

Réflexion du territoire excentré dans le cinéma québécois contemporain

Reflections of rural territories in Quebec's contemporary cinema

Guillaume Lemire¹

Submetido em 10 de outubro e aprovado em 6 de novembro de 2015.

Résumé: Le territoire québécois a longtemps été un personnage à part entière de notre cinématographie de fiction. Nous constatons toutefois une diminution de l'intérêt pour la vastitude et la diversité du territoire québécois chez les cinéastes des trente-cinq dernières années. Devant ce constat, il est légitime de se demander comment cette perte de conscience territoriale affecte les représentations récentes du territoire excentré dans notre cinéma. En d'autres mots, comment les cinéastes de fiction québécois ont-ils représenté la ruralité au cours des dernières années ? Ce texte cherche à dégager le sens accordé à la ruralité par le biais du cinéma contemporain : que montre-t-on, quelle symbolique accorde-t-on à ces espaces, comment sont-ils habités ? Nous croyons que malgré la marginalisation de l'espace rural comme lieu de l'action dans l'ensemble du cinéma québécois, il se dégage chez certains cinéastes contemporains une volonté de faire parler à nouveau le territoire rural, un désir de l'investir d'un nouveau regard et de le restituer à nos histoires.

Mots clés: Cinéma contemporain. Cinéma québécois. Territoire québécois. Territoire excentré. Espace rural. Représentations sociales.

Abstract: Quebec's territory has long been a character in Quebec fictional cinema. Over the past 35 years, however, we can observe less interest for cinematic representations of the vast and diverse territory of Quebec. In recognizing this, we can legitimately ask how the loss of territorial consciousness affects recent representations of rural territory in Quebec's cinema. In other terms, how have Quebec filmmakers been representing

rural spaces in the past years ? This paper seeks the meaning attributed to rurality in contemporary cinema : what is shown, what symbols emerge from these spaces and how are these spaces occupied ? We believe that despite the marginalisation of rural territory as a set for Quebec cinema, there are certain contemporary filmmakers who evoke rural territory in their films, invest these spaces with a new gaze and restore their meaning through cinematographic fiction.

Keywords: Contemporary cinema. Quebec cinema. Quebec territory. Decentralized territory. Rural space. Social representations.

L'inventaire visuel du territoire québécois n'a pas toujours trouvé écho dans les images de notre cinéma. Cet inventaire commence dès les années 1930-1940 avec les documentaires de l'abbé Maurice Proulx et de monseigneur Albert Tessier. Depuis cette époque, le cinéma a examiné de différentes façons le rapport qu'entretiennent les Québécois à leur territoire. Le cinéma de l'âge d'or de l'ONF, celui de Perrault et Brault, de Groulx, de Jutra et de Carle, fut un vecteur important de notre conscience territoriale. La génération des Forcier, Giguère, Leduc, Mankiewicz et Poirier poursuivra cette revue du territoire en l'enrichissant de plus belle. Pourtant, force est de constater une diminution de l'intérêt pour le territoire chez les cinéastes des générations qui suivront. Comment expliquer cette perte de considération pour la vastitude de nos espaces habités ?

Pour la sociologue Andrée Fortin, on « organise toujours [le réel] en fonction d'un sens donné et à donner » (FORTIN, 2015, p. 4). Le cinéma est un moyen parmi d'autres pour mettre en forme le réel. Il agit comme un miroir fidèle et déformant de nos histoires, nos valeurs, nos préoccupations et comportements. L'idée n'est pas nouvelle. Autant le septième art permet-il de figer des représentations de ce que nous sommes, de notre imaginaire social², autant permet-il une mise à distance de ces représentations. Non seulement les films reflètent l'imaginaire d'une société, mais ils contribuent

aussi à le construire. Il en est ainsi de nos valeurs, préoccupations du moment et de nos comportements, il en est de même de notre rapport à l'espace et au territoire. La question qui nous préoccupe est donc celle-ci : comment le cinéma de fiction québécois dessine-t-il aujourd'hui notre rapport à l'espace ? Plus spécifiquement, comment notre cinématographie contemporaine représente-t-elle le territoire excentré, celui qui fut jadis un personnage à part entière de notre cinéma ? Ces dernières années, nul ne peut ignorer le caractère sensible des enjeux territoriaux et environnementaux pour les Québécois : prospection gazière en Montérégie, prospection pétrolière à Anticosti, en Gaspésie et aux Îles-de-la-Madeleine, menace d'enfouissement des oléoducs d'Enbridge et de TransCanada, pour ne nommer que des enjeux environnementaux. Le territoire rural, décliné dans ses dimensions politique, économique et environnementale, est au cœur des préoccupations contemporaines de la société québécoise. Ces préoccupations trouvent-elles un écho dans le cinéma de fiction contemporain ? Voilà le point de départ de notre questionnement.

En 2000, Pierre Barrette affirme dans un article de la revue *24 images* que le « cinéma québécois donne depuis quelques années tous les signes d'une cinématographie aveugle à son existence commune et à son ancrage territorial [...] » (BARRETTE, 2000, pp. 27-29). À partir des années 1980 jusqu'à la fin des années 1990, Barrette observe un désintéressement du cinéma de fiction québécois pour son territoire. Or, on se souvient que le cinéma québécois de fiction des années 1960 et 1970 (dont les principaux maîtres d'œuvre sont les Groulx, Brault, Jutra, Carle, Lefebvre, Arcand, Mankiewicz, Leduc, Forcier) était intimement lié à une volonté d'appropriation et de réflexion du territoire québécois. Plusieurs facteurs expliquent cet intérêt pour l'espace propre au Québec durant les années 1960 et 1970, souligne Barrette. D'abord, la plupart de ces cinéastes ont été formés par le documentaire. Ils sont issus d'une

génération en rupture avec le cinéma classique (l'âge d'or hollywoodien, les documentaires classiques de l'ONF). Très influencés par la Nouvelle vague française (cinéma léger, mobile, spontané et décomplexé), ils sont porteurs d'un nouveau regard cinématographique et d'inquiétudes nouvelles. Au même moment, ailleurs dans le monde, on observe, en réaction au déclin d'Hollywood et à l'arrivée de la télévision, la montée des cinémas nationaux. Les cinéastes québécois s'inscrivent dans ce grand courant alors que le nationalisme québécois bat son plein (véhiculé non seulement dans les discours politiques, mais également dans l'ensemble des arts : cinéma, poésie, littérature, théâtre, chanson). Pour cette génération de cinéastes, la volonté de mettre l'identité et le territoire québécois au cœur des histoires est tout à fait dans l'air du temps. On cherche alors à montrer, nommer et questionner le territoire québécois dans sa vastitude et sa diversité. Toutefois, au moment où la question nationale perd du terrain (premier échec référendaire), la fiction cinématographique se détourne peu à peu d'un souci du territoire. Entre les années 1980 et 2000, le territoire exploré par les fictions cinématographiques se resserre comme un étai autour des centres urbains. Les années 1980 et 1990 coïncident avec un cinéma du repli sur soi où l'individu détaché du collectif est placé au centre de l'action. Mis à part quelques exceptions (*Les beaux souvenirs*, 1981 ; *Le déclin de l'empire américain*, 1986 ; *Les fous de Bassan*, 1987 ; *Cap Tourmente*, 1993 ; *Les muses orphelines*, 2000), on cherche de moins en moins à camper des histoires loin des grands centres urbains, lieux par excellence de la déambulation anonyme et de la quête inlassable de soi (*Anne Trister*, 1986 ; *Un zoo la nuit*, 1987 ; *Eldorado*, 1995 ; *Souvenirs intimes*, 1999 ; *Maelström*, 2000). D'ailleurs, lorsqu'on quitte parfois la ville on la quitte souvent pour un ailleurs lointain, par delà les frontières (*Zigrail*, 1995 ; *Nô*, 1998 ; *Un 32 août sur terre*, 1998).

Expliquer en détail les causes de ce déclin de la représentation

de l'espace rural demanderait une étude exhaustive en soi. Ce qui nous intéresse précisément ici ce sont les représentations récentes du territoire excentré dans le cinéma de fiction québécois. Par territoire excentré, nous entendons les espaces autres que ceux de la ville et de la banlieue. En d'autres mots, comment les cinéastes de fiction québécois ont-ils représenté la ruralité au cours des dernières années ? Pour ce faire, nous avons délimité un corpus de fictions sorties entre 2008 à 2015 dont l'action se déroule à l'extérieur des centres urbains et de la banlieue. En analysant les différents types de lieux présentés dans ces films et les personnages qui les habitent, nous avons tenté de dégager le sens accordé à la ruralité : que montre-t-on, quelle symbolique accorde-t-on à ces espaces, comment sont-ils habités ? Malgré la marginalisation de l'espace rural comme lieu de l'action dans l'ensemble du cinéma québécois, il semble se dégager une volonté de faire parler à nouveau le territoire rural, un désir de l'investir d'un nouveau regard et de le restituer à nos histoires.

Ce à quoi renvoie l'espace rural

Avant d'aller plus loin, prenons un instant pour définir l'espace rural en lui-même. Il est nécessaire de discerner ce que cet espace inclut et ce qu'il exclut. Il nous faut aussi demeurer sensibles à la diversité et à la complexité des manifestations de la ruralité au cinéma. Comment en effet discerner la frontière entre l'espace rural et périurbain lorsque ces deux espaces se chevauchent parfois sur des dizaines de kilomètres ? Pour Statistique Canada (2007), « les régions rurales comprennent tout le territoire situé à l'extérieur des régions urbaines »³, c'est-à-dire les petites villes de moins de 1 000 habitants, les banlieues rurales, les terres agricoles, les régions éloignées et les réserves naturelles. Si l'on s'appuie sur cette seule définition de la ruralité, de petites villes régionales

comme Lebel-sur-Quévillon, ville de 2000 habitants située à 151 km au nord de Val-d'Or, ou comme Cap-aux-Meules, première agglomération des Îles-de-la-Madeleine, seraient écartées de notre analyse. Une telle définition manque beaucoup trop de nuances et de précisions pour nous éclairer. Le sociologue et géographe français Bernard Kayser propose de son côté une définition plus précise. Ce dernier distingue quatre caractéristiques de l'espace rural : une densité relativement faible des habitants et des constructions, laissant apparaître la couverture végétale ; une dominance agro-sylvo-pastorale de l'économie ; un mode de vie associé à l'appartenance à une petite collectivité ; et une identité qui renvoie à la culture paysanne. Cette définition a l'avantage de mettre en relation le paysage, l'économie, la forme des collectivités et l'identité que recoupe la ruralité. C'est justement ce qui nous intéresse, étant donné que des personnages, de leur identité et de leurs ancrages territoriaux, naissent les histoires et les images de la ruralité au cinéma. Les géographes québécois Clermont Dugas et Bernard Vachon, quant à eux, attribuent à l'espace rural les caractéristiques suivantes : la prépondérance en surface des usages agricoles, forestiers ou naturels du sol ; la faible dimension et la dispersion sur un vaste territoire des établissements humains ; une gamme de services moins étendus et moins spécialisés que dans l'espace urbain ; une organisation et un équipement du territoire à la mesure d'une population dispersée et d'une activité économique faible ou modérée⁴. Ces deux dernières définitions permettent de dresser un portrait plus attentif de l'espace rural, en distinguant non seulement le type d'économie qui s'y rattache (agricole, forestière ou maritime), mais également les dimensions culturelles propres à la ruralité : les rapports de proximité qu'engendre une faible densité démographique, les modes de vie associés à l'appartenance à un territoire moins peuplé, la proximité avec la nature, la faible variété de services disponibles, etc. Nous avons ainsi un portrait de l'espace rural

plus nuancé, plus complet, permettant déjà de déceler en quoi celui-ci prédispose certains types d'histoire et de personnage.

Quelles images du territoire excentré ?

Parmi les études récentes sur la représentation de l'espace au cinéma, nous relevons la thèse du géographe Daniel Naud intitulée *Les discours ruraux, urbains et périurbains du cinéma québécois* (NAUD, 2013) et l'ouvrage de la sociologue Andrée Fortin, *L'imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois* (FORTIN, 2015). Le corpus couvert par Naud inclut les fictions cinématographiques québécoises des années 1980 à 2008, tandis que celui de Fortin couvre une période plus vaste, soit les fictions réalisées entre 1965 à 2010. Ces deux études cherchent à dessiner le portrait général de la représentation de l'espace au cinéma. Aucune de celles-ci ne s'intéresse spécifiquement à l'espace rural. Chez les deux auteurs, les représentations du territoire – les « récits d'espace » chez Fortin et « discours d'espace » chez Naud – sont analysées de façon synchronique, c'est-à-dire que chaque type d'espace s'y trouve abordé en un seul bloc (la ville, la banlieue et la campagne). Même si Fortin montre l'évolution de la banlieue dans le cinéma québécois, les deux auteurs s'intéressent finalement bien peu aux transformations globales que subissent les représentations de l'espace rural au fil du temps. Enfin, si ces deux auteurs ne permettent de répondre qu'en partie à notre question de départ, ils nous renseignent tout de même sur l'imaginaire québécois du territoire dans le cinéma contemporain.

Examinons rapidement les observations de ces auteurs sur les territoires excentrés. D'abord, Naud et Fortin se rejoignent sur une idée: la ruralité se trouve toujours mise en opposition ou en tension avec le monde urbain, le plus souvent par l'entremise d'un ou de plusieurs personnages incarnant une forme de conservatisme rural. De là, l'espace rural se

voit présenté comme un lieu réfractaire à la nouveauté et réfractaire aux changements. Les influences issues de la ville ou d'ailleurs y sont perçues comme une menace au paisible et prévisible cours des jours à la campagne. Andrée Fortin utilise l'image du « temps suspendu » pour désigner la campagne au cinéma. La ruralité y apparaît figée dans le temps, immobile et imperméable aux changements de valeurs et de mœurs, aux transformations des modèles masculins et féminins, aux innovations technologiques ou économiques, etc. Encore une fois, cette mise en scène de la ruralité prédispose déjà un certain type d'histoire et de personnages.

Néanmoins, l'espace rural exposé par le cinéma n'est pas pour autant un espace unitaire. Il ne renvoie pas non plus à des thèmes ou à des récits homogènes. Fortin identifie trois types d'espace attachés à la ruralité au cinéma: l'espace du village et de ses résidents permanents; l'espace de la forêt, celui de la chasse, de la pêche et du campement isolé; et l'espace de la villégiature et de ses résidents passagers. Chacun de ces espaces renvoie à des récurrences narratives et thématiques, bien que leurs déclinaisons soient multiples. De son côté, Daniel Naud discerne deux types de discours associés aux images de la ruralité : le milieu rural *maladif* et le milieu rural *guérisseur*. Si on recoupe les caractéristiques identifiées par l'un et l'autre des auteurs, on note que les espaces du village et de la forêt correspondent à des milieux ruraux *maladifs*, porteurs de représentations moins reluisantes de la ruralité, tandis que l'espace de la villégiature renvoie au milieu rural *guérisseur*, un espace de rédemption et de sérénité.

Autour du village et de la forêt gravitent couramment la violence, la drogue, l'alcool, le crime, la pauvreté et le racisme. Aux yeux de Naud, les causes de ces troubles culturels et sociaux sont souvent endogènes : elles sont issues des communautés rurales elles-mêmes. Dans le même ordre, Fortin fait correspondre le village à un lieu d'immobilité, où l'on constate la panne d'un mode de vie basé sur l'agriculture, la pêche, le travail minier

(*La vraie nature de Bernadette*, 1972 ; *La loi du cochon*, 2001 ; *Le Neg'*, 2002 ; *La turbulence des fluides*, 2002 ; *La grande séduction*, 2003 ; *La donation*, 2009). Dans ces films, les habitants sont souvent repliés sur eux-mêmes et intoxiqués par les problèmes économiques et sociaux de leur communauté. Les enfants y sont rares et menacent souvent de la quitter pour la ville, ce qui renforce le symbole d'une absence d'avenir dans les régions. Cette campagne villageoise manque trop souvent de ressources pour nourrir les rêves et les ambitions de ses résidents, mais aussi pour offrir des solutions aux problèmes du quotidien. Elle devient une impasse à l'émancipation de ses habitants. L'espace de la forêt, quant à lui, est présenté comme un lieu d'hommes, où l'on se retire encore une fois pour se ressourcer entre pairs ou pour s'isoler. La forêt recèle néanmoins son lot de menaces. Une partie de chasse peut tourner au drame comme l'isolement des bois peut inspirer la folie (*Le temps d'une chasse*, 1972 ; *Gina*, 1975 ; *Les bons débarras*, 1980 ; *Lost song*, 2008). Ainsi, de lieu paisible et luxuriant, la forêt peut rapidement devenir un lieu de sauvagerie : de viol, d'inceste, de meurtre, de délire ou d'aliénation. C'est en ce sens que les espaces du village et de la forêt peuvent être considérés, selon les catégories de Naud, comme des milieux maladiés.

Toujours selon cet auteur, le milieu rural guérisseur est pour sa part un milieu au service de l'urbain. Ici, les récits reposent sur des personnages urbains qui retrouvent l'harmonie grâce à un séjour à la campagne. L'élément trouble ou problématique du récit, incarné par des personnages en quête de tranquillité ou de paix, provient dans ces cas de l'extérieur, il est exogène au milieu rural. Au dire de Naud, ce discours sur la ruralité serait le discours dominant des récits cinématographiques excentrés. On y trouve l'idée d'une suspicion à l'égard de la ville et un mode de vie orienté vers la contemplation. On peut certes tracer un parallèle avec l'espace de la villégiature décrit par Fortin. Cet espace évoque le citadin

qui fuit le tourbillon de la ville (*Le déclin de l'empire américain*, 1986; *Les invasions barbares*, 2003 ; *La neuvaine*, 2005 ; *Dédé à travers les brumes*, 2009; *Trois temps après la mort d'Anna*, 2010). La campagne est, pour ces personnages, un lieu de ressourcement qui coïncide, dans certains cas, à un retour sur les lieux de l'enfance. Ici, rien de menaçant pour les personnages dans l'espace rural, présenté comme un lieu de rédemption. La maison, le chalet ou l'hôtel offrent un isolement autant qu'un réconfort. Aucun risque de se voir contaminer par les menaces de la ruralité – l'âpreté des villageois, la morosité culturelle et économique et les dangers de la nature – car elles sont ici souvent évacuées du récit.

Cette catégorisation des différents espaces associés à la ruralité au cinéma par Andrée Fortin et Daniel Naud permet certainement d'éclairer notre rapport collectif aux territoires excentrés. Bien qu'elles soient forcément réductrices de la diversité des images de la campagne et des régions éloignées, ces catégories ont tout de même l'avantage d'illustrer certaines orientations de notre cinématographie. Les thèmes, les lieux, les personnages, les récits attachés à la ruralité mettent en lumière l'imaginaire que nous cultivons vis-à-vis de la campagne et ses habitants. Rappelons toutefois que les observations de ces deux auteurs ne nous renseignent pas sur l'évolution des représentations de la ruralité dans notre cinéma. C'est entre autres ce qui fait défaut à ces deux analyses. Notre regard sur la campagne et notre imaginaire de la ruralité seraient-ils demeurés intacts depuis les cinquante dernières années ? Il nous est permis d'en douter.

Marginalisation et renouveau de l'espace rural

L'analyse d'Andrée Fortin permet cependant de faire un constat majeur : la diminution de la représentation de l'espace rural comme lieu d'action dans notre cinéma depuis les trente-cinq dernières années. Ces

propos font directement écho à ceux de Pierre Barrette qui, quinze ans plus tôt, observait un désintérêt du cinéma québécois pour « son ancrage territorial » (BARRETTE, 2000, p. 27). Précisons que l'espace urbain a toujours été le lieu principal des récits cinématographiques québécois depuis les années 1960. Comme nous le soulignons en début d'analyse, la ville se trouve plus fortement représentée au cinéma à partir des années 1980, cela au détriment de l'espace rural. Or, un déplacement de l'action des films de l'espace des villes vers l'espace de la banlieue se serait opéré au cours des deux dernières décennies. Fortin attribue cette situation à la nouvelle génération de cinéastes ayant elle-même grandi en banlieue. Ainsi, à partir des années 2000, la banlieue devient un lieu central de l'action de notre cinéma. On observe par conséquent une complexification de sa représentation, entre autres à travers la diversification des types de banlieue (différentes banlieues pour différentes classes sociales). Selon Fortin, il y aurait également une autonomisation de la banlieue : les personnages et les histoires n'ont plus besoin de la « ville centre » ou même de l'antithèse de la banlieue que représente la campagne. Pensons, à titre d'exemples, à *Secret de banlieue* (2002), *C.R.A.Z.Y.* (2005), *Que Dieu bénisse l'Amérique* (2006), *Continental un film sans fusil* (2007), *Les 3 p'tits cochons* (2007), *À l'ouest de pluton* (2008), *C'est pas moi je le jure* (2008), *J'ai tué ma mère* (2009), etc. Cette prépondérance de la banlieue au cinéma a forcément des répercussions sur les images de la ruralité, reléguées à l'arrière-plan des espaces prisés par nos fictions. Selon nous, cette marginalisation de l'espace rural dans le cinéma des années 1990 et 2000 va de pair avec un délaissement collectif de la réalité régionale, voire un désintérêt pour les territoires excentrés et leur réalité. Rappelons que la majorité de la population québécoise vit aujourd'hui en milieu urbain et périurbain, et que cette tendance s'accroît d'année en année⁵.

En dépit de ce constat, nous observons que bon nombre de longs

métrages de fiction réalisés ces dernières années marquent un renouveau de l'espace régional au cinéma. Même si le nombre de ces productions demeure plus faible que celui des films dont l'action se déroule en ville ou en banlieue, nous voyons, chez les cinéastes actifs depuis le milieu des années 2000, un regain d'intérêt pour les régions éloignées. Des cinéastes comme Sébastien Pilotte, Denis Côté, Rafaël Ouellet, Guy Édouin, Lus Picard, Éric Morin, Pascale Ferland, Sophie Deraspe ou même Xavier Dolan, pour ne nommer qu'eux, investissent l'espace rural d'un nouveau regard et d'une nouvelle sensibilité. En analysant leurs œuvres sous l'angle des thématiques (l'histoire racontée et ses thèmes), des personnages (identité, occupation), des lieux (montrés, connotés), du rapport au territoire (social, culturel, économique) et du rapport à la ville (ou l'urbain), nous parvenons à déceler un changement d'attitude vis-à-vis des territoires excentrés. Le travail de ces cinéastes semble animé par un désir de réfléchir notre rapport au territoire au sens où l'entendaient les cinéastes québécois des années 1960 et 1970. On perçoit à nouveau une volonté de mettre l'identité et le territoire québécois au cœur des histoires. Pour analyser cette tendance, nous avons porté notre attention sur les fictions récentes (2008-2015) dont l'action se déroule principalement en milieu rural. Nous avons analysé la teneur du lien qu'entretiennent ces films au territoire : comment le montrent-ils ? Comment s'y ancrent-ils ? Comment le réfléchissent-ils ? Nos observations nous ont conduits à identifier trois tendances, c'est-à-dire trois catégories de « récit d'espace » des territoires excentrés : 1) la ruralité, prétexte au cinéma de genre ; 2) le réalisme pastoral ; et 3) le territoire fantasmé. Ces catégories permettent d'abord d'actualiser les analyses de Naud et de Fortin, mais permettent surtout de mesurer la recrudescence de la ruralité dans notre cinéma. Précisons que ces catégories n'épuisent en rien la variété des récits cinématographiques attachés à la ruralité. Elles mettent simplement en lumière des récurrences observées dans certains

films contemporains.

La ruralité, prétexte au cinéma de genre

La première catégorie de « récit d'espace » rassemble des fictions où la ruralité est élevée au rang de personnage. Dans ces films, l'espace rural sert de décor aux mauvais présages, à l'étrangeté et au crime que recèlent les territoires éloignés. La campagne y est prétexte au cinéma de genre, principalement le suspense, l'horreur et la science-fiction, dans la mesure où elle permet de puiser dans une abondance de références capables d'insuffler aux histoires une dose de frayeur et d'angoisse (voir le tableau qui suit). Les personnages y sont souvent des marginaux (criminels, ex-détenus, ermites, psychopathes, policiers) qui souhaitent s'effacer ou s'isoler et qui cultivent la peur de l'autre. Dans ces films, les lieux ne sont pas identifiés comme tels, nous ne savons pas clairement où se campe l'action. Ces lieux, pour la plupart fictifs, mettent en scène l'usure des personnages, de leur communauté et de leur environnement. Les espaces de vie, souvent abandonnés ou décrépits (la ferme, la cabane, la route, le dépôt), sont marqués au quotidien par l'alcool et la drogue. Tour à tour, les personnages principaux ou secondaires se trouvent menacés par la violence, par le crime et sont poussés au bord du gouffre. Dans ces « espaces maladifs », pour reprendre la terminologie de Naud, on retrouve l'absence ou l'empêchement d'une action transformatrice, ce qui conduit les personnages dans une impasse. La thématique de la contention s'avère d'ailleurs récurrente (dans le chalet, la ferme, le village), alors que des personnages sont prisonniers d'un environnement toxique. La fuite est un autre moyen de s'extirper de la situation qui les étouffe (on se rapproche alors du *road movie*).

Plusieurs parallèles peuvent être tracés avec *l'espace du village*

et celui de *la forêt* de Fortin. Cependant, nous notons ici une volonté des cinéastes de s'éloigner d'une approche réaliste, tant dans la forme de leurs œuvres que dans le contenu de celles-ci. Le cinéma de genre, davantage présent dans notre cinématographie depuis les quinze dernières années, s'avère un véhicule salubre pour les représentations de la ruralité.

| Titres des œuvres et auteurs | Lieux de l'action |
|--|---------------------------------|
| <i>Tom à la ferme</i> , Xavier Dolan (2014) | Ferme, village, région agricole |
| <i>White wash</i> , Emanuel Hoss-Desmarais (2014) | Chalet, la forêt |
| <i>Vic et Flo ont vu un ours</i> , Denis Côté (2013) | Cabane à sucre, région agricole |
| <i>Quatre soldats</i> , Robert Morin (2013) | Forêt |
| <i>Lac Mystère</i> , Érik Canuel (2013) | Lac, chalet, la forêt |
| <i>La peur de l'eau</i> , Gabriel Pelletier (2012) | Îles-de-la-Madeleine |
| <i>Marécage</i> , Guy Édouin (2011) | Ferme, région agricole |
| <i>Jaloux</i> , Patrick Demers (2011) | Chalet, la forêt |
| <i>Curling</i> , Denis Côté (2010) | Région agricole, village |
| <i>À l'origine d'un cri</i> , Robin Aubert (2010) | Région agricole, village |
| <i>Lost song</i> , Rodrigue Jean (2009) | Chalet, la forêt |
| <i>Cadavre</i> , Érik Canuel (2009) | Ferme, village, région agricole |
| <i>Elle veut le chaos</i> , Denis Côté (2008) | Chalet, la forêt |

Prenons l'exemple de *Vic et Flo ont vu un ours* (2013) de Denis Côté. Le film raconte l'histoire d'une femme dans la soixantaine, Vic, nouvellement en libération conditionnelle suite à une longue peine de prison. Vic se réfugie dans l'ancienne cabane à sucre commerciale d'un vieil oncle paralysé et muet avant d'être rejointe par Flo, son amante rencontrée en prison. Vic est une femme dure et agressive qui ne cache pas son besoin de se couper de la vie sociale, exception faite de Flo. Cette

dernière, moins hostile que Vic, doute toutefois de ses sentiments pour sa partenaire. L'action tourne autour de ces deux femmes au passé houleux, d'un agent de libération et de quelques villageois. L'histoire bascule lorsque deux prétendus villageois, courtois et chaleureux aux premiers abords, se révèlent être de cruels assaillants. « Désolé madame, je suis une hostie de brute », dira Marina, l'une des agresseurs, un sourire accroché aux lèvres. Nous nous retrouvons du même coup dans un univers de pure violence, une violence dont le sens nous échappe en tant que spectateurs. Bien que nous soyons situés en région agricole, le lieu de l'action n'est pas clairement identifiable. Le récit est principalement campé autour de la cabane à sucre entourée d'une dense forêt d'érables. Cet espace isole pratiquement les personnages d'une menace venant de l'extérieur. D'autres lieux seront montrés comme le musée ferroviaire, une cantine aux abords d'une rivière et le bar du village. Ces lieux sont filmés avec un rythme excessivement lent, ce qui souligne la quasi absence d'action du récit. Le temps y est pratiquement figé, ce qui génère un sentiment d'étrangeté et d'inquiétude chez le spectateur, comme si le danger était toujours prêt à surgir d'un moment à l'autre. Nous sommes littéralement dans les codes du *thriller*. La campagne, la forêt et leurs références liées à la chasse et à l'acériculture servent de décor à la tension et la menace qui s'acharnent sur les personnages. Nous sommes en présence d'un milieu rural maladif (Naud), mais plus encore, un milieu rural qui sert de prétexte au suspense et à l'horreur. C'est pourquoi nous notons une utilisation de la ruralité liée à la tradition du cinéma de genre et à sa mythologie. Les films de Denis Côté, Érik Canuel, Robin Aubert ou Xavier Dolan expriment une volonté de jouer avec les codes du cinéma de genre en prenant pour décor un espace rural fort de ses références bien québécoises (la cabane à sucre, le chalet isolé dans les bois, la villégiature autour du lac, etc.).

Le réalisme pastoral

La deuxième catégorie recoupe des fictions caractérisées par leur désir manifeste de se rapprocher du réel sans artifice, ce que nous avons nommé « le réalisme pastoral ». Il s'agit d'un cinéma intentionnellement contemplatif, voire naturaliste, cherchant à montrer la réalité rurale le plus fidèlement possible, comme si nous étions collés à des vies réelles et non à des personnages fictifs. Cette esthétique, qui évoque par moment le cinéma documentaire, se traduit entre autres par un rythme très lent de l'action, mais aussi des images et du montage. Cette lenteur permet de prendre la mesure du territoire investi par l'histoire et de le dépeindre dans sa grandeur et sa diversité : le littoral gaspésien, la terre agricole du Saguenay, la petite ville mono-industrielle d'Abitibi, le village du Bas-Saint-Laurent. Cette esthétique se distingue également par le choix de filmer avec une attention soutenue les actions qui ponctuent la vie rurale au quotidien : le travail agricole, la pêche, la chasse, la mécanique automobile, l'entretien de machinerie, la vente au détail, etc. Dans ces films, on sent une intention documentaire de montrer et de détailler ces savoirs techniques propres à la vie en région éloignée. Est-ce par crainte de voir ces savoirs disparaître ? Est-ce par souci de réalisme ? Une chose est certaine, cette approche quasi ethnographique par moments participe à nourrir le sentiment du temps suspendu, indifférent aux bouleversements de tout ordre. D'une part, le temps se trouve figé en raison d'une « panne » du mode de vie, d'une morosité économique et culturelle, comme l'évoquait l'analyse de Fortin, et, d'autre part, en raison de cette rhétorique de l'image à la fois naturaliste et contemplative. Les personnages sont à l'image de cette esthétique. Certains sont issus des milieux urbains et d'autres des milieux ruraux. Quand ils sont urbains, les personnages sont souvent, comme le soulignait Fortin, à la recherche de réconfort ou d'apaisement. L'inventaire détaillé de

l'espace rural, de ses modes de vie et de ses ancrages traditionnels, opposé à la vie et au rythme urbain, procure généralement un espace de guérison à ces personnages. Quand ils sont ruraux, les personnages (villageois, agriculteurs, travailleurs) sont présentés comme des incarnations vivantes du territoire : ils l'habitent, sont habités et se définissent par lui. Les cinéastes, en montrant ces personnages enracinés dans leur milieu – malgré les difficultés économiques et sociales – semblent vouloir faire vivre et perdurer un mode de vie menacé de disparition. Bon nombre de ces films semblent participer à une entreprise de valorisation de ces métiers, de ces manières d'être que forge la vie en région éloignée, sans chercher à les embellir ou à les travestir d'une quelconque façon. On sent dans ces œuvres un souci de reconnaissance des différents visages de la ruralité pour ce qu'ils sont réellement, sans artifice. C'est en cela que nous distinguons ici un renouveau des images des territoires excentrés.

| Titres des œuvres et auteurs | Lieux de l'action |
|---|--|
| <i>Les loups</i> , Sophie Desraspe (2015) | Îles-de-la-Madeleine |
| <i>Ressac</i> , Pascale Ferland (2013) | Non identifié, inspiré de Chandler, Gaspésie |
| <i>Le démantèlement</i> , Sébastien Pilote (2013) | Saguenay |
| <i>Une jeune fille</i> , Catherine Martin (2013) | Gaspésie |
| <i>Finissant(e)s</i> , Rafaël Ouellet (2013) | Témisquoita |
| <i>Tout ce que tu possèdes</i> , Bernard Émond (2012) | Québec et Bas St-Laurent |
| <i>Camion</i> , Rafaël Ouellet (2012) | Témisquoita |
| <i>Le vendeur</i> , Sébastien Pilote (2011) | Saguenay |
| <i>Trois temps après la mort d'Anna</i> , Catherine Martin (2010) | Kamouraska, Bas-St-Laurent |
| <i>La donation</i> , Bernard Émond (2009) | Normétal, Abitibi-Ouest |

Le film de Catherine Martin *Une jeune fille* (2013) en est un bon exemple. On y suit le personnage d'Anne-Marie, une jeune fille d'environ quatorze ans dont la mère est mourante et le père indigne. Anne-Marie décide de fuir sa vie de banlieue en partant à la recherche d'un lieu capturé en photo par sa mère il y a des années : une plage aux environs de Gaspé. Cette jeune fille rencontrera par hasard Serge, un paysan gaspésien d'environ quarante ans. Un homme de peu de mots vivant reclus dans la ferme familiale. Les deux personnages s'appriivoiseront et se lieront d'amitié au rythme des travaux agricoles auxquels contribuera Anne-Marie. La jeune fille découvre peu à peu la vie sur la ferme, la chasse, la proximité de la forêt et de la mer, dans des élans méditatifs appuyés par la sobriété des cadrages et la longueur des plans. Nous serons témoins avec elle de la beauté et de la valeur de ces espaces. Le personnage de Serge incarne directement le désir de perpétuer les traditions et les pratiques de ses ancêtres. Le dilemme vécu par ce dernier s'apparente à une situation commune aux populations excentrées. Il est partagé entre une volonté de protéger son patrimoine (la vie sur la terre, prolongement de la lignée familiale) et la sécurité économique qu'il obtiendrait en vendant sa terre. Les deux personnages s'épauleront dans leurs épreuves respectives : Anne-Marie dans sa quête d'une figure paternelle et d'ancrages identitaires et Serge dans son besoin de transmettre ses valeurs et ses connaissances de la terre, transmission sans laquelle le rapport à la terre perd de son sens.

Les films de Bernard Émond et de Catherine Martin touchent souvent aux enjeux liés à la transmission et aux ancrages traditionnels dans un monde tourné vers le progrès et le changement. Les films de Rafaël Ouellet, de Sébastien Pilote, de Sophie Desraspe et de Pascale Ferland jouent également cette thématique en mettant en valeur les modes de vie propres aux régions éloignées. On retrouve également chez ces cinéastes l'esthétique que nous avons décrite plus haut, ce que nous appelons le «

réalisme pastoral ». En cela, nous croyons que ces récurrences thématiques et formelles témoignent d'un désir de réfléchir singulièrement le territoire excentré et de renouveler notre conscience de celui-ci.

Le territoire fantasmé

La troisième et dernière catégorie, la plus originale du lot, renvoie aux récentes productions dont l'action se déroule en territoire excentré, mais où les auteurs revisitent sciemment les lieux et l'histoire de ces territoires. On retrouve, par exemple, l'Abitibi des années 1950 et 1960, mais une Abitibi qui n'a jamais eu lieu, une Abitibi imaginaire, fantasmée par André Forcier et Éric Morin. On y retrouve Saint-Éli-de-Caxton remodelé par l'univers de Fred Pellerin et la réalisation de Luc Picard. Dans ces films, le territoire est non seulement montré, il est aussi réinventé selon les fantaisies des auteurs. C'est en cela que nous voyons ici un nouveau rapport à l'espace rural, dans la mesure où les images de celui-ci sont le résultat d'une libre relecture de l'espace et de son histoire : les faits, les lieux, les personnages historiques sont utilisés volontairement de façon uchronique. Les référents géographiques et culturels agissent comme socles aux histoires, seulement ils se voient dénaturés à loisir par les cinéastes. Ces auteurs font littéralement rêver le territoire. Ils l'abordent comme une matière à réaménager, à se réapproprier. Pour cette raison, on ne sera pas surpris de constater que trois œuvres sur quatre parmi les suivantes sont des contes fantastiques.

| Titres des œuvres et auteurs | Lieux de l'action |
|---|-------------------|
| <i>La chasse au Godard d'Abbitibbi</i> , Éric Morin (2013) | Abitibi |
| <i>Esimésac</i> , Luc Picard (2012) | Mauricie |
| <i>Je me souviens</i> , André Forcier (2009) | Abitibi |
| <i>Babine</i> , Luc Picard (2008) | Mauricie |

La chasse au Godard d'Abbitibbi (2013) d'Éric Morin servira ici d'exemple. L'action se déroule à Rouyn-Noranda en décembre 1968 au moment où Jean-Luc Godard, le grand cinéaste de la Nouvelle vague, vient expérimenter un projet de télévision populaire et révolutionnaire. Paul, trente ans, cinéaste de Montréal et bras droit de Godard dans son aventure abitibienne, convaincra Marie, la belle guichetière de vingt ans, et son copain Michel, vingt ans également, de se joindre à cette expérience télévisuelle inusitée. Encouragés par Paul, Marie et Michel partent se documenter sur la parole populaire locale : celle des étudiants, des bûcherons, des mineurs, du cercle de femmes. Nous assistons ainsi à une reconstitution fantasmée de Rouyn-Noranda de 1968, non sans puiser dans l'esthétique de la Nouvelle vague et de Godard lui-même. S'y retrouvent des référents volontairement achroniques : une performance du groupe contemporain les Brestfeeders, une grande quantité de fausses images d'archive, etc. De nombreuses citations ponctuent l'action, comme le faisaient à l'époque les cinéastes de la Nouvelle vague : citations de Godard, de Pierre Perrault, de Gaston Miron. Avec une grande liberté, le film de Morin rêve l'histoire et le territoire abitibien, comme le fait également André Forcier avec son film *Je me souviens* (2009). Ces deux œuvres, bien qu'elles mettent en scène un territoire fantasmé, tirent leur ADN de l'Abitibi véritable, de son histoire, de sa culture et de sa géographie. Pour cette raison, ces films nous apparaissent réfléchir le territoire de manière tout à fait originale,

notamment à travers leur volonté de questionner l'identité et le territoire excentré dans leur histoire, aussi fantaisiste soit-elle.

Le renouveau des images du territoire

Ce bref survol des films contemporains dont l'action se situe en milieu rural et des tendances que nous en avons relevées fait état de l'actuel regain d'intérêt pour le territoire chez plusieurs cinéastes. Nous y voyons une réactualisation des préoccupations envers les territoires excentrés et les réalités régionales. Ainsi, malgré la marginalisation de l'espace rural comme lieu de l'action dans l'ensemble du cinéma québécois, il semble réellement se dessiner une volonté de faire parler le territoire autrement chez une certaine frange des cinéastes contemporains. Les trois catégories que nous avons relevées – la ruralité, prétexte au cinéma de genre ; le réalisme pastoral ; et le territoire fantasmé – témoignent d'un besoin de territoire, d'un désir de l'investir, de se l'appropriier et de le restituer à nos histoires. Étant un moyen de mettre en forme le réel et de faire écho aux valeurs et aux préoccupations de nos sociétés, le cinéma présenté ici illustre peut-être un renouveau de la conscience territoriale québécoise. Il semble que cette conscience réflexive des territoires excentrés soit bel et bien manifeste, tant chez la population elle-même – comme nous l'évoquions en début d'analyse – que chez bon nombre d'artisans de notre cinématographie. Cette tendance sera-t-elle éphémère ? Osons croire qu'elle ne le sera pas.

Pour compléter cette réflexion, nous gagnerions à scruter les représentations de la ruralité présentes en littérature, en chansons, en télévision, voire au théâtre. De plus, il serait tout aussi approprié de cibler l'angle mort des images de la ruralité : de quoi ces œuvres ne parlent pas ? Qu'est-ce que nos images de la ruralité persistent à ignorer ? Nous aurions probablement autant à dire sur l'envers que sur l'avant des images de la

ruralité au cinéma. N'est-ce pas là justement un riche territoire à explorer et à s'approprier ?

Médiagraphie

BARRETTE, Pierre. « Images d'un territoire imaginaire ». *24 images*, n. 103-104, pp. 27-29, 2000.

BOUCHARD, Serge (en collaboration avec Marie-Christine Lévesque). *Les Images que nous sommes – 60 ans de cinéma québécois*. Montréal : Les Éditions de l'Homme, 2013.

FORTIN, Andrée. *L'imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*. Québec : Presse de l'Université Laval, 2015.

FRADET, Pierre-Alexandre. « Entretien avec Rafaël Ouellet : Le néoterroir au cinéma ». *Spirale : arts, lettre, sciences humaines*, n. 250, pp. 37-40, automne 2014.

JEAN, Bruno. *Territoires d'avenir. Pour une sociologie de la ruralité*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 1997.

NAUD, Daniel. *Les discours ruraux, urbains et périurbains du cinéma québécois*. Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences : Département de géographie : Université de Montréal, 2013. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/10553>, consulté en mai 2015.

PROULX, Steve. « Petite géographie du cinéma Québécois ». *Nouveau Projet*, n. 2, pp. 28-29, Automne-Hiver 2012.

STATISTIQUE CANADA, Dictionnaire du Recensement de 2006. <http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2006/ref/dict/pdf/92-566-fra.pdf>, consulté en mai 2015.

STATISTIQUE CANADA, Recensement de la population de 2011. <http://www.statcan.gc.ca/tables-tableaux/sum-som/102/cst01/demo62f-fra.htm>, consulté en mai 2015.

Notes

- ¹ Collège Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse, Québec, Canada. E-mail. guillaumelemire@gmail.com.
- ² Même lorsqu'il semble à mille lieues de notre réalité – on pense entre autres au cinéma de genre, comme la science-fiction, le film historique ou le film d'horreur.
- ³ Statistique Canada, Dictionnaire du Recensement de 2006, <http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2006/ref/dict/pdf/92-566-fra.pdf> (consulté en mai 2015).
- ⁴ Les définitions Bernard Kayser et de Clermont Dugas et Bernard Vachon sont tirées de l'ouvrage de JEAN, Bruno. *Territoires d'avenir. Pour une sociologie de la ruralité*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 1997, pp. 42-43.
- ⁵ En 2011, 81 % de la population du Québec habite en région urbaine ou périurbaine contre 19 % qui habite en région rurale selon Statistique Canada. <http://www.statcan.gc.ca/tables-tableaux/sum-som/l02/cst01/demo62f-fra.htm> (consulté en mai 2015).