010), http://cinema-quebecois.net/index.php/articles/11/claude_jutra_trahan.

ces deux films¹⁶. Cette décennie a bien sûr retenu l'attention des analystes¹⁷, dont certains se sont intéressés au discours des cinéastes des années 1960¹⁸. Je souhaite pour ma part aller au-delà des films et réalisateurs emblématiques. Ce qui rend possible une telle entreprise, c'est que les films de fiction des années 1960 sont désormais en grande partie disponibles sur le support Éléphant¹⁹ (sur Illico et iTunes) et sur DVD. Cette disponibilité à la fois contribue à la construction de la mémoire et en permet l'étude systématique.

J'analyse ici une vingtaine de films de fiction réalisés dans les années 1960, et dont l'action se déroule dans les années 1960, ce qui exclut des films revenant sur des moments antérieurs comme *Le festin des morts* (1966) dont le récit se situe au temps de la colonie, en 1638. Les films de fiction réalisés depuis 1970 et dont le récit se déroule en tout ou en partie dans les années 1960 sont nombreux, et leur nombre ne cesse d'augmenter, pour dépasser légèrement la vingtaine. Ils révèlent ce qui a été retenu des années 1960 ou ce qui n'a pas été retenu et dont on souhaite transmettre la mémoire, et comment on interprète cette décennie, ses événements marquants, ses espoirs, sa Révolution tranquille. Le corpus comprend donc une quarantaine de films, ce qui permet aller au-delà de quelques cas particuliers pour éviter toute généralisation abusive : « l'analyse d'une œuvre doit engager d'abord d'autres œuvres, leurs modèles communs, leurs différences et leurs variations respectives²⁰ ».

-
16. RICHARD BROUILLETTE, « Le cinéma de fiction de Gilles Groulx : sans descendance apparente », *24 images*, 166 (2014) p. 28-31 ; APOLLINE CARON-OTTAVI, « En avant, jeunesse(s) », *24 images*, 166 (2014), p. 25-27 ; ROBERT DAUDELIN, « La vie commence à 50 ans », *24 images*, 166 (2014), p. 6-9 ; ROBERT DAUDELIN, « Le Chat, le cinéaste et le musicien », *24 images*, 166 (2014), p. 10 ; ROBERT DAUDELIN, « Les images, les sons, les visages : rencontres avec Jean-Claude Labrecque, Marcel Carrière, Victor Désy, Barbara Ulrich et Claude Godbout », *24 images*, 166 (2014), p. 11-15 ; MARIE-CLAUDE LOISELLE, « De l'Autre amoureux à l'Autre manquant », *24 images*, 166 (2014), p. 33-39.
17. En particulier : BILL MARSHALL, Québec National Cinema, McGill-Queen's, Montréal et Kingston, 2001 ; Yves Lever, *Les films de la Révolution tranquille*, 1991, <http://pages.videotron.com/lever/Films/films.html>, consulté le 16 juin 2015.
18. Les textes et manifestes publiés par les cinéastes pendant la Révolution tranquille ont aussi retenu l'attention des historiens du cinéma ; voir BRUNO CORNELIER, 2006, « Introduction : Démystifier ou démythifier la révolution tranquille », *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, n° 6 (2006), <http://cinema-quebecois.net/numero6/cornellier.htm> ; MATHIEU BUREAU MEUNIER, « Les cinéastes de la Révolution tranquille : le discours cinématographique des réalisateurs francophones de l'ONF entre 1950 et 1968 », *Bulletin d'histoire politique*, 23, 3 (2015), p. 131-143.
19. Voir *Éléphant, mémoire du cinéma québécois*, <http://elephant.canoe.ca>.
20. JEAN-PIERRE ESQUENAZI, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 43 ; voir aussi JEAN-PIERRE ESQUENAZI, « Éléments de sociologie du film », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 17, 2-3 (2007), p. 117-141.

Le corpus ici analysé est très varié car on y trouve tant des comédies que des tragédies, des films d'auteurs que d'autres destinés au grand public, de grands films et d'autres moins réussis, des films célébrés et d'autres oubliés. Mon objectif est d'analyser la mémoire, les mémoires, qu'ils véhiculent globalement. Ce n'est pas nier la qualité de certains films ni du travail de certains réalisateurs, mais l'objectif est de cerner un imaginaire à l'œuvre, ses lignes de force²¹.

Un film est constitué d'images et de sons organisés en récit²². Ces éléments (images, son et récit) sont parfois congruence, parfois en décalage. Décalages et congruences peuvent être explicitement recherchés par le réalisateur, mais pas nécessairement. Dans l'analyse des films, je repèrerai les thèmes visuels, narratifs et sonores qui y sont présents et examinerai les congruence et les décalages non seulement au sein d'un même film, mais aussi entre les films, pour dégager le portrait global que le cinéma québécois trace des années 1960. Certains thèmes à priori semblent importants pour saisir l'esprit de la Révolution tranquille, comme le nationalisme et les changements de valeurs, mais ce ne sont pas les seuls, comme je le montrerai. Des thèmes sont présents uniquement dans les films *des* années 1960, d'autres ne sont présents que dans les films *sur* ces années. Avant de passer à l'analyse de ces thèmes, il faut en dresser l'inventaire. Je discuterai d'abord du cadre où se situe le récit, des lieux de l'action. Je me pencherai ensuite sur les personnages et leur situation familiale, avant d'élargir le regard à la communauté et à la nation ; celle-ci trouve écho dans les médias et dans les arts. Parler de la communauté force à parler de son envers, de l'autre et de l'ailleurs. Il faudra enfin dire quelques mots des genres cinématographiques (comédies, tragédies, film expérimental ou poétique) et de la présence de narrateurs dans plusieurs films.

Lieux de l'action

Pour commencer l'analyse des thèmes présents dans les films, il faut d'abord dresser un large panorama, et situer ces films dans l'espace.

1. La ville, grande ou petite

« Montréal c'est gros, Montréal c'est beau. » (Le capitaine de la goélette *Mont-Laurier*, *Entre la mer et l'eau douce*, 1967)

21. Comme dans ANDRÉE FORTIN, *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2015 et ANDRÉE FORTIN, « Famille, filiation et transmission dans le cinéma québécois », *Recherches sociographiques*, à paraître.

22. Ceci vaut tant pour la fiction bien sûr, que pour le documentaire qui raconte également une histoire.

L'action des films *des années 1960* peut se situer dans une ville, qu'il s'agisse de la métropole (*Trouble-fête*, 1964 ; *Il ne faut pas mourir pour ça*, 1967), de la capitale (*Kid Sentiment*, 1968) ou d'une petite ville (*Poussière sur la ville*, 1968). Montréal, où le récit se déroule le plus souvent, comprend des espaces modernes, blocs appartements et hôtels de luxe (*Valérie*, 1969), ainsi que des tours, notamment la Place Ville-Marie, inaugurée en 1962. La vie quotidienne entraîne les personnages dans les rues commerciales du centre-ville (*Le chat dans le sac*, 1964 ; *Il ne faut pas mourir pour ça*, 1967 ; *Jusqu'au cœur*, 1968) et le métro, inauguré juste avant l'Expo 67 est présent (*Valérie*, 1969). Cette effervescence d'une ville moderne en pleine construction est montrée du haut des airs depuis une tournée en hélicoptère : « Vous savez, ici, on passe notre temps à creuser et à élargir. On démolit, on construit, on vit dans une sorte de provisoire qui dure. » (Nadeau, *YUL 871*, 1966.) Les milieux pauvres ou populaires ne sont pas très présents, même si Claude demeure au départ dans une maison de chambres du centre-ville (*Entre la mer et l'eau douce*, 1967), cela dit il n'y demeure pas longtemps, non seulement parce qu'il repart temporairement dans Charlevoix, mais parce que sa carrière de chanteur le propulse jusqu'à la Place des arts (inaugurée en 1963). Bien sûr le Vieux-Montréal apparaît dans quelques films, notamment *Cain* (1965)²³, mais plus souvent encore le Mont-Royal et son belvédère (*Jusqu'au cou*, 1964 ; *Trouble-fête*, 1964 ; *Le viol d'une jeune fille douce*, 1968 ; *Valérie*, 1969). Quand l'action se situe au sein du milieu étudiant de l'Université de Montréal, cela permet une incursion sur la montagne (*Seul ou avec d'autres*, 1962 ; *Jusqu'au cou*, 1964). Dans l'ensemble, le Mont-Royal est emblématique de la métropole.

Trois films offrent des tours de ville lesquels, faut-il le préciser, comprennent des incursions en banlieue. Léopold Z conduit une déneigeuse, ce qui l'amène à sillonner la ville, mais il accueille aussi une cousine qui a quitté Montréal depuis plusieurs années pour une carrière internationale et souhaite redécouvrir la métropole (*La vie heureuse de Léopold Z*, 1965). Un Français, séparé de ses parents à un très jeune âge pendant la guerre, part à la recherche de ceux-ci, ce qui l'amène aussi à traverser la ville, mais son travail d'ingénieur le fait également survoler en hélicoptère le site en construction de l'Expo 67 (*YUL 871*, 1966). Dans *C'est pas la faute à Jacques Cartier* (1967), un guide pour le moins déjanté promène des touristes américains tant en ville et en banlieue avant de les amener à la campagne. Ces tours de ville sont effectués en partie en faveur d'étrangers, mais aussi du spectateur ainsi convié à s'approprier le territoire.

23. Qui s'ouvre toutefois sur les tours du centre-ville.

De Québec, on voit la Terrasse Dufferin et les Plaines d'Abraham (*Kid Sentiment*, 1968), mais aussi le Petit Champlain (*Pas de vacances pour les idoles*, 1965) et le Parlement (*C'est pas la faute à Jacques Cartier*, 1967). Bref Montréal est surtout caractérisée par modernité et Québec par la tradition. Les personnages vivent à Montréal alors qu'à Québec, ils se promènent près des institutions, dans des sites patrimoniaux.

Les quartiers populaires et la cour célébrée par Yvon Deschamps dans ses monologues sont présents dans les films *sur* les années 1960, comme *Ti-cul Tougas* (1976) sous le mode comique, ou *Léolo* (1992) sous le mode tragique.

La campagne : violence et ressourcement

Selon Lever la campagne est un lieu de « ressourcement » pour les Montréalais, dans une « quête des racines à la campagne »²⁴, ayant « quelque chose de presque sacré dans le cinéma des années 60 et 70 »²⁵. C'est ainsi que l'action peut se déplacer entre la ville et la campagne, en aller-retour (*Entre la mer et l'eau douce*, 1967 ; *Le viol d'une jeune fille douce*, 1968) ou en aller-simple, de la ville à la campagne (*Le chat dans le sac*, 1964) ou de la campagne à la ville (*Mon amie Pierrette*, 1969). Mais il ne s'agit pas nécessairement de ressourcement, car la tradition y est remise en question, implicitement (*Entre la mer et l'eau douce*, 1967) et à travers des discussions (*Mon amie Pierrette*, 1969). De plus, la campagne est souvent un lieu de violence, tant pour qui en est originaire (*Le grand Rock*, 1967) que pour les urbains (*La corde au cou*, 1965 ; *Le viol d'une jeune fille douce*, 1968). Y meurent sous les balles de la police tant le grand Rock après un braquage de banque raté, que Léon après la cavale ayant suivi le meurtre passionnel de Suzanne (*La corde au cou*, 1965). C'est là, au cœur de l'hiver, que s'entraînent *Le Révolutionnaire* (1965) et ses disciples. Les personnages principaux qui meurent dans les films des années 1960, meurent tous à la campagne (*La corde au cou*, 1965 ; *Le révolutionnaire*, 1965 ; *Le grand Rock*, 1967 ; *Poussière sur la ville*, 1967). Le retour aux sources semble impossible, tant pour Léon qui cherche à retourner à la ferme associée à son enfance et au bonheur, mais qui y meurt (*La corde au cou*, 1965), que pour Claude qui choisit finalement l'eau douce et Montréal (*Entre la mer et l'eau douce*, 1967). Quant au

24. YVES LEVER, « Montréal, ville de cinéma d'hier à aujourd'hui », dans CHARLES PERRATON (dir.), *Montréal, entre ville et cinéma. Du cinéma et des restes humains, prise 3*, Montréal, Cahiers du Gerse, UQAM, 2002, p. 75-89.

25. YVES LEVER, « Montréal dans le cinéma québécois de la révolution tranquille », dans PIERRE VÉRONNEAU (dir.), *Montréal ville de cinéma québécois*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du Cinéma, 1992, p. 32.

grand Rock, s'il prend la voie du crime, c'est qu'il est désormais impossible de vivre de la trappe.

Dans les films *sur* les années 1960, le monde régional n'est pas « en retard » sur la modernité urbaine, car c'est à Percé que s'implante *La maison du pêcheur* (2013) par de futurs membres du FLQ, et c'est à Rouyn que des émules de Jean-Luc Godard produisent des émissions de télévision expérimentales (*Chasse au Godard d'Abbitibbi*, 2013) ; c'est à la campagne que s'entraînent les membres de la cellule à laquelle appartient Jean Corbo (*Corbo*, 2015). Le couvent dirigé par Mère Augustine (*La passion d'Augustine*, 2015), a beau être situé dans un village, l'accent qui y est mis sur l'enseignement de la musique et l'ouverture d'esprit de plusieurs des religieuses qui y enseignent témoignent d'un esprit moderne et féministe. À Saint-Agasse²⁶, on regarde l'alunissement d'Apollo 11 et on rêve d'aller au festival de Woodstock (*Frisson des collines*, 2011).

Cela dit, campagne et petite ville portent une part d'ombre, tant dans les films *des* années 1960 que dans ceux *sur* ces années, et on les quitte ou on souhaite les quitter pour repartir d'un autre pied. Ainsi Jim, chauffeur de taxi, dans une petite ville minière (amiante) déclare : « Ici les gens n'ont qu'une envie : c'est de partir pour Montréal », ce à quoi font écho le projet de Conrad de partir pour la métropole (*La lâcheté*, 2007) et le départ effectif de Marie (*Chasse au Godard d'Abbitibbi*, 2013) et des futurs membres du FLQ (*La maison du pêcheur*, 2013).

La campagne et la région sont ainsi porteuses de significations multiples : lieu de ressourcement, peut-être, pour des urbains, mais lieux que ceux qui y vivent souhaitent quitter. Lieu où l'on meurt dans les films *des* années 1960, et où se jouent divers changements, politiques et sociaux dans les films *sur* ces années.

Grandir en banlieue

Le quotidien se déroule aussi en banlieue, car c'est là que vivent en 1968 les adolescents de *Kid Sentiment* (dans l'agglomération de Québec) ainsi que Barbara et sa famille (*Le chat dans le sac*, 1964) ou l'immigrant français de *C'est pas la faute à Jacques Cartier* (1967). C'est en banlieue que se trouve la maison dont rêve Léopold Z, et c'est là qu'habitent les parents de l'ingénieur français (*YUL 871*, 1966).

Mais surtout, c'est en banlieue que se déroulent les récits de films tournés dans le nouveau siècle, dont les personnages principaux sont des enfants ou des préadolescents (*Histoire d'hiver*, 1999 ; *Un été sans point ni coup sûr*, 2008 ;

26. Déformation de Saint-Agapit utilisée par les personnages.

Maman est chez le coiffeur, 2008 ; *C'est pas moi, je le jure*, 2008 ; *C.R.A.Z.Y.*, 2005). C'est dans une banlieue cossue, Ville Mont-Royal, que vit la famille Corbo (*Corbo*, 2015). Bien sûr, certains films entraînent le spectateur entre plusieurs espaces ; entre la campagne et la ville : *Emporte-moi* (1999), entre la banlieue et la ville (*Une vie qui commence*, 2011), enfin, entre ville, banlieue et campagne (*Monica la Mitraillette*, 2004). Dans ces trois cas, la ville est mal connotée, lieu de violence et d'enfance malheureuse²⁷. Quand la banlieue est le lieu de l'enfance ou de l'adolescence, elle est bien connotée. En un sens, dans les films des années 2000, elle devient le lieu de vie par défaut des familles.

Trois films des années 1960 situent leurs protagonistes dans un espace comprenant les points cardinaux, que *La chambre blanche* (1969) présente ainsi : « Nord », un champ sous la neige ; « Sud », image renversée de la ville et du trafic ; « Est », des singes au zoo ; « Ouest », images d'un bulldozer qui détruit un mur de briques en ville. Deux films, très différents, présentent de façon analogue la course du soleil. Ainsi Claude, ayant quitté Montréal pour la campagne, à la recherche d'un sens à sa vie, explique (en voix off) :

Maintenant, je vais pouvoir commencer à m'orienter. Je regarde vers le nord, le sud. Montréal est par là. L'ouest où le soleil se couche et où parfois luit la lune. Loin, à l'est, la frontière américaine. (Claude, *Le chat dans le sac*, 1964.)

Jacques, guide touristique, du haut d'un clocher, montre les points cardinaux, et précise, à propos de l'Est : « tous les matins le soleil se lève par là, du côté des États-Unis [...] ; 16 heures après l'été, 8 heures l'hiver, il se couche en Ontario. » Si la géographie enseigne que le soleil se lève à l'est, c'est assimilé dans deux films aux États-Unis, et une autre fois à des singes au zoo, images pas très positives. Montréal se situe au sud, mais on y est « à l'envers » et on la quitte. Je reviendrai sur cette curieuse géographie, éminemment subjective, quand je parlerai plus loin de l'ici et de l'ailleurs. Mais il est temps de voir qui sont ceux qui vivent dans ces espaces.

L'individu, la famille, les générations

« C'est quand on a 40 ans, qu'on n'a plus envie de se débattre, qu'on a droit de parole. C'est le système qui veut ça. C'est parce qu'on n'a pas de débouchés. » (Claude, *Le chat dans le sac*, 1964.)

Après s'être attardé aux lieux de l'action, il faut se pencher sur les

27. La ville est un lieu de violence et ne fait pas de place aux enfants, comme je l'ai montré ailleurs : Andrée Fortin, *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2015, 288 p.

personnages. La première chose qui frappe, tant dans les films *des* années 1960 que ceux *sur* ces années, est la jeunesse des personnages principaux. À cet égard, le couple dans *La chambre blanche* (1969) et Léopold Z (*La vie heureuse de Léopold Z*, 1965) sont des exceptions, avec dans une certaine mesure Augustine (*La passion d'Augustine*, 2015), mais l'action de ce dernier film se situant dans une école secondaire, on y voit un grand nombre d'adolescentes. L'ingénieur de *YUL 871* (1966) a beau être dans la trentaine, la recherche de ses parents le range dans la catégorie des « jeunes ».

La jeunesse des personnages principaux est liée à deux phénomènes : premièrement le babyboom et l'importance démographique des jeunes dans les années 1960, et deuxièmement le fait qu'un vent de changement souffle au Québec avec la Révolution tranquille, mais aussi dans toute l'Amérique du Nord et que ce changement est porté par les jeunes, contestant explicitement le mode de vie des aînés. Le conflit des générations fait en effet couler beaucoup d'encre, et tourner beaucoup de pellicule dans les années 1960, où les jeunes écoutent une musique qui déroutent leurs parents, où ils se laissent pousser les cheveux, où ils abandonnent la religion et adoptent de nouvelles valeurs, notamment en matière de relations entre les sexes, le tout au désarroi de leurs aînés.

Le conflit des générations

On trouve des échos du conflit des générations dans plusieurs films *des* années 1960. *Trouble-fête* (1964) se déroule dans un collège ; dans ce film, le conflit oppose essentiellement les professeurs, des prêtres, et les étudiants de philosophie, ayant donc près de 20 ans. *Kid Sentiment* (1968) pose explicitement ce conflit, ou du moins cette relative incompréhension entre les générations, de deux façons : dans un dialogue entre un automobiliste d'environ 35 ans et les personnages principaux, âgés de 15 ou 16 ans ; de plus, au milieu du film, l'action s'interrompt et le réalisateur, Jacques Godbout, entame une discussion sur ce thème avec les acteurs. Dans *Valérie* (1969), les remontrances de la directrice du pensionnat n'ont pas d'effet sur la jeune héroïne, dont les valeurs sont trop éloignées de celle des religieuses pour qu'elle se repente de ses manquements à la discipline (fumer et « sauter le mur »). En effet, le conflit n'oppose pas nécessairement des « jeunes » et leurs parents, généralement absents des récits. Dans le même sens, Claude, qui s'interroge sur son avenir, rencontre des journalistes qui travaillent respectivement à *La Presse* (Jean V. Dufresne), *L'Actualité* (Paul-Marie Lapointe) et *Parti pris* (Pierre Maheu) ; il ressent pour sa part un conflit entre les 20 ans et les 40 ans et n'arrive pas à prendre sa place, c'est pourquoi il se réfugie à la campagne, au cœur de l'hiver ; dans ce film, il n'y a aucune allusion aux parents de Claude (*Le chat dans le sac*, 1964).

Si un autre Claude cherche – sans trop les suivre – conseil auprès de sa mère et d'un prêtre (*À tout prendre*, 1963) et Abel est présent au chevet de sa mère hospitalisée (*Il ne faut pas mourir pour ça*, 1967), l'affection qu'ils témoignent à leur mère ne les empêchent pas de mener leur vie à leur guise. Sa mère fait ses recommandations à Pierrette sur les fréquentations avec les garçons, que celle-ci écoute un peu distraitement, comme sans y prêter attention (*Mon amie Pierrette*, 1969). Dans ces trois films, il n'y a pas conflit de génération, mais les conseils des mères trouvent peu d'écho.

Les parents sont souvent absents des films dont les personnages principaux sont de jeunes gens dans la vingtaine, je viens de l'évoquer; c'est le cas des étudiants universitaires de *Seul ou avec d'autres* (1962) et de la plupart de ceux de *Jusqu'au cou* (1964), ainsi des jeunes gens s'entraînant à la lutte armée (*Le Révolutionnaire*, 1965). Dans un registre totalement différent, aucune allusion à la famille des protagonistes, toujours dans la vingtaine, dans *Pas de vacances pour les idoles* (1965), *Le grand Rock* (1967) ou *Jusqu'au cœur* (1968). Si *Valérie* (1969) est explicitement orpheline, cela n'est pas le cas des autres, ou cela n'est pas précisé. Dans *Kid Sentiment* (1968), les deux jeunes filles téléphonent à leurs parents pour dire qu'elles ne rentreront pas (et mentent sur les raisons de cette absence), mais on ne voit pas les parents ni même ne les entend. Dans quelques cas, le film ne montre qu'un seul parent. Ainsi, le père d'Abel est parti au Brésil depuis plusieurs années et ne se manifeste que par lettre (*Il ne faut pas mourir pour ça*, 1967). *Jusqu'au cou* (1964) présente le père de Raymond dont la mère semble morte. Dans *À tout prendre* (1963), la mère de Claude apparaît brièvement, mais pas son père auquel il y a une simple allusion. Julie, seule, renonce à l'avortement et devient mère monoparentale (*Le viol d'une jeune fille douce*, 1968).

En résumé, dans la plupart des films des années 1960, les parents sont soit carrément absents soit peu présents, mais il n'est pas sûr que cela relève pour autant du paradigme de l'orphelin²⁸. On est plutôt en présence d'une jeunesse qui fait table-rase du passé, comme quand Valérie, dans le film du même nom, désobéit aux religieuses et, indifférente aux remontrances de celles-ci, et s'enfuit du pensionnat. En fait les personnages se définissent par le présent qu'ils cherchent à inventer, même quand ils font référence à l'histoire du Québec, j'y reviendrai.

Par ailleurs, certains jeunes ont des frères ou sœurs, et cette fratrie leur cause problème. Deux frères aiment la même femme, et l'aîné entreprend de

28. CHRISTIANE TREMBLAY-DAVIAULT, *Un cinéma orphelin : structures mentales et sociales du cinéma québécois, 1942-1953*, Montréal, Québec- Amérique, 1981, 355 p.

se venger de son frère avec qui elle est partie avant de mourir dans un accident de voiture (*Cain*, 1965). Les frères de Julie, enceinte, tiennent à trouver le père de son enfant et à le punir, mais elle ne collabore pas refusant de nommer ce père (*Le viol d'une jeune fille douce*, 1968). À son arrivée à Montréal, Claude est hébergé par son frère, mais lorsqu'il rentre à Saint-Irénée, perturbé par sa rupture avec Geneviève, il est troublé par le comportement de sa sœur, laquelle couche avec son amoureux sans être mariée (*Entre la mer et l'eau douce*, 1967). Dans les cas où on présente des fratries, il n'y a aucune allusion aux parents de cette fratrie.

Dans l'ensemble des films des années 1960, les personnages sont relativement jeunes et leurs parents tiennent peu de place, quand ils sont présents, et dans ces cas ne servent pas de modèles à leurs enfants. La fratrie est quelquefois source de problème. La situation est différente dans les films tournés plus tard.

Souvenirs d'enfance et récits d'apprentissage

Plusieurs films sur les années 1960 sont en fait de récits d'apprentissage. Ainsi, *Emporte-moi* (1999), est l'histoire de Hanna, adolescente, coincée entre son père, chômeur voulant devenir écrivain et sa mère travaillant en usine pour faire vivre la famille, entre sa mère québécoise et catholique et son père juif apatride, entre la pauvreté de sa famille et la richesse de celle de son amie Laura, entre un milieu familial où elle étouffe et l'ailleurs représenté par sa professeure et Anna Karina dans le film *Vivre sa vie*.

Plusieurs films tournés dans les années 2000 racontent le passage de l'enfance à l'adolescence, passage qui se fait en surmontant un problème. Les problèmes auxquels font face ces jeunes sont divers : départ de la mère du foyer (*C'est pas moi je le jure*, 2008 ; *Maman est chez le coiffeur*, 2008), mort du père (*Une vie qui commence*, 2011 ; *Frisson des collines*, 2011), homosexualité (*C.R.A.Z.Y.*, 2005). Une passion pour le sport permet un rapprochement avec les parents et en particulier le père avec lequel les relations sont au départ ténues (*Histoires d'hiver*, 1999 ; *Un été sans point ni coup sûr* 2008). À l'exception de *Frisson des collines* (2011) qui se passe à la campagne, les autres récits se passent en banlieue. Tous ces films ont été qualifiés de *feel good movies*, plusieurs spectateurs pouvant se reconnaître dans le portrait de la vie de famille qu'ils tracent. Par opposition, les souvenirs d'enfance de *Léolo* (1992) ont pour cadre la ville, et Léolo finit par sombrer dans la folie. Un peu dans le même sens, *Une vie qui commence* (2011) se situe entre la banlieue (bonheur) et la ville (malheur) avant de retrouver un équilibre en ville. Pratiquement tous les personnages principaux de ces films mettant en scène des préadolescents ou de

très jeunes adolescents sont des garçons, sauf *Emporte-moi* (1999) et *Maman est chez le coiffeur* (2008), deux films de Léa Pool²⁹.

Quand le personnage principal est dans la vingtaine, contrairement aux films *des années 1960*, il a une famille : c'est le cas notamment de Louis (*Les années de rêves*, 1984), de Marie (*Chasse au Godard d'Abbittibbi*, 2013), de Bernard et des frères Rose (*La maison du pêcheur*, 2013). Des adolescents sont en rupture explicite avec leurs parents, et surtout les valeurs de leurs parents, dans *Emporte-moi* (1999) et *Corbo* (2015).

S'il y a souvenirs d'enfance, il y a forcément famille. Comment est-elle présentée ? Ruptures dans les couples, chez les parents du personnage principal ; la mère quitte ainsi le père, pour cause d'infidélité (*Maman est chez le coiffeur*, 2008) ou tout simplement par insatisfaction et ennui (*C'est pas moi, je le jure*, 2008). Il peut aussi y avoir rupture chez les parents d'une personnage secondaire et dans *C'est pas moi, je le jure* (2008), tant Léon que Léa ont des parents séparés. Un veuvage fait que de facto la famille devient monoparentale, celle d'une amie du personnage principal : *Un été sans point ni coup sûr* (2008), ou celle du personnage principal (*C'était le 12 du 12 et Chili avait les blues*, 1994 ; *Frisson des collines*, 2011 ; *Une vie qui commence*, 2011).

Les fratries sont moins encombrantes dans les films *sur 1960*, qu'il s'agisse des frères Rose (*La maison du pêcheur*, 2013), des petites sœurs et du petit frère de Marie (*Chasse au Godard d'Abbittibi*, 2013), des *C.R.A.Z.Y.* (Claude, Raymond, Antoine, Zach et Yvan) ou du frère aîné de Jean, non nommé (*Corbo*, 2015).

Bref, les personnages *des films des années 1960*, dans la vingtaine, le plus souvent sont sans famille, par opposition à ceux des films tournés plus tard, plus jeunes et pour qui, même dans la vingtaine, on voit la famille. *Les années de rêves* (1984) montre oncles, tantes et cousins de Louis. Le père de Marie a quitté sa famille qui est donc devenue monoparentale, famille qui cohabite avec la grand-mère maternelle, amérindienne (*Chasse au Godard d'Abbittibbi*, 2013). Dans *La maison du pêcheur* (2013), la révolte de Bernard tire son origine de l'exploitation dont son père, pêcheur, a été victime et Jacques fait souvent allusion à son père, ouvrier.

Les films *sur les années 1960* sentent le besoin de situer leurs personnages dans un milieu familial, dans un contexte social, qui explique qui ils sont et qui ils veulent devenir. Ils n'existent pas par eux-mêmes comme les protagonistes des films tournés dans les années 1960 dont le plus souvent on ne sait rien des origines.

29. C'est aussi une jeune fille qui est la personnage principale de *Pour l'amour de Dieu* (Micheline Lanctôt, 2011), qui se déroule en 1959, et qui est également réalisé par une femme.

Dans les films *des* années 1960, les jeunes inventent un monde indépendamment de leurs parents³⁰. Dans ceux *sur* ces années, quel que soit l'âge des enfants, c'est par rapport à leurs parents, à une lignée, et à une histoire familiale, qu'ils se définissent. Cela dit, quand la famille est présentée, il n'est pas rare qu'elle soit ou devienne monoparentale. Il n'y a pas idéalisation rétrospective des années 1960 à cet égard. Dans l'ensemble, les personnages de jeunes adultes, voire d'adolescents s'insèrent dans un milieu plus large. Quel est-il ?

La communauté, la nation

Jacques, guide touristique : « Moi, je m'oppose à l'invasion américaine par tous les moyens. [...] Dominion Car [...], Sunrise Assurance, United Foods, International Electric, American Metal, les Sœurs grises, le métro. »

Le touriste : « Mais c'est anglais, Montréal ? »

Jacques : « Non, la Place des Arts, l'Hôtel de la Reine [Élizabeth]. »

Le touriste : « L'économie, américaine. »

Jacques : « Oui. Mais on parle français. 85 % ».

Le touriste : « Je ne comprends pas. »

Jacques : « Nous non plus. » (*C'est pas la faute à Jacques Cartier*, 1967)

Après avoir discuté de la situation familiale des personnages, il faut se pencher sur la communauté dont ils font partie, comment ils s'y insèrent et dans quelle mesure ils en partagent les valeurs. Je m'arrêterai en particulier aux deux sujets dont on dit souvent qu'il faut éviter de parler³¹ en situation mondaine pour éviter le conflit, à savoir la politique et la religion.

30. S'ils n'ont pas de famille, plusieurs ont toutefois des colocataires, avec lesquels les liens d'amitié sont souvent étroits ; c'est le cas de Claude (*Le chat dans le sac*, 1964), de Michel (*Pas de vacances pour les idoles*, 1965), de Geneviève (*Entre la mer et l'eau douce*, 1967), de Julie (*Le viol d'une jeune fille douce*, 1968), de Valérie lorsqu'elle arrive à Montréal (*Valérie*, 1969). Les voisins sont aussi des gens avec qui on échange des services (*À tout prendre*, 1963 ; *Le viol d'une jeune fille douce*, 1968), et avec qui on peut même fêter Noël (*Entre la mer et l'eau douce*, 1967). Bref, les liens forts sont entre gens de la même génération.

31. Ce qu'affirme aussi le grand-père de Jean (*Corbo*, 2015).

Il y a belle lurette que les analystes ont noté l'importance du nationalisme dans les films *des années 1960*³². Mais de quelle nation parle-t-on ? Plusieurs films s'attachent à en préciser les contours, tant géographiques (*La vie heureuse de Léopold Z*, 1965 ; *YUL 871*, 1966 ; *C'est pas la faute à Jacques Cartier* 1967), qu'historiques (*C'est pas la faute à Jacques Cartier*, 1967 ; *Le Révolutionnaire*, 1965). Dans tous les cas, cela est présenté de façon plutôt fantaisiste ou ironique. Ainsi la narratrice dans *Le Révolutionnaire* explique : « Mais les braves colons canadiens-français n'eurent pas que les méchants Iroquois à combattre... », ce à quoi ajoute le narrateur : « ... les méchants Anglais s'établissent ».

Quelles sont les sources du nationalisme ? Les séquelles de la Conquête, mais aussi de l'impérialisme américain, bref un rapport difficile au monde anglo-saxon. Quelques exemples. Jacques demande à être servi en français dans un restaurant de service à l'auto ; la serveuse pose alors un collant sur la voiture, va voir son patron qui se rend à la cuisine recruter le plongeur, lequel va servir Jacques en français (*C'est pas la faute à Jacques-Cartier*, 1967). De façon analogue, Abel entre dans une pâtisserie pour commander des choux à la crème ; la vendeuse ne comprend pas le français et va chercher le pâtissier qui, lui, comprend cette langue (*Il ne ne faut pas mourir pour ça*, 1967). C'est en anglais qu'on entend Claude négocier un prêt dans une banque, alors que la caméra reste en dehors de l'édifice, comme pour montrer que c'est un monde auquel pas plus Claude que le spectateur n'appartiennent (*À tout prendre*, 1963). On voit des panneaux routiers en anglais seulement, bien en évidence (notamment *À tout prendre*, 1963 ; *Le chat dans le sac*, 1964 ; *Il ne faut pas mourir pour ça*, 1967 ; *Le viol d'une jeune fille douce*, 1968 ; *C'est pas la faute à Jacques-Cartier*, 1967), mais on ne sait pas s'ils sont là par hasard (par défaut) ou par exprès ; chose certaine, cela accroche l'œil quelque 40 ans après l'adoption de la loi 101.

Dans les films *des années 1960*, les « Anglais » sont autant américains que canadiens-anglais ; ce qui les caractérise ce sont essentiellement deux choses : leur ignorance du français, et leur mainmise sur l'économie. S'ils maîtrisent la langue de Molière comme les touristes de *C'est pas la faute à Jacques Cartier* (1967), Mary (*Il ne faut pas mourir pour ça*) ou Susan (*Le viol d'une jeune fille douce*), leur image est assez bonne³³, contrairement à ceux qui ne parlent pas français et dont le film renvoie une image négative : l'anglophone au restaurant (*Entre la mer et l'eau douce*) ou l'amant de Katherine (*Le viol d'une jeune fille douce*).

32. GUY ROBILLARD, « Le nationalisme dans le cinéma québécois », *Séquences : la revue de cinéma*, 53 (1968), p. 10-18.

33. Mais pas très bonne, les touristes étant après tout eux aussi des Anglo-saxons, Mary quitte le Québec et incidemment Abel, alors que Susan souffre de folie et se suicide.

Dans les années 1960, la seule anglophone qui a une image positive est Barbara (*Le chat dans le sac*, 1964), mais elle étudie à l'École nationale de théâtre, en français donc, et essaie de se débarrasser de son accent anglais ; d'ailleurs elle déclare : « Je ne suis pas anglophone, je suis juive ».

Dans les films *sur* les années 1960, John-John, le cousin américain de Louis, déserteur (*Les années de rêves*, 1984), est une figure positive, tout comme le professeur d'anglais de *Histoires d'hiver* (1999) au bus Volkswagen multicolore³⁴ et dans lequel celui-ci fume un joint ; ce prof dénonce la guerre du Vietnam, fait chanter à ses élèves une chanson parlant de la marche de Selma de mars 1965 et du mouvement des droits civiques aux États-Unis. En fait, c'est est un genre de hippie avant l'heure (le film se déroulant pendant l'année 1966-1967), et il apporte aux enfants à qui il enseigne un vent d'ouverture sur le monde. Dans ce même film, le père de Martin, Hervé, a pour patron un anglophone, qui malgré ses efforts, parle mal le français ; aussi Hervé se doit-il d'apprendre l'anglais pour obtenir une promotion. Le patron de May dans *Histoire de famille* (2006) est également un juif anglophone, mais c'est une fois encore une figure positive car il est amoureux d'elle.

Les patrons sont en effet souvent des *boss* et les luttes des travailleurs, quand elles sont citées, le sont généralement par des indépendantistes, notamment dans *Jusqu'au cou* (1964), mais aussi dans *La maison du pêcheur* (2013) et *Corbo* (2015) ; pour reprendre l'expression de Marcel Rioux, conscience de classe et conscience ethnique se superposent alors³⁵.

Les réponses sont diverses face à la présence importante des anglophones et la domination anglo-saxonne, et les hésitations, nombreuses. Dans *Le Révolutionnaire* (1965) de jeunes hommes s'entraînent au cœur de l'hiver et de la campagne à la lutte armée, et Claude tire dans un champ de neige (*Le chat dans le sac*, 1964), mais dans les deux cas, une jeune femme surgie au cœur de l'hiver fera abandonner le projet, explicitement dans le premier cas, implicitement dans le second. De toute façon, cet entraînement hivernal à la révolution manque de sérieux, dans le premier cas à cause du caractère de fable du récit et dans le second à cause de l'irrésolution de Claude.

34. Un véhicule analogue apparaît dans *La passion d'Augustine* (2015), ici encore de façon un peu anachronique car le récit se déroule au milieu des années 1960. Dans les deux cas il s'agit d'annoncer les changements à venir dans les années 1970.

35. MARCEL RIOUX, « Conscience ethnique et conscience de la classe au Québec », *Recherches sociographiques*, 6, 1 (1965), p. 23-32.

Suis-je un révolté? Oui. Suis-je un révolutionnaire? J'sais pas. [...] Arrivé à un moment dans la vie, et surtout si tu es nationaliste comme je peux l'être, tu te rends compte que si tu ne fais pas une chose à un moment précis [...] et si ce moment est tout près d'arriver, et si t'agis pas, ça va être fini pour toi, tu ne pourras plus jamais agir. (Claude, *Le chat dans le sac*, 1964).

Dans *Jusqu'au cou* (1964), on voit une cellule indépendantiste s'organiser, dont le chef est joué par Bernard Landry (!) et discuter dynamite, mais la cellule ne passe pas à l'acte, pas dans le film en tout cas. En fait, dans les films *des années 1960*, la violence n'est pas montrée de l'intérieur.

En général, sans qu'il s'agisse de mouvement organisé, le nationalisme est présent dans plusieurs films, par exemple dans *Mon amie Pierrette* (1969) dans la discussion entre Raoul Duguay et le père de Pierrette, dans *Le viol d'une jeune fille douce* (1968) à travers les discussions entre Julie et son amant. Dans *Entre la mer et l'eau douce* (1967) le propriétaire de la maison de chambre où vit Claude appelle à des émissions de lignes ouvertes et prend des positions très nationalistes; ce personnage est joué par Reggie Chartrand, qui en un sens, joue son propre rôle de militant indépendantiste.

Ce ne sont pas nécessairement des discours qui mettent de l'avant le nationalisme, mais aussi des images³⁶. Ainsi, quand Claude décide de « penser à autre chose » après sa rupture avec Johanne, on le voit marcher devant un immense graffiti « Québec libre » (*À tout prendre*, 1963)³⁷. Quand Valérie renonce à la prostitution pour vivre avec Patrick, on les voit s'embrasser sur le Mont-Royal, sur un fond de drapeaux du Québec. En fait, si la nation québécoise et le nationalisme ne sont pas au cœur de la majorité des films, ils y sont présents en filigrane, ne serait-ce que dans le contexte, ainsi *Trouble-fête* (1964) se termine lors d'une parade de la Saint-Jean et dans *Poussière sur la ville* (1968), l'orateur lors d'une réunion politique est René Lévesque.

Le film *des années 1960* où mouvement indépendantiste est le plus présent est certainement *Jusqu'au cou* (1964), où comme je le mentionnais plus haut on voit une cellule s'organiser et discuter de dynamite. Mais ce film présente aussi des images de deux événements réels. Il y a une longue scène de manifestation sous la neige, où on voit non seulement les manifestants scander des slogans et chanter des chansons, mais aussi les policiers à cheval, munis de walkie-talkie.

36. Écho d'un nationalisme culturel, lié aux chansonniers et aux boîtes à chanson, l'appartement de Nicole est décoré de filets de pêche et de bouées (*Caïn*, 1965).

37. Dans *Corbo* (2015), Jean et François peignent un graffiti, sur les murs d'une usine en grève qui fonctionne grâce à des *scabs*: « FLQ solidaire ».

Ce film comprend également des images du débat entre André D'Allemagne et Pierre Bourgault d'une part, Pierre Elliot Trudeau et Gérard Pelletier d'autre part, tenu à l'Université de Montréal, en novembre 1963³⁸ :

La salle se divisait en trois. Ceux d'abord qui soutenaient que les Québécois devaient se faire révolutionnaires et qu'eux-mêmes n'allaient pas hésiter à jeter leur vie dans le plateau de la libération nationale. Les seconds affirmaient que les Québécois étaient libres déjà et qu'eux-mêmes avaient passé leur vie à leur apprendre. En troisième lieu, un peu plus bas dans la salle, les Québécois. (Le narrateur, *Jusqu'au cou*, 1964)

La riposte face à la domination anglo-saxonne est plus explicite dans les films *sur* ces années. La dynamite est le vecteur de cette violence³⁹, bien sûr dans *Corbo* (2015) où Jean meurt en installant une charge de dynamite, mais aussi dans *Les années de rêves* (1984), alors que Louis, chauffeur de taxi, transporte de la dynamite dans son véhicule, et dans *Histoire de famille* (2006), quand Michel vole de la dynamite pour le FLQ. Par ailleurs, certains films présentent des images de manifestations nationalistes, images « d'actualités », insérées dans la fiction (*Les années de rêves*, 1984 ; *Le secret de ma mère*, 2006)⁴⁰.

Le nationalisme est très présent dans le corpus, et les films *sur* les années 1960 en rappellent des moments marquants, alors que les films *de* ces années sont plus ironiques, voire pessimistes, quand ils abordent ce thème.

Les classes sociales

La communauté n'est pas que « nationale ». Elle a ses traditions, ses valeurs et est traversée par des inégalités sociales. Il y a peu d'allusions aux classes sociales, et et en général, on les trouve plus dans les films *sur* les années 1960 ; en voici une, liée à une mésalliance :

« On vivait au dessus de l'épicerie de Verdun, et ma grand-mère de Westmount a fait la dépression du siècle. Tout ça parce que mon père avait 17 ans et disait "son-taient". Quand il est mort, ma grand-mère a descendu la côte Atwater et est venue

38. Le débat est présenté bien autrement que par le narrateur du film dans *Le Devoir*; voir CLAUDE CARDINAL, *Une histoire du RIN*, Montréal, vlb, 2015, p. 159.

39. Elle l'était déjà dans *Jusqu'au cou* (1964).

40. La police réagit face à cette violence ; ainsi le cortège de mariage de Louis et Claudette, dans le Vieux-Québec, est arrêté par des policiers, parce qu'il suit parcours qu'empruntera la reine (on est en 1964, peu avant le « samedi de la matraque »), et les policiers font une « répétition [...] Paraîtrait qu'il y a une gang de Montréal [...] qui vont venir manifester. On les attend » (*Les années de rêves*, 1984).

nous chercher. En gros, c'est ça. Il est mort et on n'a plus dit "sontaient". » (Chili, *C'était le 12 du 12 et Chili avait les blues*, 1994.)

Il n'y a pas d'écho de la querelle du joul dans les films des années 1960⁴¹ sauf dans *Kid sentiment* (1968), qui selon le générique d'ouverture, présente ses « dialogues en joul d'Outremont » (alors que le film se passe à Québec). Dans la première scène de ce film, Louis, en scooter, se fait arrêter par un policier. « Tu sors des *comics*, habillé comme ça ? », demande le policier, phrase que Louis dit ne pas comprendre ; à chaque fois que le policier ne s'exprime pas tout-à-fait correctement, Louis répond : « ce n'est pas français ». Le policier demande à Louis s'il est un « Français de France ». « Non, je suis Canadien français », répond ce dernier.

Dans les films *des années 1960*, il y a davantage d'allusions à la pauvreté qu'aux classes sociales en tant que telles, et s'il y a des moins riches, on ne voit pas de grande misère. Selon le narrateur, Léo a connu sa femme, Catherine, « au bureau de l'assurance-chômage », mais il ne s'en tire pas trop mal (*La vie heureuse de Léopold Z*, 1965) ; s'il rêve d'une maison de banlieue comme celle de son patron, Théo, Léo est lui-même propriétaire d'une maison et il appert que Léo et Théo sont les meilleurs amis l'un de l'autre. Généralement, dans les années 1960, l'argent ne semble pas un problème, même si certains en ont moins. D'ailleurs ceux qui en ont peu au début du récit, en obtiennent finalement. On ne sait pas ce que font certains d'entre eux pour vivre, comme Abel⁴² (*Il ne faut pas mourir pour ça*, 1967) ou comment Claude, chômeur, peut s'installer dans une maison de campagne (*Le chat dans le sac*, 1964). Si lors d'un vox populi, Claude (un autre) déclare à un journaliste de la télévision : « Nous autres, on vient de la campagne pour travailler, pis on trouve juste des petites jobs à 25 piasses par semaine. [...] Pis je pense qu'on va s'en retourner », et s'il partage une chambre avec son frère Roger dans une maison de chambres, il trouve le succès et chante à la Place des Arts (*Entre la mer et l'eau douce*, 1967). Il n'est pas le seul qui est parti de rien, ou presque, et qui fait carrière dans la chanson, c'est aussi le cas de Michel⁴³ (*Pas de vacances pour les idoles*, 1965). Valérie, fugueuse, se trouve un emploi de danseuse topless puis se prostitue, ce qui lui permet d'obtenir un bel appartement et de s'offrir une voiture. C'est indirectement que le manque d'argent se révèle, quand des personnages ont des colocataires (*Entre la mer et l'eau douce*, 1967 ; *Pas de vacances pour les idoles*, 1965) ou doivent emprunter de l'argent à la

41. Il y en a une, rapide, dans *Les années de rêves* (1984).

42. Abel reçoit un chèque de 10 000 \$ de son père, vivant désormais au Brésil, et le même jour, en ouvrant un paquet de cigarettes, trouve un prix de 1000 \$.

43. Dans les deux cas, le passage par la télévision est crucial dans cette histoire de succès.

banque (*À tout prendre*, 1963) ou à leurs colocataires (*Le chat dans le sac*, 1964). La cohabitation avec le grand-père paternel dans *Léolo* (1992) n'est probablement pas à imputer uniquement à la pauvreté mais aussi à « la tradition ».

Le manque d'argent ne conduit pas nécessairement à l'action ou à la lutte. C'est par la parodie que *Jusqu'au cœur* (1968) évoque la lutte des classes quand un homme se promène avec faucille et marteau, objets qu'il met à la disposition de Garou, désargenté, qui lorgne des fleurs dans une vitrine.

Par opposition, les films *sur* les années 1960 abordent davantage ces questions. Ainsi Francis vient de Ville Jacques-Cartier où, explique-t-il, il n'y avait « même pas d'égout pis d'eau courante » ; il poursuit en précisant que « partout au Québec le monde en arrache », et Bernard fait visiter la région à un journaliste de Québec à qui il montre des maisons délabrées : « C'est ça la réalité de la Gaspésie. Percé, c'est rien qu'un gros décor » (*La maison du pêcheur*, 2013). C'est ainsi que des travailleurs tentent de mettre sur pied des syndicats, ce qui ne manque pas de se retourner contre les organisateurs, qui se font congédier (*Les années de rêves*, 1984 ; *La maison du pêcheur*, 2013 ; *Corbo*, 2015⁴⁴). Dans un registre différent, Sœur Claude évoque à quelques reprises le fait que les religieuses constituent du *cheap labor* pour l'Église et l'État (*La passion d'Augustine*, 2015).

Rex tourne pour sa part un film sur la pauvreté, commande du Parti (communiste) ; la caméra qu'on lui a confiée et qui ne marche pas très bien est de marque *Bolchevik*. Rex, narrateur du film qu'il réalise, parle de la pauvreté « de Saint-Henri des tanneries à Saint-Patrice de la Pointe-Saint-Charles jusqu'à Saint-Eusèbe de Versailles. Zorro Ladouceur est né avec un souffle au cœur, il a besoin d'un pacemaker [...] sa mère a du courage, son père a plus d'ouvrage [...] ». Rex filme aussi un immeuble : « L'œuvre du pain des pauvres » ; quand il se brouille avec le Parti, il se met en quête de chutes de pellicule pour terminer son film⁴⁵ (*La comtesse de Bâton rouge*, 1997). La mère d'Hanna s'épuise dans une usine pour faire vivre sa famille, son mari, chômeur, se consacrant à l'écriture (*Emporte-moi*, 1999). Ces références explicites à la pauvreté et au syndicalisme datent de plusieurs années après la Révolution tranquille.

44. C'est le père de Julie qui a perdu son travail de la sorte, obligeant celle-ci, adolescente, à travailler dans un restaurant et sa mère à faire des ménages.

45. Dans ce passage, il y a des références « intertextuelles » à d'autres films de Forcier, notamment *Le retour de l'immaculée conception* (1971) et *L'eau chaude, l'eau froide* (1977).

La tradition, la religion

La communauté porte aussi des traditions festives comme celle de la Mi-Carême (*Entre la mer et l'eau douce*, 1967) ou les enterrements de vie de garçon (*Le grand Rock*, 1967). Chez les étudiants, il y a les initiations de la rentrée (*Seul ou avec d'autres*, 1962).

Mais la principale tradition, plus souvent qu'autrement mise à mal, est la religion. Si des jeunes font des retraites fermées (*Trouble-fête*, 1964), ou en ont fait (*À tout prendre*, 1963), le plus souvent la religion est critiquée. Ainsi Julie et Katherine en parlent ironiquement dans *Le viol d'une jeune fille douce* (1968), et en général les personnages qui la valorisent paraissent réactionnaires, comme le chauffeur de taxi et les prêtres dans *Trouble-fête* (1964) ou la directrice, j'y ai fait allusion, dans *Valérie* (1969). Dans *Poussière sur la ville* (1968), le curé fait la « morale » au docteur, sans véritable succès. Nicole, qui porte un crucifix au cou⁴⁶, avait hâte de fréquenter l'université, « peut-être était-ce pour te débarrasser de la discipline du couvent, ou encore vivre avec des garçons tous les jours de l'année » (Le narrateur, *Seul ou avec d'autres*, 1962) ; dans ce film, on entend de larges extraits d'un monologue de Marc Laurendeau, futur Cynique, « La soirée du rosaire », et un cours où un prêtre, vu de dos seulement et joué par un autre futur Cynique, Serge Grenier, tient un discours rétrograde sur la morale qui fait sourire les étudiants. Quant au prêtre ouvrier dans *Jusqu'au cœur* (1968), caricature ambulante, il est dans le ton de ce film un peu absurde et n'est guère à prendre au sérieux. Cette critique de la religion en réponse à l'intransigeance du clergé – ou du moins d'une part de celui-ci – apparaît clairement dans *Trouble-fête* (1964) et *Poussière sur la ville* (1968). Mais il y a plus et le chauffeur de taxi de *Trouble-fête* donne une indication du discours ambiant quand il fait l'apologie de la prière et du respect de l'autorité établie, « quoi qu'ils disent dans les films et à la télévision ».

Qu'en est-il dans les films *sur* les années 1960 ? La critique est moins appuyée. Par exemple, dans *C'est pas moi, je le jure* (2008), Monseigneur Charlebois, visite la famille Doré chez elle, et même Léon à l'hôpital après une tentative de suicide ; Léon demande alors au prélat de retirer le crucifix du mur de sa chambre, ce à quoi consent le prêtre. La religion en général n'est pas critiquée, ni ce prêtre ; ce qui l'est, c'est que Léon, âgé d'une dizaine d'années, attend un signe de Dieu pour l'aider à faire la part « entre le bien et le mal », comme il le dit lui-même, attitude sans doute liée à l'éducation religieuse qu'il a reçue mais

46. C'est aussi le cas de Monica qui porte un bijou en forme de croix dans plusieurs scènes, même si elle vit dans le milieu interlope.

dont le film ne parle pas. Dans une scène de *Corbo* (2015), Jean est seul dans une église et il s'assoit sur les marches du chœur, tournant le dos à l'autel ; la religion n'est pas critiquée, mais Jean lui tourne explicitement le dos.

Les statistiques révèlent qu'à partir de la Révolution tranquille, plusieurs religieux quittent les ordres, ce à quoi ne font pas allusion les films des années 1960, mais ceux *sur* ces années abordent directement ce thème. C'est par amour pour Carmelle que Gilbert abandonne la prêtrise (*Frisson des collines*, 2011) et par amour de la musique que Mère Augustine redevient Simone Beaulieu. *La passion d'Augustine* (2015), il faut le dire, contraste dans ce paysage cinématographique en présentant positivement l'action des religieuses dans un pensionnat⁴⁷. Si la directrice, Mère Augustine quitte les ordres à la fin du récit, c'est essentiellement par rébellion envers la Générale de sa congrégation qui, fermant le couvent dont elle est directrice, prive Augustine de sa passion, la musique et l'enseignement de la musique. Ce film porte un regard plutôt tendre envers les religieuses, sauf la Générale. De façon analogue, dans *Histoire de famille* (2006) une religieuse, directrice de l'école privée où enseigne Isabelle, encourage celle-ci à vivre sa vie : « On va concubiner... Belle enfant, le monde est à toi », et lui donne même le nom « d'un journaliste de la CBC. Il se cherche une assistante parfaitement bilingue. Je lui ai parlé de toi. Il attend ton appel... Et moi aussi. » (La directrice, *Histoire de famille*, 2006).

Le portrait de la religion est donc de plus en plus nuancé au fil des ans et rétrospectivement, le regard se fait moins sévère, plus nuancé, voire positif en ce qui concerne les religieuses.

Morale et sexualité

Tout comme la religion dans son ensemble est critiquée ou parodiée dans les films des années 1960, la morale religieuse est en discrédit. Dans les années 1960, on parle d'« amour libre » pour désigner les relations sexuelles hors mariage. Cette liberté amoureuse est illustrée dans plusieurs films (*À tout prendre*, 1963 ; *Jusqu'au cou*, 1964 ; *Le chat dans le sac*, 1964 ; *La corde au cou*, 1965 ; *YUL 871*, 1966 ; *Le viol d'une jeune fille douce*, 1968). Dans *Kid Sentiment* (1968), des velléités de relations sexuelles n'aboutissent pas, mais ici les protagonistes sont adolescents (quoi qu'on ne sache pas ce qui advient une fois le récit terminé). Le plus souvent les relations sexuelles hors mariage sont bien connotées, même si elles provoquent parfois des interrogations chez les personnages, comme dans

47. Beaucoup de films mettant en scène des jeunes présentent aussi leurs professeurs, lesquels sont tous des laïques au primaire.

Entre la mer et l'eau douce (1967), signe que si elles existent, elles ne vont pas nécessairement de soi. Les relations sexuelles prémaritales ne sont mal présentées que dans *Le grand Rock* (1967) : Rock écoute une émission de télévision sur le couple et la sexualité prémaritale, ce qui le renvoie à l'échec de son mariage ; aussi fracasse-t-il l'appareil. Mentionnons que les Lachapelle Brothers ne se gênent pas pour avoir des relations sexuelles hors mariages consenties (avec la femme d'un policier) ou non (le viol du titre renvoyant à une jeune « pouceuse » qu'ils ont fait monter dans leur voiture), mais veulent à tout prix connaître le père de l'enfant de leur sœur pour s'en prendre à lui.

Cette liberté sexuelle s'inscrit sur un fond de séparation des sexes, dont les films présentent certaines traces, comme *Mon amie Pierrette* (1969) où les femmes parlent dans le chalet et les hommes sur la galerie, ou *Trouble-fête* (1964) quand les collégiens se retrouvent à la taverne après les cours. Le monde des hommes et celui des femmes ne se rencontrent pas toujours, surtout chez les jeunes qui fréquentent des écoles secondaires non mixtes. Les adolescents et les adolescentes de *Kid Sentiment* (1968) ont du mal à entrer en contact, ce qui est dû, en partie à leur âge, bien sûr. Mais le monde protégé des couventines vit ses derniers moments ; la moto qui circule dans les corridors du couvent jusqu'au gymnase quand son conducteur vient chercher Valérie (1969) l'illustre bien.

Dans les films *sur* les années 1960, certains personnages ont des relations sexuelles sans être mariés, comme Cécile et son *chum* qui conçoivent deux enfants hors mariage, dont la première, née la nuit de l'émeute de la Saint-Jean de 1968, sera adoptée par la sœur de Cécile (*Le secret de ma mère*, 2006). Dans *C'était le 12 du 12 et Chili avait les blues* (1994), une adolescente est enceinte, et Chili, également adolescente, fait l'amour avec Pierre-Paul. Louis et Claudette se marient « obligés » (*Les années de rêves*, 1984), alors que d'autres couples ayant des relations sexuelles projettent de se marier, ce qui n'aboutit pas (*Frisson des collines*, 2011 ; *La maison du pêcheur*, 2013 ; *Chasse au Godard d'Abbittibbi*, 2013). Bref, « l'amour libre » caractérise les relations entre les jeunes hommes et les jeunes femmes des années 1960, dans les films *des* années 1960 autant que ceux *sur* ces années.

L'avortement est évoqué dans *À tout prendre* (1963), mais il ne se concrétise pas car la grossesse se transforme en fausse couche. Dans *Le viol d'une jeune fille douce* (1968), Julie ne se résout pas à avorter même si le rendez-vous pour ce faire est pris, alors que Mouffe se demande dans une chanson « À quoi rêvent les enfants avortés ? » (*Jusqu'au cœur*, 1968). On discute d'avortement dans les films ; dans ceux *des* années 1960, il ne s'en produit pas, et dans ceux *sur* ces années, il y en a, simplement évoqués et non montrés (*Les années de rêves*, 1984 ; *Monica la mitraille*, 2004 ; *Histoire de famille*, 2006).

L'homosexualité est abordée négativement dans *Trouble-fête* (1964) car Julien, repoussant les avances d'un homosexuel, en provoque involontairement la mort. Par contre, le ton est ironique dans *Le Viol d'une jeune fille douce* (1968), où Raphaël et Gabriel à la campagne, nomment les arbres : « Il y a des arbres mâles, des arbres femelles. » - « Oui, il y a même des arbres homosexuels. » - « Oui, mais ceux-là sont moins bien acceptés par les autres. » L'homosexualité est abordée de façon plus positive dans *À tout prendre* (1963) :

Johanne : « Mamour, est-ce que tu aimes les garçons ? »

Off, Claude : « Je ne dis pas oui, pas plus que je ne dis non. Ainsi s'échappe le secret que je séquestrais depuis des temps plus lointains que mes premiers souvenirs. Johanne a fait cela. De ses mains de femme, elle a ramassé le plus lourd de tous mes fardeaux. Elle m'a fait avouer l'inavouable et je n'ai pas eu honte, je n'ai pas eu mal [...]. Ce fardeau s'est mué en espoir. » (*À tout prendre*, 1963).

Il n'empêche, l'espoir de Claude est fragile et son fardeau n'est pas complètement disparu car dans plusieurs scènes oniriques, Claude est poursuivi par de jeunes hommes qui tirent sur lui⁴⁸.

Dans des films *sur* les années 1960, l'homosexualité de « papa » cause sa rupture avec « maman » (*Maman est chez le coiffeur*, 2008), mais l'infidélité semble au moins autant en cause dans la rupture que la personne avec qui papa trompe maman. Bien sûr, l'homosexualité de Zach est au cœur de *C.R.A.Z.Y.* (2005), et la partie du film qui se passe pendant les années 1960 correspond à l'enfance de Zach et aux premières escarmouches avec son père quand il se costume avec les vêtements de sa mère.

Un aspect important des relations entre les hommes et les femmes qui n'apparaît que dans les films *sur* les années 1960, est le travail des femmes mariées, mères de jeunes enfants ou d'adolescents. Parfois source de tensions dans le couple (*Les années de rêves*, 1984 ; *Un été sans point ni coup sûr*, 2008), et à la limite provoquer la rupture (*Histoire de famille*, 2006) elle peut être obligée par le chômage du père (*Emporte-moi*, 1999) ou son décès (*Une vie qui commence*, 2011). Sans que la femme travaille, elle peut s'émanciper par l'art, comme la mère de Martin qui passe de la peinture à numéro à ses propres œuvres (*Histoires d'hiver*, 1999). L'absence de ce thème dans les films *des* années 1960 est lié à l'absence des mères de jeunes enfants dans ces films ; en fait il y en a une seule, Catherine, qui pour sa part est femme au foyer (*La vie heureuse de Léopold Z*, 1965).

48. Dans *Jusqu'au cœur* (1968), plusieurs images fugaces défilent dans le cadre du lavage de cerveau de Garou, dont quelques-unes mettant en scène des homosexuels.

En ce qui concerne les traditions et la morale traditionnelle, la religion est critiquée et ses prescriptions morales ne sont pas respectées, pas en ce qui concerne les relations hétérosexuelles en tout cas. L'avortement demeure relativement taboue et l'homosexualité problématique. Bref, en cette période de Révolution tranquille, l'amour libre emporte les hommes et les femmes, ensemble mais pas séparément !

La télévision, la radio, les médias

D'où viennent les idées nouvelles en cette Révolution tranquille ? La radio et la télévision sont très importantes dans les films du corpus. Dans les films *sur* les années 1960, il y a la télévision qu'on utilise, légalement, à des fins politiques, d'animation sociale dans *Chasse au Godard d'Abbittibi* (2013), et la radio qu'on occupe illégalement pour sensibiliser à une cause dans *La maison du pêcheur* (2013). Par opposition, dans les films *des* années 1960, ce sont des fins « personnelles », de carrière, qui conduisent les personnages dans les médias ; ainsi Michel et ses fans envahissent littéralement une station de radio pour y faire jouer les chansons de Michel (*Pas de vacances pour les idoles*, 1965). Dans *Entre la mer et l'eau douce* (1967), Claude participe à un concours à la télévision et remporte la victoire qui lance sa carrière.

Les médias sont aussi des lieux de travail, dans les deux versants du corpus. « Maman » (*Maman est chez le coiffeur*, 2008) et Isabelle (*Histoire de famille*, 2006), travaillent à la télévision, comme correspondantes. Et dans *La maison du pêcheur* (2013), un personnage secondaire est journaliste et fait écho dans *Le Soleil* à ce qui se passe à Percé. Claude, lui-même journaliste en devenir, rencontre successivement trois journalistes (*Le chat dans le sac*, 1964) et Madeleine, l'amoureuse de Abel (*Il ne faut pas mourir pour ça*, 1967), est journaliste.

Plus largement, les médias servent à ancrer les personnages et l'action, à témoigner d'une situation ou à la refléter. Ainsi, ils peuvent renvoyer à la situation personnelle des protagonistes. J'ai évoqué plus *Le grand Rock* (1967) qu'une émission de télévision renvoie à sa propre histoire et à l'échec de son mariage, aussi, de rage, fracasse-t-il la télévision ; c'est aussi ce que fait le jeune Benoit, car « maman » est devenue correspondante à Londres après sa rupture avec « papa », et la voir à la télévision le rend furieux (*Maman est chez le coiffeur*, 2008). Mais plus généralement, la situation à laquelle renvoient les médias est collective, politique. C'est la télévision qu'on écoute par hasard dans un commerce (*Le chat dans le sac*, 1964), mais le plus souvent chez soi (*Les années de rêves*, 1984 ; *Un été sans point ni coup sûr*, 2008 ; *Frisson des collines*, 2011) qui renseigne sur le contexte. La famille Corbo, où le père est actif dans le Parti libéral, le

fil aîné dans le R.I.N. et le plus jeune au F.L.Q., écoute ensemble la soirée électorale portant Daniel Johnson au pouvoir (*Corbo*, 2015)⁴⁹. La radio peut être explicitement écoutée (*Le chat dans le sac*, 1964), ou tout simplement ouverte (*La lâcheté*, 2007) : de la sorte, la radio et la télévision donnent l'heure dans *YUL 871* (1966), car au moment où sort le film, les spectateurs savent que *Tante Lucille* est radiodiffusé tôt le samedi matin et *Music Hall* télédiffusé en soirée le dimanche. Dans un tout autre registre, les informations radiodiffusées qu'écotent chacun de leur côté Anne et Jean situe le couple dans la synchronie et dans un univers plus large, car ce sont les seuls personnages du film (*La chambre blanche*, 1969) : « Radio La Havane rapporte que des inondations ont forcé des milliers de personnes [...] Apollo 11 sera lancé du Cap Kennedy le 16 juillet [...] échanges de coups de feu à l'ouest du Jourdain [...] Jack Lennon et Yoko Ono [au Japon] [...] le Vatican [...] » (*La chambre blanche*, 1969). Les journaux et magazines fournissent également un contexte : ainsi, dans *C'était le 12 du 12, et Chili avait les blues* (1994), la une du magazine *Paris Match* sur la mort de John Kennedy ancre l'action en 1963. Si ce sont généralement les informations qui fournissent le contexte, les commerciaux peuvent aussi le faire (*Chasse au Godard d'Abbitibbi*, 2013).

La comédie *C'est pas la faute à Jacques Cartier* (1967), est un cas à part, dans son utilisation parodique des médias. Ainsi, l'écoute de la même émission de radio, *Instant French* crée une synchronie, une communauté. Un animateur de radio de langue anglaise, dans un sous-bois en bordure de la Rivière des Prairies, anime une émission consacrée à l'apprentissage du français « pour promouvoir l'esprit canadien ». Les participants à *Instant french* sont dans un canot et déclinent : « je rame, tu rames, il rame, etc. » L'émission est entendue dans le centre-ville de Montréal grâce à un haut parleur sur le toit d'une voiture. Des passants sur la rue se saluent ; une femme serre la main d'une autre : « Je rame. » Des religieuses discutent : « Monsieur le curé est un bon rameur, mais Monsieur le vicaire est encore meilleur. » Une femme qui secoue un tapis de son balcon, des ouvriers qui travaillent à la construction d'un gratte-ciel entendent aussi la leçon de français. Dans le même film, une parodie de téléjournal rend compte des actualités d'avant la conquête : naufrage dans la Baskatong, menaces de grève à la Indian Company, « première du Festin des morts⁵⁰ à l'opéra de Rimouski », etc.

49. Résultat électoral qui conforte Jean dans la nécessité de l'action terroriste.

50. *Le festin des morts* est un film de Fernand Dansereau (1966), qui retrace l'histoire de missionnaires français chez les Hurons en 1638.

Bref, ce que j'ai montré en détail pour un plus large corpus, allant toutefois de 1965 à 2010⁵¹, s'applique aux films dont je parle ici : d'une part les médias servent de repères personnels et temporels, mais d'autre part ils ouvrent des possibles, tant du point de vue personnels, professionnels que collectifs. Il n'y a pas en la matière de différence entre les films *des* années 1960 et les films *sur* ces années.

L'ici et l'ailleurs

Julie : « Je suis pas Américaine, moi, je suis Québécoise. De toutes façons, tu ne sais pas ce que c'est, le Québec. »

Jacques (Marocain) : « Ah oui, je connais le Québec, je connais la Saint-Jean-Baptiste, je connais le séparatisme, le FLQ, les Enfants de Marie. »

(*Le viol d'une jeune fille douce*, 1968)

Les possibles mis en évidence dans les films ne se situent pas nécessairement au Québec. Il y a aussi l'ailleurs, où vont les personnages et dont ils parlent. Il faut noter aussi les nombreux personnages représentant l'autre, l'ailleurs. Les analystes du cinéma ont tous noté que les Claude ont des amoureuses non canadiennes-françaises catholiques. Dans *À tout prendre* (1963), l'amoureuse de Claude est noire, dans *Le chat dans le sac* (1964), elle est Juive anglophone, dans *Entre la mer et l'eau douce* (1967), au tout début, elle est Américaine. À cela, on peut ajouter l'amant marocain de Julie, lequel raconte son enfance et les relations entre Juifs, Arabes et Français dans son pays natal (*Le viol d'une jeune fille douce*, 1968). Mary, l'ancienne amoureuse de Abel est une Montréalaise anglophone (*Il ne faut pas mourir pour ça*, 1967). Notons que dans *C'est pas la faute à Jacques Cartier* (1967) le guide touristique noue une relation amoureuse avec Johanne, touriste américaine. L'autre est aussi présent dans les films *sur* les années 1960, quand *Léolo* (1992) se rêve Italien et est amoureux d'une jeune Italienne. Le premier mari de Monica la mitraille (2004) est un anglophone, un Écossais et elle-même porte un nom de famille italien ; de façon analogue, le père et le grand-père de Jean Corbo sont d'origine italienne et les conversations familiales passent du français à l'italien, et vice-versa. Notons que le père de Hanna (*Emporte-moi*, 1999) est un Juif polonais désormais apatride et que « papa » est Français d'origine, tout comme sa propre mère (*Maman est chez le coiffeur*, 2008).

51. ANDRÉE FORTIN, *Imaginaire de l'espace...*, op. cit.

Chez les personnages secondaires aussi, les immigrants sont nombreux : ainsi, il y a l'amant italien de Madeleine et les parents de l'ingénieur français (YUL 871, 1966). « Le Canada est un pays d'avenir » pour les immigrants (*C'est pas la faute à Jacques-Cartier*, 1967), dit le plongeur du *fastfood* (qui après 11 ans au Canada est toujours plongeur). Le père supposé de l'enfant de Julie, est « le Parisien » (*Le viol d'une jeune fille douce*, 1968). La secrétaire de Contreras, imprésario et trafiquant de drogue, vient d'Afrique du Sud (*Pas de vacances pour les idoles*, 1965). Dans *Un été sans point ni coup sûr* (2008), le père de la voisine est originaire de l'Europe de l'Est, et a vécu aux USA.

À part Johanne, personnage principale de *À tout prendre* (1963), les noirs sont rares ; dans une scène elle va danser dans un endroit où il y a plusieurs noirs. Dans *Entre la mer et l'eau douce* (1967), un noir, comprend l'anglais (contrairement à Claude), tout en parlant français « sans accent » ou du moins avec l'accent montréalais ; il s'agit de Ron Jones, boxeur⁵² aperçu également dans le documentaire *Golden Gloves* (1961).

Dans les films des années 1960, les touristes et visiteurs servent parfois de prétexte pour des tours de ville, qu'ils soient Français (YUL 871, 1966), Américains (*C'est pas la faute à Jacques Cartier*, 1967), voire Québécois de retour d'une longue absence (*La vie heureuse de Léopold Z*, 1965). Par opposition, dans les films sur les années 1960, ces visiteurs ouvrent le récit sur l'ailleurs et des possibles, comme la visite en Abitibi du cinéaste Jean-Luc Godard (*La chasse au Godard d'Abbittibbi*, 2013). Le cousin américain de Louis, qui fuit le service militaire et la guerre du Vietnam, situe le trajet national et nationaliste de Louis dans le contexte plus large de l'Amérique du Nord et de la contestation aux États-Unis (*Les années de rêves*, 1984).

Les personnages voyagent ou sont témoins de voyages, ce qui ouvre le récit sur l'ailleurs. Dans *Il ne faut pas mourir pour ça* (1967), le père d'Abel est parti au Brésil il y a plusieurs années et l'ancienne amoureuse d'Abel part pour Paris. Dans *Seul ou avec d'autres* (1962), une jeune fille s'envole pour Paris, pour un ou deux ans, pour se « changer les idées » et « voir autre chose ». À la fin de *À tout prendre* (1963), Claude s'envole avec la BOAC ; plus tôt, il s'était fait traiter de « voyageur » par sa mère ; sinon, il fait allusion à un voyage à Paris, dont on ne sait s'il est réel et imaginaire, comme on soupçonne les voyages en France et en Italie de Raphaël de l'être (*Le viol d'une jeune fille douce*, 1968). Édith est déjà allée à Marrakech (*Jusqu'au cou*, 1964). Un voyage à Chicago transforme Rock (*Le grand Rock*, 1967), de trappeur à braqueur de banques. Renvoyant aux deux solitudes et à l'image de la métropole du Canada dans les années 1960,

52. C'est un des deux boxeurs figurant dans ce film, l'autre étant Reggie Chartrand.

Toronto est présentée comme un ailleurs radical par rapport à Montréal dans la comédie *Pas de vacances pour les idoles* (1965). Il y a les voyages qu'on fait, mais aussi ceux dont on rêve. *Le viol d'une jeune fille douce* (1968) s'ouvre sur une scène où Julie et Tancrède parlent de voyages qu'ils n'ont pas fait et ne feront pas, faute d'argent : Hawaï, Miami, Disneyland, la France, l'Asie, le désert. Et si Claude se réfugie à la campagne, Barbara ne rêve que de voyages, dans le Nord du Québec notamment et se dit très attirée par les « Eskimos, tous ces peuples et les différents groupes ethniques [...] Après l'École nationale, je vais aller en Europe et je vais rester à Paris » (*Le chat dans le sac*, 1964).

Dans les films *sur* les années 1960, les mères quittant leur mari partent en Europe pour y exercer des activités professionnelles : correspondante à Londres (*Maman est partie chez le coiffeur*, 2008), peintre (*C'est pas moi je le jure*, 2008). Quelques personnages ont visité des pays plus lointains. Ainsi, « papa » est médecin spécialisé dans les maladies tropicales et a déjà été en Afghanistan, qu'il indique à son fils sur la mappemonde (*Maman est chez le coiffeur*, 2008).

Voyager sans partir, c'est possible via l'Expo, c'est-à-dire l'Exposition universelle de 1967. Deux films, antérieurs à la tenue de cette exposition, en évoquent sa préparation. Dans *Pas de vacances pour les idoles* (1965), les personnages tournent autour d'une sculpture/enseigne de l'Expo et dans *YUL 871*, 1966), on en survole le site en construction. Et dans les films *sur* ces années, on en voit des images, fixes (*Le secret de ma mère*, 2006) ou floues (*Un été sans point ni coup sûr*, 2008). Sans que le film ne se déroule dans les années 1960, il y a une allusion à l'Expo dans *Congorama* (2006), où Louis raconte qu'il est né, prématurément, à Expo 67, « sur le site » : « Je suis né dans le vestiaire du pavillon L'Homme dans l'univers ». Cette déclaration introduit une autre forme de voyage, celle de l'exploration spatiale, relayée par la télévision qui présente les premiers pas sur la lune, qu'on écoute dehors (*Un été sans point ni coup sûr*, 2008 ; *Frisson des collines*, 2011). Notons qu'à la fin de *Jusqu'au cœur* (1968), face à la guerre, Garou et Encyclopédine (Mouffe) attendent les Martiens. « Tu crois aux Martiens, Mouffe ? [...] Seuls les Martiens pourraient nous sortir de là, seuls des être plus intelligents que les hommes » (Garou, dans *Jusqu'au cœur*, 1968). Ce film est d'ailleurs dédié aux Martiens.

Le thème de la guerre renvoie à un ailleurs. Jean a participé à la guerre de Corée, ce qui selon son frère l'aurait changé, et le barman du Café Vauquelin, que Jean fréquente, a participé à la Seconde guerre mondiale (*Cain*, 1965). Le héros de *La corde au cou* (1965) dit être « revenu d'une guerre gagnée par personne ».

Mais la guerre affecte aussi les civils : l'ingénieur qui visite le Québec dans *YUL 871* (1966) cherche à retrouver ses parents dont il a été séparé très jeune, lors de la Seconde Guerre mondiale. La plupart du temps, la guerre reste dans le discours critique, par exemple dans *Kid Sentiment* (1968). Forme ultime de dénonciation : Garou est victime d'un lavage de cerveau (qui ne fonctionne pas) destiné à lui faire accepter la guerre⁵³ (*Jusqu'au cœur*, 1968). Dans *Le révolutionnaire* (1965), les personnages jouent à la guerre, et leur chef en parle beaucoup, la valorisant, mais le traitement du film est ironique. Jacques dit que s'il était né au Vietnam il serait certainement déjà mort sous les balles de l'armée américaine (*Le viol d'une jeune fille douce*, 1968). Le « méchant » dans *Pas de vacances pour les idoles* (1965), semble sorti tout droit de *IXE-13* (1971) et est Allemand.

Dans les films *sur* les années 1960, les allusions à la guerre sont plus rares, mais non moins critiques. John, le cousin américain du personnage principal, québécois, est un *draft-dodger* ou déserteur (*Les années de rêves*, 1984). Ron, prof d'anglais, dénonce aussi la guerre du Vietnam en classe (*Histoires d'hiver*, 1999). Jean, dans un exposé en classe, dénonce le fait que son père et son grand-père ont été internés dans un camp, au Canada, pendant la guerre juste à cause de leur origine italienne (*Corbo*, 2015).

Les films contiennent aussi des allusions à des guerres de libération nationale. Claude présente les livres qui l'ont marqué : *La révolution cubaine* de Claude Julien, *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon (*Le chat dans le sac*, 1964), et ses murs sont garnis de coupures de journaux, par exemple une titrée « Des prisonniers torturés au Maroc ». Dans *La maison du pêcheur* (2013), on présente les livres suivants : *Révolution dans la révolution* de Régis Debray, *Les damnés de la terre*, encore une fois et *Portrait du colonisé* de Albert Memmi, et les personnages évoquent les Black Panthers, les Tupamaros, les Feydayins et « la gang de l'IRA »⁵⁴. Jean lit en voix off *Les damnés de la terre*, livre présenté et commenté par le chef de la cellule à laquelle il appartient ; il va au cinéma avec son frère voir un film qui vient alors de sortir *La bataille d'Alger* (Pontecorvo, 1966), et dont on aperçoit un extrait (*Corbo*, 2015).

L'ici, Montréal et plus largement le Québec, se pense à travers l'ailleurs. L'ailleurs est présent dans le corpus, à travers des voyages et des voyageurs, mais aussi les livres et les informations, comme je l'ai montré dans la section sur les

53. Dans une scène Encyclopédine nomme toutes les guerres du passé, et Garou ajoute : « Il y a la guerre au Vietnam ».

54. Des posters du Che décorent les murs dans *Les années de rêves* (2004) et *Histoire de famille* (2006).

médias. Si c'est au Québec que l'action se déroule, celui-ci est dans le monde, et participe aux changements plus larges qui affectent l'Amérique du Nord, voire la planète, en cette décennie qui voit les guerres de décolonisation se multiplier et les espoirs portés par la jeunesse, par mai 1968 d'une part et la critique de la société de consommation⁵⁵.

De la musique avant toute chose et autres formes artistiques

Quand tu parles de théâtre, tu dis des niaiseries. [...] C'est comme si je disais que le cinéma n'a pas l'âge de raison parce que j'ai vu un film de l'ONF.

(Barbara, *Le chat dans le sac*, 1964.)

Les arts et les artistes sont très présents dans les films du corpus, mais ce ne sont pas les mêmes dans les films tournés *des années 1960* et dans ceux *sur ces années*.

La musique est omniprésente, et pas seulement au titre de trame sonore. Les personnages principaux de quelques films sont des chanteurs qui se font acteurs : Joël Denis dans *Pas de vacances pour les idoles* (1965), Claude Gauthier dans *Entre la mer et l'eau douce* (1967), François Guy et Louis Parizeau, membres du groupe Les Sinners, dans *Kid Sentiment* (1968), et Robert Charlebois dans *Jusqu'au cœur* (1968). Raoul Duguay qu'on voit dans *Mon amie Pierrette* (1969) n'a alors pas encore commencé sa carrière de chanteur. Personnages secondaires, Pierre Létourneau⁵⁶ chante dans *Jusqu'au cou* (1964) et Gaétane Létourneau présente son tour de chant au Café Vauquelin où se déroulent quelques scènes de *Caïn* (1965), et joue un petit rôle. Dans *YUL 871* (1966) on entend les Jérolas chanter dans différents bars ou cabarets du centre-ville, toujours la même chanson, mais vêtus différemment : ils ne sont pas vraiment des personnages du film, mais leur récurrence, comique, leur donne en quelque sorte ce statut.

Plusieurs personnages chantent ou jouent de la musique sans qu'ils soient eux-mêmes des chanteurs ou musiciens professionnels. Dans *La vie heureuse de Léopold Z* (1965), Léopold et Théo assistent à une répétition de Josette/Josita ; de plus, le fils de Léopold est chanteur dans la chorale des Petits chanteurs de l'Oratoire. Johanne chante lors d'une fête, une « surprise party », dans *À tout prendre* (1963) et dans *Le révolutionnaire* (1965), tant la femme que le chef chantent.

55. Critique présente indirectement dans *Jusqu'au cœur* (1968), où défilent rapidement des enseignes publicitaires.

56. Celui-ci joue le personnage masculin principal dans *Seul ou avec d'autres* (1962), mais ne chante pas. Il mentionne toutefois jouer de la guitare, sans qu'on l'entende.

Dans les films *sur* les années 1960, certains personnages jouent ou chantent au sein de groupes amateurs (*Ti-cul Tougas*, 1976; *Les années de rêves*, 1984; *Emporte-moi*, 1999; *Frisson des collines*, 2011). *Chasse au Godard d'Abbittibbi* (2013) est traversé par la musique : une scène se passe dans un bar, et Paul prend le micro pour chanter avec le groupe Les Tragédiens ; dans le même film, Marie chante chez elle en s'accompagnant au piano électrique ; enfin un mineur chante une chanson de sa composition sur le travail dans la mine. Le prof d'anglais fait chanter ses élèves, paroles en main (*Histoires d'hiver*, 1999). Léon joue du piano, comme son père et sa mère, il joue même en duo avec son père (*C'est pas moi je le jure*, 2008). Tant « maman » que sa fille Élise et son fils Coco jouent du piano ; la première joue du classique alors que Coco chante *Bang bang* en s'accompagnant au piano (*Maman est chez le coiffeur*, 2008). La mère de famille, May, joue aussi du piano, et un personnage important est un accordeur de piano (*Histoire de famille*, 2006). Pendant le générique final de *Emporte-moi* (1999), Hanna chante et s'accompagnant à la guitare. Enfin, *La passion d'Augustine* (2015) tourne entièrement autour de la musique : celle que jouent et chantent élèves et religieuses, celle qu'écoutent les jeunes filles en dansant en chaussettes pour polir le plancher et celle qui joue dans le party où se sont « sauvées » deux élèves et où les religieuses vont les chercher, sans oublier celle jouée pendant la « messe à gogo ». Dans *La maison du pêcheur* (2013), un personnage secondaire est un musicien qui s'accompagne à la guitare et passe le chapeau quand il joue pour les touristes (du Bob Dylan), mais pas quand il joue pour les jeunes québécois (du Claude Dubois ou du Claude Gauthier, notamment). Enfin, dans *Un été sans point ni coup sûr* (2008), les jeunes chantent la chanson thème de l'émission *Les joyeux naufragés*.

Dans l'ensemble du corpus, les personnages principaux ou secondaires qui chantent ou jouent de la musique, seuls ou en groupe, sont très nombreux. Il y a une seule occurrence où des musiciens sont mal connotés : les corps de majorettes et de clairons que l'on aperçoit dans une scène du *Chat dans le sac* (1964), sont condamnés sans appel par Claude qui déclare à leur sujet, en voix off, « J'ai vraiment l'impression d'assister à la naissance d'un nouveau folklore de l'aliénation ». La musique sert bien sûr de trame sonore, mais il y a plus, chanter ou jouer de la musique situe les personnages du côté de l'art, du côté de l'expression, voire de la création, en cette décennie ouverte sur le changement et les possibles.

La trame sonore et la musique qu'on entend au générique mérite d'être signalée dans quelques cas. Dans *Le viol d'une jeune fille douce* (1968), la trame narrative est interrompue deux fois par la même chanson de Willie Lamothe (« Pourquoi maman chérie es-tu si vite partie, toi qui nous as bercés ? »), et

les images passent alors de la couleur au noir et blanc. Dans *Le grand Rock* (1967), une chanson au générique « raconte » l'histoire du grand Rock. « Jusqu'au cou » est le titre d'une chanson dans le film du même titre (1964). C'est un violon et ses *reels* tristes qui accompagnent l'entraînement dans *Le Révolutionnaire* (1965). Dans la première moitié des années 1960, cela dit, c'est souvent le jazz qui sert de trame musicale. On a beaucoup parlé du jazz dans *Le chat dans le sac* (1964)⁵⁷, les scènes urbaines étant ponctuées de la musique de John Coltrane, alors que celles à la campagne sont accompagnées de musique baroque. Mais le jazz est présent aussi dans *Seul ou avec d'autres* (1962), *À tout prendre* (1963) et *Jusqu'au cou* (1964) et même dans *Poussière sur la ville* (1968). *Trouble-fête* (1964) doit une partie de son rythme non tant au montage qu'au piano de Claude Léveillée et ses accents de jazz⁵⁸. *La chambre blanche* (1966) pour sa part, fait entendre Walter Boudreau et l'Infonie dans une musique rock/expérimentale qui détonne avec les images, mais en congruence avec l'aspect poétique (par opposition à la narrativité ici), du film.

La musique qu'écoutent explicitement les personnages des films tournés après les années 1960 est le plus souvent une musique « populaire », qui donne ses accents de *feel good movies* à ces films et la musique se fait alors support de la mémoire. Dans *Maman est chez le coiffeur* (2008), les enfants écoutent Joël Denis et Françoise Hardy. Mais Frisson est un amateur de Jimi Hendrix (*Frisson des collines*, 2011). Quant au grand-père de Jean, il écoute de l'opéra alors que Jean fait tourner des disques de jazz dans sa chambre (*Corbo*, 2015).

Les autres arts sont également très présents dans le corpus. Claude (*À tout prendre*, 1963) est cinéaste et quelques personnages secondaires sont acteurs ; en fait, le film que tourne Claude semble être celle de son histoire avec Johanne : il y a ici enchâssement d'un film autofictionnel dans un film autofictionnel, et notons au passage que dans ce film on aperçoit François Truffaut, de passage à Montréal. Barbara est étudiante en théâtre (*Le chat dans le sac*, 1964). Dans *Trouble-fête* (1964), les collégiens montent une pièce de théâtre dont on assiste aux répétitions. Les Cyniques jouent leur propre rôle dans *Seul ou avec d'autres* (1962), explicitement pour Marc Laurendeau qui présente un monologue sur

57. Voir par exemple, ROBERT DAUDELIN, « Le Chat, le cinéaste et le musicien », 24 images, 166 (2014), p. 10.

58. Dans *Monica la mitraille* (2004), on entend du jazz dans des scènes associées au premier mari de celle-ci, certaines scènes se déroulant à la fin des années 1950 et d'autres dans les années 1960.

« La soirée du rosaire », et implicitement pour Serge Grenier, qui n'apparaît que de dos, parodiant un professeur rétrograde⁵⁹.

Les films *sur* les années 1960 font aussi place au cinéma. Ainsi le récit de *La comtesse de Bâton rouge* (1997) s'articule autour du cinéma et du cirque ; en fait c'est tout entier un film sur la création, le créateur et ses créatures et les allers-retours entre la fiction et la réalité, voire l'autofiction. Dans un autre registre, à la fin de l'année scolaire, sa professeure prête une caméra à Hanna, fascinée par le cinéma (*Emporte-moi*, 1999). Louis, personnage principal dans *Les années de rêves* (1984), fait de la photo.

Et les arts visuels ? Jean (*Caïn*, 1965) et Patrick (*Valérie*, 1969) sont peintres ; si on ne voit pas les œuvres de Jean, Valérie pose pour Patrick et ce dernier fait un vernissage ; de plus, Valérie et Patrick se promènent dans les sculptures du Mont-Royal, issues du symposium de 1964. Sur les murs de la maison du frère de Jean (*Caïn*, 1965), plusieurs toiles sont accrochées, tout comme sur ceux de la maison du père de Raymond, où défilent à la caméra des œuvres qui pourraient être signées par Dallaire, Giguère ou Pellan (*Jusqu'au cou*, 1964). Raoul Duguay fait une sculpture/installation et discute d'art avec Pierrette et ses parents (*Mon amie Pierrette*, 1969). Notons enfin qu'un des colocataires de Claude (*Le chat dans le sac*, 1964) est illustrateur de livres d'enfants.

La peinture est présente dans les films *sur* les années 1960, toujours pratiquée par les femmes, cela dit. Ainsi la mère de Martin fait de la peinture, et au cours du film passe de la peinture à numéro à ses propres compositions (*Histoire d'hiver*, 1999). Dans *C'est pas moi, je le jure* (2008) la mère de Léon laisse tout pour aller peindre en Grèce, et dans la maison familiale, on voit non seulement une de ses œuvres mais un Marc-Aurèle Fortin. Hélène, professeure à l'école primaire, est peintre amateur (*Frisson des collines*, 2011).

L'écriture est moins présente, même si Claude, celui du *Chat dans le sac* (1964) est journaliste. Léolo, dans le film du même nom (1992), écrit. Le père de Hanna a des velléités d'écriture (*Emporte-moi*, 1999). Et, cas très particuliers, Michel récite après le départ de la femme qu'il aime un extrait de « La marche à l'amour », poème de Gaston Miron (*Chasse au Godard d'Abbittibi*, 2013), alors qu'on peut lire à l'écran à la fin de *Corbo* (2015), les derniers vers d'un poème de Miron « Le Camarade », où est nommé Jean Corbo.

59. Un autre futur Cynique, Marcel Saint-Germain, est planté à côté d'une machine distributrice du journal *Le Devoir* et livre au fil du récit divers commentaires, contradictoires et fantaisistes, sur ce journal et ses concurrents.

La poésie est essentielle à la révolution. De là à affirmer toutefois que la révolution est un acte poétique, il y a un monde, qui n'est pas tout-à-fait celui dans lequel nous vivons. C'est d'ailleurs pourquoi nous voulons le changer. [...] La patrie demeure un concept abstrait aussi longtemps que l'abstraction poétique n'intervient pas. Voici donc défini brièvement, mais dialectiquement, le problème qui nous intéresse. (Le chef, *Le Révolutionnaire*, 1965)

Les artistes et les activités artistiques sont omniprésents dans le corpus. Dans une analyse de la représentation de la famille et de la filiation dans le cinéma québécois⁶⁰, il est apparu que l'activité artistique est une façon de se donner une identité, en particulier lorsqu'on refuse de reproduire une identité héritée. Dans les films *des années 1960*, où plusieurs personnages sont relativement jeunes et où on ne voit pas leurs parents, les arts, pratiqués soi-même ou « consommés », permettent de se créer une identité. D'où, en partie, l'intention des collégiens de *Trouble-fête* (1964), d'organiser une Semaine des arts. En général, la pratique des arts révèle à la fois une vulnérabilité et la façon de la surmonter⁶¹, ici la vulnérabilité est liée à la révolution en cours, fut-elle tranquille. Au cinéma, la musique participe au récit et indique au spectateur comment interpréter ce qu'il voit à l'écran et dans les films *des années 1960*, on entend du jazz, des créations originales (les Sinners, Walter Boudreau), qui situent le récit dans une certaine fébrilité, dans un vent de changement.

Films expérimentaux ou inclassables, échappées dans le rêve

Victor : « T'as une vision 16 mm des choses. »

Claude : « Ah non, ne viens pas me parler de 16 mm, je suis assez écœuré comme ça ! »

(*À tout prendre*, 1963)

Discuter des arts m'amène à revenir sur les films eux-mêmes ; plusieurs de ceux tournés pendant les années 1960, peuvent être qualifiés de films expérimentaux⁶². C'est le cas notamment des films de Jean-Pierre Lefebvre qui en a réalisé plusieurs dans cette décennie. Ainsi *Le révolutionnaire* (1965) est une fable sans aucune prétention au réalisme ; dans *La chambre blanche* (1969), il n'y a

60. ANDRÉE FORTIN, « Famille, filiation et transmission dans le cinéma québécois », *Recherches sociographiques*, à paraître.

61. ANDRÉE FORTIN, *Imaginaire de l'espace...*, *op. cit.*

62. Il faut attendre pratiquement jusqu'en 2013, avec *Le météore* de François Delisle pour trouver une proposition aussi expérimentale que celles des années 1960 où son, images et récit sont totalement dissociés, au point que les voix off des personnages, lesquels ne parlent pas, ne sont pas celles des comédiens vus à l'écran.

pas de récit, mais une série de tableaux, dont plusieurs ont un caractère onirique ; de plus, le son et l'image sont parfois en décalage, par exemple lorsqu'on voit Anne rire et qu'on entend des mitraillettes. *Jusqu'au cœur* (1968) adopte aussi un traitement non linéaire et non réaliste. En ce qui concerne *Mon amie Pierrette* (1969), s'il y a récit, il y a aussi de longs dialogues improvisés, mettant en scène Raoul Duguay qui parle d'art et de nationalisme.

Il n'y a pas que Lefebvre qui produit des films expérimentaux. *Kid Sentiment* (1968) repose en grande partie sur l'improvisation des acteurs, mais il y a plus : la trame narrative est interrompue par un dialogue entre le réalisateur, Jacques Godbout, et les comédiens ; à la toute fin du film, un homme sort de la pièce, c'est un des techniciens, que les acteurs saluent. L'importance des dialogues improvisés, autant dans *Mon amie Pierrette* (1969) que dans *Jusqu'au cou* (1964), crée un « effet de vérité », mais aussi des longueurs. Des entrevues avec les acteurs révèlent une part importante d'improvisation dans *Le chat dans le sac* (1964) et *À tout prendre* (1963)⁶³ (Daudelin, 2014c). Cette improvisation ainsi que le recours à des comédiens non professionnels disparaît par la suite et dans les films du corpus tournés après 1970, on ne voit que des acteurs professionnels.

Ce qu'on voit par contre dans certains films plus tardifs, ce sont des scènes oniriques, non réalistes, en particulier dans *Léolo* (1992) (notamment le « dompteur de vers », homme de la poésie, mais aussi la vision qu'a Léolo de sa famille). Alors que son oncle est dans le coma à l'hôpital, mourant, il vient rendre visite à Martin, chez lui, et le conseiller comme il avait l'habitude de le faire (*Histoires d'hiver*, 1999). Dans *Un été sans point ni coup sûr* (2008), un autre Martin reçoit (en imagination) les conseils de jeu et de vie d'un joueur de baseball, Mack Jones, numéro 9 des Expos. Un chien géant et un village amérindien tout sauf réaliste apparaissent dans *C'est pas moi je le jure* (2008). Frisson s'imagine, dans plusieurs scènes aux couleurs décalées, sur la route de Woodstock avec divers compagnons de voyage et divers moyens de transport (*Frisson des collines*, 2011). Dans *Chasse au Godard d'Abbitibbi* (2013), il y a quelques séquences oniriques de Marie vêtue en Américaine. Dans l'ensemble, ces passages de la réalité au rêve ne confèrent pas le statut de film à caractère expérimental à ces récits ; il faut toutefois noter que ces échappées hors du réel mettent en scène des jeunes, et même des très jeunes personnages, encore à la recherche d'eux-mêmes, et que ces rêves contribuent à les projeter de l'enfance à l'adolescence ou de l'adolescence à l'âge adulte.

63. Voir ROBERT DAUDELIN, « Les images, les sons, les visages : rencontres avec Jean-Claude Labrecque, Marcel Carrière, Victor Désy, Barbara Ulrich et Claude Godbout », 24 images, 166 (2014), p. 11-15.

Dans tout le corpus, la présence des narrateurs est importante. Quand il est extérieur au récit, le narrateur raconte une histoire et porte la mémoire, tant la mémoire individuelle, celle de la vie de Léopold (*La vie heureuse de Léopold Z*, 1965) ou de Raymond (*Jusqu'au cou*, 1964), que celle, collective, de l'histoire du Québec (*Le révolutionnaire*, 1965). Dans un film *sur* les années 1960, *Chasse au Godard d'Abbitibbi* (2013), le narrateur présente le contexte social et historique de façon pour le moins décalée, adoptant un point de vue « bien pensant », pour ne pas dire réactionnaire, totalement opposé à celui des personnages.

Quand c'est un des personnages qui agit comme narrateur, il est également porteur de mémoire, mais surtout sa narration donne accès à son intériorité et ce autant dans les films des années 1960 (*La corde au cou*, 1965), que dans ceux *sur* ces années, où chose importante, les narrateurs racontent des souvenirs d'enfance (*Léolo*, 1992 ; *Histoires d'hiver*, 1999 ; *C.R.A.Z.Y.*, 2005 ; *Un été sans point ni coup sûr*, 2008). Certains de ces films récents sont basés sur des romans⁶⁴ ; tant ces films que ces romans contribuent à la construction de la mémoire collective à propos des années 1960.

La voix off, souvent utilisée dans les films *des* années 1960, donne aussi accès à l'intériorité des personnages ; parfois il s'agit d'un choix de montage, pour faire avancer le récit. Cette voix off est très présente dans *À tout prendre* (1963) et *Trouble-fête* (1964), mais s'entend aussi dans *Jusqu'au cou* (1964), et dans *Seul ou avec d'autres*. Il y a même des dialogues en voix off dans *Le chat dans le sac* (1964) et dans *Entre la mer et l'eau douce* (1967).

L'effet de la narration et de la voix off est différent. La voix off donne accès à l'intériorité des personnages, au présent, alors que la narration, surtout quand elle est faite par le personnage principal, confère au propos à la fois une réflexivité, une distance par rapport aux événements rapportés, et un caractère mémoriel⁶⁵. Aussi, la voix off est présente davantage dans les films des années 1960, tout comme le narrateur omniscient, alors que la narration est effectuée par le personnage principal dans les films plus tardifs, j'y reviendrai en conclusion.

64. BRUNO HÉBERT, *C'est pas moi je le jure*, Montréal, Boréal, 1997 ; MARC ROBITAILLE, *Des histoires d'hiver, avec des rues, des écoles et du hockey*, Montréal, VLB, 1987 ; MARC ROBITAILLE, *Un été sans point ni coup sûr*, Montréal, Les 400 coups, 2004.

65. En ce qui concerne la construction de la mémoire, il faut noter que trois films réalisés par Léa Pool se déroulent pendant les années 1960 : *Emporte-moi* (1999), *Maman est chez le coiffeur* (2008) et *La passion d'Augustine* (2015).

Le caractère expérimental des films *des* années 1960 est lié, en partie aux contraintes notamment financières et techniques, comme le souligne Sirois-Trahan à propos de *À tout prendre* : « l'impossibilité de faire un film dans une industrie inexistante lui [Claude Jutra] a ouvert toutes les possibilités de faire ce qu'il voulait⁶⁶ ». L'urgence de prendre la parole et de tourner des films ouvre la voie à l'expérimentation⁶⁷.

Le vent du changement

Aurèle : « Les chemises à fleurs, l'encens puis les petites sandales de curé, pour moi, c'est un autre monde. »

Tom : « Ben oui, c'est de ça que je te parle ».

Frisson : « Un nouveau monde, p'pa. » [...]

Tom : « Moi, je vais faire partie de ceux qui vont changer le monde. »

(*Frisson des collines*, 2011)

Les films *des* années 1960 se déclinent au présent ou au futur. Les retours sur le passé sont rares, même si *La corde au cou* (1965) et *La vie heureuse de Léopold Z* (1965) présentent quelques éléments de la jeunesse des protagonistes. En fait, cet accent sur le présent est une des caractéristiques qui distingue ces films de ceux tournés plus tard. Les personnages sont jeunes, on sait peu de choses de leur passé. Le cas extrême en un sens est *Le viol d'une jeune fille douce* (1968) où Julie refuse obstinément, tout le long du film, de nommer le père de l'enfant qu'elle porte. Les éléments du passé auxquels les films font référence sont ceux de l'histoire du Canada qui explique, avec le contexte international, en effet, ceux-ci sont présentés à l'écran sans histoire personnelle, généralement sans enfance et sans famille. Le contraste avec les films *sur* les années 1960 est frappant, car les personnages principaux ont tous une famille, une histoire familiale.

Non seulement, les protagonistes des films des années 1960 vivent au présent, mais ils ont le sentiment de vivre, bon gré mal gré, une ère de changement, ce dont rendent compte les paroles de chansons populaires qu'on

66. SIROIS-TRAHAN, JEAN-PIERRE, « Le devenir-québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le *je* comme faux raccords », *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, no 11 (2009-2010), p. 19, http://cinema-quebecois.net/index.php/articles/11/claude_jutra_trahan.

67. L'urgence de la prise de parole se manifeste à nouveau avec force dans les films des années 2000 grâce à la possibilité de tourner des films avec une caméra numérique, ce qui diminue les frais de production.

entend au milieu de la décennie dans *Pas de vacances pour les idoles* (1965) ; Donald Lautrec chante ainsi : « Dans les campagnes, ce n'est plus comme avant. [...] On danse sur les nouveaux rythmes », et Michel (joué par le chanteur Joël Denis) pour sa part chante : « Nous dansons le Yaya, car la valse n'est pas du tout pour nous. La valse n'est plus de notre temps. ». Ce changement emporte villes et campagnes, et surtout les jeunes. En témoigne la phrase qu'on lit à l'écran en ouverture de *Le chat dans le sac* (1964) : « Ce film représente le témoignage d'un cinéaste sur l'inquiétude de certains milieux de jeunes au Canada français ». Cette inquiétude concerne le présent et l'avenir et si Claude sent sa jeunesse s'envoler, cela se traduit par une urgence de vivre (*À tout prendre*, 1963).

Et comment se manifeste cette urgence de vivre ? L'impression de modernité, d'être emporté par un mouvement dans les années 1960 est beaucoup due à la musique, jazzée dans les années 1960 (*Seul ou avec d'autres*, 1962 ; *Trouble-fête*, 1964 ; *Le chat dans le sac*, 1964) voire alternative (*La chambre blanche*, 1969), ce qu'on n'entend pas dans les années subséquentes. Les jeunes pour leur part écoutent du pop (*Pas de vacances pour les idoles*, 1965 ; *Kid Sentiment*, 1968).

L'urgence de vivre se traduit dans les moyens de transport utilisés par les personnages. Il y a premièrement les avions qui partent ou arrivent (*Seul ou avec d'autres*, 1962 ; *À tout prendre*, 1963 ; *Pas de vacances pour les idoles*, 1965 ; *YUL 871*, 1966). Bien sûr, la référence peut être ironique quand un avion est assimilé au Saint-Esprit (*C'est pas la faute à Jacques-Cartier*, 1967). Abel, qui construit des modèles d'avions réduits, déclare apprendre à piloter des avions⁶⁸ (*Faut pas mourir pour ça*, 1967). Des motos ou scooters servent de moyen de déplacement à des personnages principaux, (*À tout prendre*, 1963 ; *Jusqu'au cou*, 1964 ; *Kid Sentiment* 1968)⁶⁹, ou secondaires (*C'est pas la faute à Jacques Cartier*, 1967 ; *Le viol d'une jeune fille douce*, 1968 ; *Valérie*, 1969)⁷⁰. Les décapotables apparaissent aussi dans plusieurs films, au point d'être surreprésentées dans le corpus, si on considère que quelques films se passent en hiver.

Plusieurs étudiants ont une décapotable : Karl, qui essaie de séduire Nicole, sans succès (*Seul ou avec d'autres*, 1962) ; la volage Édith conduit aussi une telle voiture (*Jusqu'au cou*, 1964). Dans *Trouble-fête* (1964), les étudiants se sauvent en décapotable après un mauvais coup et échappent à la police en remontant le capot dans une ruelle. Des touristes visitant le Québec en plein été arrivent en

68. Dans un autre film de Jean-Pierre Lefebvre où on voit de nouveau Abel, celui-ci pilote bel et bien des avions : *Aujourd'hui ou jamais* (1998).

69. Ainsi que dans *Frisson des collines* (2011).

70. Ainsi que dans *Corbo* (2015).

décapotable (*C'est pas la faute à Jacques Cartier*, 1967 ; *La Maison du pêcheur*, 2013). Dans *Kid Sentiment* (1968), un conducteur de décapotable fait monter une jeune « pouceuse », avec des intentions plus ou moins avouables, mais il appert que celle-ci fait partie d'un quatuor qui profitera du trajet pour discuter du conflit des générations avec ce conducteur. Si la décapotable conduite par les « Lachapelle Brothers⁷¹ » a été volée, elle leur sert de moyen de transport vers la campagne (*Le viol d'une jeune fille douce*, 1968). Des décapotables sont conduites par les personnages principaux (*La corde au cou*, 1965 ; *Pas de vacances pour les idoles*, 1965), ou par les « jeunes premières » (*YUL 871*, 1966 ; *Frisson des collines*, 2011). C'est en décapotable que partent les nouveaux mariés (*Cain*, 1965 ; *Les années de rêves*, 1984). Dans *Maman est chez le coiffeur* (2008), l'amant de « papa » se déplace en décapotable. Ce type de voiture, omniprésent dans les films des années 1960 et représenté aussi dans ceux sur ces années, n'est présente comme mal adaptée au Québec et à l'hiver que dans *Une vie qui commence* (2011), mais c'est un signe de l'irresponsabilité de Jacques, qui non seulement s'est suicidé et avait acheté un tel véhicule pour sa famille avant sa mort.

La contreculture et le *flower power* auxquels font allusion Frisson, Tom et Aurèle dans l'exergue de la section, sont présents dans des vêtements fleuris et des décors très datés (*Le viol d'une jeune fille douce*, 1968 ; *Valérie*, 1969). Cela dit, les bus peints de fleurs et de symboles de paix de *Histoires d'hiver* (1999) et *La passion d'Augustine* (2015), sont un peu anachroniques (prématurés) car ces récits se déroulent au milieu de la décennie⁷², contrairement au désir de Frisson d'aller à Woodstock et à sa passion pour Jimmy Hendrix, en 1969 qui sont plus crédibles (*Frisson des collines*, 2011). Et la drogue ? Les joints ne sont présents que dans des films sur les années 1960 (*Les années de rêves*, 1984 ; *Histoires d'hiver*, 1999 ; *Frisson des collines*, 2011 ; *La maison du pêcheur*, 2013). Dans les films des années 1960, il n'y a pas de pot, mais signalons une descente dans un bar où la police trouve de la drogue (*Trouble-fête*, 1964) et que Rock consomme des *goofballs* (*Le grand Rock*, 1967)⁷³.

Le sport est présent dans quelques films. Ainsi, Pierre va voir un match de boxe (*Seul ou avec d'autres*, 1962) et des boxeurs jouent de petits rôles (*Entre la mer et l'eau douce*, 1967) ; Claude dit pratiquer le cyclisme mais aimerait faire de la boxe (*Le chat dans le sac*, 1964). Le hockey, sport national des Québécois est bien sûr regardé à la télévision (*Poussière sur la ville*, 1968), mais aussi pratiqué

71. Comme un intertitre qualifie les frères de Julie.

72. Celui qu'on aperçoit brièvement dans *La maison du pêcheur* (2103) et qui porte l'inscription « Québec libre » est plus réaliste.

73. Monica consomme également des *goof balls* (*Monica la mitraille*, 2004).

par des enfants dans la rue (*Le chat dans le sac*, 1964), et même par Garou (*Jusqu'au cœur*, 1968). Les ligues de jeunes sportifs n'apparaissent que dans des films plus tardifs, qu'il s'agisse de hockey (*Histoires d'hiver*, 1999) ou de baseball (*Un été sans point ni coup sûr*, 2008). Les quilles sont une activité pratiquée par les couples, tant dans *YUL 871* (1966) que *Entre la mer et l'eau douce* (1967) et devient plus tard une activité familiale (*C'est pas moi je le jure*, 2008). Ici se manifeste encore une fois la différence entre les films des années 1960 et les plus tardifs : les références à la boxe n'apparaissent que dans les films *des* années 1960, et les ligues de sport que dans ceux *sur* ces années.

Un signe fort du passage que représente la Révolution tranquille : dans *La passion d'Augustine* (2015), les religieuses enlèvent leur costume traditionnel pour la dernière fois et adoptent un nouvel uniforme.

Tous semblent emportés par le vent du changement qui souffle dans les années 1960. Certains sont emportés au sens strict et meurent à la fin du récit. Ainsi, les personnages principaux meurent dans plusieurs films. Dans ceux tournés *des* années 1960, ils meurent à la campagne (*La corde au cou*, 1965 ; *Le révolutionnaire*, 1965 ; *Le grand Rock*, 1967 ; *Poussière sur la ville*, 1968)⁷⁴. Dans les films *sur* les années 1960, qu'ils meurent en ville (*Monica la mitraille*, 2004 ; *Corbo*, 2015) ou à la campagne (*La lâcheté*, 2007), il s'agit de fictions inspirées de la vie de personnes ayant vraiment existé ou *biopic*.

Ainsi, dans les années 1960, la vie à la campagne est souvent présentée comme un cul de sac et plusieurs films dont l'action se déroule en ville finissent carrément mal (*Trouble-fête*, 1964 ; *Cain*, 1965) ou ont une fin ouverte (*À tout prendre*, 1963 ; *Jusqu'au cœur*, 1968 ; *Le viol d'une jeune fille douce*, 1968), témoignant de l'incertitude de personnages emportés par un changement dont ils ne savent pas où il les mènera. Dans les films *sur* les années 1960, la mort ne survient que lorsqu'on s'inspire explicitement de l'histoire.

Déclinaisons de la mémoire

Y paraît que plus on vieillit, plus on se souvient de son enfance.

(Martin, narrateur, *Un été sans point ni coup sûr*, 2008.)

La mémoire des années 1960 qui se construit à travers le cinéma québécois est triple : il y a d'une part celle dont on hérite et que véhiculent les films *des*

74. À la campagne, Claude semble finalement renoncer à son idéal révolutionnaire (*Le chat dans le sac*, 1964), ce qu'on peut assimiler à ce thème de la mort à la campagne.

années 1960, et d'autre part celles qu'on construit par la suite, selon deux modes. Si ces trois déclinaisons de la mémoire s'entrecroisent, elles divergent en plusieurs points. Dans le premier cas, on fait du passé table rase, ce qui laisse peu de place à l'avenir : les personnages évoluent essentiellement dans le présent. Dans les deux autres cas, les protagonistes sont situés dans une généalogie et dans un devenir ; cette généalogie peut demeurer individuelle ou embrasser l'ensemble de la collectivité.

Ce qui caractérise les films *des* années 1960, c'est l'élan de changement, malgré quelques pesanteurs historiques, religieuses et politiques. Pratiquement tous les personnages principaux sont « jeunes », animés par l'urgence du changement qu'ils vivent ou qu'ils espèrent : ils évoluent le plus souvent sans qu'on connaisse leur histoire personnelle : s'il y a recours à l'histoire pour expliquer qui ils sont, c'est à l'histoire collective. Il n'y a pas pour eux de retour aux sources – personnel – possible. De plus, le cinéma aussi est « jeune » dans la mesure où y sont nombreux les acteurs non professionnels, les dialogues improvisés et les expérimentations formelles, favorisées, sinon forcées par les faibles budgets dont disposent les réalisateurs. S'ils acquièrent au fil des ans un caractère documentaire, historique, au moment où ils sont tournés, ces films ne se veulent pas nécessairement réalistes. Dans l'ensemble, les films *des* années 1960 veulent sortir de la mémoire, d'une certaine mémoire, d'où les fins ouvertes ou la mort de certains personnages : sans mémoire, pas d'identité, pas d'avenir possible. Ce qui permet en effet à l'identité de se définir, de se structurer, c'est un « récit identitaire »⁷⁵, qui à la fois en pose l'origine, et à partir duquel se définit un projet⁷⁶. Et si l'urgence de vivre caractérise les personnages, ils sont aux prises avec un désarroi, sans passé, ils ne savent pas où ils vont, et comme Garou et Encyclopédine, doivent s'en remettre aux « Martiens » pour trouver une issue à leurs problèmes (*Jusqu'au cœur*, 1968), cas extrême de ce malaise identitaire. Le vent de changement souffle, mais dans les films *des* années 1960, on ne sait pas trop où il entrainera les personnages, tant du point de vue individuel que collectif. Dans ces films, il n'existe pas d'avant à la Révolution tranquille, et l'après est plus qu'incertain.

Les films *sur* les années 1960 portent par définition un projet mémoriel. Cette mémoire peut aussi bien être collective qu'individuelle.

La mémoire collective est transmise à travers des films à caractère

75. PAUL RICŒUR, *Temps et récit*, tome 3, Paris, Seuil, 1985.

76. CHARLES TAYLOR, *The Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.

explicitement politique, mais aussi par l'insertion d'archives sonores ou visuelles dans la trame narrative, ainsi que par l'évocation de personnes ayant réellement existé. On peut parler ici de « devoir de mémoire ». Les films s'inscrivant dans cette dynamique sont faits, en quelque sorte, *pour la suite du monde* et leur propos, comme celui d'un des films de Forcier⁷⁷, est d'illustrer la devise du Québec, *Je me souviens*. Leur projet est de raconter divers épisodes des années 1960, plus ou moins romancés. Pour bien marquer l'importance de ces moments, y sont quelquefois situés un anniversaire, comme celui de Monique qui a 12 ans le 22 juin 1960, soir de l'élection de Jean Lesage (*Histoire de famille*, 2006), mais surtout des naissances; ainsi Zach naît le jour de Noël en 1960 (*C.R.A.Z.Y.*, 2005), Louis à Expo 67 (*Congorama*, 2006) et Jeanne la nuit de la Saint-Jean de 1968, passée à l'histoire à cause d'une manifestation (*Le secret de ma mère*, 2006). les personnages sont d'emblés situés dans le collectif et leur mémoire individuelle s'inscrit dans la mémoire collective. Quelques films *des* années 1960 présentent des résumés de l'histoire du Québec de façon assez fantaisiste. Par opposition, les films *sur* ces années portent explicitement la mémoire certains épisodes de l'histoire du Québec, qui servent de prétexte à un récit de fiction, comme les actions du FLQ (*Les années de rêves*, 1984; *Histoire de famille*, 2006; *Corbo*, 2015), la visite de Jean-Luc Godard à Rouyn (*Chasse au Godard d'Abbitibbi*, 2013)⁷⁸, la fondation de la Maison du pêcheur à Percé, la formation du ministère de l'Éducation (*La passion d'Augustine*, 2015). D'autres renvoient à des faits marquants de l'histoire de l'Amérique du Nord, comme les premiers pas sur la lune (*Un été sans point ni coup sûr*, 2008; *Frisson des collines*, 2011) ou le Festival de Woodstock (*Frisson des collines*, 2011). Les éléments de contexte sociopolitique sont parfois présentés de façon un peu didactique (*La maison du pêcheur*, 2013; *Corbo*, 2015), ce qui n'exclut pas une certaine ironie (*Chasse au Godard d'Abbitibbi*, 2013). Si les personnages principaux sont « jeunes », ils sont dotés d'une histoire et d'une mémoire personnelle et familiale. À cause du message que l'on veut explicitement véhiculer et qu'il faut rendre explicite – ce qui renvoie à « l'incapacité du documentaire à tout dire » selon Brault que je citais en introduction – le film flirte avec le documentaire, mais s'écarte de l'histoire pour rendre le message plus percutant et bien sûr pour ménager les protagonistes encore vivants ou leur famille. Dans ces films, mémoires individuelle et collective s'entrecroisent, et la mémoire collective est essentiellement politique. La fin est positive, sauf dans le cas des personnages ayant réellement vécu, encore que

77. *Je me souviens* (2009) porte sur les années 1949-1959.

78. Un autre film fait écho à cette visite, *Le cas Roberge* (2008), où deux personnages se rendent en Abitibi sur les traces de Godard.

l'action du FLQ auxquels renvoient *La maison du pêcheur* (2013) – les membres de la cellule Chénier sont arrêtés à la fin du film – et *Corbo* (2015) – Jean Corbo meurt tragiquement – est présentée comme porteuse d'espoir de changement. Il y a un avant et un après Révolution tranquille, et cette Révolution constitue un pivot de l'histoire du Québec.

D'autres films *sur* les années 1960 portent essentiellement une mémoire individuelle, essentiellement à partir de souvenirs d'enfance. Le contexte politique se fait discret dans ces films ; ce qui y est très présent, toutefois, c'est la culture populaire, relayée par la télévision et la chanson. La fiction se fait parfois hyperréaliste dans la présentation des contextes familial et scolaire, à travers décors et accessoires, indiquant qu'au-delà des protagonistes, le récit est celui d'une génération, celle qui a grandi pendant la Révolution tranquille, et qui plus est a le plus souvent grandi en banlieue. De l'entrecroisement de ces mémoires individuelles naît une mémoire collective. Ces films portent une certaine mélancolie de l'enfance, et des années 1960 où se déroule l'enfance racontée, et comme je l'ai déjà souligné, sont parfois qualifiés de *feel good movies*. Dans ces films, l'avant est présent par les parents, et l'après est implicitement présent lorsqu'il y a narration par un personnage qui revient sur son enfance. Il n'y a pas ici d'avant ou d'après Révolution tranquille, mais d'avant et d'après un moment important, une saison ou une année scolaire en particulier où le personnage principal passe de l'enfance à l'adolescence⁷⁹.

À travers les différentes déclinaisons de la mémoire mises en évidence ici demeure l'évidence que la Révolution tranquille est bel et bien un moment fondateur marqué, diversement, par la jeunesse. Souffle un vent de changement, de modernité. Désormais, il apparaît clairement où il nous a collectivement entraînés, mais au moment même où il soufflait, tel n'était pas le cas⁸⁰.

79. ANDRÉE FORTIN, « Famille, filiation et transmission dans le cinéma québécois », *Recherches sociographiques*, à paraître.

80. C'est ainsi, qu'en 1966, Georges Dor, chante *Le vent* :
 « Le vent qui sème la tempête
 Et qui affole la raison
 [...]
 Le vent qui emporte nos voix
 Toutes nos voix perdues d'avance.
 Dans ce pays par trop immense
 Où les voix perdent la raison ».

Corpus : titre, année de sortie ou de diffusion, réalisateur

A- Films des années 1960, par ordre alphabétique

À tout prendre, 1963, Claude Jutra

C'est pas la faute à Jacques Cartier, 1967, Clément Perron et Georges Dufaux

Caïn, 1965, Pierre Patry

Entre la mer et l'eau douce, 1967, Michel Brault

Il ne faut pas mourir pour ça, 1967, Jean-Pierre Lefebvre

Jusqu'au cœur, 1968, Jean-Pierre Lefebvre

Jusqu'au cou, 1964, Denis Héroux

Kid Sentiment, 1968, Jacques Godbout

La chambre blanche, 1969, Jean-Pierre Lefebvre

La corde au cou, 1965, Pierre Patry

La vie heureuse de Léopold Z, 1965, Gilles Carle

Le chat dans le sac, 1964, Gilles Groulx

Le grand Rock, 1967, Raymond Garceau

Le révolutionnaire, 1965, Jean-Pierre Lefebvre

Le viol d'une jeune fille douce, 1968, Gilles Carle

Mon amie Pierrette, 1969, Jean-Pierre Lefebvre

Pas de vacances pour les idoles, 1965, Denis Héroux

Poussière sur la ville, 1968, Arthur Lamothe.

Seul ou avec d'autres, 1962, Denis Héroux, Denys Arcand, Stéphane Venne

Trouble-fête, 1964, Pierre Patry

Valérie, 1969, Denis Héroux

YUL 871, 1966, Jacques Godbout

B- Films se déroulant en tout ou en partie dans les années 1960, par ordre alphabétique

C'est pas moi, je le jure, 2008, Philippe Falardeau

C'était le 12 du 12 et Chili avait les blues, 1994, Charles Binamé
Chasse au Godard d'Abbittibbi, 2013, Éric Morin
C.R.A.Z.Y., 2005, Jean-Marc Vallée
Corbo, 2015, Mathieu Denis
Emporte-moi, 1999, Léa Pool
Frisson des collines, 2011, Richard Roy
Histoire de famille, 2006, Michel Poulette
Histoires d'hiver, 1999, François Bouvier
La lâcheté, 2007, Marc Bisaillon
La comtesse de Baton rouge, 1997, André Forcier
La maison du pêcheur, 2013, Alain Chartrand
La passion d'Augustine, 2015, Léa Pool
Le secret de ma mère, 2006, Ghislaine Côté
Léolo, 1992, Jean-Claude Lauzon
Les années de rêves, 1984, Jean-Claude Labrecque
Maman est chez le coiffeur, 2008, Léa Pool
Monica la mitraille, 2004, Pierre Houle
Ti-cul Tougas, 1976, Jean-Guy Noël
Un été sans point ni coup sûr, 2008, Francis Leclerc
Une vie qui commence, 2011, Michel Monty

C- Autres films cités, par ordre alphabétique

Aujourd'hui ou jamais, 1998, Jean-Pierre Lefebvre
Congorama, 2006, Philippe Falardeau
Deux femmes en or, 1970, Claude Fournier
Golden Gloves, 1961, Gilles Groulx
IXE-13, 1971, Jacques Godbout
Je me souviens, 2009, André Forcier

- L'eau chaude, l'eau froide*, 1977, André Forcier
La bataille d'Alger, 1966, Gillo Pontecorvo
Le festin des morts, 1966, Fernand Dansereau
Le cas Roberge, 2008, Raphaël Malo
Le météore, 2013, François Delisle
Le retour de l'Immaculée conception, 1971, André Forcier
Les ordres, 1974, Michel Brault
Nô, 1998, Robert Lepage
Octobre, 1974, Pierre Falardeau
On est loin du soleil, 1970, Jacques Leduc
Pour l'amour de Dieu, 2011, Micheline Lanctôt
Pour la suite du monde, 1963, Michel Brault et Pierre Perrault
Red, 1970, Gilles Carle

Andrée Fortin