

Voir du pays

Exode, ruralité et régionalisme dans le cinéma québécois

Julie Vaillancourt

Numéro 326, printemps 2021

Les régions et le cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/96050ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vaillancourt, J. (2021). Voir du pays : exode, ruralité et régionalisme dans le cinéma québécois. *Séquences : la revue de cinéma*, (326), 14–17.

Voir du pays

Exode, ruralité et régionalisme dans le cinéma québécois

JULIE VAILLANCOURT



1. *Maria Chapdelaine*
et les paysages de Péribonka

2. *Un homme et son péché*. À l'image
des «histoires des pays d'en haut»

3. *Le gros Bill*. Portrait
du milieu rural traditionnel

4. *La vraie nature de Bernadette*.
Flower Power et retour
à la terre idéalisée

De la grande ville au Natashquan de Gilles Vigneault, notre parole, celle des «gens du pays», a beaucoup voyagé — au rythme de nos souliers, chantait Félix Leclerc. Les débuts du cinéma québécois s'écrivent à l'image (et aux pas) de ceux ayant foulé notre sol. Les premières images de nous-mêmes sont d'abord filmées par des opérateurs étrangers, notamment ceux des frères Lumière venus du pays de nos ancêtres. C'est par le regard de l'autre que nos campagnes, comme nos villes, s'animeront sur pellicule, exprimant ainsi la genèse de notre cinéma. Tour d'horizon succinct et chronologique d'un «Je me souviens» explorant la représentation des régions, de la ruralité et de l'exode dans le cinéma québécois.

GENS DES PAYS D'EN HAUT : DU CURÉ DE VILLAGE À SÉRAPHIN

Les premières images de nous-mêmes filmées par les Français évoquent le charme discret de la campagne québécoise, au point d'en offrir une vision «carte

postale» idyllique, bucolique, voire quasi exotique, qui n'a rien à voir avec la (dure) réalité du Canadien français de l'époque. Si Léo-Ernest Ouimet change la donne en présentant des «vues locales» (personnalités historiques, sports d'hiver québécois), il en sera de même pour les films des hommes de foi, Tessier et Proulx, où la ruralité (du colonisé) sera explorée à travers des thèmes de prédilection (territoire, nature, agriculture, religion, valeurs catholiques, artisanat, éducation). Si *Madeleine de Verchères* (1923), premier long métrage entièrement canadien-français destiné aux salles de cinéma, se situe en Montérégie, la première adaptation de *Maria Chapdelaine* (par le français Julien Duvivier en 1934) est tournée en majorité à Péribonka. Sans conteste, les premières fictions de notre histoire cinématographique se déroulent davantage en région. Mentionnons les incontournables *Histoires des pays d'en haut*, premiers grands succès du cinéma d'ici : *Un homme et son péché* (1949) et *Séraphin*

(1950) de Paul Gury, basés sur l'œuvre de Claude-Henri Grignon. Soulignons également *Le curé de village* (Paul Gury, 1949) et le film à succès *La petite Aurore, l'enfant martyre* (Jean-Yves Bigras, 1951), racontant la tragique histoire d'Aurore Gagnon à Fortierville.

Ces films affirment et survalorisent parfois les valeurs de la campagne, sur le fond comme dans la forme. Dans la manière de filmer (larges panoramiques d'horizons bien dégagés, travellings



libérateurs dans les champs), mais également dans la présentation des personnages et leurs valeurs. *Le gros Bill* (René Delacroix, 1949) offre un portrait idéal du milieu rural traditionnel. Même si l'exode du début du siècle s'est résorbé, une certaine promotion de la vie rurale se poursuit au Québec, en opposition à l'industrialisation et les mœurs de la vie citadine. La ville, lieu du «péché» (richesse malhonnête, prostitution, alcool, criminalité, mensonges) est davantage filmée en intérieurs, en plans statiques. Les jeunes s'y sentent attirés; la ville semble concrétiser les rêves, mais à quel prix? Ils y vivent une «mauvaise vie» sous *Les lumières de ma ville* (Jean-Yves Bigras, 1950), qui incarne parfaitement la dichotomie ville/campagne avec ses personnages: une mesquine chanteuse de cabaret de Montréal contre une gentille campagnarde. Néanmoins, la campagne dévoile aussi ses drames de jalousie, ses abus et son commérage réducteur et oppressant. Puis, la Sainte Famille, refuge contre une réalité politique et sociale de

plus en plus insaisissable, d'une religion étouffante, devient parfois dysfonctionnelle... À l'excès, avec *La petite Aurore, l'enfant martyre*, où la pauvre enfant est victime de la marâtre et, par extension, du système. Enfin, jusqu'à la Grande Noirceur, le paradigme ville contre région est récurrent, tel un pamphlet prodiguant les valeurs catholiques... En 1945, *Le père Chopin* (Fedor Ozep) exprimait déjà ces valeurs, tel un duel à finir.

RÉVOLUTION(S) ET EXODES PLUS OU MOINS TRANQUILLES

Si la grande ville (lire Montréal) a souvent eu mauvaise presse, plusieurs films expriment la pauvreté et la marginalité de l'Est de la métropole, à commencer par *Il était une fois dans l'Est* (André Brassard, Michel Tremblay, 1974). Les valeurs de la Révolution tranquille ne font que précipiter l'exode rural, accentué par l'industrialisation croissante des grandes villes. Le Canadien français, nouvellement devenu Québécois, prône le retour à la terre, symbole d'une identité «organique» à l'image de la contre-culture hippie californienne des *seventies*. *La vraie nature de Bernadette* (Gilles Carle, 1972) est en ce sens exemplaire. Sélectionné dans la compétition officielle à Cannes, ce film sur l'exode de la ville à la campagne s'inscrit dans le contexte «hippie québécois», voire en réaction à la Révolution tranquille. À l'image de la contre-culture, Bernadette conteste l'ordre établi, la société de consommation, ce qui se traduit par une révolte contre le système (la ville, comme lieu de consommation) et un retour à la terre; elle divorce et part vivre à la campagne seule avec son fils, qu'elle désire «élever comme un enfant naturel». Puis, elle roule, sur cette route de campagne (tourné à Saint-Didace, dans Lanaudière), avec pour seuls bagages des fruits à profusion. Elle y achète une vieille ferme/maison qu'elle revampe, puis ouvre sa porte à toute personne dans le besoin. Végétarienne, elle y embrasse l'agriculture locale, la spiritualité et l'amour libre, pour y implanter sa philosophie du bonheur. La vraie nature de Bernadette, c'est de vouloir le bonheur de tout le monde. Mais comme pour tout adepte du *peace and love*, l'utopie n'est jamais bien loin. Le mythe du retour à la terre est démolé, car l'industrialisation envahit et détruit même les plus beaux espaces verts et l'amour ne suffit guère. Cette réalité finit par anéantir le rêve utopique de Bernadette et la force à renouer avec sa «vraie nature»: la révolte de Bernadette sera digne de celle du Canadien français devenu Québécois en proie aux désillusions nationalistes. Quel idéalisme naïf d'avoir cru qu'on pouvait subvenir simplement

« Le Canadien français, nouvellement devenu Québécois, prône le retour à la terre, symbole d'une identité «organique» à l'image de la contre-culture hippie californienne des *seventies*. *La vraie nature de Bernadette* (1972, Gilles Carle) est en ce sens exemplaire. Sélectionné dans la compétition officielle à Cannes, ce film sur l'exode de la ville à la campagne s'inscrit dans le contexte "hippie québécois", voire en réaction à la Révolution tranquille. »

« D'ailleurs, plusieurs films réalisés par Bernard Émond se déroulent en région, notamment sa trilogie autour des valeurs théologiques amorcée par *La neuvaine* (2005), où Jeanne quitte Montréal et s'arrête près du sanctuaire de Sainte-Anne-de-Beaupré, avant de tenter de se jeter dans le fleuve. Si, dans *Contre toute espérance* (2007), Réjeanne vit dans une petite maison au bord du fleuve, dans *La donation* (2009), dernier volet de la trilogie, Jeanne, une urgentologue montréalaise, quitte la ville pour remplacer un docteur à Normétal, en Abitibi. »

à ses besoins, de façon indépendante, penser vivre de bonheur et d'eau fraîche, de l'agriculture locale dans la campagne québécoise.

POUR LA SUITE DU MONDE : VISIONS DU DIRECT

De la fiction au documentaire, ces oppositions, comme ces visions, prennent des formes diverses et se précisent à mesure que les cinéastes québécois forgent leur identité et affinent leur technique. La réflexion se conjugue au direct, et la caméra devient témoin d'une identité et d'un cinéma qui se construisent sous nos yeux, et ce, au rythme du travail acharné (*Les bûcherons de la Manouane* d'Arthur Lamothe, 1962), au rythme de l'hiver dans un petit village minier de Thetford Mines (*Mon oncle Antoine* de Claude Jutra, 1971), mais également au rythme du fleuve. L'identité, tel un long fleuve tranquille, se manifeste et suit son cours. On y découvre des populations riveraines, à l'image de *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault et Michel Brault, 1963), où la parole est incarnée concrètement par les habitants de L'Isle-aux-Coudres vivant leur quotidien. Une vision anthropologique qui marquera Cannes, comme l'histoire du cinéma québécois, mais également celle de l'île, puisque Perrault demeurera fidèle à ses habitants dans sa trilogie, complétée avec *Le règne du jour* (1967) et *Les voitures d'eau* (1968). À noter que la voie maritime comme porte d'entrée à donner à voir du pays est notable à divers degrés dans plusieurs films (qu'ils se déroulent dans de grandes villes portuaires ou de petits villages riverains), alors que d'autres nous mènent du Nunavut au Québec. Appuyé sur un scénario signé Bernard Émond, *Ce qu'il faut pour vivre* (2008) de Benoît Pilon aborde le déracinement d'un chasseur inuit qui se fait soigner dans un sanatorium de Québec. D'ailleurs, plusieurs films réalisés par Bernard Émond se déroulent en région, notamment sa trilogie autour des valeurs théologiques amorcée par *La neuvaine* (2005), où Jeanne quitte Montréal et s'arrête près du sanctuaire de Sainte-Anne-de-Beaupré, avant de tenter de se jeter dans le fleuve. Si, dans *Contre toute espérance* (2007), Réjeanne vit dans une petite maison au bord du fleuve, dans *La donation* (2009), dernier volet de la trilogie, Jeanne, une urgentologue montréalaise, quitte la ville pour remplacer un docteur à Normétal, en Abitibi. Ne sachant si elle doit demeurer plus longtemps dans cette région éloignée, elle se voit troublée par cette proximité avec les patients, à la fois souhaitable et redoutée.

LA GRANDE SÉDUCTION RÉGIONALE

Les années 1980 et 1990 reviennent davantage à la ville pour exprimer la désillusion post-référendaire, c'est-à-dire explorer une sensibilité plus personnelle et moins calquée sur les luttes collectives des années 1970.



Certains films proposent un « retour aux sources », en renouant avec l'imagerie et les thématiques plus traditionnelles du cinéma québécois, comme c'est le cas de l'adaptation de *Maria Chapdelaine* par Gilles Carle en 1983, ou encore *Les Plouffe* (du même réalisateur, 1981) qui, bien que l'action se déroule dans la ville de Québec, participe à ce retour aux sources. D'ailleurs, la télévision emboîtera le pas avec le populaire téléroman *Le temps d'une paix*, diffusé de 1980 à 1986, où l'action se déroule peu après la Première Guerre mondiale dans la région de La Malbaie. Bien sûr, d'autres films se situant à l'époque contemporaine prennent place en région, notamment *Les bons débarras* (Francis Mankiewicz, 1980), le personnage de Manon vivant dans une maison isolée en milieu rural avec sa famille. Cela dit, l'environnement urbain prend davantage de temps d'écran dans les films des années 1980 et 1990.

Il faudra attendre le nouveau millénaire, qui proposera une imagerie contemporaine, voire un renouveau discursif en lien avec les thèmes régionaux. En 2003, le réalisateur Jean-François Pouliot et le scénariste Ken Scott proposent leur *Grande séduction*. Le film séduit tant la critique que le public (sans oublier le *remake* canadien de Don McKellar, en 2013, et celui du Français Stéphane Meunier, en 2015, *Un village presque parfait*). *La grande séduction* cerne nombre de thèmes contemporains liés aux régions éloignées dans la recherche d'un médecin pour Sainte-Marie-la-Mauderne, nom fictif donné à Harrington Harbour, une petite île de la Côte-Nord située entre Natashquan et Blanc-Sablon. Le film viendra mettre sur la *map* la



5

d'un petit pays souverain. Ou encore, ce député indépendant de Prescott-Makadewà-Rapides-aux-Outardes dans le Nord-du-Québec, dans *Guibord s'en va-t-en guerre* (Philippe Falardeau, 2015). Alors qu'il parcourt sa circonscription, accompagné de son stagiaire haïtien pour tâter le pouls des habitants, ceux-ci sont davantage préoccupés par des enjeux locaux: une mine fonctionnant au ralenti, l'industrie forestière qui empiète sur les territoires autochtones. Le scénario souligne habilement le manque de considération du macrososme pour les enjeux du microcosme, ou du moins le manque de dialogue (et d'écoute) des réalités propres aux enjeux régionaux. Par le fait même, il souligne le caractère distinct de deux entités codépendantes, qu'on se plaît à opposer, au cinéma, comme dans la société; pourtant la ville et la région se complètent, plus qu'elles vivent en autarcie. Enfin, le « caractère régional » et les clichés du genre séduisent encore nos cousins français, par exemple dans *Le bonheur de Pierre* (Robert Ménard, 2009), qui se déroule à Sainte-Simone-du-Nord, petit village du Saguenay, aux confins de la forêt boréale. Bien sûr,



6



7

région, augmentant l'affluence touristique. D'autres productions iront tourner hors des grands centres, par exemple *Merci pour tout* (Louise Archambault, 2019), qui prend la forme d'un *road trip* vers les Îles-de-la-Madeleine, genre qui semble peu exploré dans notre cinématographie si l'on tient compte de l'immensité du territoire, notion au cœur du manque de mobilité de notre cinéma, kilomètres en sus obligent. Cependant, plusieurs thèmes forcent le déplacement. Pensons à Félix, nouvelle candidate élue, dans *Pays* (Chloé Robichaud, 2016), qui se retrouve catapultée dans une mission ayant pour cause l'exploitation minière

certaines voyagent dans nos régions, les observent et en rapportent des images, tels les opérateurs et projectionnistes de ce cinéma itinérant des premiers temps. C'est le cas de *J.A. Martin photographe* (Jean Beaudin, 1977), dans lequel une épouse insiste pour suivre son mari photographe dans son périple estival sur les routes du Québec au début du XX^e siècle. Plus récemment, avec *Tuktuk* (2016), le réalisateur Robin Aubert incarnait un caméraman envoyé dans un petit village du Nunavik. À leur manière, ces « rapporteurs d'images » nous font voyager et nous donnent à « voir du pays ». ▲

—
5. *Le neuvaine*. Paysages bucoliques

—
6. *La grande séduction*. Ramener un médecin à Sainte-Marie-La-Mauderne

—
7. *Tuktuk*. Filmer le Nunavik