

Nouvelles vues

Revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec



Non lieu ? Contours de la « petite » ville dans le cinéma québécois

Andrée Fortin

Numéro 18, automne 2017

Cinéma, roman, espace

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1107865ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1107865ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fortin, A. (2017). Non lieu ? Contours de la « petite » ville dans le cinéma québécois. *Nouvelles vues*, (18), 1–17. <https://doi.org/10.7202/1107865ar>

Résumé de l'article

Quelle est la représentation de la petite ville dans le cinéma québécois récent ? Quatre éléments caractérisent ces petites villes dans les films des années 2000 à 2015 et sont parfois renforcés par la rigueur de l'hiver : la proximité avec la nature et l'assimilation de la petite ville à la ruralité; une sociabilité importante; ce sont des villes mono-industrielles et le plus souvent cette industrie est présentée comme « en panne » ; enfin, l'absence de mémoire collective qui rend impossible tout avenir collectif. Face à cette situation, les solutions pour les protagonistes sont peu nombreuses : le départ, la mort, et rester sur place n'est possible qu'au prix d'un important renoncement. À travers ce parcours, il est possible de cerner si ces petites villes sont des lieux, au sens de Marc Augé, c'est-à-dire si elles sont dotées de dimensions relationnelles, identitaires et historiques, et comment elles s'insèrent dans la (post)modernité.

© Andrée Fortin, 2017



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Non lieu? Contours de la « petite » ville dans le cinéma québécois

ANDRÉE FORTIN

Résumé

Quelle est la représentation de la petite ville dans le cinéma québécois récent? Quatre éléments caractérisent ces petites villes dans les films des années 2000 à 2015 et sont parfois renforcés par la rigueur de l'hiver : la proximité avec la nature et l'assimilation de la petite ville à la ruralité; une sociabilité importante; ce sont des villes mono-industrielles et le plus souvent cette industrie est présentée comme « en panne »; enfin, l'absence de mémoire collective qui rend impossible tout avenir collectif. Face à cette situation, les solutions pour les protagonistes sont peu nombreuses : le départ, la mort, et rester sur place n'est possible qu'au prix d'un important renoncement. À travers ce parcours, il est possible de cerner si ces petites villes sont des lieux, au sens de Marc Augé, c'est-à-dire si elles sont dotées de dimensions relationnelles, identitaires et historiques, et comment elles s'insèrent dans la (post)modernité.

Depuis quelques années, les « petites » villes sont de plus en plus présentes dans le cinéma de fiction québécois : de Baie-Comeau à Rouyn, de Radisson à Saint-Hyacinthe, c'est pratiquement tout le territoire québécois qui est ainsi balisé. Faut-il y voir un ancrage des récits dans des lieux dotés d'histoire, dans des réseaux de relations tissés serrés par opposition à la « grande » ville impersonnelle?

La modernité est associée à la métropole et à la métropolisation; c'était déjà le cas chez Simmel (1903), dont la thèse a été reprise et développée à propos de la postmodernité par Bourdin (2005). Ces auteurs opposent la (post)modernité, la métropole et l'individu aux réseaux traditionnels, essentiellement ruraux. Ce qui caractérise en effet la modernité urbaine, c'est la place prépondérante de l'individu, par opposition à la communauté [1]; cela va de pair avec un relatif anonymat et une grande diversité dans la métropole. La postmodernité renforce le processus car l'individu dispose désormais de marge de manœuvre dans la définition de son identité, via la consommation des styles de vie ou *lifestyles*, ces derniers ne se situant pas en relation les uns avec les autres pour former une totalité culturelle ou politique.

Où se situe la petite ville dans cette conceptualisation? Penche-t-elle du côté des réseaux et

communautés « traditionnelles » ou de la modernité et de l'individu? Si, pour certains, peuvent aller de pair le local et l'international – et implicitement la modernité –, ils ne précisent pas pour autant comment se noue le lien, par exemple :

Tourné à Dolbeau-Mistassini, coin de pays où réside Sébastien Pilote, *Le Vendeur* témoigne, tant par sa forme que son contenu, de la volonté du cinéaste de faire un cinéma d'auteur résolument local, et donc foncièrement international (Desrochers, 2012, p. 59).

Dans une étude sur l'art et la culture dans les régions du Québec, c'est-à-dire hors de Québec et de Montréal (Fortin, 2000), il était apparu que ces régions se définissaient dans un rapport complexe à l'ici et à l'ailleurs, à la faveur de l'entrecroisement de réseaux locaux et d'autres nationaux ou internationaux, à partir desquels la communauté pouvait se définir, voire se réinventer. De façon analogue, à l'écran, les petites villes sont-elles présentées à la confluence de divers réseaux? Des communautés s'y déploient-elles et si oui lesquelles et sous quel mode?

À ce stade se pose bien sûr la question de la définition de la communauté. La communauté se fonde sur une identité collective, laquelle s'appuie sur une mémoire collective et définit, plus ou moins explicitement, un projet collectif; cette identité collective nourrit une socialité, sinon une sociabilité, c'est-à-dire des rencontres, et diverses formes d'échanges et d'entraide. Une communauté s'inscrit de la sorte dans un temps social (mémoire et projet), dans un espace relationnel et repose sur une identité collective qu'elle contribue à reproduire. Dans ce processus, « le récit a un rôle décisif », car « acte culturellement créateur », il est « fondateur d'espaces » (De Certeau, 1980, p. 217). Ici, c'est le récit filmique qui retiendra mon attention.

J'examinerai, dans les films dont l'action se situe dans une petite ville du Québec, comment se présente l'espace local, tant social qu'économique, et ses liens avec l'ailleurs, national et international. Le rapport au temps, à la mémoire et au projet prendra une place importante dans l'analyse, car il révèle d'une part des identités individuelles (post)modernes et d'autre part des identités collectives susceptibles de fonder des communautés. Précision importante : si la communauté suppose une identité partagée, cette identité ne s'étend pas nécessairement à la « nation », ou au Québec tout entier, perspective adoptée par plusieurs analystes du cinéma québécois (Marshall, 2001; Mackenzie, 2004; Weinmann, 1997); cela dit, par définition, la communauté transcende les personnages et les récits identitaires de ceux-ci (Poirier, 2004a et 2004b).

Pour le dire autrement, mon objectif, en explorant la représentation des petites villes dans le cinéma québécois est de saisir dans quelle mesure ces villes s'insèrent dans la (post)modernité

et si elles forment des communautés, ou pour employer la terminologie de Marc Augé, des « lieux », par opposition aux « non-lieux ». Selon cet auteur, les lieux « se veulent (on les veut) identitaires, relationnels et historiques » (Augé, 1992, p. 104).

Quelles sont les petites villes montrées dans le cinéma québécois? Bien sûr, il y a eu *Poussière sur la ville* (Arthur Lamothe, 1968), où Thetford Mines est rebaptisé Maclean, *Gina* (Denys Arcand, 1975), qui se passe à Louiseville, *Fantastica* (Gilles Carle, 1980), où l'action se déroule à « Shawin », et *La Vie fantôme* (Jacques Leduc, 1992), où Sherbrooke est bien reconnaissable, mais somme toute la petite ville a rarement été montrée à l'écran, au siècle dernier, contrairement à la ville, essentiellement Montréal, et à la campagne (Fortin, 2015). En ce nouveau millénaire, les villes autres que Montréal et Québec sont très présentes au cinéma : Alma (*La Cicatrice*, Jimmy Larouche, 2013), Baie-Comeau (*La Turbulence des fluides*, Manon Briand, 2002), Dolbeau-Mistassini (*Le Vendeur*, Sébastien Pilote, 2011), Rouyn (*Chasse au Godard d'Abbittibbi*, Éric Morin, 2013), Saint-Hyacinthe (*La Vérité*, Marc Bisaillon, 2011), Sorel (*Délivrez-moi*, Denis Chouinard, 2006), Val d'Or (*Je me souviens*, André Forcier, 2009), pour ne mentionner que ces exemples. On ne peut attribuer la présence de ces villes dans les films au simple fait que certains cinéastes en soient originaires; c'est vraisemblablement une partie de l'explication, mais une partie seulement. Au-delà des cas particuliers, je m'efforcerai de dégager des tendances générales en ce qui concerne la représentation de la petite ville dans le cinéma québécois, par opposition au village (*Congorama*, Philippe Falardeau, 2006 ou *Elle veut le chaos*, Denis Côté, 2008) et à la banlieue, devenue pour plusieurs cinéastes comme Maxime Giroux ou Stéphane Lafleur l'espace de vie par défaut. La définition opératoire de la petite ville ici adoptée est la suivante : une ville n'étant ni Québec ni Montréal, c'est-à-dire ni la capitale, ni la métropole. Le corpus comprend uniquement des films sortis après l'an 2000, que l'action soit contemporaine au moment de leur sortie ou encore qu'elle se déroule dans les années 1950 (*Je me souviens*) ou 1960 (*Chasse au Godard d'Abbittibbi* et *La Maison du pêcheur*, Alain Chartrand, 2013).

Le cinéma est fait de sons et d'images. Dans l'analyse, il faut tenir compte de ces registres, et de la façon dont ils se situent en congruence ou en décalage. J'ai mentionné plus haut, en m'appuyant sur de Certeau, l'importance du récit dans la construction de l'espace, mais le récit filmique ne se réduit pas à son scénario : l'image et le son participent à la construction du récit. À cet égard, je ne peux que souligner le contraste entre Lebel (2012) qui analyse la représentation de la métropole et plus généralement de l'espace dans le roman québécois et mon analyse de l'espace au cinéma (Fortin, 2015) : le film n'a pas le choix, il montre l'espace, et nonobstant cadrages, montage, voire maquillage des lieux de tournage, le cinéma ne dispose

pas de la même latitude que l'écrit pour créer des espaces. L'écrivain fait voir l'espace sans autres « effets spéciaux » que les mots, alors que le cinéaste, en particulier en ce qui concerne les extérieurs, choisit de montrer certains espaces ou d'en montrer certains aspects, que le son ambiant, la musique et la parole connotent.

Mon angle analytique est sociologique (Esquenazi, 2007a et 2007b) et j'étudie plusieurs films les uns en regard des autres, pour cerner un imaginaire, au-delà d'une œuvre, fut-elle emblématique, et d'un réalisateur en particulier. Mon objectif est donc de cerner les contours de la représentation de la petite ville dans le cinéma québécois des quelque quinze dernières années pour saisir ce que cela révèle sur le Québec.

Si les gens heureux n'ont pas d'histoire, les personnages des films ici étudiés ont bien sûr des problèmes, que la façon de filmer les lieux de l'action illustre, voire renforce, par exemple à travers la rigueur de l'hiver comme dans *Le Vendeur* ou *Diego Star* (Frédéric Pelletier, 2013). Le corpus ici étudié, cela dit, ne comprend que des drames, à l'exception des deux films d'André Forcier dont je parlerai plus bas.

Quatre éléments, non mutuellement exclusifs, caractérisent les petites villes dans le corpus. Le premier renvoie à l'espace et au lieu géographique, le second aux relations sociales dans ce lieu, et le troisième au monde du travail; le quatrième concerne le rapport au temps, à la mémoire et au projet.

La nature en ville et vice-versa

La première caractéristique est la proximité avec la nature et l'assimilation de la petite ville au monde rural, voire à la nature : c'est le modèle qu'on trouve déjà dans *Fantastica*. Ce brouillage des références spatiales n'est pas spécifique aux films du corpus. Il n'est pas rare, dans la période étudiée (2000-2015), que des films se situent dans un entre-deux, qu'on ne sache pas si l'action se situe en ville ou en banlieue (*Miraculum*, Podz, 2014), en banlieue ou à la campagne (*Curling*, Denis Côté, 2010). Je ne parle pas ici du déplacement des lieux de l'action comme dans *Demain* (Maxime Giroux, 2008), où Sophie se déplace explicitement entre la banlieue et la campagne, mais de leur superposition, qui rend impossible de les distinguer.

La présence d'une école secondaire, d'une polyvalente [2], est une caractéristique urbaine; que les élèves s'y rendent à pied à partir de leur résidence qui semble bel et bien en monde rural (*Ressac*, Pascale Ferland, 2013) crée une ambiguïté en ce qui concerne l'espace de l'action. En fait, les déplacements à pied, tant vers le centre de la ville que vers la campagne sont une des caractéristiques de la petite ville au cinéma. Ainsi c'est à pied ou en vélo qu'on se rend au centre commercial et sur la rue principale [3] (*Chasse au Godard d'Abbitibbi*, *Délivrez-moi*, *La*

Vérité, Le Vendeur, Ressac ou encore *Les Mots gelés*, Isabelle D'Amours, 2010). En pratique cette rue, avec ses commerces et ses institutions, caractérise le corpus ici étudié [4]. Les quartiers résidentiels et les maisons sont, cela dit, parfois analogues à ceux qu'on associe à la banlieue (*La Turbulence des fluides, La Cicatrice, Diego Star*). Les déplacements vers la campagne à pied (*Les Mots gelés*), et parfois en vélo pour des enfants (*La Cicatrice*) ou des adolescents (*Ressac, La Vérité*), indiquent pour leur part la proximité de la campagne. Bref, la petite ville comprend des éléments à la fois de la ville, de la banlieue et de la campagne et on peut circuler rapidement et facilement entre ceux-ci.

Les villes ne sont bien sûr pas toutes de la même taille, mais elles jouissent toutes de cette proximité à la nature. Ainsi le film *Chasse au Godard d'Abbittibbi* montre le cinéma où travaille Marie, un bar, une taverne, une station de télévision et un collège, qui rattachent Rouyn-Noranda à l'urbanité, tout comme les déplacements à pied de Marie qui circule pour se rendre chez son amoureux, au bar, et à l'épicerie; par ailleurs, c'est l'hiver et des motoneiges sont stationnées devant le bar ou la station de télévision, ce qui suggère la proximité du monde rural. À Dolbeau-Mistassini, Marcel, vendeur de voitures, et sa fille, coiffeuse, font de la pêche blanche sur le lac, et la ville est bien visible en arrière-plan de leur cabane à pêche, on entend même sonner les cloches de l'église; le film montre également la bénédiction des motoneiges, indiquant de la sorte qu'on peut circuler directement entre la ville et la campagne par ce moyen de transport (*Le Vendeur*). Par opposition à ces municipalités issues de la fusion de deux autres, comme leur nom l'indique, Radisson est à peine une ville (*Les États nordiques, Denis Côté, 2005*), la population y est peu nombreuse : s'il y a une école secondaire, une église et une piscine publique, il n'y a pas de cimetière. Dans un cas limite, la ville se réduit à une rue principale et se dilue dans la ruralité (*La Donation*).

Le film *Les Mots gelés* montre plusieurs déplacements à pied : Charles vit dans une maison ancienne, sans doute rurale à l'origine, mais il se rend à pied au bar et à l'école secondaire où il enseigne, et bien sûr dans les champs enneigés derrière sa maison. Dans le même sens, Gabriel et Yves se rendent à pied de chez eux à un bar au centre-ville ainsi qu'à un secteur champêtre au bord de la rivière (*La Vérité*). Chloé vit à la fois près de la mer et de la forêt, de l'école secondaire et du centre commercial et se déplace à pied ou en vélo (*Ressac*). *La Turbulence des fluides* met l'accent sur la mer, la plage et la forêt : c'est là où se noue l'essentiel, même si on voit la ville de Baie-Comeau : des bungalows, l'aéroport, l'usine, l'hôpital, le couvent, sans oublier le restaurant asiatique ou la mairie. Le chantier naval autour duquel gravite l'action de *Diego Star* est très près de la ville. Cela dit, Traoré passe en courant directement de ce chantier à un boisé. Dans le même ordre d'idées, deux scènes présentant des amoureux dans ce qui

semble un décor champêtre se révèlent en fait filmées tout près de la ville et de son usine, dans le premier cas en été et pendant le jour (*Délivrez-moi*) et dans le second, un soir d'hiver (*Chasse au Godard d'Abbittibbi*).

Bref, dans la petite ville, on peut se déplacer à pied et en vélo, ce qui n'exclut pas, bien sûr, que les personnages aient une auto et l'utilisent. On trouve dans cette ville divers services, commerces, bars, restaurants et institutions, du poste de police (*La Vérité*), au centre d'accueil pour aînés (*Les Mots gelés*), à la clinique médicale (*La Donation*, Bernard Émond, 2009) ou l'hôpital (*La Turbulence des fluides*), et des écoles secondaires. Par ailleurs, cette ville est proche de la nature, traversée de cours d'eau (*Délivrez-moi*, *La Vérité*), située au bord de la mer (*La Turbulence des fluides*), à la lisière du bois (*Chasse au Godard d'Abbittibbi*, *Ressac*), ensevelie de neige pendant tout le récit (*Le Vendeur*, *Les Mots gelés*, *Diego Star*, *Chasse au Godard d'Abbittibbi*) ou lors de moments cruciaux (*La Vérité*). La neige, c'est non seulement le froid, mais la « blanchure » qui efface les contours de la ville et les contrastes avec la campagne.

L'espace qui jouxte la petite ville est davantage celui de la forêt, voire de la mer (ou des îles de Sorel dans *Délivrez-moi*), qu'un espace cultivé, sauf dans *La Cicatrice* où plusieurs scènes se déroulent dans une grange. Règle générale, du point de vue géographique, c'est dans un espace naturel, voire sauvage – par opposition à l'espace champêtre – que se dilue la petite ville. Par ailleurs, les gens s'y connaissent tous plus ou moins bien, ce qui tend à associer cette petite ville au village.

Une sociabilité villageoise

La ville, c'est aussi un espace social, ce que donnent à voir les scènes dans des bars (*Les Mots gelés*, *La Vérité*, *Chasse au Godard d'Abbittibbi*), à l'école secondaire (*Les États nordiques*, *Les Mots gelés*), voire au bal de graduation (*Ressac*, *La Cicatrice*). Dans ces petites villes, comme dans un village, ou plutôt comme dans l'idée qu'on se fait du village, tous semblent plus ou moins se connaître, ce qui se manifeste dans les fêtes communautaires (*Les États nordiques*, *Le Vendeur*) ou dans des matchs sportifs (*La Cicatrice*). *Gina*, dans son portrait de Louiseville, décrivait déjà ainsi les réseaux dans cette petite ville mono-industrielle.

Plusieurs scènes de *La Maison du pêcheur* révèlent que Percé n'est pas qu'une destination touristique et montrent le maire et le conseil municipal, superposition de l'espace touristique avec le monde politique; cela dit, plus fondamentalement, les réseaux de sociabilité structurent le tout. Par exemple, le propriétaire du terrain de camping appelle directement le policier ou le chef des pompiers pour qu'ils interviennent à la Maison du pêcheur, dont les activités bruyantes

dérangent les touristes. Le médecin connaît la policière : est-ce parce que leurs fils sont amis ou parce qu'on est dans une petite ville (*La Vérité*)? Marie Vandal « était psychologue [...] Il y a pas grand monde en ville qu'elle a pas aidé d'une manière ou d'une autre », explique le journaliste de l'hebdo régional (*La Turbulence des fluides*). Et si les relations familiales sont parfois difficiles dans les petites villes du corpus, cela ne leur est pas spécifique (Fortin, 2016).

Cette ville, tissée de réseaux de sociabilité, n'est pas fermée sur l'ailleurs, qui s'y manifeste par des voyageurs et des visiteurs, plus nombreux dans les films dont l'action est antérieure au moment du tournage. Ainsi il y a Paul et Jean-Luc Godard dans *Chasse au Godard d'Abbittibbi*, qui tels le Survenant, provoquent l'action, fonction qui est également celle de l'Irlandais Liam dans *Je me souviens*. Les touristes, tant québécois qu'américains, sont nombreux à Percé, où les frères Rose et Francis Simard viennent de Montréal pour animer *La Maison du pêcheur*. Traoré est un marin ivoirien, coincé au cœur de l'hiver (*Diego Star*). Les références à l'Asie sont très nombreuses dans *La Turbulence des fluides*. Parfois l'ailleurs est l'horizon du rêve comme dans *Délivrez-moi* où Annie rêve de partir à Vancouver et Ghislain au Pérou, mais cet ailleurs est tout de même présent à Sorel par l'entremise du voisin d'Annie, Milan, un Serbe dont la famille est morte pendant la guerre. De la sorte, si la sociabilité est importante dans les petites villes des films du corpus, celles-ci ne sont pas repliées sur elles-mêmes. Il faut enfin noter que la mère de Marie (*Chasse au Godard d'Abbittibbi*) est Amérindienne et que plusieurs images font allusion à cette indianité.

Une économie gelée

« Quand l'usine a mal à une dent, c'est tout le monde qui en souffre. »
(René Leclerc, garagiste, *Le Vendeur*)

Troisième caractéristique de ces petites villes : ce sont souvent des villes mono-industrielles, et l'industrie autour de laquelle elles sont organisées est présentée comme un milieu dur et/ou « en panne » : c'est le modèle de *Poussière sur la ville*, où la ville est paralysée par le froid hivernal. Sont mono-industrielles – ou présentées comme telles – tant Dolbeau-Mistassini (*Le Vendeur*), Lévis (*Diego Star*), Percé (*La Maison du pêcheur*), Sorel (*Délivrez-moi*), Val d'Or (*Je me souviens*). La petite ville gaspésienne où se situe l'action du film *Ressac* repose pour sa part essentiellement sur la pêche. Normétal est en décroissance depuis la fermeture de la mine qui en définissait la vocation (*La Donation*). Radisson (*Les États nordiques*) n'existe que par et pour son barrage hydro-électrique.

À Rouyn-Noranda, l'industrie minière teinte la ville, la définit, et c'est ainsi que les résidents

la pensent : Marie dit venir de la « 5^e rue, sur le bord de la mine ». Quand Godard s'informe si on est déjà arrivé à Noranda, Paul répond que non : « On verrait deux grosses cheminées ». En fait, la caméra s'attarde sur ces cheminées à plusieurs reprises dans le film. Elles ne constituent pas seulement la signature visuelle de la ville, mais sa signature olfactive!

Paul : « J'ai ben un drôle de goût dans la bouche, moi. C'est comme le soufre. »

Marie : « Ouais, ça goûte la mine. »

Paul : « Quoi? »

Marie et Michel à l'unisson : « Ça goûte la mine. » (*Chasse au Godard d'Abbittibbi*)

Diego Star a pour épicentre un chantier naval au cœur de l'hiver; Fanny, mère monoparentale, travaille à la cafétéria de ce chantier naval; des marins y sont en attente pendant la réparation de leur navire; tous sont désargentés, aux prises avec le froid et la neige. Les marins vont faire leurs achats à la ressourcerie et Traoré traverse un centre commercial dont les magasins sont fermés, on ne sait pas si c'est à cause de l'heure tardive ou parce que les affaires y tournent au ralenti. Fanny discute ainsi dans le vestiaire avec une collègue.

Fanny : « Sérieux, je commençais à me demander s'ils allaient m'appeler. »

Sylvie : « Ils t'ont dit quoi? Deux, trois semaines? Je commence à être tannée d'attendre de même, moi. M'a me chercher quelque chose de plus stable, ben vite. » (*Diego Star*)

À un autre moment, Fanny avertit sa gardienne qu'elle rentrera plus tard car « ils ont appelé une cinquantaine de gars pour demain matin ». Tous dépendent ainsi du bon vouloir de « la compagnie », dans une ville engourdie sous la neige. La caméra pénètre dans le chantier, montrant les réparations du *Diego Star*, un univers métallique à la fois brûlant de chaleur et de froid, bruyant, sale.

À Dolbeau-Mistassini, le temps est compté à partir de la fermeture « temporaire » de l'usine [5]: « 249 jours sans travail. Nos emplois, notre région », proclame une pancarte affichée sur le mur du bureau du syndicat. Cette pancarte, souvent montrée, sur laquelle ne change que le chiffre des jours, sert de repère temporel au récit, au cœur d'un hiver où il ne cesse de neiger et où il faut constamment déblayer les rues et les voitures (*Le Vendeur*). L'été n'est pas une « douce » saison à Percé où l'économie repose sur la venue des touristes, surtout Canadiens anglais et Américains, comme le révèlent les affiches unilingues anglaises (*La Maison du pêcheur*), tandis que la population locale est aux prises avec le chômage et la pauvreté, comme le père de Bernard Lortie, pêcheur, qui perd son bateau, saisi par la banque.

Le travail dans les mines (*Chasse au Godard d'Abbittibbi, Je me souviens*), ou l'aciérie

(*Délivrez-moi*), est présenté comme aliénant, et Victor Déry qui l'engage avertit Annie : « C'est *rough*, le plancher. [...] Tu vas voir : on respire le métal, on s'entend pas parler, on crève de chaleur, c'est l'enfer. » (*Délivrez-moi*) [6]. Plusieurs images montrent plus tard Annie au travail et le métal en fusion : c'est en effet sale, bruyant, sombre, et les ouvriers sont luisants de sueur. Le travail dans les mines est tout aussi dur, et quand la caméra pénètre dans la mine, elle révèle encore une fois un univers sombre et bruyant où règnent poussière et suie (*Je me souviens*); mais il y a pire et un mineur explique : « Tu t'en vas en dessous de la terre. Tu rêves-tu en dessous de la terre? » (*Chasse au Godard d'Abbittibbi*).

Bien sûr, les personnages qui travaillent dans des lieux aliénants ne sont pas nécessairement aliénés. Fanny veut s'en sortir, mais son travail l'ennuie manifestement, comme l'indiquent son visage fermé et le ton d'automate avec lequel elle propose des plats aux clients de la cafétéria où elle travaille. Annie est prête à travailler dans « l'enfer » de l'aciérie car c'est payant et elle veut offrir ce qu'il y a de mieux à sa fille dont elle cherche à récupérer la garde.

Dans d'autres cas, les perspectives d'emploi des personnages principaux semblent limitées, et quand ils travaillent ce n'est pas dans le secteur de la production. Ainsi Richard est contremaître dans une entreprise de recyclage (*La Cicatrice*). Les équipes de hockey « cosom » (ou hockey bottine) qui s'affrontent sont commanditées par des entreprises de services et non de production : « Première vidéo » et « Café du clocher ». La situation n'est pas nouvelle comme le révèle une discussion entre les parents de Paul, alors que lui-même était enfant : trente ans auparavant, le chômage frappait déjà la région de plein fouet et les entreprises dans le secteur primaire et secondaire cédaient la place au tertiaire et aux services.

Le père : « Tu veux que je retourne à la scierie travailler à 4 piasses de l'heure, là? Tu veux que mon gars me prenne pour un pas bon? [...] Tu veux que j'aïlle où? Regarde, il y en a pas de crise de job. »

La mère : « J'ai parlé à mon frère. »

Le père : « Tu penses qu'on va la payer comment la maison, avec un salaire de livreur? » (*La Cicatrice*)

Dans le même sens, le docteur Rainville explique à Jeanne qu'il est arrivé à Normétal en 1963,

[...] comme médecin de la compagnie. En 75, quand la mine a fermé, je suis resté. La population a diminué de moitié en quelques années. [...] Les hommes qui travaillent vont loin, dans le bois, dans les mines. Il y en a plusieurs qui vont dans le grand Nord. On manque d'emplois dans la région. (Le docteur Rainville, *La Donation*)

En général, les emplois, tant dans l'industrie que dans les services, sont rares. Michel, qui a étudié dans un collège classique, travaille dans une cour à bois (*Chasse au Godard d'Abbitibi*). Édouard part « en ville » chercher du travail et sa femme Gemma ne parvient pas à garder son travail à l'usine (poissonnerie) (*Ressac*). Si Marcel est régulièrement le vendeur du mois (*Le Vendeur*), c'est à des chômeurs qu'il vend des voitures, ce qui ne peut que les acculer à la faillite, voire au suicide.

Dans deux films seulement les difficultés économiques ne sont pas évoquées, vraisemblablement à cause de la jeunesse des protagonistes. Ainsi les deux personnages principaux de *La Vérité* sont adolescents. Charles (*Les Mots gelés*) est présenté pour sa part essentiellement comme un fils qui n'arrive à communiquer ni avec sa mère ni avec son père, d'où son rattachement à la jeunesse et à l'univers scolaire (comme professeur).

Peu de travail et du travail aliénant, sinon pas de travail : c'est sur ce fond difficile que se noue l'action, que se tissent les relations entre les personnages.

Un présent qui se cherche

Quatrième caractéristique, ces petites villes n'ont le plus souvent aucun passé dont le film fait état, aussi le devenir tant personnel que collectif y est-il incertain. Ceci pouvait déjà s'observer dans *La Vie fantôme* : les saisons passaient sans que rien ne change vraiment. C'est à Baie-Comeau que cela est le plus flagrant dans les années 2000 car les marées s'y sont arrêtées (*La Turbulence des fluides*) : en fait, le temps est suspendu, non seulement dans ce film, mais dans plusieurs autres. Généralement, si le temps s'arrête, c'est par panne de mémoire.

La mémoire collective défaille. Les films font peu état de la mémoire des lieux et, lorsqu'ils le font, c'est rarement une mémoire vivante, incarnée. Il faut débusquer cette mémoire collective dans les archives de journaux (*La Turbulence des fluides*), dans les vieilles correspondances qui s'empoussièrent dans les greniers (*La Donation*). L'histoire de Normétal est transmise à Jeanne par le docteur Rainville, lequel meurt : la mémoire vivante s'éteint, mais la mémoire écrite est là, fragile toutefois, et il faut la révéler, mission que s'était donnée Pierre : « J'étudiais l'histoire. Je préparais un mémoire sur la correspondance des premiers colons en Abitibi. J'ai passé un été à faire tous les greniers de la région pour trouver les lettres. [...] J'en ai trouvé des centaines; ces gens-là vivaient dans la plus grande pauvreté. »

L'absence de cimetière à Radisson empêche l'inscription de la communauté dans un lieu (*Les États nordiques*) : pas de passé et conséquemment, pas d'avenir ni d'amour possible pour Christian, et la dernière image du film est celle d'une voiture de police qui se stationne devant chez lui, pour l'arrêter pense-t-on [7].

Cela dit, il y a des mémoires individuelles et elles pèsent lourd (*Délivrez-moi, La Vérité, La Cicatrice*). Ces mémoires s'inscrivent dans des lieux bien précis, une grange ou une maison, à l'écart de la petite ville, mais pas très loin de celle-ci puisque des enfants ou des adolescents peuvent s'y rendre par leurs propres moyens.

L'absence d'enfants ou les relations difficiles avec ceux-ci compromettent aussi le futur. Pas d'avenir pour Marcel qui reporte son départ à la retraite après l'accident où sont morts sa fille et son petit-fils (*Le Vendeur*). Plus d'avenir collectif car il n'y a plus de pouponnière, donc plus de naissances [8] et obligation d'adopter une « petite Chinoise » pour Marc et Marie (*La Turbulence des fluides*). *Les Mots gelés* est un film sur l'impossibilité de communiquer : il n'y a pas eu de passé car sa mère a refusé de prendre Charles dans ses bras à sa naissance et s'est murée dans un silence que Charles ne parvient pas à combler; il n'y a donc pas d'avenir pour Charles qui, à la fin du film, part dans la froidure, marche dans la neige en se dénudant.

La mort n'est bien sûr pas la seule porte de sortie pour les personnages. Plusieurs choisissent « tout simplement » de partir (*Je me souviens, Chasse au Godard d'Abbittibbi, La Maison du pêcheur*) ou en ont le désir, tant Annie que Ghislain dans *Délivrez-moi*. Désir de départ de Chloé qui se concrétise à la fin du récit (*Ressac*); quant à ce désir chez la parenté des collègues de Marcel (*Le Vendeur*), on ne sait ce qu'il en advient, une fois l'usine définitivement fermée.

Rester? Malgré la fin ouverte, on pressent que ce sera le choix de Jeanne qui acceptera *La Donation* que lui a faite le docteur Rainville, comme Pierre qui, dans le même film, reprend la boulangerie de son père et renonce à ses études en histoire. Dans l'ensemble, l'avenir se dessine ailleurs, sinon il comporte une part importante de renoncement; c'est le choix de Pierre dans *La Donation*, c'est également celui de Michel qui perd l'amour de Marie (*Chasse au Godard d'Abbittibbi*). Pour continuer à vivre, pour recommencer à travailler [9] et à aimer, Gemma devra accepter le suicide de son mari et le départ de sa fille (*Ressac*). Paul ne sortira pas indemne, psychologiquement, de la grange où Richard se suicide devant lui (*La Cicatrice*). Irène renonce à vivre sans sa petite-fille dont elle a perdu la garde (*Délivrez-moi*). Dans certains cas, il ne s'agit pas tant de renoncement que de sacrifice comme Gabriel, que nul ne soupçonnait d'avoir causé une mort (*La Vérité*). Rester dans la petite ville dans pratiquement tous les cas est un choix, parfois un choix par défaut pour Marcel (*Le Vendeur*), qui renonce à la retraite après la mort de sa fille et de son petit-fils, mais un choix explicite pour les autres.

Si du point de vue individuel les portes de sortie semblent difficiles – voire impossibles – à trouver, face à la situation socioéconomique ardue, existe-t-il des solutions collectives? Même si

Paul dans *Chasse au Godard d'Abbittibbi* affirme : « Vous savez, la plupart des grandes révolutions, ça a commencé en région, à la campagne », l'action politique, sous le mode de l'animation sociale (Lévesque, 1979), où on cherche à sensibiliser la population (*La Maison du pêcheur*) et à l'accompagner dans sa prise de parole (*Chasse au Godard d'Abbittibbi*) semble vouée à l'échec, tout comme l'action syndicale, tant celle des années 1950 (*Je me souviens*) que celle des années 2000 (*Le Vendeur*). L'action syndicale « forte » et l'adhésion à un parti politique n'apparaissent cela dit que dans un récit situé dans les années 1950. Le syndicalisme contemporain n'est que passif : tout ce que peut faire le syndicat, à part compter les jours, c'est du feu pour réchauffer les travailleurs en lock-out (*Le Vendeur*).

L'action collective dans les films étudiés se décline ainsi essentiellement au passé (années 1950 ou 1960). À Rouyn-Noranda, on veut donner la parole au peuple, via la télévision, et à Percé on « occupe » un poste de radio pour dénoncer la situation. Dans ces deux cas, les références à l'action politique ouvrent sur l'ailleurs. Ainsi ce dialogue entre Paul et Michel dans *Chasse au Godard d'Abbittibbi*, où le premier évoque les Vietcongs et le Che, et le deuxième « les étudiants à Paris » (on est en 1968). Dans le même sens, Paul Rose déclare : « Nous autres, on est venus à Percé pour faire de l'animation sociale », et précise qu'avec 15 000 \$, on « pourrait faire venir les Black Panthers, les Tupamaros, les Feydayins », ce à quoi ajoute Francis Simard : « La gang de l'IRA aussi, ceux de Londonderry » (*La Maison du pêcheur*). Anita est membre d'un parti « communiste », le parti progressiste ouvrier et déclare : « J'ai beaucoup d'intérêt pour les mouvements de libération nationaux, I.R.A., Castro à Cuba [...] » (*Je me souviens*). Mais l'action politique tourne court dans tous les cas. À Rouyn, la série télévisée *La parole au peuple* se termine, les frères Rose et Simard repartent à Montréal, le parti progressiste ouvrier est dissous.

Tout n'est pas irrémédiablement bouché, mais c'est au prix d'un grand bouleversement, d'une grande violence, que le présent redémarre, et que l'avenir devient possible, le feu – l'incendie final de la maison aux souvenirs renvoyant aux flammes de l'aciérie (*Délivrez-moi*) – et l'eau (*La Turbulence des fluides*) jouant des rôles importants, ces éléments étant d'une certaine façon contrôlés par les personnages. Mais il s'agit de solutions « individuelles » et non collectives.

Un avenir collectif est-il possible? Dans la période étudiée, il y a une seule communauté qui se réinvente, celle de *Coteau rouge* (André Forcier, 2011) qui le fait hors de toute politique, il faut le noter : le moteur de la réinvention étant ici l'ancrage dans l'environnement local, dans l'écologie. Dans ce film de Forcier [10], *Coteau rouge*, en banlieue de Montréal, est présentée

comme une entité autonome, avec son histoire, quatre générations de Blanchard, des vieilles maisons à sauver de la démolition, des odeurs héritées d'autrefois, ce qui permet de créer l'avenir. Marine, qui met sur pied une entreprise de lavage de draps, explique ainsi pourquoi elle les fait sécher en plein air : « À Coteau rouge, les parfums de la Nouvelle-France sont restés intacts. Ici ça sent bon le bois de cèdre, puis la passerose ». Avec les « raisins rustiques de notre terroir », Alexis et Chloé mettent sur pied la Coopérative viticole de Coteau rouge. Le passé ouvre ici, tout simplement, sur le présent et le futur. Mais cela demeure une exception [11] et nulle petite ville régionale du corpus ne connaît de telle renaissance.

Pas de mémoire collective dans le récit, pas de futur collectif. Quant aux mémoires individuelles, elles minent le présent, compromettent le futur.

* * *

La petite ville, dans le corpus étudié, se dilue dans la ruralité. Si « tout le monde » semble se connaître, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit bel et bien d'une ville, avec sa rue principale, ses institutions et « l'usine », où le travail est dur et précaire.

Dans les films étudiés, la communauté politique se décline au passé et la mémoire collective vacille. Au présent, on trouve surtout des individus, qui parfois portent une lourde mémoire personnelle; ils s'insèrent dans des réseaux d'interconnaissance, plus que dans une communauté. Le futur n'engage pas la communauté, il ne concerne que les individus, qui doivent la quitter pour continuer à vivre ou y demeurer au prix d'une renonciation, voire d'une grande violence. De la sorte, en ce nouveau millénaire, la petite ville s'inscrit dans la dynamique des métropoles analysée par Simmel et Bourdin et dans la modernité : l'avenir, s'il se dessine, est celui des individus et non des communautés, et se déploie plus dans la grande ville que dans la petite. La communauté ne déborde de la ville pour rejoindre le Québec entier que dans *La Maison du pêcheur* et *Je me souviens*, où sont évoqués plusieurs luttes syndicales nationales et des mouvements de libération du Tiers-Monde; dans le dernier film, Monseigneur Madore parle au téléphone avec le premier ministre Duplessis. Bref, dans le passé, il y avait une communauté nationale et des solidarités internationales, mais au présent, la communauté est essentiellement locale.

Selon Augé (1992), comme je l'indiquais en introduction, un « lieu » est à la fois identitaire, relationnel et historique. Dans le corpus, le relationnel est présent à des degrés divers dans tous les films, et les relations engagent parfois les protagonistes avec des étrangers : un Irlandais (*Je me souviens*), un Serbe (*Délivrez-moi*), une Chinoise (*La Turbulence des fluides*), un Africain (*Diego Star*), des Français (*Chasse au Godard d'Abbittibbi*, *La Turbulence des fluides*) ou des

Américains (*La Maison du pêcheur*); l'indianité de la mère de Marie ne semble pas compromettre son insertion sociale, car elle joue un rôle important dans une association féminine (*Chasse au Godard d'Abbittibi*). Le caractère historique, comme je l'ai indiqué, est peu présent du point de vue collectif. La petite ville est-elle identitaire? Pratiquement pas, *Coteau rouge* révélant en quoi pourrait constituer l'identité collective. Toutefois, elle l'est pour certains personnages qui choisissent explicitement de rester, comme Pierre, boulanger, dans *La Donation*, ou Michel, qui avait choisi de porter la parole du peuple et reste seul après le départ de Marie (*Chasse au Godard d'Abbittibi*). Dans ce dernier cas, le récit se passe « autrefois », tout comme dans deux autres films où l'identité collective, nationale, est chose du passé, sans avenir. En ce sens, Bernard, en 1969, porte jusqu'à la radio la voix des pêcheurs, ce qui ne l'empêche pas de quitter Percé (*La Maison du pêcheur*). Dans *Je me souviens*, au seuil des années 1950, Richard fait l'éloge de l'Abitibi comme paradis sur terre, mais il meurt prématurément.

Et qu'est-ce que ce corpus filmique révèle sur le Québec? Une difficile occupation du territoire. Les habitants de ces petites villes se mesurent aux éléments : le froid et la neige, bien sûr, mais aussi la terre (les mines), le feu (l'aciérie), l'eau (le barrage de Radisson, l'océan), à la fois le feu et l'eau (le chantier naval). Cette démesure des éléments auxquels sont confrontés ceux qui vivent dans plusieurs petites villes ne contribue pas nécessairement à former des communautés se projetant dans l'avenir.

Les petites villes ont de la difficulté à s'affirmer, coincées entre l'urbanité et la ruralité, entre la communauté qui s'effrite et des individus qui se cherchent, qui quittent, mais où filment les cinéastes, conférant par le fait même un statut de lieux à ces municipalités, signifiant leur importance, malgré ce qu'en montrent les films.

NOTES

[1] Bien sûr, dans certains quartiers populaires des grandes villes prévalait dans les années 1960 une sociabilité qualifiée par Gans (1962) de « village urbain » ou dans la traduction française du livre de Young et Willmot (1983) « village dans la ville ». L'appellation de cette sociabilité renvoie au monde villageois, indiquant de la sorte qu'elle constitue une enclave, une exception dans la ville moderne, caractérisée autrement par un relatif anonymat : « l'air de la ville rend libre ». S'il est vrai que dans les villes il est possible de se soustraire au regard — et au jugement — des autres, la ville facilite également l'exercice des solidarités, mais celles-ci ne sont pas nécessairement basées sur l'espace.

[2] Dans *La Peur de l'eau* (Gabriel Pelletier, 2012), même si quelques scènes intérieures se

déroulent au cégep ou à l'hôpital, les îles de la Madeleine sont présentées essentiellement comme rurales, et il n'y a rien qui suggère l'existence d'une agglomération... autre que celle des bateaux de pêche au port. Aussi, je n'ai pas inclus ce film dans l'analyse.

[3] En fait, dans plusieurs des films du corpus, il y a à la fois école secondaire ou cégep et rue principale.

[4] En banlieue, une telle rue principale n'existe pas, même s'il y a *strip* commerciale pour parler comme les urbanistes. Les villages ont pour leur part un cœur, autour de l'église, mais pas de rue commerciale (*Congorama* et *Elle veut le chaos* en sont encore une fois de bons exemples).

[5] Laquelle deviendra définitive.

[6] Comme le souligne un critique, dans ce film, « Le contraste est fameux : il y a d'un côté l'univers industriel, composé de tôle, d'étincelles et de fumée, et de l'autre il y a un monde vierge, vaste et silencieux », celui des îles de Sorel (Poirier, 2008, p. 38).

[7] Christian s'occupait à la maison de sa mère très malade dont il a choisi d'abrégé les souffrances. Il se rend au bout de la route où il cherche à l'enterrer, mais finalement brûle son corps, dans une démarche qui n'a rien de légal, même si elle a du sens pour lui, et qui l'amène au bout du monde, littéralement (à Radisson), et au bout de lui-même.

[8] Une brève scène se déroule à l'école primaire, cela dit. Mais pour les personnages principaux, pas d'autre solution que l'adoption.

[9] Elle fume du poisson dans une grange.

[10] Dans une analyse des rapports mère/fille, les films de Forcier constituaient aussi une exception (Fortin, 2016).

[11] Échec aussi du mouvement étudiant dans *Le Banquet* (Sébastien Rose, 2008).

BIBLIOGRAPHIE

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 153 p.

BOURDIN, Alain, *La Métropole des individus*, La Tour d'Aigues, Aube, 2005, 249 p.

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien*. 1. Arts de faire, Paris, U.G.E., 10-18, 1980, 375 p.

DESROCHERS, Jean-Philippe, « Une ode au travail et à l'hiver », *Séquences*, n° 276, 2012, p. 59.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris,

Armand Colin, 2007a, 226 p.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Éléments de sociologie du film », *CiNÉMAS : revue d'études cinématographiques*, vol. 17, n^{os} 2-3, 2007b, p. 117-14.

FORTIN, Andrée, *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2015, 274 p.

FORTIN, Andrée, *Nouveaux territoires de l'art. Régions, réseaux, place publique*, Québec, Nota Bene, 2000, 319 p.

FORTIN, Andrée, « Famille, filiation et transmission dans le cinéma québécois », *Recherches sociographiques*, vol. LVII, n^o 1, 2016, p. 17-47.

GANS, Herbert, *The Urban Villagers: Group and Class in the Life of Italian-Americans*, New York, Free Press of Glencoe, 1962, 358 p.

LEBEL, Pierre-Mathieu, *Montréal et la métropolisation. Une géographie romanesque*, Montréal, Triptyque, 2012, 218 p.

LÉVESQUE, Benoît (dir.), *Animation sociale, entreprises communautaires et coopératives*, Laval, Éditions coopératives Albert St-Martin, 1979, 380 p.

MACKENZIE, Scott, *Screening Québec. Québécois Moving Images, National Identity and the Public Sphere*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2004, 224 p.

MARSHALL, Bill, *Québec National Cinema*, Montréal and Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001, 371 p.

POIRIER, Christian, *Le Cinéma québécois à la recherche d'une identité? Tome 1. L'imaginaire filmique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004a, 315 p.

POIRIER, Christian, « Le cinéma québécois et la question identitaire. La confrontation entre les récits de l'empêchement et de l'enchantement », *Recherches sociographiques*, vol. 45, n^o 1, 2004b, p. 11-38.

POIRIER, Philippe Jean, « Délivrez-moi : Annie au purgatoire », *Séquences*, n^o 243, 2006, p. 38.

SIMMEL, Georg, « Métropoles et mentalités », dans Yves Grafmayer et Isaac Joseph (dir.), *L'École de Chicago*, Paris, Champ urbain, 1979 [1903], p. 61-77.

WEINMANN, Heinz, « Cinéma québécois. Le cinéma québécois à l'ombre de la mélancolie », *CiNÉMAS : revue d'études cinématographiques*, vol. 18, n^{os} 1-2, 1997, p. 34-46.

YOUNG, Michael et Peter WILLMOTT, *Le Village dans la ville*, Paris, Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, 1983, 255 p. (version originale : *Family and kinship in East London*, Londres, Routledge, 1957, 232 p.)

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Andrée Fortin est professeure émérite au Département de sociologie de l'Université Laval. Cofondatrice du Groupe interdisciplinaire de recherche sur les banlieues, ses travaux portent essentiellement sur la ville, la culture et les réseaux sociaux. Parmi ses ouvrages : *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois* (PUL, 2015), *Passage de la modernité* (PUL, 2006), *Nouveaux territoires de l'art* (Nota bene, 2000); avec Carole Després et Geneviève Vachon, *La banlieue s'étale* (Nota bene, 2011) et *La banlieue revisitée* (Nota bene, 2002), ainsi qu'avec Jean-Philippe Warren, *Pratiques et discours de la contreculture au Québec* (Septentrion, 2015).