

Université de Montréal

**Les discours ruraux, urbains et
périurbains du cinéma québécois**

par

Daniel Naud

Département de géographie
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de PhD
en géographie

Décembre 2013

© Daniel Naud, 2013

RÉSUMÉ

Mots-clés: Québec, géographie, territoire, rural, urbain, banlieue, culture, cinéma, représentation, corpus.

Keywords: Quebec, geography, territory, rural, urban, suburban, culture, cinema, representation, corpus.

Ce projet s'intéresse aux représentations que fait le cinéma des territoires et à la manière dont ces représentations reflètent des grands enjeux socio-spatiaux. L'espace cinématographique devient une clé d'entrée pour l'analyse géographique. Cette analyse porte plus particulièrement sur les représentations que fait le cinéma québécois contemporain des espaces urbains, ruraux et périurbains. Les récits et les représentations spatiales qui les composent se positionnent souvent sur les enjeux socio-spatiaux, produits par l'histoire nationale et les processus socioéconomiques. La proposition d'analyser les représentations cinématographiques en lien avec le contexte socioéconomique vise deux principaux objectifs conceptuels. D'une part, elle s'intéresse à une meilleure compréhension du façonnement des discours sur l'espace, en ce qui a trait à leur émergence et leur négociation. D'autre part, l'analyse vise une définition élargie des espaces ruraux, urbains et périurbains contemporains, en révélant la complexité et simultanément, la simplification dont ils font l'objet, ainsi que les enjeux qui leurs sont associés. Il s'agit d'exploiter la cinématographie québécoise comme un outil d'analyse qui permet de dévoiler la diversité des discours socio-spatiaux.

Des approches quantitatives et qualitatives d'interprétation des discours sont jumelées pour réaliser une analyse complète. La méthode retenue est l'analyse critique du discours (ACD), qui tient compte des rapports idéologiques et vise à la

dénaturalisation du discours. En quelques mots, l'analyse consiste en l'identification de relations entre les représentations spatiales et le contexte socioéconomique duquel elles ont émergé.

Le cadre opérationnel est constitué d'un corpus de 50 films québécois réalisés entre 1980-2008, « lus » à l'aide d'une grille de lecture originale et analysés avec des méthodes d'analyse spatiale et statistique, combinées à une interprétation qualitative.

L'analyse quantitative révèle que le monde urbain et le monde rural sont souvent mis en opposition. Les films font de Montréal le principal pôle urbain, tandis que le reste du Québec est associé au milieu rural. Influencées par les flux culturels et économiques globaux, les représentations montréalaises suggèrent une ville fragmentée et continuellement en mouvement. En opposition à ces représentations urbaines, les cinéastes envisagent l'espace rural comme étant exempt de travail, axé sur le chez-soi et doté d'un esprit communautaire. Il est suggéré que la ville, toujours en croissance, restreint les possibilités d'un développement communautaire fort. Face à une ville transformée par la globalisation et en perte d'authenticité, une forme de régionalisme est observée. Ce dernier associe un ensemble de valeurs à une communauté ou à un territoire, afin de se distinguer devant des forces globalisantes qui semblent homogénéiser les valeurs.

Pourtant, l'analyse quantitative laisse voir des contradictions au sein de chaque entité géographique ou milieu. L'analyse qualitative permet d'approfondir l'interprétation et révèle sept grands discours sur les espaces urbains et ruraux. Sont notamment identifiés des discours sur la contestation de la modernité urbaine, sur la réappropriation du milieu de vie par les citoyens et sur un espace rural parfois brutal. Cette analyse amène à conclure que la diversité des discours s'explique par

l'hétérogénéité des pratiques socio-spatiales, qui remettent en question l'idée d'un discours national homogène. Cela témoigne de l'évolution et la négociation des regards que nous posons sur nos espaces.

Au final, cette thèse contribue à une meilleure utilisation du matériel cinématographique comme support d'étude géographique en proposant une approche méthodologique claire et originale. Sur un plan conceptuel, elle rappelle la complexité et le dynamisme des représentations territoriales québécoises, ainsi que les stratégies de négociation des cinéastes face aux enjeux socio-spatiaux vécus dans la province.

Abstract

Fictional narratives help identify novel perspectives regarding both socio-spatial practices and perceptions of space. By extracting geographic data out of cinematic narratives, it is possible to investigate their relationship with major socio-spatial issues.

This dissertation studies the territory of Quebec through its film production. More precisely, this research examines the way in which urban, rural and suburban areas are represented through Quebecois cinema. Narratives and spatial representations express values associated with the spaces and cultural practices produced by national development. The spatial representations under study offer, therefore, important insight into socio-spatial issues that are of concern to Québec society. The proposal to analyze cinematic representations in relation to the spatial practices has two main conceptual objectives. On the one hand, it is interested in developing a better understanding of the role of socio-spatial practices in shaping cinematographic representations. On the other hand, the analysis aims at elaborating

a comprehensive definition of contemporary urban, rural and suburban areas, revealing their complexity and ongoing transformation. Thus, the goal is to deploy Quebec cinema as an analytical tool in order to identify the diversity of socio-spatial discourses.

Quantitative and qualitative approaches to interpret discourses are combined for a comprehensive analysis. The chosen method is a critical discourse analysis (CDA), which takes account of ideologies and seeks the denaturalization of discourses. In a nutshell, the analysis involves the identification of relationships between observed spatial representations and the socio-economic context in which they are embedded. The empirical basis for this analysis is a corpus of 50 Quebec films produced between 1980 and 2008, analyzed by using a comprehensive reading grid. Spatial and statistical analysis as well as qualitative interpretation were used, in turn, to examine the resulting data.

The quantitative analysis shows that urban and rural worlds are often set in opposition. In general, filmmakers associate urban space with Montreal, while the rest of Quebec is represented in relationship to rural spaces. Dominant representations of Montreal suggest a fragmented city, constantly in motion, and deeply influenced by global cultural and economic flows. In contrast to these globalizing urban representations, filmmakers propose rural areas free from work, focused on private space and community spirit. Accordingly, cinematographic discourses imply that ever increasing urbanization undermines community development. In light of this presumed loss of community, certain films mobilize the development of local identity. The latter links a set of values to a community or a territory in order to distinguish itself from the presumably homogenizing impact of globalization.

Despite the presence of these overarching narratives, the quantitative analysis also reveals deep contradictions within each kind of territory. The qualitative analysis allows for further interpretation, revealing seven distinct territorial discourses in the films under study. These discourses challenge a fragmented view of the city, encouraging at times the reappropriation of the urban environment by citizens. Rural territories, on the other hand, are represented as violence and crisis-prone, while one can also observe the emergence of discourses surrounding suburban areas. One is led to conclude that the diversity of discourses reflects a heterogeneity of socio-spatial practices, which in turn challenges the idea of one dominant discourse. This fine-grained analysis highlights a series of social negotiations that underpin the contemporary transformation of Quebec.

Ultimately, this thesis contributes to a better use of film as a support material for geographic analysis, by offering a clear and original methodological approach. At a conceptual level, it demonstrates the complexity and dynamism of Québec territorial representations, as well as the legitimization strategies used by filmmakers to address the socio-spatial issues experienced in the province.

Table des matières

RÉSUMÉ.....	1
REMERCIEMENTS.....	9
INTRODUCTION	10
CHAPITRE 1 – LA REVUE DE LA LITTÉRATURE : LE CINÉMA ET LA GÉOGRAPHIE.....	15
Qu'est-ce qu'un cinéma national ?.....	15
Les discours sur le territoire	20
De l'espace rural à l'espace urbain : continuum et dichotomie.....	29
La spécificité du cinéma comme texte culturel	36
Le cinéma, l'espace urbain et l'espace rural	39
Le milieu rural au cinéma	41
Le milieu urbain au cinéma.....	46
La question de recherche	50
Les discours sur le territoire au sein de la géographie culturelle	52
CHAPITRE 2 – LA MÉTHODOLOGIE.....	58
Le cadre méthodologique	58
Le cadre opérationnel	71
CHAPITRE 3 – LE CONTEXTE INTERPRÉTATIF DES DISCOURS SUR LE TERRITOIRE.....	92
Le contexte socioéconomique et historique québécois	92
CHAPITRE 4 – PRÉSENTATION DES RÉSULTATS QUANTITATIFS	123
La géographie du cinéma québécois : Montréal et le reste	123
La représentation des espaces québécois au cinéma	133
Conclusion	150
CHAPITRE 5 – LA DIVERSITÉ DES DISCOURS GÉOGRAPHIQUES DU CINÉMA QUÉBÉCOIS.....	155
Introduction	155
Milieu rural guérisseur	161
Milieu rural maladif.....	169
Milieu urbain fragmenté et ville insaisissable.....	180
Milieu urbain fragmenté et critique sociale.....	196
Milieu urbain local et polarisation	207
Milieu urbain local et appropriation du quartier	219
Milieu périurbain angoissant	229
Tableau synthèse des discours	241
CHAPITRE 6 – LES DISCOURS SONT LE REFLET DE GRANDS ENJEUX QUÉBÉCOIS	244
Entre discours et pratiques socio-spatiales	244
Conclusion	261
CONCLUSION	263

Liste des figures

Figure 1. Foucault et la géographie.....	21
Figure 2. Gina (Arcand, 1975) et L'ange de goudron (Chouinard, 2001)	43
Figure 3. Exemple d'une grille de lecture, 30 premières minutes de 20h17, rue Darling (dir. Émond, 2003).....	81
Figure 4. Lieux: périurbain (<i>Que Dieu Bénisse l'Amérique</i>), rural (<i>Les bons débarras</i>) et urbain (<i>Mambo Italiano</i>).....	82
Figure 5. Lieux généraux: public (<i>Adam's Wall</i>), semi-public (<i>Cosmos</i>) et privé (<i>La Neuvaine</i>)	83
Figure 6. Densités : faible avec végétation (<i>Pas de répit pour Mélanie</i>), faible sans végétation (<i>Sur la trace d'Igor Rizzi</i>), moyenne (<i>Le piège d'Issoudun</i>) et forte (<i>20h17 rue Darling</i>).....	84
Figure 7. Diversités: matérielle (<i>Eldorado</i>), sociale (<i>Pas de répit pour Mélanie</i>), les deux (<i>2 secondes</i>).....	84
Figure 8. Économies : primaire ressources (<i>Les bons débarras</i>), primaire agricole (<i>Le Nèg</i>), secondaire (<i>Un zoo la nuit</i>), tertiaire (<i>Because Why</i>)	85
Figure 9. Travail aux champs en Abitibi, 1925.....	94
Figure 10. Ports de Sorel et de Montréal, 1935	95
Figure 11. Quartier ouvrier, Trois-Rivières, 1931	97
Figure 12. Centre-ville de Rouyn, 1945	100
Figure 13. Bungalow, Côte-Saint-Luc, 1957.....	103
Figure 14. Défilé italien, Petite-Italie, Montréal, 1961	104
Figure 15. Centres commerciaux à Verdun, 1971, et aux Îles de la Madeleine, 1975	105
Figure 16. Rue abandonnée de Schefferville, mi-1980.....	107
Figure 17. Saint-Augustin-de-Desmaures, début 1990	110
Figure 18. Ferme industrielle, Métabetchouan (Lac Saint-Jean), 2004.....	113
Figure 19. Image de <i>En pays neuf: Sainte-Anne-de-Roquemaure</i> (dir. Proulx, 1942)	117
Figure 20. Distribution spatiale de l'emploi dans l'industrie cinématographique québécoise, 2002	121
Figure 21. Distributions du temps total et de l'occurrence, par pays et provinces..	126
Figure 22. Distribution des lieux du cinéma québécois.....	129
Figure 23. Distribution des lieux du cinéma québécois, sur l'île de Montréal	130
Figure 24. Distribution des lieux du cinéma québécois, selon la période temporelle et par région administrative et arrondissement montréalais.....	132
Figure 25. Distribution des types de milieu du cinéma québécois.....	135
Figure 26. Occurrences du type de diversité	137
Figure 27. Occurrences du type d'économie.....	138
Figure 28. Occurrences des types d'intensité de la communalité.....	141
Figure 29. Occurrences des types de lieu.....	144
Figure 30. Lieux tirés des films du discours « rural guérisseur »	164
Figure 31. Lieux tirés des films du discours « rural maladif »	171
Figure 32. « The Naked City », la ville fragmentée, Guy Debord	184
Figure 33. Lieux tirés des films du discours « ville insaisissable »	186
Figure 34. Lieux tirés des films du discours « critique sociale »	202
Figure 35. Lieux tirés des films du discours « polarisation »	210
Figure 36. Lieux tirés des films du discours « appropriation du quartier ».....	221
Figure 37. Lieux tirés des films du discours « périurbain angoissant ».....	237

Liste des tableaux

Tableau 1. Les 4 C : les principales étapes de l'analyse de discours	69
Tableau 2. Films sélectionnés selon leur décennie	77
Tableau 3. Les 50 films du corpus	78
Tableau 4. Taille des agglomérations, Québec.....	98
Tableau 5. Provinces, pays et continents extraits du cinéma québécois	124
Tableau 6. Principales régions extraites du cinéma québécois	127
Tableau 7. Type de milieu	133
Tableau 8. Type de diversité selon le milieu.....	136
Tableau 9. Type d'économie selon le milieu	139
Tableau 10. Type de communalité selon le milieu	140
Tableau 11. Représentation des milieux selon le type de lieu	142
Tableau 12. Les 10 premiers lieux détaillés, milieu rural.....	145
Tableau 13. Les 10 premiers lieux détaillés, milieu urbain	147
Tableau 14. Les 10 premiers lieux détaillés, milieu périurbain	148
Tableau 15. Discours, films et origine des cinéastes.....	160
Tableau 16. Films associés au discours « milieu rural guérisseur »	161
Tableau 17. Films associés au discours « milieu rural maladif ».....	169
Tableau 18. Films associés au discours « milieu urbain fragmenté et ville insaisissable».....	181
Tableau 19. Films associés au discours « milieu urbain fragmenté et critique sociale »	196
Tableau 20. Films associés au discours « milieu urbain local et polarisation »	208
Tableau 21. Films associés au discours « milieu urbain local et appropriation du quartier »	220
Tableau 22. Films associés au discours « milieu périurbain »	229
Tableau 23. Principales caractéristiques des discours sur les milieux.....	241

REMERCIEMENTS

La rédaction d'une thèse de doctorat n'est pas toujours chose facile. Heureusement, ils ont été nombreux à m'aider et m'encourager, au cours des dernières années. Ma directrice, Patricia Martin, et mon directeur, Sébastien Caquard, ont toujours été présents, patients et leurs commentaires se sont toujours avérés pertinents. Outre leur charge de direction, ils ont été des modèles inspirants, m'encourageant ainsi à persévérer dans mes travaux. La passion que les professeurs Claude Marois et Rémy Tremblay semblent accorder à leur discipline a aussi contribué à ma volonté de m'intégrer à la communauté des géographes. Remerciements particuliers à mes collègues Eduardo González Castillo et Stéphane Guimont Marceau, qui m'ont fait réaliser que des périodes de découragement ne sont pas si singulières et que le tunnel n'est jamais bien long. Je ne peux passer sous silence l'aide financière que j'ai reçue du Fonds québécois de recherche sur la Société et la Culture.

Plus personnellement, je tiens à dire merci à Angélick, qui a bien saisi l'importance que représentait cette étape dans ma vie et qui m'a encouragé à y investir le temps et l'effort nécessaires. Merci à Guillaume, pour son regard sur la vie et pour ses bonnes pensées. Merci à Maxime, confrère géographe, avec qui je pouvais parler de territorialisation.

Et les plus importants remerciements, cela va de soi, à mes parents, Brigitte et Michel. Non seulement ont-ils toujours été présents, ils m'ont encouragé à réaliser des études supérieures et m'ont inspiré la plus grande des qualités : la curiosité.

Ville et campagne, vice et vertu s'interpellent, se contredisent et pactisent provisoirement : chaque fruit nourrit le ver qui le ronge. Le rêve de l'homme est d'échapper à son espace et d'en inventer un autre qui réponde à ses attentes fugaces.

Luc Bureau (1984: 191)

INTRODUCTION

Sophie habite un bungalow dans la banlieue, où elle a peu d'amis et aucune relation de voisinage. Chaque jour, elle fait deux heures de transport en commun pour atteindre son lieu travail et revenir à la maison. Elle travaille beaucoup, elle est surchargée et ne voit plus le temps passer. Un soir, alors qu'elle se rend à la station de métro pour rentrer chez elle, elle est victime d'une agression armée. Elle subit une blessure à la tête. Après un séjour à l'hôpital (dans les pires conditions), elle prend quelques semaines de vacances à la campagne, loin de son quotidien. Elle y découvre une population charmante, qui vit pratiquement au jour le jour. Elle redécouvre des activités traditionnelles, telles que la pêche, la raquette et les soirées dansantes. Son séjour lui fait le plus grand bien ; elle se sent reposée et transformée. De retour à la vie normale, elle songe sérieusement à retourner dans cette communauté et y acheter une maison. Quelques jours après son retour, tout près de la gare, elle est atteinte mortellement par une balle perdue, lors d'une altercation entre gangs de rue.

Ce récit fictif pose un regard moral sur les espaces urbains, périurbains et ruraux. Il les positionne comme des extrêmes sur un continuum allant du pire à l'idéal. Cette opposition entre violence urbaine et bienveillance rurale n'est pas singulière. Ce récit aurait facilement pu trouver sa place dans la cinématographie québécoise, qui comprend de nombreux récits suggérant que le monde rural peut

agir comme un remède aux maux urbains. D'autres récits peuvent être regroupés en autant de discours. Le cinéma québécois, tout comme d'autres cinémas nationaux, est porteur d'une multitude de discours géographiques. Ceux-ci mettent en exergue des problématiques et des enjeux relatifs au territoire auxquels fait face la société québécoise. Ces discours sont en permanence produits et reproduits, selon les intérêts et les paradigmes des groupes sociaux dont ils émanent, de sorte que l'on parle de négociation.

L'analyse de la dynamique entre la production des discours, d'une part, et les rapports socio-spatiaux, d'autre part, permet d'identifier les grands enjeux qui affectent un espace national. Un enjeu est ici compris comme une problématique qui devra se résoudre à l'avantage d'un parti ou l'autre. Alors que des discours priorisent certains enjeux et les orientent dans une direction particulière, d'autres optent pour une direction opposée. Par exemple, les accommodements raisonnables se sont avérés être un enjeu significatif dans l'histoire récente du Québec, dans lequel des intérêts opposés étaient débattus (Potvin, 2010). Territorialement, il s'agissait alors de mettre à jour des règles de cohabitations interculturelles. En cela, l'histoire et la géographie nationale sont des enjeux fondamentaux, c'est-à-dire qu'elles se construisent sur des intérêts divergents. Le cinéma permet de révéler cette négociation constante, car les rapports socio-spatiaux sont inscrits dans les discours.

Dans ce projet, je propose d'étudier les principaux discours géographiques qui structurent le cinéma québécois, de manière à poser un regard original sur la relation existant entre fiction et réalité dans le processus complexe de production d'un imaginaire québécois géographique. Plus particulièrement, je m'intéresse à la

manière donc le cinéma représente les espaces ruraux, urbains et périurbains. À cette fin, je me pencherai sur un corpus de films québécois contemporains, afin d'en extraire les principales représentations spatiales. Ces représentations seront regroupées en discours, puis comparées avec le contexte socio-économique québécois. L'objectif est d'étudier comment l'analyse des récits cinématographiques permet de mieux comprendre la formation et la négociation des enjeux socio-spatiaux importants pour la société québécoise. Il s'agit de reconnaître l'existence de discours dominants et de discours alternatifs, à l'intérieur d'une période donnée.

La présente thèse se divise en six chapitres. Le premier consiste en la revue de la littérature et détaille l'état de la recherche sur les représentations territoriales, dans un contexte national. J'y explique que la nation est le produit d'une négociation constante, à laquelle prend part le cinéma. La culture populaire contribue à la formation d'un consensus plus ou moins stable sur les enjeux nationaux. Quant aux structures socioéconomiques et culturelles, elles se cristallisent dans le territoire, en associant à certains espaces des qualités et des valeurs qui doivent orienter les pratiques socio-spatiales. Le second chapitre définit la méthodologie retenue pour extraire et analyser les représentations spatiales du corpus cinématographique. En opérationnalisant le concept de discours, je développe une méthodologie qui vise à explorer les relations pouvant exister entre les représentations territoriales et les rapports sociaux qu'elles exposent. Cette méthodologie s'inspire de l'analyse critique du discours, en extrayant le contenu géographique d'un corpus de films, afin de mieux comprendre les enjeux socio-spatiaux auxquels il fait appel. D'abord, le contenu est extrait de manière systématique, pour que les grandes tendances du corpus soient révélées par des techniques statistiques et cartographiques. Ensuite,

les aspects narratifs des films sont analysés, ce qui permet de les regrouper en discours et de révéler la diversité des rapports à l'espace.

Le troisième chapitre résume l'histoire socioéconomique et géographique du Québec contemporain, afin de positionner les principales forces en jeu dans le façonnement du territoire. Ce contexte interprétatif doit permettre de comprendre l'émergence et l'orientation des discours. C'est un contexte historique principalement orienté sur l'évolution du territoire. Il permet de saisir le caractère ruraliste de la société canadienne française, ainsi que son urbanisation et ses influences sur la périurbanisation et la transformation de l'espace rural. Le quatrième chapitre résume et synthétise les principaux résultats quantitatifs issus de l'extraction des données géographiques du corpus. Y est observée une polarisation des représentations urbaines et rurales, c'est-à-dire un renforcement de positions opposées. La ville est représentée comme s'insérant dans les flux globaux, s'identifiant plutôt aux valeurs globales et modernes que locales et traditionnelles. Au contraire, les représentations rurales proposent une identité plus authentique, orientée sur la communauté et la simplicité.

Au chapitre cinq sont identifiés et décrits les sept principaux discours sur le territoire. En effet, malgré la polarisation observée dans le chapitre précédent, des contradictions ont été relevées au sein de chaque milieu. La diversité des perspectives sur les grands enjeux socio-spatiaux est ici analysée, en identifiant par exemple un espace urbain tourné sur sa communauté ou un espace rural violent et isolé. Enfin, le sixième chapitre cherche à définir la relation entretenue entre les discours et les enjeux, en reliant les discours précédents (chapitre 5) au contexte historique québécois (chapitre 3). On découvre que les enjeux sont soumis à une négociation, notamment en ce qui concerne la transformation de l'économie, par des

processus tels que la globalisation et le fordisme, et les grands mouvements socioculturels, tels que l'environnementalisme et le retour à la campagne. En conclusion, l'analyse révèle que le territoire est une entité complexe, soumise presque en permanence à des rapports de force qui en transforment la définition.

CHAPITRE 1 – LA REVUE DE LA LITTÉRATURE : LE CINÉMA ET LA GÉOGRAPHIE

L'analyse de la géographie du cinéma proposée ici requiert la compréhension de trois concepts essentiels. En effet, il est suggéré qu'un cinéma national joue un rôle dans la constitution et la transformation des enjeux qui affectent une société donnée, dont l'intérêt vis-à-vis l'ouverture sur le monde, par exemple. La première section porte sur la formation de la nation et sur l'influence que peut avoir le cinéma national sur l'évolution de la nation. Puis, les notions de discours et de représentation du territoire seront abordées, afin de mettre à jour les processus exploités notamment par le cinéma pour donner un sens à l'espace qui nous entoure. Cela permettra, en outre, d'expliquer les transformations et l'évolution des discours dominants. Enfin, les concepts de milieux urbain, rural et périurbain seront explorés. Ce sont des catégories complexes, car elles reposent à la fois sur des aspects culturels et matériels. En conséquence, elles peuvent être difficiles à circonscrire. Suite à la définition des concepts, la seconde section propose une revue de la littérature scientifique relative aux apports les plus intéressants faisant état de la relation entre cette typologie spatiale et le cinéma.

Qu'est-ce qu'un cinéma national ?

Avant d'aborder le cinéma national, il importe tout d'abord de définir le concept de nation. Sommairement, le concept de nation est associé à l'idée d'une communauté d'individus vivant sur un même territoire et ayant une culture commune, définie généralement par la langue, la religion, les institutions et le mode de vie (Bélanger et Lemieux, 1996). Certains auteurs, s'appuyant sur les propos de Renan (1882), attestent que la nation repose grandement sur l'idée qu'il existerait chez ses membres une volonté de vivre ensemble. La nation serait ainsi définie par

le sentiment de partager une culture et un espace commun. Une telle définition engendre presque fatalement des principes d'inclusion et d'exclusion, distinguant les individus membres et ceux qui ne le sont pas. Cet acte d'autodéfinition s'est avéré être un outil puissant de construction identitaire nationale, bien que dans les faits, la « volonté » de vivre ensemble masque des nombreux conflits sociaux.

C'est pourquoi Birch (1989) estime nécessaire de rappeler que la nation est – du moins partiellement – un phénomène politique, c'est-à-dire qu'elle est le résultat de rapports de forces. Afin que la population se sente impliquée dans les choix que l'État prend en son nom (conflits, taxation, construction d'infrastructures, etc.), il importe de développer un sens de la loyauté, par un processus d'intégration nationale, notamment par la fondation d'institutions politiques nationales représentant les citoyens, et par l'établissement d'un système d'éducation, qui assure l'enseignement d'une histoire commune. Cette recette – si l'expression est permise – permet aux citoyens de se sentir égaux les uns les autres, sous le contrôle d'un ensemble d'institutions qui assure le bon fonctionnement des activités sur le territoire.

Toutefois, les aspects socioculturels de la nation ne sont pas développés de manière satisfaisante par cette définition. Anderson (1991) affirme que la naissance du nationalisme requiert certaines circonstances historiques particulières. Les deux premières circonstances font appel à l'absence ou l'effondrement de deux formes de regroupement humain qui élargissaient le territoire d'appartenance bien au-delà des frontières d'une unique région : la communauté religieuse et le royaume dynastique. Le déclin historique de ces deux formes de regroupement humain mène à une conception bien différente de l'appartenance d'un individu à une communauté. Cependant, leur disparition n'aurait peut-être pas eu comme résultat la nation et le

nationalisme tels qu'on les connaît de nos jours sans une troisième circonstance bien particulière : l'invention de la presse et de son corollaire, le langage imprimé. Ceux-ci ont contribué au développement de la nation de trois façons. La première consiste au développement d'une nouvelle conception du temps. Si auparavant le présent était toujours soumis à un passé divin, la nouvelle conception permet de mesurer le temps, de situer dans le temps les événements : il y a l'avant, il y a l'après, et il y a les événements qui se produisent simultanément, en des lieux différents. L'apport de cette conception du temps au nationalisme fait en sorte que les membres d'une même nation apprennent, grâce aux journaux et aux romans, que d'autres membres qu'ils ne verront peut-être jamais, agissent en même temps qu'eux et contribuent au progrès. Le deuxième apport du langage imprimé consiste en la large diffusion de textes de fiction, lesquels participent au façonnement de l'histoire et des valeurs nationales, qui deviendront peut-être, au fil du temps, des faits naturalisés. Le troisième apport est le développement d'un langage de pouvoir par le capitalisme. Pour rentabiliser l'imprimerie et l'édition, on délaisse un grand nombre de langues, dans lesquels peu de textes imprimés sont disponibles (par exemple, au cours de l'histoire, un ensemble de langues régionales ont coexistées sur le territoire français, dont le Breton, le Normand, l'Alsacien, le Picard et le Languedocien (Poignant, 1998)). Le développement d'une unique langue d'échange et de communication favorise la montée d'une langue commune sur un même territoire national.

Ainsi, selon Anderson, ces circonstances historiques ont mené aux caractéristiques fondamentales de la nation. Elle est imaginaire, puisque ses membres se reconnaissent et négocient leurs enjeux par l'entremise des médias, même s'ils ne se rencontreront sans doute jamais tous. Elle est limitée, car même si elle compte des millions de membres, elle ne s'étend pas à toute l'humanité. Elle est

souveraine, car elle doit être libre d'un contrôle extérieur. Finalement, elle représente une communauté reposant sur une fraternité profonde.

En se fondant sur la thèse d'Anderson, Shohat et Stam (1994) amènent quatre arguments pour reconnaître plus particulièrement le rôle du cinéma dans la construction de la nation. 1) L'abstraction du temps telle que développée par le langage imprimé peut se retrouver tant dans le roman qu'au cinéma, de sorte que la création d'un passé commun devient possible, tout comme celle d'un présent et d'un futur, proposant tous un regard sur les enjeux contemporains. 2) En tant que système qui favorise l'imaginaire et façonne le mythe national, le cinéma transforme les protagonistes en modèles¹ et les associe à un discours idéologique et collectif. 3) L'imaginaire national renvoie à l'unité de la communauté, que vient renforcer la nature collective de la consommation du cinéma. Anderson estimait d'ailleurs que le rituel quotidien de la lecture du journal, partagé par des milliers d'individus, contribuait à la formation de l'imaginaire national : « le monde imaginé s'enracine visiblement dans la vie quotidienne », écrivait-il (1996: 46). 4) Le cinéma permet d'homologuer certaines valeurs, positions ou attitudes des membres.

Si Williams (2002) adopte la thèse d'Anderson, il estime néanmoins qu'elle pose un problème particulier. Pour cet auteur, la thèse d'Anderson s'arrête au fondement de la nation et ne prend pas en compte les processus permanents de reproduction de la nation. Une nation doit s'établir, mais elle doit aussi se maintenir. La manière dont une nation se définit subira plusieurs transformations dans le temps, puisque sa formation et sa reformation sont des processus dynamiques et

¹ Laura Mulvey (1975) a largement traité de cet aspect du cinéma. En percevant un individu anthropomorphique à l'écran, on se reconnaît en tant qu'être, mais on perçoit aussi un idéal à devenir. Il s'agit d'une analogie de la théorie de Lacan : l'enfant se voit devant le miroir, mais ce qui est vu – la représentation – est considérée comme supérieure (ou fascinante), c'est l'égo idéal, ce vers quoi tendre.

jamais achevés. Le cinéma prend part à ce processus, comme le faisait le langage imprimé dans la thèse d'Anderson. Le cinéma, tout comme la majorité des médias d'ailleurs, est un système narratif dans lequel des groupes aux intérêts conflictuels peuvent lutter au sujet de la définition de la nation. Comme le mentionnait Sorlin (1977: 69) dans son étude sur le cinéma italien : « un groupe voit ce qu'il peut voir, et ce qu'il est capable de percevoir définit le périmètre à l'intérieur duquel il est en mesure de poser ses propres problèmes ». Le public national ne forme pas un groupe homogène, mais en tant que public, il y a reconnaissance d'un système de symboles et de représentations sans lequel on ne parviendrait pas à donner un sens aux images. Par conséquent, le cinéma repose sur une dualité : d'une part, chaque film témoigne, à sa façon, d'une conception de la société et de ses mécanismes, et d'autre part, il suppose une convention qui évite de surprendre le public ou de le laisser dans l'ignorance, lorsque lui est communiquée cette conception. Enfin, s'inspirant de Gramsci, pour qui les idéologies se communiquent à travers des outils culturels, Leach (2006: 63) affirme que malgré des intérêts conflictuels entre les groupes sociaux, la définition de la nation à travers la culture populaire – dont fait partie le cinéma – crée un consensus entre ceux-ci. Il s'agit là de la notion d'hégémonie, pour laquelle certains intérêts communs vont prévaloir sur les intérêts conflictuels. En effet, bien que le groupe dominant ait recours à différents instruments pour assurer sa reproduction, de nombreuses voix font constamment valoir leurs intérêts au travers des médias et des forums publics. Afin de conserver sa dominance, le groupe au pouvoir est amené à faire des concessions. Une culture commune, transmise notamment par le cinéma, contribuerait à l'apaisement des différents conflits sociaux, car elle autorise la négociation sur les enjeux.

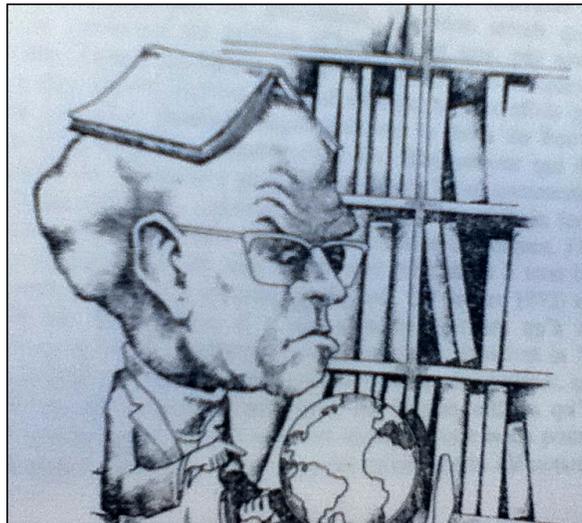
Compte tenu de ces réflexions, le cinéma national se définirait comme un instrument qui contribue à l'échange des points de vue sur les enjeux nationaux, dont l'opération se développe autant par le contenu (la conception du monde) et le procédé narratif (la convention permettant la transmission des idéologies) que par son contexte de production et de consommation. Cette définition possède différents avantages. Elle assume l'existence d'une production cinématographique privée, avec ses propres intérêts de rentabilité. Elle accorde une importance accrue à la nature consommable du cinéma. D'ailleurs, Higson (2002) explique que si beaucoup d'auteurs associent le cinéma national à l'ensemble des films produits dans un pays, ils négligent souvent l'aspect de la consommation. En effet, si on estime que le cinéma est un outil dans le processus perpétuel de définition de la nation, il doit être consommé. Enfin, en fonction ou non de l'agenda politique gouvernemental, le cinéma affirme certaines valeurs nationales. Ce processus de constante redéfinition, analysé notamment par Williams (2002), suggère que les discours nationaux (et les différentes classifications qui caractérisent la nation, dont l'urbain et le rural) puissent être étudiés de manière temporelle. En accord avec Courville (1993a: 82) qui écrit que « la connaissance d'un pays ou d'un État évolue avec sa géographie », ce projet vise à identifier les rapports au territoire proposés par le cinéma national, afin de révéler les enjeux socioéconomiques et culturels qui façonnent l'idée de la nation québécoise.

Les discours sur le territoire

Si l'on admet que la nation est en permanente reconstruction, le processus qui sous-tend ce façonnement mérite d'être exploré de manière détaillée. La notion de discours de Foucault (1971) devient ici très pertinente, puisqu'elle intègre les

rapports de pouvoir entre différents groupes sociaux dans le cadre de la production de vérité, ou autrement dit, d'une représentation toute particulière du monde. Le philosophe n'est pas étranger à la géographie, ayant déjà réfléchi en début de carrière à la notion d'espace (l'hétérotopie) (1984) et s'étant entretenu avec les géographes français dans la première parution de la revue Hérodote (Foucault, 1976b). Son œuvre, tout comme sa méthode par ailleurs, sont employées depuis quelques décennies par des géographes (Crampton et Elden, 2007; Crampton, 2003; Duncan, 1990; Fall, 2005; Raffestin, 1980). Le discours tel que définit par Foucault permet, dans un premier temps, de saisir le processus idéologique qui engendre notamment les définitions de la nation, du milieu rural et du milieu urbain, au cinéma et dans les médias en général. Dans un deuxième temps, il concourt au double objectif de ce projet, à savoir l'identification des discours et l'interprétation de leur émergence. La notion de discours doit tout d'abord être abordée, afin de poursuivre avec celle de la représentation en géographie.

Figure 1. Foucault et la géographie



Source : Hérodote (1976: 85)

Pour Foucault, notre conception du monde n'est pas prédéterminée, c'est-à-dire qu'il n'existe pas ou peu² de lois naturelles qui déterminent les comportements des êtres humains entre eux et avec l'espace. Lorsqu'il écrit qu'il « faut concevoir le discours comme une violence que nous faisons aux choses, en tout cas comme une pratique que nous leur imposons » (1971: 55), il estime que l'être humain donne un sens à son environnement, en en concevant l'usage à priori. Cette notion de subjectivité introduit en géographie l'idée que la perception du monde puisse être différente d'un groupe social à l'autre, voire d'une personne à l'autre. Cette segmentation résulte de la culture humaine et du politique, c'est-à-dire des rapports de forces. Un exemple éloquent de la différence dans la perception du monde est étudiée par Matthew Sparke (1998). En mai 1987, Ken Muldoe, chef de la première nation Gitksan, revendique un procès à la cour suprême de la province de Colombie-Britannique, afin de négocier la possession de leur territoire. « We do not seek a decision as to whether our system might continue or not. It will continue », affirme le chef (Sparke, 1998: 463). La nation Gitksan a conscience que la propriété de son territoire ne peut être entérinée au sein de l'État-nation canadien. Pour la cour suprême, il est impossible de remettre en question l'unité territoriale canadienne, puisque c'est elle qui matérialise l'existence de la nation canadienne. Cette tension est analysée par Sparke dans un cadre foucauldien, puisque les groupes sociaux produisent un espace au sein duquel ils peuvent difficilement cohabiter. En considérant le territoire comme canadien, la cour suprême nie qu'il puisse aussi être

² Bien qu'elles soient de moins en moins considérées comme des obstacles infranchissables, plusieurs barrières naturelles influent sur les relations (ou l'absence de relation) entre les sociétés (les Rocheuses ou l'Himalaya, par exemple). Inversement, des terres fertiles ont pu conduire à des conflits d'appropriation du sol. Sans nécessairement définir les relations sociales, l'espace peut néanmoins induire une certaine réalité politique.

gitxsan, mais la nation gitxsane prétend pourtant que le territoire est le sien. Une telle situation permet d'affirmer qu'apposer une idéologie sur le territoire est une forme de discours sur son utilisation et son appropriation, et qu'il est déterminant dans les changements des pratiques sociales et spatiales. Il est déterminant parce que, s'il respecte certaines normes définies culturellement, le discours devient une forme de savoir.

En effet, s'il s'insère de façon cohérente aux connaissances préalablement acquises par les individus et les groupes sociaux, le discours, même s'il est idéologique, peut se transformer en fait. C'est lorsque le discours est assimilé sous la forme de fait ou de savoir qu'il devient un pouvoir. En façonnant la perception du monde qu'a l'individu ou le groupe social, il en façonne aussi ses pratiques socio-spatiales, c'est-à-dire les manières par lesquelles il agit sur le territoire, pour autant que le discours s'accorde, d'une façon ou d'une autre, aux conventions culturelles. Ainsi, Foucault (1969) affirme qu'il n'y a pas une *vraie* réalité, mais une construction discursive de la réalité, laquelle a nécessairement un pouvoir sur les pratiques socio-spatiales des membres de la société. Ce pouvoir n'est pas un pouvoir juridique. « La loi dans son application s'entoure de tout un rituel théâtral, la norme est plus diffuse, plus sournoise, plus indirecte : elle veut gérer la vie et cherche à se faire désirer, aimer », écrit Alpozzo (2005: n.p.). La mise en place de cette norme, de ce pouvoir, passe par la constitution d'un savoir, qui détermine ce qui est vrai et ce qui est bien. La division du Québec en régions administratives, en 1966, s'avère un exemple intéressant (Linteau et al., 1989). Afin de renforcer les identités régionales, le gouvernement crée 10 régions administratives (elles seront, plus tard, au nombre de 17). Il est pertinent de mentionner que le ministère de l'Industrie et du Commerce soit chargé d'une telle division. Bien qu'il emprunte un discours culturel pour justifier

la division du territoire, le gouvernement vise principalement une croissance économique. Malgré tout, à l'aide d'un discours identitaire et social, l'État a su assurer, dans ce cas-ci, un accueil favorable à ses principes de développement économique. Cela dit, le savoir/pouvoir, ainsi compris par Foucault, ne s'exerce pas seulement à travers les institutions politiques, mais dans toutes les relations sociales, que ce soit la famille, les amis, les collègues, les médias, et bien entendu le cinéma. Ainsi, c'est l'ensemble des membres d'une société, qui contribuent à produire une forme de savoir par la reproduction ou la contestation: « no one is as powerless as is generally suggested [...] Each subject is a power-point where multiple power relations intersect » (Williams, 1999: 97).

Cet apport de Foucault conduit Atkinson et al. (2005: 3) à écrire : « the trinity of space, knowledge and power sit at the heart of the ways that contemporary cultural geographers make sense of society », faisant de Foucault un incontournable dans l'analyse des relations qu'entretiennent les groupes sociaux avec leur environnement. La notion de représentation territoriale retenue dans cette étude se comprend grâce aux réflexions que les géographes de la culture ont saisies chez Foucault. Les écrits de Foucault ont en effet contribué à la compréhension, chez les géographes, que les conceptions que l'on se fait d'un territoire ne lui sont pas intrinsèques. Elles suggèrent un reflet des pratiques et des mœurs d'un ou de plusieurs groupes.

S'inspirant de l'analyse foucauldienne, Fairclough (2005) définit les pratiques socio-spatiales comme des activités sociales plus ou moins stables, relatives à l'espace, en articulation avec les structures sociales. Chez Bonin (2005), les pratiques socio-spatiales sont plus simplement définies comme étant l'utilisation que l'on fait de l'espace. Elles permettent de comprendre la manière dont l'espace

matériel est produit par des processus sociaux et économiques (Harvey, 1996). Le navettage quotidien entre le travail et la maison, le séjour en campagne pour se ressourcer, choisir le transport en commun plutôt que l'automobile, sont tous des exemples de pratiques socio-spatiales définies par le contexte socio-économique d'une société. Les discours, bien que ce ne soit pas obligatoirement leur intention, encouragent ou découragent certaines pratiques socio-spatiales. Il y a en permanence un mouvement de va-et-vient entre les pratiques et les discours : les uns et les autres s'inter-influencent.

C'est avec cette compréhension du discours et de sa relation avec le pouvoir que l'on peut traiter de l'une des facettes du discours, les représentations du territoire, comprises comme un phénomène complexe. Les notions de territoire et d'espace, largement exploitées en géographie, seront d'abord discutées avant d'aborder la question de leurs représentations.

Anderson suggérait que la nouvelle conception du temps était un élément essentiel dans la naissance de la nation moderne. Collignon (2002: 46) complète ces propos en suggérant que « le temps singularise l'évènement et, ainsi, l'identifie, [tandis que] l'espace en fixe la mémoire en l'ancrant dans un ou des lieux : il permet l'incarnation du temps ». C'est ce qui donne à la nation et à tout groupe social un espace auquel il attribue une signification symbolique – le territoire – dont l'une des fonctions est la cristallisation de l'histoire, comme le rappelle Di Méo (1998). Cette fonction produit un passé commun et partagé par les membres d'une communauté. Ainsi, le territoire serait associé à un processus d'organisation de l'activité humaine et se dissocie de l'espace euclidien, sans signification. Marie-Charlotte De Koninck (2007: 12) associe le territoire à l'espace vécu, lorsqu'elle affirme que : « Le

territoire est l'espace de l'homme. Celui-ci l'occupe, l'habite, l'exploite, l'imagine, le modifie, le développe, le reproduit; ce faisant, il le délimite, le confirme, lui attribue une valeur de référence, individuellement ou collectivement ». Cette conception du territoire est sans doute issue de la définition qu'en a faite Bonnemaïson (1981), à savoir que le territoire est la culture sous sa forme spatiale.

Comme cette définition de territoire admet l'altérité, c'est-à-dire l'hétérogénéité des groupes sociaux partageant un même espace, la notion de territorialité est amenée à faire surface. La territorialité est cet acte de prise de possession et de définition du territoire par un groupe social. Manning (2003), qui s'inspire des écrits d'Arjun Appadurai et de Robert Sack, explique que les relations spatiales humaines sont le résultat d'actes de pouvoir, comme il a été discuté précédemment. De manière similaire, Gilbert estime que l'idéologie spatiale doit être comprise comme un « système d'idées et de jugements, organisé et autonome, qui sert à décrire, expliquer ou justifier la situation d'un groupe ou d'une collectivité dans l'espace. [...] Elle propose une orientation précise à l'action historique de ce groupe ou collectivité » (1986 : 60). Ainsi, malgré son caractère idéal et symbolique, l'idéologie associée au territoire est importante, car elle légitime les pratiques socio-spatiales. Mais par le fait même, il s'agit d'un processus perpétuel, puisque les valeurs que souhaitent associer les groupes sociaux au territoire peuvent être aussi hétérogènes qu'adverses. Il y a constamment une renégociation entre le territoire et le pouvoir. Le territoire est donc à la fois un processus de territorialisation par les uns, tandis que par les autres, il est déterritorialisation et reterritorialisation: tandis que des groupes sociaux s'approprient le territoire, d'autres en sont éjectés ou tentent de briser les conceptions préalables, les codes du discours dominant. Inspirés par Deleuze et Guattari (1972) qui les exploitaient pour l'étude de l'évolution du

capitalisme, les notions de déterritorialisation et reterritorialisation ont été récupérées par la géographie. Les géographes y recourent afin de remettre en question la définition traditionnelle du territoire et mettre de l'avant son instabilité (Tuathail, 1999; Haesbaert, 2001; Fournier, 2007; Antonioli, 2003). Les géographes ont, ainsi, déterritorialisé le concept de territoire conçu comme stable dans le temps. Puis, ils l'ont reterritorialisé afin de lui accorder le sens utilisé dans cette thèse, c'est-à-dire comme un processus en cours. Doreen Massey (1994 : 5) écrit : « Places viewed that way are open and porous », suggérant que la définition d'un territoire ne peut pas être définitive. En cela, il faut comprendre déterritorialisation et reterritorialisation comme étant intimement liées : « C'est toujours à travers du contre mouvement d'une reterritorialisation qu'on évalue le degré de déterritorialisation » (Deleuze et Guattari, 1972: 61). En effet, si la déterritorialisation décode (dans le sens de détruire, plutôt que décrypter) les mœurs dominantes, le processus serait incomplet sans la réintroduction de nouveaux codes (valeurs, symboles, pratiques) par une idéologie nouvelle, c'est-à-dire la territorialisation.

C'est enfin ici que le concept de représentation entre en jeu. Guérin définit la représentation comme étant « une création sociale de schémas pertinents du réel » (Guérin et Gumuchian, 1985). Étant une création sociale, elle s'accorde avec la notion de discours discutée précédemment. Comme il a été admis que le territoire est un espace hétérogène, il devient particulièrement approprié de soulever le rapport idéologique que les groupes sociaux entretiennent avec l'espace, ce qu'ont déjà fait plusieurs géographes francophones et anglophones (Di Méo, 1998; Gilbert, 1986; Lasserre et Lechaume, 2003; Rose, 1994; Cosgrove, 1984). Gilbert estime que l'idéologie spatiale doit être comprise comme un « système d'idées et de

jugements, organisé et autonome, qui sert à décrire, expliquer ou justifier la situation d'un groupe ou d'une collectivité dans l'espace » (1986 : 60). La représentation du territoire est donc une forme de discours qui s'insère dans le processus de territorialisation, visant, intentionnellement ou non, la transformation ou la reproduction des pratiques socio-spatiales. Dans ce contexte et dans le cadre de ce projet, la définition de la représentation territoriale sera comprise comme étant 1) l'expression de la définition de l'espace vécu d'un groupe social et 2) sa prise de position sur la définition d'un territoire hétérogène.

Le théoricien du cinéma, Richard Dyer (1998), affirme que lorsqu'un film offre une narration – laquelle combine une rhétorique à la fois visuelle et auditive – il suggère l'image d'une réalité sociale particulière. Le caractère souvent passif du spectacle cinématographique facilite, selon l'auteur, la réceptivité face à cette représentation. Il est vrai que les représentations d'un groupe dominant peuvent conduire à légitimer les valeurs et actions d'un groupe social, voire à naturaliser une situation particulière du territoire. Toutefois, les cinéastes, individuellement et collectivement, ne proposent pas nécessairement une image en tout point cohérente, ni même exempte de contradictions. En effet, la représentation n'est pas seulement le discours du groupe dominant, car l'hétérogénéité du territoire peut mener à la subversion des représentations dominantes. Malgré tout, le cinéma ne propose pas nécessairement un regard aussi varié que peut l'être sa contrepartie réelle. La représentation du territoire, en effet, engendre presque systématiquement une forme de fragmentation, une simplification en des catégories plus simples. Ainsi, même si une multitude de représentations est véhiculée dans une cinématographie, cette dernière n'en contribue pas moins à l'homogénéisation de l'imaginaire du territoire (Debarbieux, 1995). Les représentations, notamment celles issues du

cinéma, ne se veulent pas être le reflet fidèle de la structure géographique d'une société. Il faut plutôt les concevoir comme suivant des règles socio-spatiales et des conventions culturelles.

Le territoire doit, en conclusion, être saisi comme l'ensemble des pratiques sociales et des représentations des groupes sociaux, constamment redéfini par un processus de territorialisation. S'il s'avère important de s'intéresser à ce processus, c'est qu'ils délimitent la manière dont sont abordés les enjeux socio-spatiaux, à travers la forme que prendront les représentations. Celles-ci sont traitées à la section suivante, laquelle examine l'importance des représentations dans la construction des espaces urbains, ruraux et périurbains.

De l'espace rural à l'espace urbain : continuum et dichotomie

Parmi les oppositions les plus fondamentales qui peuvent être observées sur le territoire, la représentation des espaces ruraux et urbains est sans aucun doute au premier rang. L'urbain et le rural sont deux catégories discursives sur le territoire, c'est-à-dire qu'elles définissent certains rapports qu'entretiennent des groupes sociaux avec leur environnement. Williams (1973) écrivait que le contraste existant entre urbain et rural reflétait non seulement l'expérience que nous avons de notre société, mais aussi de ses crises internes. « We may find emotional or intellectual satisfaction in this, but [...] it is the coexistence of persistence and change which is really striking and interesting » (Williams, 1973 : 289), poursuit-il, encourageant les chercheurs à expliquer plus complètement non seulement la persistance de tels discours au sein de nos sociétés, mais aussi leur historicité.

Dans un cadre national, les notions d'espace urbain et d'espace rural servent de points de repère historiques et contribuent à la consolidation d'une communauté

nationale. Dans le contexte québécois notamment, le milieu rural s'est trouvé associé au nationalisme, tandis que le milieu urbain s'est trouvé associé, lui, à un espace étranger. Les élites bourgeoises francophones et l'Église catholique encourageaient la perception d'une industrialisation urbaine associée aux anglophones, tout en orientant les Canadiens français sur la survie de leur langue et leur religion. Par des mœurs strictes et une langue « gardienne de la foi », le milieu rural est demeuré l'espace typique Canadien français, jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale (Balthazar, 1994). De plus, ces notions permettent de catégoriser une dimension de l'hétérogénéité qui prévaut dans un contexte national pourtant enclin à l'homogénéité. En effet, on voudrait que les membres d'une nation partagent le plus grand nombre de valeurs possibles, pourtant l'existence de ces principaux milieux de vie nuit à cette homogénéité. Enfin, ces deux notions sont en interdépendance et les politiques québécoises (notamment la Loi sur l'aménagement et l'urbanisme) encouragent la collaboration entre ces deux milieux de vie, au sein de régions d'appartenance (régions administratives et municipalités régionales de comté) (Dugas et Vachon, 1991 : 32), ce qui motive l'analyse des représentations réciproques.

On laisse souvent entendre que les notions d'urbain et de rural permettent de capturer les dimensions de ces milieux, dans leurs aspects matériels, comme dans leurs aspects sociaux et culturels. Cependant, les auteurs ayant tenté l'aventure n'hésitent pas à signaler la difficulté à définir ces catégories (Brown et Cromartie, 2002; Dugas et Vachon, 1991; Jean, 1997; Pacione, 2005; Rémy et Voyé, 1992). Il existe d'ailleurs la thèse de l'homogénéisation des milieux urbain et rural (Jean, 1991), selon laquelle les médias de masse et l'accessibilité croissante aux transports

ont fait disparaître l'opposition ville-campagne, ne laissant place qu'à un espace défini uniquement en référence à l'urbain.

Néanmoins, le consensus suggère que la distinction persiste. Statistique Canada (2007), par exemple, définit comme étant rural tout ce qui n'est pas urbain, c'est-à-dire les petites villes de moins de 1 000 habitants, les terres agricoles, les régions éloignées et les réserves naturelles. Une telle définition, telle que rapportée par Thomsin (2005), suggère que les modèles qui nous permettent de saisir le rural sont en transformation. Dans le cas de Statistique Canada, on suppose le rural sur un continuum, en fonction de la division des espaces de travail et de résidence. On y considère la population, les activités économiques, et, dans une certaine mesure, la distance vis-à-vis les régions métropolitaines. Il n'en a pas toujours été ainsi, selon Thomsin, puisque les aspects culturels du rural et de l'urbain peuvent aussi être pris en considération dans leur définition. C'est au sein de cette conception que se situent les écrits de Kayser (1989) (cité par Jean, 1997 : 18), dans lesquels les caractéristiques culturelles sont intrinsèques à la définition de rural. Kayser définit la complexité de l'espace rural par quatre caractéristiques: 1) une densité relativement faible des habitants et des constructions, faisant apparaître la couverture végétale ; 2) une dominance agro-sylvo-pastorale de l'économie ; 3) un mode de vie associé à l'appartenance à une petite collectivité ; et 4) une identité qui renvoie à la culture paysanne. Cette définition met en relation le paysage, l'économie primaire, les petites collectivités et une identité paysanne. Toutefois, il est désormais admis que le milieu rural est plus vaste que la simple « campagne », qui n'en serait qu'une manifestation parmi d'autres (Lévy et Lussault, 2003). Il existe en effet une grande variété de milieux ruraux, en fait foi la division en zones rurales périurbaines, intermédiaires et périphériques (Jean, 1991 : 87). Il existe aussi des populations

marginalisés, en milieu rural (par exemples les homosexuels, les nouveaux arrivants, les relations hommes / femmes, les personnes âgées, etc.), qui contribuent à la diversité de l'espace rural (Cloke et Little, 1997). Cela conduit Jean (1997 : 44) à estimer que rural et urbain seraient en fait les idéal-types situés aux extrémités d'un même continuum des territoires et Lévy (1999 : 209) d'affirmer que la campagne ne serait qu'une « configuration urbaine spécifique ».

Si le milieu rural est complexe et par le fait même difficile à définir, le milieu urbain n'est pas plus aisé à saisir. La définition de Kayser (1989) du milieu rural ouvre la porte à quelques fragments de définition du milieu urbain, notamment une forte densité tant de population que du bâti et une économie qui ne serait pas agricole, mais plutôt axée sur les industries secondaires et tertiaires. Si Kayser mentionne l'appartenance à des petites collectivités rurales, Rémy et Voyé, au contraire, associent le milieu urbain aux « possibilités multiples de coexistence et d'échanges à travers le partage légitime d'un même territoire, ce qui non seulement facilite les contacts programmés mais surtout multiplie les chances de rencontres aléatoires » (1992 : 9). Cela concorde avec la définition du milieu urbain développée par Levy (1999 : 208), qui repose sur un couplage de la densité et de la diversité : « le maximum de 'choses sociales' différentes dans le minimum d'étendue ». Dans un premier temps, on estime qu'en termes matériels (bâti, aménagement, etc.) et immatériels (populations, valeurs, idéologies, etc.), l'urbain est plus dense que le non-urbain. Dans un deuxième temps, l'urbain est aussi plus diversifié. Cette diversité peut s'envisager dans une double optique (Lévy et Lussault, 2003). Elle est à la fois interdimensionnelle (les objets présents dans la ville appartiennent à différentes dimensions, par exemple la culture, l'architecture, l'économie, etc.) et intradimensionnelle (pour une même dimension, il existe, par

exemple, une grande variété dans la morphologie du bâti). Pour Lévy (1999 : 237), ce couplage de la densité et de la diversité mène à une typologie ou à un gradient de l'urbain, dont le central, le périurbain, l'infra-urbain et le méta-urbain.

C'est en effet par cette définition plurielle que l'on peut incorporer l'espace périurbain dans un tel continuum. Considérant la présence d'idéaux-types de part et d'autre du continuum, les espaces qui empruntent des caractéristiques à l'un comme à l'autre se trouvent en tout point sur le continuum, dont l'espace périurbain.

Il serait malheureux, toutefois, de passer outre l'apport des modèles qui défendent une réelle dichotomie entre le rural et l'urbain. En effet, par un trop grand recours au modèle du continuum, des auteurs craignent que le rural en vienne à être plutôt perçu comme simplement « moins urbain ». Des modèles tels que ceux de Christaller et Von Thünen, en positionnant les services supérieurs et les activités d'ordre financier au sommet de la hiérarchie urbaine, relèguent les autres types d'organisation spatiale aux rangs inférieurs. Il ne resterait plus, pour ces derniers, que de viser la transformation de leur base économique afin de grimper dans la hiérarchie urbaine. Mais en réitérant une véritable dichotomie entre les milieux, des auteurs (Thomsin, 2005; Blanc, 1997; Mathieu, 1998) mettent l'accent sur leur caractère distinct et spécifique. C'est donc notre conception même du processus d'urbanisation en vient à être qualifiée d'incongrue (Thomsin, 2005). En effet, on y voit là un rapport de force du milieu urbain sur le milieu rural. Comme si la transformation de l'espace rural se faisait non seulement uniquement en termes de progression de l'espace urbain, mais que le processus en soi était piloté depuis la ville.

Il existe bien entendu des territoires qui se transforment face à la progression et aux intérêts de l'urbain. Ce processus est la périurbanisation, qui n'est, au final,

qu'une forme particulière de l'urbanisation (Thomsin, 2005). La périurbanisation implique l'espace périphérique à la ville, qui voit sa structure se transformer en fonction d'une logique purement urbaine. Le milieu périurbain s'inscrit bien dans les modèles de hiérarchie urbaine mentionnés plus haut. En effet, y sont reléguées des activités économiques qui requièrent de vastes espaces, dont les industries et les entrepôts, qui ne pourraient simplement pas concurrencer la demande d'espace du secteur tertiaire, dans les espaces centraux (Blanc, 1997). Ce n'est donc pas en soi une nouvelle conception du territoire, mais principalement l'extension de territoire urbain.

Il s'agit alors de ne pas confondre la périurbanisation d'avec la rurbanisation. Cette dernière, au contraire, se définit comme un processus de transformation socioéconomique nouveau, dont l'origine est rurale plutôt qu'urbaine (Thomsin, 2005). Cet espace rural, face aux médias modernes et à l'afflux d'une population urbaine, en vient cependant à adopter une culture individualiste proprement urbaine. Par exemple, on y observe une protection accrue des paysages champêtres et un accroissement des valeurs foncières, suite à la valorisation du bâti résidentiel (maisons plus grosses et plus modernes, transformation de chalets en résidences principales, etc.). À la différence du processus de périurbanisation, cependant, les territoires en cours de rurbanisation conservent leurs structures spatiales rurales, dont la faible densité et les activités économiques fortement associées au secteur primaire. En conséquence, ce sont plutôt les aspects communautaire et culturel qui se voient ici transformés ou, en d'autres mots, la manière de vivre le rural, puisque la rurbanisation n'entraîne pas l'insertion du territoire dans une structure urbaine élargie.

La périurbanisation et la rurbanisation sont deux processus de transformation des milieux de vie québécois qui, irrémédiablement, transforment le visage des territoires. Qui plus est, il importe de relever que les représentations sociales contribuent elles aussi à la transformation de la définition des milieux. Mathieu (1998), dans sa synthèse des rapports ville-campagne, fait état du poids de l'économie dans la crise urbaine, notamment en ce qui a trait au taux d'emploi, depuis la décennie 1980. En combinaison avec la restructuration des activités urbaines et l'apparition des « villes globales », cela conduit à une transformation de la perception du rural par rapport à l'urbain. Dans un tel contexte, aux yeux de la population urbaine, le milieu rural devient de moins en moins associé à l'agriculture, et de plus en plus à la campagne, voire à la nature. C'est un héritage à préserver – celui des paysages « naturels » – pour un espace urbain qui aurait perdu à tout jamais son contact avec la nature. Aux définitions statistiques et théoriques du milieu rural, s'ajoute alors une définition idéale imposée par la ville. C'est de ce point de vue que le slogan populaire « Pas de pays sans paysans » est interprété comme évoquant à la fois la nation et la ruralité (pays) et le paternel (paysan) protégeant la terre et les « racines profondes de la nation qui, en les perdant, perdrait son âme » (Blanc, 1997: 11). Ainsi, le territoire rural cède sa place à un ensemble de valeurs et à l'idée d'un genre de vie : nature, convivialité et localisme. La ville, mise à mal, cherche réconfort dans le rural.

À titre de conclusion, cette discussion constate que les modèles conceptuels des milieux de vie – continuum, la dichotomie et hiérarchie urbaine – admettent tous, à leur manière, l'interrelation de l'urbain et du rural. En ce qui concerne les représentations, si la relation est évidente de la perspective de l'analyste, elles véhiculent malgré tout des images qui polarisent l'idée que l'on se fait du rural et de

l'urbain. Somme toute, il importe de garder à l'esprit que ces définitions n'ont qu'une valeur heuristique, en ce sens qu'elles admettent que le phénomène décrit est complexe et qu'elles ne définissent pas concrètement l'ensemble des types possibles. Dans l'analyse des discours et des images cinématographiques de ce projet, elles permettront d'identifier une gamme de rapports au territoire, considérant comme Jean (1997) et Lévy (1999) que ces milieux se positionnent sur un continuum, tout en requérant de les considérer dans leur spécificité (Thomsin, 2005). Ce sont des catégories plus ou moins séparées, mais interreliées les unes aux autres.

La spécificité du cinéma comme texte culturel

Avant d'entamer une discussion sur les représentations urbaines et rurales au cinéma, il est pertinent de se demander ce qui différencie le cinéma, en tant que construction culturelle porteuse de références spatiales, de la photographie, de la littérature ou de la peinture, par exemple. La distinction entre les films et les autres documents culturels portera principalement sur les caractéristiques du document filmique en soi, ainsi que sur sa position dans la modernisation des sociétés occidentales.

Les constructions culturelles sont souvent associées à la notion de « texte » (Duncan, 1990; Cosgrove et Jackson, 1987; Kolker, 1998). Fortement inspirée par les travaux de l'anthropologue Geertz (1973), le texte doit ici être compris comme un ensemble d'éléments (des images, des sons ou des mots), liés les uns aux autres. Plus précisément, ces éléments forment une structure de sens, cohérente et délimitée par un certain cadre (le livre, le film, l'article de journal, etc.). Cela amène Kolker (1998: 12) à suggérer que toute production culturelle ou tout événement pouvant être isolé (c'est-à-dire en en définissant le cadre et la structure interne)

s'avère être un texte qui peut être lu et interprété. Si toute production peut être un texte, il n'est pas moins vrai qu'il existerait des spécificités selon le type de document. Le film est un document qui se distingue pour plusieurs raisons. D'abord, il combine à la fois images en mouvement, sons et narrations. L'agencement de ces trois dimensions donne la possibilité de « faire naturel », car il occulte le travail de production sous-jacent le résultat final (Costa, 2001) et accentue l'authenticité ou la « naturalité » des images (Perraton, 2003; Barthes, 1964). Pour Lefebvre (2011), cela suggère des émotions qui facilitent notre attraction envers les paysages représentés et réduisent ainsi la distance nous séparant entre le lieu et sa représentation. Il donne en exemple la scène d'un train qui s'éloignerait de la gare, laissant entendre le son du klaxon s'amenuiser tandis que le train sort du cadre de l'image, accompagné d'une ballade mélancolique au piano. Une telle scène porte en elle une charge émotive et s'associe ainsi plus efficacement à nos propres expériences personnelles.

Cela étant dit, la structure narrative du cinéma s'avère aussi un élément essentiel à mentionner. La narration n'est pas unique au cinéma, puisqu'elle est, bien entendu, le fondement même de la littérature. Dans cette dernière, selon Gardies (1973), la structure de l'écrit requiert une description de l'espace au mot à mot. En conséquence, dès que l'écrit se porte sur un autre objet que le lieu, ce dernier est, dans une certaine mesure, abandonné. Le lecteur est alors amené à combler les vides. Par exemple, toute description des lieux est mise de côté, dès lors qu'il y a un dialogue entre les personnages. Dans le film, la narration se fait conjointement à la représentation spatiale, puisque les personnages sont toujours quelque part. Enfin, tout comme Fortin (2012) le souligne, cela signifie donc que les cinéastes doivent,

pour chaque scène, faire un choix de lieu, qui n'est jamais le résultat du hasard. Dans le film, le lieu est donc un élément qui contribue en permanence à la narration.

D'un point de vue plus sociologique, il convient de noter que la naissance et l'évolution du cinéma sont fortement associées à la modernisation des sociétés occidentales. Chez Dyer (1998), le cinéma est, en soi, la forme d'art issue de la modernité. La conception du cinéma comme une industrie qui produit des films pour le public le plus large – pour un marché – est symptomatique des sociétés occidentales modernes. Pour l'auteur, si la modernité est associée à une distanciation croissante de la population d'avec la nature et la communauté, il s'avère de même pour le cinéma, qui affaiblit la relation entre l'image et la réalité. Le lien qui unit l'image et la fragmentation du film se voudrait être l'analogie de notre propre expérience de la modernité : communication instantanée, mobilité accrue, mélange de classes sociales, etc. Le fractionnement des relations sociales empêcherait la conception holiste de la communauté. Le processus de montage du film, dans le même ordre d'idée, permettrait un semblant de continuité, « in just the same way that mass culture seeks to weld a unity out of the fragmentation of modern society » (Dyer, 1998: 7). En ce qui a trait à ce point, Walsh (1996) suggère que le principe même de consommation de masse du cinéma en fait une industrie qui, sans que cela soit nécessairement son intention, participe à l'homologation de valeurs et de symboles, notamment en ce qui concerne l'identité nationale. Ainsi, malgré la fragmentation tant du document filmique que de la société moderne, le cinéma n'en participe pas moins au façonnement d'une image se voulant cohésive de nos sociétés modernes.

Le film se veut donc une forme de document textuel particulièrement intéressant dans l'analyse des sociétés contemporaines. Il l'est sans doute encore

plus lorsqu'il s'agit de saisir la relation entre les grandes structures socioéconomiques, issues de la modernisation, et les représentations spatiales, omniprésentes.

Le cinéma, l'espace urbain et l'espace rural

Ayant maintenant à l'esprit que le film est un document particulièrement riche pour l'analyse des représentations spatiales et des récits contemporains, mais aussi que les espaces ruraux, urbains et périurbains sont en fait des catégories fort complexes, il importe de se questionner sur leur présence au cinéma. Mentionnons d'abord que l'analyse de la représentation du territoire dans les œuvres de fiction n'est pas récente. Dès 1924, Wright (1924) publie *Geography in literature*, dans lequel il suggère que les romanciers sont plus à même que les géographes d'analyser l'espace régional, grâce à une sensibilité qu'ils auraient développée envers leur environnement. Ce n'est que plus tard, au cours de la décennie 1970, qu'ont lieu d'importants développements conceptuels dans le domaine de la géographie littéraire. Henri Lefebvre (1974) et Armand Frémont (1976) suggèrent que l'espace ne se résume pas simplement à l'environnement matériel, mais aussi à un environnement social, construit et chargé psychologiquement et idéologiquement. Salter et Lloyd (1977), Tuan (1978) et Thrift (1978) s'engagent dans la discussion des aspects empiriques de l'analyse des représentations littéraires, dans le but de révéler comment l'être humain conçoit son espace en interreliant univers physique et subjectivité. Moretti (1998), pour sa part, s'est intéressé à la cartographie des œuvres littéraires pour mieux en savoir sur les structures narratives. En ce qui a trait à l'analyse des représentations spatiales cinématographiques, l'un des premiers principaux apports à une méthodologie empirique se trouve dans l'analyse des

paysages cinématographiques dans les western américains, réalisée par Mauduy et Henriët (1989). Depuis, l'analyse de la géographie représentationnelle est devenu un champ pluridisciplinaire important (Burgess et Gold, 1985), sur lequel des spécialistes se sont penchés tant au niveau de l'espace urbain (Clarke, 1997; Perraton et Jost, 2003) que de l'espace rural (Fowler et Helfield, 2006).

Comme le proposent Brosseau et Cambron (2003), le principal objectif des géographes qui s'intéressent aux aspects géographiques des œuvres de fiction est de proposer une compréhension plus complète de l'espace et des rapports que l'humain entretient avec lui. Piveteau (1991) rappelle avec justesse que la représentation de l'espace est un synopsis de son organisation : elle offre une vision en bloc de ce qui nous entoure. Il est reconnu que le cinéma est une construction culturelle, c'est-à-dire qu'il est produit de groupes sociaux, qui y expriment des facettes de leur réalité (Burgess, 1990). Brigham et Marston (2002), s'inspirant de Duncan (1990), conçoivent une dualité entre paysage et cinéma, puisque mis en scène, le paysage cinématographique communique, négocie et conteste les pratiques sociales conventionnelles. Ces travaux laissent entendre que le cinéma est une production culturelle qui émane d'un ensemble de pratiques sociales, mais aussi qu'il s'insère dans un processus d'affirmation ou de contestation des pratiques dominantes ou conventionnelles.

Les géographes se sont penchés attentivement sur la géographie représentée au cinéma. McGregor (2003) analyse le rapport entre la nature et l'identité dans le film canadien *The Company of Strangers* (dir. Scott, 1990). La réappropriation des espaces urbains de Madrid dans l'Espagne post-Franco est analysée par

l'intermédiaire du film *Taxi* (Fraser, 2006). Elbow (2005) s'attarde sur trois films brésiliens pour comprendre l'évolution de la représentation des milieux urbains et des favelas de Rio de Janeiro. Quant à Laderman (2000), il analyse le film *Highway Patrolman* (dir. Cox, 1992), un *road movie* qu'il cherche à intégrer au contexte de transnationalisation de l'économie mexicaine. De l'autre côté de l'Atlantique, Roberts (2012) a analysé plus de 1 700 films afin d'explorer les représentations et les perceptions de la ville de Liverpool. Le recueil édité par Cresswell et Dixon (2002) montre bien la volonté de contextualiser les représentations, tout en abordant des thèmes diversifiés (identité culturelle, hypergéographie, pédagogie). Quant au recueil publié par Hallam et Roberts (2014), il regroupe des auteurs développant des méthodes cartographiques afin d'analyser les systèmes narratifs et les structures de production du cinéma. Le recourt aux systèmes d'information géographique s'avère au cœur des travaux de Aitken et Craine (2006), lesquels tentent d'insérer le caractère émotif des narrations dans les outils d'analyse spatiale. Le plus souvent, les géographes portent leur attention sur une poignée de films, afin d'évoquer des aspects particuliers de la géographie qui y est soulevée. Ils n'en demeurent pas moins fidèles à la géographie culturelle, en montrant la nécessité de contextualiser les représentations spatiales au cinéma, afin de mettre à jour leur processus de construction culturelle.

Le milieu rural au cinéma

Bien que le territoire soit un espace hétérogène et que ses représentations le soient tout autant, une forme de consensus s'est développée parmi les auteurs traitant du milieu rural au cinéma. Effectivement, il est souvent entendu que les représentations du milieu rural au cinéma sont profondément entrelacées avec le

milieu urbain. Requena (1988) observe que les représentations rurales sont toujours proposées à partir d'un point de vue urbain. McArthur (1997: 21) mentionne les intertitres qui accompagnent un film muet de 1928 (*Lights of New York*, dir. Foy) où l'on peut lire, dès la première scène dans un village rural : « Main Street. Forty-five minutes from Broadway—but a thousand miles away », puis lorsqu'une scène renvoie à New York, on peut lire: « Broadway. Forty-five minutes from Main Street—but a *million* miles away ». On y représente donc une tension – pour reprendre le terme de Brosseau (2003: 529) – entre les deux milieux. Si le village où l'on retrouve la *Main Street* peut emprunter certains aspects à la métropole, cette dernière a effacé depuis longtemps toute similitude à la campagne. Les cinéastes semblent donc avoir toujours pris en considération l'interrelation entre milieu urbain et milieu rural.

Les chercheurs ont observé une récurrence dans leurs interprétations en ce qui a trait aux connotations positives et négatives des représentations rurales au cinéma. Fowler et Helfield (2006) résument ce constat dans leur recueil sur le sujet. Une image négative du passé dans le cinéma rural est le reflet d'un investissement vers le progrès, tandis qu'une image positive indique une nostalgie de valeurs associées traditionnellement à la nation. Les auteurs estiment même que ce constat s'applique aux représentations contemporaines, considérant le lien fort qui unit le milieu rural avec l'identité nationale (Fowler et Helfield, 2006).

Il y a peu d'ouvrages uniquement consacrés à la représentation cinématographique du milieu rural québécois, mais plusieurs auteurs abordent le thème (Garel et Beauclair, 1992; Gittings, 2002; Leach, 2006). Harcourt (2006) analyse chronologiquement quelques films québécois dont l'action se déroule en milieu rural. Il ne recontextualise pas le milieu rural représenté, mais traite de l'évolution de ses représentations. D'une origine fidèle à la tradition pastorale du

milieu rural (*Le gros Bill*, dir. Bigras, 1949), le discours du cinéma québécois s'est déplacé vers des représentations introduisant l'industrialisation de certains milieux ruraux (*Gina*, dir. Arcand, 1975) et l'intégration des communautés ethniques (*L'ange de goudron*, dir. Chouinard, 2001) (Figure 2). Si Harcourt (2006) est pleinement conscient que les représentations cinématographiques sont des constructions imaginaires, empreintes de simplifications et d'omissions (les communautés autochtones sont quasi absentes du cinéma québécois, par exemple), il n'aborde pas l'idée que l'évolution de ces représentations est liée à la transformation du monde social. Tremblay-Davialt (1981) comble en partie ce manque, avec l'analyse de 12 films réalisés entre 1942 et 1953. Elle associe le cinéma québécois de cette période à un cinéma orphelin, à l'écart d'un espace urbain déjà plus qu'émergeant. Le cinéma québécois d'alors était fortement structuré par des principes catholiques qui valorisaient la culpabilité, la souffrance et le sacrifice. MacKenzie (2004) estime que même si le dilemme proposé par ces films se conclue par le choix des valeurs traditionnelles, ce cinéma dévoile néanmoins les tensions de l'époque duplessiste envers le milieu urbain.

Figure 2. Gina (Arcand, 1975) et L'ange de goudron (Chouinard, 2001)



Source : <http://elephant.canoe.ca/>

Il existe chez les critiques et les analystes de la littérature canadienne l'expression « garrison mentality » ou mentalité de garnison (Atwood, 1987; Frye et Hutcheon, 1995; Monk, 2002), faisant référence à une période de réajustement face à un environnement étranger, au cours de laquelle un groupe social recherche, par un repli sur lui-même, une sécurité face à une menace potentielle. Atwood écrit :

« Les familles du roman canadien regroupent leurs membres comme des moutons dans la tempête ou des poulets dans le poulailler : misérables et entassés, mais sans désir de s'échapper parce que le monde extérieur leur apparaît comme un espace vide et froid. J'ajouterai que ce modèle est aussi valable, sinon plus, pour la littérature du Canada français qu'il ne l'est pour celle du Canada anglais [...]. Le sort des Canadiens anglais entravés par leurs attaches familiales semble doux comparé à celui des Canadiens français : au Québec il semble qu'on ne puisse absolument pas quitter son chez-soi et que, si on le fait, ce n'est que pour désirer y retourner, si misérable qu'il ait été » (1987: 138 et 239).

Cette thèse au sujet de la fiction littéraire canadienne semble refléter certaines représentations cinématographiques du milieu rural du début de la deuxième moitié du 20e siècle. Une représentation simpliste de la ville permettait de qualifier celle-ci de menaçante. Leach (2006) suggère en effet que l'idéologie de la conservation – une exaltation du passé associée au messianisme et à l'agriculturisme (Lessard, s.d.) – a conduit à une idée du chez-soi fondée principalement sur le doute vis-à-vis des influences extérieures. Ces propos sont par ailleurs corroborés par Hughes (1972: 384) :

« la révolution industrielle de l'époque moderne déplace les masses humaines de la campagne à la ville, bouleverse l'équilibre des classes sociales, met en cause le contenu même et les buts de l'enseignement traditionnel et menace un mode de vie qui, dans le passé, a procuré aux Canadiens français un confort et une satisfaction profondes ».

Bien entendu, le confort et la satisfaction associés à la campagne n'étaient pas accessibles à tous les Canadiens français, les forçant parfois à faire des choix difficiles. Cette situation est évoquée dans une adaptation cinématographique du roman *Maria Chapdelaine* (dir. Duvivier, 1934), dans laquelle l'héroïne choisit, malgré la dureté de l'environnement, de rester au Lac Saint-Jean, plutôt que de partir pour la ville. La ville était alors perçue comme fondamentalement mauvaise pour les Canadiens français³. Les représentations de la ville étaient peu nombreuses et, selon Marshall (2001), Montréal était alors considérée comme anormale et dominée par les anglophones. La société rurale québécoise l'évitait en s'identifiant au monde rural, grâce à un ensemble de représentations spatiales, tant dans les œuvres de fiction que dans les sermons religieux. Le cinéaste Gilles Carle vient par ailleurs critiquer cette simplification associée au retour à la terre, dans le film *La vraie nature de Bernadette* (1972), en s'attaquant au mythe de la vie rurale simple et heureuse véhiculée par la classe intellectuelle et urbaine (Pallister, 1995). Le cinéma a permis d'observer les représentations de la ville et de la ruralité, au Québec, non seulement comme vecteur identitaire (inclusion et exclusion), mais aussi comme opposition entre modernité et tradition. Le cinéma a aussi permis de constater l'évolution de l'image que se faisaient les cinéastes de l'univers rural, passant de la valorisation de la tradition à sa critique.

En conclusion, comme l'affirme Requena (1988), les représentations rural a au cinéma semble fortement lié, d'une manière ou d'une autre, à la ville. Jusqu'à Gilles Carle et Claude Jutras, le cinéma québécois non seulement se désintéressait de

³ L'appellation Canadien français est utilisée pour la période antérieure aux années 1960, celle de la Révolution tranquille (Martel, 1997). Avec cette dernière, une rupture se crée afin de distinguer les francophones hors-Québec et les Québécois.

la ville, mais pouvait même l'ignorer intentionnellement. Avec Carle, naît une génération de cinéastes plus à l'écoute des transformations dans la géographie québécoise (Harcourt, 2006). De nos jours, cette dialectique entre milieux subsiste, mais le cinéma rural ignore rarement l'interrelation entre les espaces urbains et ruraux.

Le milieu urbain au cinéma

Même si la littérature sur le cinéma québécois accorde à la ville un intérêt marginal (Gittings, 2002; Poirier, 2004b; Leach, 2006; Monk, 2002; Weinmann, 1990), certains sociologues se sont penchés plus sérieusement sur l'imaginaire urbain et périurbain québécois. Dans un premier lieu, Lajoie (2001) tente une analyse approfondie de la ville dans le cinéma québécois, en proposant la thèse que les représentations cinématographiques « can [...] be used to mediate between the spatial imaginary of a city's residents and the built environment within which they live out their day to day lives ». Il tente d'expliquer les processus par lesquels les représentations des pratiques spatiales au cinéma encouragent l'appropriation collective de la ville, au Québec. Dès la fin des années 1950, suggère-t-il, les intellectuels ont contesté le ruralisme canadien français en créant un lien entre l'identité culturelle et la ville, afin de permettre la réappropriation culturelle francophone de Montréal. Une telle réappropriation se constate, par exemple, dans la conversion de noms de rue anglais en noms français : Édouard-Montpetit (autrefois Maplewood, 1967), Pierre-de-Coubertin (autrefois Boyce, 1975) et, plus récemment, René-Lévesque (autrefois Dorchester, 1987) (Lasserre et Gonon, 2008: 25). Le cinéma contribue de trois façons au façonnement d'un tel lien. La localisation du récit permet une réappropriation de certains lieux de pouvoir et de l'environnement

proprement montréalais. Il encourage la valorisation des lieux et des formes culturelles marginalisées, notamment les quartiers populaires. Enfin, en reflétant la diversité des intérêts des groupes sociaux urbains contemporains, il permet la contestation du discours dominant. Le cinéma contribue à créer ces liens en proposant une définition, d'une part, des modes de vie et des pratiques socio-spatiales, et d'autre part, en façonnant une mémoire populaire. Lajoie poursuit son étude avec l'analyse des films *Eldorado* (dir. Binamé, 1995) et *Le confessionnal* (dir. Lepage, 1995). Il estime que le premier considère la ville comme un fait naturel et n'encourage pas une réappropriation, au contraire du deuxième, qui attire l'attention sur l'importance de reconnaître les caractéristiques du passé et du présent, contribuant à la création d'une mémoire populaire cristallisée dans l'environnement urbain.

Dans un deuxième lieu, Fortin (2012) cherche à cerner les contours de l'imaginaire rural, périurbain et urbain véhiculé par le cinéma québécois. Elle a su constituer un vaste corpus de 250 films québécois de fiction, tournés en français, dont l'action se déroule dans la seconde moitié du 20e siècle ou au 21e siècle. Alors qu'elle tentait d'abord d'analyser l'imaginaire périurbain, elle a rapidement été confrontée à l'interrelation des trois milieux, dans les récits de son corpus. Les milieux sont comparés les uns aux autres, parfois au sein d'un même récit. Le regroupement des traits communs des lieux représentés lui a permis de construire des régimes d'images qui révèlent des tensions fondamentales pour chaque milieu. Chacun d'entre eux est associé à une connotation générale, de sorte que la ville est représentée négativement, la banlieue positivement, tandis que la campagne est ambiguë. Toutefois, l'analyse plus approfondie permet de constater des oppositions dans la représentation de chacun des milieux. En effet, le milieu rural est dépeint à la

fois comme un espace de régénération et de danger, le milieu urbain comme étant un espace communautaire, mais pauvre et criminalisé, tandis que le milieu périurbain oppose rêve et monotonie. Les résultats encore préliminaires de Fortin sont intéressants, car ils mettent l'accent sur la diversité des représentations, mais aussi sur leur évolution. À ce titre, l'auteure estime que le milieu de référence de la cinématographie québécoise s'est transformé depuis la décennie 1990, passant de la ville à la banlieue. Admettre l'évolution des représentations spatiales laisse croire à une forme de négociation entre les différentes perspectives, façonnant ainsi les discours sur notre environnement.

Enfin, dans son analyse d'un corpus de dix films québécois de la décennie 1970, Major (1982) observe un milieu urbain médiocre, avec une dimension réduite de l'espace et très peu de déplacements. Elle note une forte présence du quotidien : chambres à coucher, cuisines, salles de bain, bureaux, salon. Elle perçoit le mythe du Sud (compris ici comme étant la chaleur, les plages, les loisirs, etc.) et l'absence de neige dans tous les films sélectionnés. Enfin, si l'intérêt porté à l'étude de Major réside dans son analyse d'un corpus, l'absence de contextualisation ne permet pas d'affirmer si ce pessimisme est le reflet des pratiques socio-spatiales québécoises. En fait, Baribeau (1984: 306) aimerait la voir répondre à la question : « Pourquoi en est-il ainsi » ? En d'autres mots, Major ne décrit pas les pratiques sociales desquelles émergent un tel discours. De manière similaire, Poirier (2004b) fait l'analyse de l'identité québécoise au cinéma, pour la période de 1987 à 2000. Il constate une surreprésentation de Montréal, puisque 35 films sur 41 s'y déroulent. Le centre-ville de la métropole est perçu négativement, comme une menace envers les personnages. Bien que leurs analyses soient différentes, il s'avère intéressant de constater que les conclusions de Lajoie, Fortin, Major et Poirier révèlent des discours

variés sur Montréal, suggérant à la fois la réappropriation des quartiers populaires et un misérabilisme ouvrier.

Par-delà les frontières du Québec, l'urbanité⁴ a été traitée dans un recueil édité par Clarke dont l'objectif est : « to explore the relations between urban and cinematic space » (1997: 2). Comme Perraton et Jost (2003), Clarke (1997) considère que la naissance presque conjointe de l'espace urbain et du cinéma a contribué à leur interrelation, notamment dans la normalisation d'un rythme de vie effréné et désajusté dans la ville. Levy (1991) se penchera plutôt sur les représentations de la petite ville (*small town*) américaine au cinéma depuis les années 1930, à partir d'un large corpus de films. Pour cet auteur, la description du contexte d'émergence – c'est-à-dire les valeurs, pratiques et activités dominantes – est fondamentale afin de comprendre la manière dont sont activés certains discours dominants, dans une période donnée. Jusqu'aux années 1950, la représentation de la petite ville était plutôt positive, mais à partir des années 1960, elle devient plus fragmentée, individualisée. Levy l'explique par une série d'événements issue du contexte socio-économique, qui remet en question la culture dominante : assassinats politiques, guerre au Vietnam et manifestations contre-culturelles. Cependant, la description des contextes d'émergence, chez Levy, se limite à quelques indications en début de chapitres et à quelques anecdotes disséminées au fil des pages. L'intérêt de son étude n'en est pas moins grand, puisque Levy a montré qu'une analyse par période facilite l'identification des idéologies dominantes et de leur évolution.

⁴ Comprise en tant qu'ensemble des représentations qu'on se fait de l'urbain, en une période donnée (Brunet, Ferras et Théry, 2005).

En conclusion, cette revue de littérature sur le sujet des représentations du milieu rural et du milieu urbain a permis de faire quelques constats qui guideront la problématique et la recherche. Le cinéma, en tant que narration, offre aux géographes un outil supplémentaire pour comprendre les milieux de vie et les multiples enjeux qui leurs sont associés. Les milieux urbains et ruraux sont représentés depuis l'origine du cinéma et on observe des représentations variées et en évolution sur plusieurs périodes temporelles. Toutefois, la négociation des représentations et leur contexte d'émergence ont été négligés. En d'autres mots, il est difficile de mettre en relation les mœurs et les pratiques dominantes d'une période avec les représentations territoriales qu'on pouvait alors s'en faire. La littérature sur le cinéma québécois ne fait pas exception à ce constat et on accorde rarement à l'espace un traitement autre qu'anecdotique. En conséquence, il est difficile de comprendre les liens étroits qui unissent les discours cinématographiques et le contexte socio-historique et, plus particulièrement, les tensions que ces discours peuvent révéler au sujet des enjeux socio-spatiaux québécois contemporains.

La question de recherche

Cette revue de littérature mène à plusieurs constats. D'abord, le cinéma s'insère dans un ensemble d'outils qui façonnent la manière dont les membres d'une nation perçoivent leur histoire et définissent leurs enjeux fondamentaux, tout comme le territoire qu'ils s'approprient. Ceux-ci sont régulièrement remis en question, puisque le partage d'un territoire ne doit pas être confondu avec le partage d'un récit identitaire commun. Les passés et les ambitions des Québécoises et Québécois sont multiples, et ils associent au territoire des significations différentes. Celles-ci s'expriment notamment dans les représentations spatiales issues d'un corpus

cinématographique national. De manière artistique et dramatisée, elles font état de tensions générées par l'évolution et le bouleversement de l'activité sociale et économique sur le territoire. Le bouleversement qu'a pu susciter la transformation du monde rural et du monde urbain a ponctué de manière fondamentale l'histoire géographique du Québec. Si cette division n'est pas unique au Québec, il est cependant évident qu'elle fut au cœur de la construction identitaire nationale québécoise. Le monde rural a été représenté, jusqu'à récemment, comme garant de l'identité française et catholique pour une large part de la population québécoise. Quant au monde urbain, il a été associé au départ à un espace non seulement étranger, mais aussi de domination anglophone. Weinmann (1990) situe le film *Jésus de Montréal* (Arcand, 1989) à l'intersection de ces deux mondes. Pourtant, l'un et l'autre sont entremêlés dans l'histoire géographique et sociale québécoise :

« La radicale nouveauté, l'originalité de *Jésus de Montréal* se trouve dans la manière dont la mort de Daniel, ne s'ouvrant pas sur le Ciel, s'ouvre sur l'Autre. C'est là que réside son message profond pour le Québec, pour le monde, le local et l'universel y étant encore intimement liés. Le Québec, arrivé à une croisée cruciale des chemins non seulement est appelé à re-connaître l'Autre, l'immigrant (*xenos* et *paroikos*) au sein de sa société, mais devra surtout prendre conscience que la survie de sa société, de son peuple, à la longue, ne sera possible que dans la mesure où il saura intégrer cet Autre dans cette société, sans le dénier, sans se renier » (Weinmann, 1990: 253).

Weinmann fait ici voir Montréal comme le berceau de la rencontre avec l'Autre, tandis que l'espace rural constitue la fondation de la cohésion traditionnelle québécoise. La représentation de l'un et l'autre constitue un enjeu essentiel dans la construction identitaire. Weinmann rapporte les propos de Denys Arcand qui « évoque dans ce film, transposés, métamorphosés dans le cadre d'une grande

métropole 'mes souvenirs d'enfant de chœur dans un village perdu, catholique depuis des siècles, et mon expérience quotidienne de cinéaste dans une grande ville cosmopolite' » (1990: 178). Le fait est, ces discours véhiculés par le cinéma sont intrinsèquement liés aux pratiques socio-spatiales, celles-ci étant la matérialisation des structures sociales dans l'espace. Construire une identité nationale sur ces espaces juxtaposés serait donc un aspect fondamental du cinéma québécois.

À partir de cette revue de la littérature, j'avance l'hypothèse que le cinéma québécois reflète une variété de discours que les membres de la nation portent sur leur territoire. En effet, l'évolution socio-historique du Québec a été soumise à une diversité des pratiques socio-spatiales, tout comme l'ont été les représentations cinématographiques. Dans les deux cas, leur évolution a été ponctuée de grandes transformations. Afin de structurer cette thèse, ma question de recherche est la suivante : **quels sont les discours territoriaux cinématographiques québécois contemporains? Comment s'inscrivent-ils dans le rapport rural-urbain? Et que reflètent-ils de la diversité des pratiques socio-spatiales?** L'objectif est de saisir comment ces discours contribuent à reconnaître la complexité et l'évolution de la définition d'un territoire national. Je cherche donc à identifier les discours géographiques de la cinématographie québécoise et à exposer ce qu'ils dévoilent quant à leur position sur les grands enjeux ou les problématiques sociales de leur époque.

Les discours sur le territoire au sein de la géographie culturelle

Cette thèse porte sur les représentations que la cinématographie québécoise fait du territoire. Elle s'insère dans une géographie culturelle en effervescence. Tôt

dans la première moitié du 20^e siècle, Sauer (1925) envisageait déjà l'étude des paysages, estimant que ceux-ci pouvaient rendre visibles les traits culturels d'une société. Les géographes décrivaient alors en détails un lieu ou une région, révélant les différents éléments qui y rendaient compte du passage d'un groupe social. Il s'agit, pour Don Mitchell (2008 [1996]), de la « vieille » géographie culturelle. Deux raisons différentes font que dans les années 1960, les activités associées à la géographie culturelle s'intensifient et se transforment. D'abord, la géographie culturelle se trouve en réaction face aux théories généralisantes des années 1960, notamment le marxisme, l'économie régionale et la science spatiale qui recouraient grandement aux méthodes quantitatives (Oakes et Price, 2008; Shurmer-Smith, 2002). En ces termes, la culture a peu de pertinence, puisqu'elle n'a pas une vocation purement fonctionnelle: il ne s'agit pas d'une solution logique à un problème matériel. Toutefois, comme le rappelait Geertz (1973), c'est le contexte culturel qui permet aux gens d'interpréter leur vie et d'y donner un sens, et aux sociétés d'interpréter ces problèmes. Le contexte culturel permet de mettre le doigt sur les aspects normatifs de la culture qui régissent nos sociétés. Deuxièmement, l'approche de la « vieille » géographie culturelle était perçue comme trop descriptive et particulariste (Oakes et Price, 2008). De nouvelles perspectives plus critiques, dont le féminisme, ont conduit à une approche qui témoignait de la charge politique du paysage. Pour cette nouvelle approche, le paysage et les représentations ne faisaient pas que révéler le passage des groupes sociaux, ils étaient intégrés aux rapports sociopolitiques. C'est vers la fin des années 1980 et au début des années 1990 que le tournant culturel en géographie prend bonne allure. C'est le début de ce que Don Mitchell (2008 [1996]) appelle la « nouvelle » géographie culturelle, dans laquelle s'inscrit la présente thèse. En utilisant les théories de la linguistique et de la

sémiotique, mais aussi les approches déconstructionnistes, les géographes culturels conceptualisent les paysages et les représentations spatiales comme des textes pouvant être lus. L'émphase est alors mise sur les aspects représentationnels et symboliques du paysage.

Toutefois, à trop se concentrer sur les représentations spatiales, on peut en oublier leur influence sur les relations sociales, mettent en garde certains géographes (Mitchell, 2008 [1996]; Mitchell, 1994). Il importe de dépasser le simple décodage des textes. Il faut comprendre comment ces textes sont exploités comme pratiques culturelles. En d'autres mots, comment sont-ils employés en tant qu'instruments de pouvoir? En effet, le paysage « travaille » (ou contribue) à produire ou reproduire un état de fait, voire des inégalités. « Moreover, the morphological landscape is usually not produced in order to be read; rather it develops as both a product of and a means for guiding the social and spatial practices of production and reproduction in an area » (Mitchell, 2008 [1996]: 162). Enfin, les représentations spatiales sont une négociation, c'est-à-dire qu'elles sont rarement (voire jamais) adoptées par la totalité de la population. En conséquence, les représentations sont en permanence produites et reproduites, selon les pratiques et les enjeux socio-spatiaux. Il s'avère, en conclusion, important de rapporter cette dynamique entre l'espace matériel et l'espace représentationnel.

Fondamentalement, ce n'est pas le cinéma qui est étudié ici, mais le cinéma comme l'une des formes médiatiques de la représentation territoriale. Le cinéma, comme la plupart des médias, permet d'observer les conflits sociaux et la construction de consensus sur notre perception du monde. Bien qu'il ne s'agisse pas de comprendre les processus techniques par lesquels les discours

cinématographiques sont véhiculés, comme le font les théoriciens des médias (Kittler, 1999), la géographie culturelle et les études cinématographiques ne sont pas en compétition l'une contre l'autre. Il n'est donc pas surprenant de les voir partager des fondements théoriques importants, dont le poststructuralisme, l'intertextualité, l'idéologie et la subjectivité (Dyer, 1998; Hayward, 2000).

Enfin, les apports de cette thèse à la géographie culturelle sont de deux ordres : théorique et méthodologique. D'une part, sa dimension interprétative tente de confirmer que la diversité des pratiques socio-spatiales, mais aussi leur évolution, puissent être étudiées au travers d'un cinéma national. Par l'analyse des représentations cinématographiques de l'espace, cette thèse se détache de la matérialité des paysages. Elle encourage ainsi une définition plus large des paysages, en concevant que le témoignage des groupes sociaux ne se pose pas uniquement sur l'espace matériel, mais représentatif aussi, confirmant l'intertextualité de nos pratiques culturelles et spatiales. L'interprétation de ce corpus filmique, en association avec un contexte historique, pourra dévoiler le caractère ambigu et ambivalent de l'identité nationale québécoise. Cette dernière se situe à un carrefour entre l'être et le devenir, où la simplification, en ce qui concerne les relations complexes entre rural et urbain, n'est plus de mise.

D'autre part, une telle complexité ne peut être soulevée sans recourir à une méthodologie spécifique. Tel qu'abordé au chapitre suivant, l'opérationnalisation de l'analyse de discours est rarement discutée de manière exhaustive en géographie culturelle (Lees, 2004). La présente thèse entend donc contribuer sur le plan de la collecte et de l'analyse des données. Il importe d'encourager l'usage de telles méthodes, plus particulièrement en ce qui a trait à l'analyse de documents

cinématographiques. À ce titre, les trois implications d'une « méthodologie critique visuelle » (Rose, 2001: 12) seront respectées : 1) les films doivent être considérés avec sérieux et attention; 2) leur contexte de productions doit être examiné; et 3) la subjectivité de l'analyste doit être signalée.

Une méthodologie mixte sera préconisée, puisqu'elle favorise le développement d'interprétations beaucoup plus riches et donne un regard sur les sens contradictoires des images (Rose, 2001). Une approche quantitative peut permettre de dresser un portrait général des représentations spatiales du cinéma, révélant de grandes tendances. L'analyse qualitative, à travers l'extraction du contenu le plus significatif des films sélectionnés, permettra de valider ces grandes tendances, tout en identifiant les alternatives qui leurs sont proposées. L'approche mixte s'avèrera pertinente en mettant en lumière à la fois les grandes tendances, ainsi que leurs contradictions. Qui plus est, des chercheurs s'inquiètent du retrait des approches quantitatives en géographie humaine et culturelle (Hamnett, 2003; Shearmur, 2010). Leurs inquiétudes révèlent une perception partagée face à notre discipline. Il me semble approprié de revaloriser l'exploitation des grandes bases de données – qu'elles soient issues d'organismes publics tels que Statistique Canada ou conçues localement à l'aide de grilles de lecture – compte tenu de leur pertinence pour la méthodologie proposée dans cette thèse.

En conclusion, la géographie culturelle s'est développée en profitant des apports de plusieurs disciplines, dont les études culturelles et la philosophie. Cette thèse fera de même et se positionne dans la mouvance dite « nouvelle » de notre discipline, en s'intéressant aux rapports sociaux inscrits dans les représentations

spatiales. Outre une contribution à l'exploration de la complexe identité québécoise, ses apports à la géographie culturelle sont théoriques (en recourant au cinéma pour comprendre l'évolution des représentations) et méthodologiques (en exploitant une large base de données, par une analyse multi-approches).

CHAPITRE 2 – LA MÉTHODOLOGIE

Le cadre méthodologique

La question centrale du projet de recherche qui vient d'être présentée concerne l'identification et l'analyse des discours géographique du cinéma québécois. Pour aborder cette question, une méthodologie spécifique a été développée. Le concept de discours a permis de dégager des pistes afin de construire une méthodologie susceptible de répondre à la question de recherche. La charge culturelle des représentations territoriales a été discutée dans le cadre de la présentation de la problématique. Plus spécialement, elle a mis en évidence l'existence de discours idéologiques dans le cinéma québécois, notamment en termes d'apologie du milieu rural et d'encouragement de l'appropriation du milieu urbain par les francophones. À plusieurs reprises, toutefois, la non évocation du contexte d'émergence, décrivant les pratiques socio-spatiales, a nui à la compréhension des processus qui ont façonné ces discours. Pourtant, la problématique laissait entendre que les rapports sociaux s'insinuaient dans la construction des discours sur le territoire. En effet, ceux-ci seraient l'expression de l'interprétation que les groupes sociaux se font de leur réalité. La notion de discours de Foucault a été retenue pour insérer les représentations spatiales dans un cadre théorique plus large qui tenait compte des rapports de pouvoir entre différents groupes sociaux dans un processus de production de vérité.

En ce qui a trait à l'interprétation de la représentation spatiale, Relph (1976) identifie deux approches pour l'étude du lieu. La première est l'approche particulière, qui exclut la généralisation, car chaque lieu est unique dans la manière dont il est

vécu. La seconde méthode est la description et l'analyse systématique des lieux, dans laquelle ne sont pris en compte que les traits généraux de ces lieux. Individuellement, ces deux approches sont fragiles face à la critique, car elles sont incomplètes. Il semble par conséquent que l'association de ces deux approches est la plus pertinente, représentant ainsi le lieu comme unique, tout en étant en lien avec d'autres lieux partageant ses caractéristiques, ce que les géographes réfèrent à la dualité de l'objet spatial (Pumain et Saint-Julien, 1997). C'est d'ailleurs ce que l'historien Sorlin (1977) effectue, en débutant son analyse uniquement par le film *Ossessione* (dir. Visconti, 1943), avant d'appliquer sa méthodologie à un petit échantillon de films de la même période. Dans son manuel d'interprétation des documents visuels, Rose (2001) partage cet avis, estimant qu'une telle approche peut être profitable à une méthodologie critique, concédant que si la généralisation occasionne une perte de détails, il y a découverte de tendances larges. Elle estime en effet que les opérations de collecte des données, de catégorisation et d'analyse peuvent s'intégrer judicieusement dans une recherche critique, pour autant que soit admis leur caractère subjectif et construit.

L'approche dont est issue l'analyse critique de discours (ACD) tient compte du rapport idéologique des représentations cinématographiques, en insérant le discours dans des structures culturelles plus vastes, lesquelles produisent ou reproduisent le pouvoir. La théorie sur le discours de Foucault – parce qu'elle met de l'avant la construction sociale du discours et son interrelation avec l'ensemble des pratiques discursives et sociales qui encadrent l'apparition de certains discours – a largement inspiré l'approche critique de l'analyse de discours, qui tire son origine de la linguistique critique (Fairclough, 1992).

Développée à la fin des années 1970, l'intention de l'ACD était d'isoler l'idéologie dans le discours et de dévoiler comment l'idéologie et les processus idéologiques se manifestent à travers des systèmes de caractéristiques linguistiques (Bernardo et al., 2007). L'ACD se donne comme tâche de dénaturer le discours en expliquant les processus qui ont mené à son expression, peu importe l'objet étudié, que ce soit un champ de discipline scientifique, la nation, la folie, l'urbain, le périurbain et le rural. Bien que Foucault ait très peu exploré la dimension linguistique du discours (Fairclough, 1992 : 56; Williams, 1999 : 5), l'analyse de discours, compte tenu de son origine, est principalement orientée vers la dimension textuelle. L'un des principaux instigateurs du développement d'une ACD est Norman Fairclough (1992, 2005, 2003), duquel sera principalement inspiré ce cadre méthodologique, puisque Foucault n'a pas entrepris le développement d'une méthodologie systématique. Une revue sur l'ACD, *Critical Discourse Studies*, a d'ailleurs été fondée par Fairclough et ses collègues.

Nombreux sont les géographes à se tourner vers Fairclough pour saisir le discours et l'analyser, comme on peut le constater dans le numéro spécial de la revue *Urban Studies*, de 1999. Dans ce numéro, la majorité des auteurs font référence à Fairclough – et dans une moindre mesure, à Foucault – dans leur analyse de discours, non seulement parce qu'il se pose en pilier dans le domaine, mais aussi compte tenu d'une absence réelle de méthodologie proprement géographique. L'intérêt principal que la géographie culturelle trouve en Fairclough est qu'il développe une méthodologie révélant l'interrelation entre le contexte social et le discours (Hastings, 1999). L'un des principaux courants dans l'analyse de discours en géographie humaine est issu de Foucault et du poststructuralisme (Lees, 2004). Dans ce courant, le discours fait partie d'un processus à travers lequel les choses et

les identités sont construites. Le discours n'est pas un miroir parfait de la réalité, il crée un cadre dans lequel s'insère une formulation acceptable des problèmes et de leurs solutions. L'interprétation qu'offre un discours de la réalité peut sembler aller de soi, être naturel, surtout lorsqu'il concorde avec des valeurs acquises préalablement. C'est d'ailleurs parce qu'elle semble aller de soi que l'analyse de la représentation spatiale est fondamentale : puisque cet ensemble de représentations détermine le périmètre qui permet à un groupe ou une nation de se questionner et de réagir à ses problèmes, dans une période donnée (Mele, 2000 : 631).

La géographe culturelle Hastings (1999) identifie un intérêt croissant pour l'analyse de discours depuis la décennie 1980. Elle mentionne deux champs importants : l'étude de la représentation de phénomènes spatiaux dans la littérature, et l'étude de la relation entre le pouvoir et paysages urbains. En ce qui concerne cette dernière, Harvey (1989: 355) écrira : « A recognition that the production of images and of discourses is an important facet of activity that has to be analysed as part and parcel of the reproduction and transformation of any symbolic order ». C'est exactement parce que le cinéma est chargé idéologiquement et contribue à reproduire une conception du monde, selon Kennedy et Lukinbeal (1997), que la recherche sur les images cinématographiques a fait son entrée sur la scène académique géographique. Quelques auteurs, dont Kress et van Leeuwen (2001) et Rose (2001), ont tenté de mettre l'accent sur une analyse autre que linguistique, intégrant notamment la dimension visuelle.

Malgré les progrès réalisés en analyse de discours de documents visuels, la construction d'une opérationnalisation robuste soulève deux principaux obstacles. D'abord, l'exploitation d'un large corpus est loin d'être aussi répandue que celle d'un petit corpus de films. Même si les géographes sont nombreux à analyser la relation

entre le cinéma et son contexte d'émergence, la plupart se limitent à l'analyse d'un petit nombre de films (Clarke, 1997; Elbow, 2005; Fraser, 2006; Rose, 1994; James, 1998; Laderman, 2000). Les analystes du cinéma qui se penchent sur la géographie québécoise ou canadienne (Harcourt, 2006; Lajoie, 2001; McGregor, 2003) font de même. En l'absence d'un corpus de taille significative, il est ardu d'identifier la variété des discours que peut véhiculer une société en transformation. En conséquence, il est difficile de faire part des tensions sociales exprimées par ces derniers. Ensuite, l'opérationnalisation qui sous-tend l'analyse est généralement déficiente. Lees (2004 : 101) écrivait, à ce sujet : « a novice seeking to undertake discourse analysis on an urban issue would be hard pressed to find many studies that outline in any great detail how the researcher(s) have gone about their discourse analysis », remarquant que des 16 participants à une session de l'Association of American Geographers de 2003 sur le discours, aucun n'a présenté sa méthodologie d'analyse de discours (2004). Elle n'est d'ailleurs pas la seule à en faire la mention (Clifford et Valentine, 2003; Cloke et al., 2004; Fairclough, 1992; Jacobs, 2006; Williams, 1999).

Dans *The city as text*, Duncan (1990) développe une méthodologie pour interpréter les paysages, où le paysage est compris comme une production culturelle intégrée aux processus de reproduction (ou de contestation) du pouvoir politique. Cette définition du paysage est particulièrement bien adaptée au contexte théorique de cette recherche, Duncan associant l'interprétation du paysage à l'interprétation du discours, considérant que le paysage est une forme de texte dans lequel est encodée de l'information. Essentiellement, afin d'interpréter le paysage ou ses représentations, Duncan soutient qu'il faut chercher des significations dans d'autres secteurs du système culturel, dont la littérature et les relations sociales. Il invite les

chercheurs à comprendre le paysage à travers l'intertextualité. En ce sens, Duncan rejoint les auteurs qui identifient deux principaux éléments à soulever dans une analyse de discours : 1) le contexte interprétatif, c'est-à-dire le contexte social dans lequel le discours se situe, puisque pour qu'un discours puisse être effectif, il doit nécessairement s'intégrer dans un contexte social; et 2) l'organisation rhétorique du discours, c'est-à-dire le schéma argumentaire qui structure le discours et qui définit son autorité (Chouliaraki et Fairclough, 1999; Lees, 2004; Rose, 2001; Tonkiss, 1998). L'objectif méthodologique est donc d'identifier, dans le cinéma québécois, l'articulation des différents discours au sein des relations rural-urbain et d'expliquer ce qu'ils reflètent des pratiques socio-spatiales québécoises. Je propose cinq étapes générales pour atteindre un tel objectif.

Dans un premier temps, il est nécessaire de déterminer l'objet du discours qui sera analysé. Si Foucault a étudié le discours sur la sexualité (1977) et la folie (1976a), d'autres se sont penchés sur le racisme (Bonnaïfous, 1991), l'économie du savoir (Fairclough, 2005), les rapports des groupes entre eux (Sorlin, 1977) et l'appartenance au territoire (Gilbert, 1986). Dans le cadre de ce projet, il s'agit du rapport entre la nation et les milieux rural, urbain et périurbain. Cette étape est importante, car ce sera l'objet étudié qui déterminera les éléments à retenir lors de la lecture des films du corpus. Un objet trop vaste accroît le temps requis pour la lecture et le nombre d'éléments à analyser.

Dans un deuxième temps, il faut déterminer quels sont les discours. La constitution d'un corpus de textes est nécessaire, duquel seront extraits les discours. Fairclough (1992) suggère, avant d'entreprendre la construction du corpus, de s'assurer de la disponibilité des sources de textes. De plus, continue Fairclough

(1992), afin de faciliter l'analyse qui suivra, il est préférable d'avoir une certaine idée des discours potentiels qui seront observés. La revue de la littérature menée pour ce projet a permis de définir certaines formes de discours du rural et de l'urbain au cinéma québécois et à l'étranger, pour quelques périodes différentes. Rose (2001) et Sorlin (1977) estiment que les textes sélectionnés doivent être représentatifs de l'ensemble des textes de ce genre pour la période étudiée. De plus, ils doivent être significatifs en ce qui a trait à l'objet du discours étudié. Sorlin propose la constitution d'un petit échantillon (entre cinq et dix films), considérant que sa propre analyse impliquait un découpage intégral, exposant un nombre considérable de caractéristiques des films sélectionnés. Il mentionne néanmoins qu'un petit corpus comme celui-ci ne permet que de définir des orientations de recherche. Un corpus plus complet permettrait de répondre à la question « qu'est-ce qui est visible à un moment donné ? » et offrirait une analyse plus complète (Sorlin, 1977). Enfin, Williams (1999) conseille de commencer la construction d'un corpus par l'unité la plus large, l'ensemble des journaux d'une même journée, par exemple. Aucun document n'est ainsi mis à l'écart, même si seule une partie de ceux-ci s'avère importante pour l'analyse.

Plusieurs exemples de construction de corpus de films sont disponibles dans la littérature scientifique. En géographie, Mauduy et Henriët (1989) mentionnent avoir visionné un millier de films western pour leur étude de la géographie du western américain. Cependant, l'étude de Mauduy et Henriët ne fait pas état en détail de la méthodologie employée pour l'analyse. Au début des années 1980, Major (1982) réalise l'analyse d'un corpus de films de fiction québécois, mais comme le signale Baribeau (1984), son analyse semble fortement orientée par un ensemble de jugements de valeurs. Son corpus est composé de 10 films de la décennie 1970

selon leur popularité, mais admet une part de subjectivité dans sa sélection. Elle tente de représenter l'éventail complet des tendances de cette époque. Elle exclut les films de genre, de manière à ne pas créer d'observations aberrantes. Tremblay-Davault (1981) se penche sur un corpus de 12 films de fiction québécois. Son utilisation du corpus se résume essentiellement à la description et l'interprétation des films de façon individuelle, en recourant à une brève contextualisation. Poirier (2004b) analyse de manière systématique 41 films de fiction et documentaires québécois pour une période s'étendant de 1987 à 2000. Il porte une attention sommaire à la représentation des lieux, s'attardant plutôt à l'identité québécoise, oscillant entre l'empêchement d'être et l'enchantement d'être, selon l'interprétation que font les cinéastes des flux globaux et des événements politiques. Une grille d'analyse est remplie pour chaque film, dans laquelle il indique le type de lieu et la connotation qui s'y rattache. Son analyse quantitative est associée à une approche interprétative, mais la méthodologie est peu développée et s'avèrerait difficile à reproduire. Enfin, Fortin (2012) exploite un corpus de 250 films québécois de fiction, dont le récit se déroule dans la deuxième moitié du 20^e siècle ou plus tard. La sélection de films est faite en fonction des récits, lorsque ceux-ci s'attardent d'une manière ou d'une autre à la périurbanité (l'auteure mentionne qu'elle réalise la difficulté de s'intéresser à la banlieue tout en ignorant ville et campagne). L'auteur, la représentativité et la popularité des productions n'ont pas été prises en compte dans la sélection, résultant en un corpus de tout genre.

Lorsque le corpus est complet, la troisième étape consiste à coder les textes. Le codage informatique facilite l'analyse des fréquences pour évaluer la sur-utilisation ou la sous-utilisation de certains codes. L'analyste est encouragé à se familiariser avec son matériel visuel, à le visionner avec un œil nouveau, c'est-à-dire

sans tenir compte des catégories auxquelles nous sommes habitués (Rose, 2001; Janks, 1997). Cette familiarisation permet de construire quelques thèmes clés dont il faudra tenir compte lors de l'observation des textes. Généralement, les méthodologies développées pour l'analyse de discours font appel à des entrées lexicales propres à la linguistique (Williams, 1999), puisque l'ACD tire son origine en partie de la linguistique critique. Toutefois, il est tout à fait possible d'avoir recourt à des thèmes visuels ou des catégories qui remplacent ces notions linguistiques, comme l'a fait Nead (1988) en identifiant les éléments pertinents à coder dans l'imagerie des prostituées : habillement, condition physique, lieu, regards, etc. Dans son étude sur l'espace périurbain québécois, Fortin (2012) a recours à une grille d'analyse qui tient compte à la fois des aspects objectifs des représentations (ce qu'on peut constater à l'écran, les lieux, les modes de transport, les couleurs, les personnages, par exemple) et les aspects connotés (la manière dont la narration s'approprie les lieux ; les rapports entre personnages et les connotations positives et négatives). Lorsque l'étude repose sur un large corpus de film, la création d'une grille d'analyse complète et détaillée s'avère nécessaire pour une analyse systématique. Celle-ci permet non seulement de comparer les films entre eux, mais aussi de comparer les types de lieux entre eux.

Enfin, comme le répète Sorlin, il importe de découper et de coder le film en fonction de notre objet de recherche (1977). Néanmoins, les catégories retenues doivent être 1) *exhaustives* : tous les aspects de notre objet de recherche doivent être couverts par l'ensemble des catégories ; 2) *exclusives* : les catégories ne doivent pas se chevaucher ; et 3) *éclairantes* : elles doivent être intéressantes et cohérentes analytiquement (Rose, 2001 : 65). Williams (1999) affirme qu'une liste de un à cinq thèmes clés est suffisante, avec une liste d'éléments descriptifs pour

chacun. Au cours de l'analyse, il est possible de modifier quelque peu les thèmes et les éléments codés, de manière à refléter le contenu spécifique de certains films sélectionnés.

Dans un quatrième temps, il faut faire état du contexte interprétatif. Duncan (1990) rappelle qu'il ne faut pas considérer les représentations spatiales comme étant un simple système de communication. Au contraire, les représentations sont en relations avec les pratiques socio-spatiales, elles s'insèrent activement dans le processus de constitution, de reproduction et de contestation des discours. Afin de comprendre les représentations comme éléments constitutifs de ces processus, il faut se questionner sur la manière dont elles reproduisent les codes de signification présents dans d'autres secteurs du système socioéconomique et culturel. En d'autres mots, le contexte interprétatif permet de découvrir comment et pourquoi le cinéma québécois « traduit » les grands enjeux socio-spatiaux. Il est fortement encouragé d'entreprendre cette étape en même temps que la précédente. Leur réalisation simultanée permet de découvrir de nouvelles catégories ou de nouveaux éléments descriptifs, tout en facilitant l'analyse qui suivra. Chouliaraki et Fairclough (1999) expliquent qu'il ne faut pas nécessairement établir le contexte avec grand détail; il faut plutôt présenter une description globale du cadre social dans lequel le discours se situe, de façon à comprendre les raisons pour lesquelles le discours est tel qu'il est. Sorlin (1977) partage le même avis, en affirmant que toute étude doit définir le cadre idéologique de sa période et de son objet, en relevant ce qui était le plus évident pour les spectateurs de cette période et ce qui avait le plus grand potentiel pour remuer les pratiques socio-spatiales. L'important est de mettre en place suffisamment de pièces, d'indices, pour être en mesure de comprendre la manière dont le discours entre en relation avec les pratiques sociales. Par exemple, dans son

ACD sur les politiques roumaines à l'ère de l'économie du savoir, Fairclough (2005) fait état du contexte d'apparition des grandes stratégies nationales et internationales pour le développement d'une économie du savoir. Il rappelle les différents sommets tenus à l'échelle européenne qui ont conduit aux conférences roumaines sur l'économie. Il résume ces conférences et compare leur contenu et leurs stratégies. Cela l'amène à discuter du mimétisme des documents roumains, qui réfèrent peu à des stratégies spécifiquement roumaines, mais plutôt à des idéaux économiques européens.

Dans un cinquième et dernier temps, l'analyse doit porter sur la relation entre les discours codés durant l'observation et le contexte. Il est fortement envisageable que cette étape ait déjà été entamée simultanément aux deux précédentes. Il faut tenter d'expliquer la position du ou des discours en relation avec les structures et les pratiques socio-spatiales. Autrement dit, les pratiques socio-spatiales ont-elles une influence sur la reproduction ou la transformation de la hiérarchie des discours, ou vice-versa? Il n'existe pas de cadre particulièrement bien défini pour cette étape de l'analyse, puisqu'on ne peut prévoir ni les différents éléments qui seront observés, ni le contexte de production. Il s'agit principalement d'établir les liens et les relations qui existent entre les discours et le contexte interprétatif. Si un lien n'existe pas, mais que l'hypothèse ou la revue de la littérature présumait son existence, il est préférable de le mentionner. Dans le cadre de cette interprétation, on tente de ne conserver que les liens qui nous semblent les plus forts, comme l'explique Rose (2001), qui met en garde contre un usage abusif de liens superflus et faibles qui, au final, décrédibilisent la recherche.

Tableau 1. Les 4 C : les principales étapes de l'analyse de discours

Étape	Description
Corpus	Construction d'un corpus de documents représentatifs de la période étudiée et significatifs quant à l'objet étudié.
Codage	Codage simple et systématique des documents pour simplifier l'analyse. Les catégories doivent être exhaustives, exclusives et pertinentes.
Contextualisation	Description générale du cadre socioéconomique de la période étudiée.
Comparaison	Mise en relation des discours, relevés grâce au codage, et du contexte.

Rose (2001 : 169) propose finalement de revenir sur notre propre subjectivité en rappelant le contexte dans lequel l'analyse (notre propre discours) a été produite et de minimiser son statut d'autorité à l'aide de quelques « rhetorical strategies of modesty ». Rose, par exemple, met l'accent sur sa démarche et son effort de contextualisation. Cela permet donc de rappeler que ses résultats ne sont pas figés ou essentialistes, car ils s'insèrent eux-mêmes dans un contexte particulier, associé à la recherche scientifique et à sa propre biographie. En tant qu'analyste, je dois demeurer conscient que mes analyses sont influencées par mes propres intérêts. En effet, mes divers intérêts personnels et académiques me positionnent dans différentes intersections en ce qui concerne les conflits abordés dans cette thèse : nationalisme, ville et campagne, rapports économiques, culture, immigration, division linguistique, etc. Bien que l'effort scientifique exige de minimiser les effets de notre propre subjectivité, mes vues seront sans doute perceptibles à multiples occasions. Je suis inséré dans les structures de savoir / pouvoir discutées dans la revue de la littérature. Des lecteurs de cette thèse pourront s'opposer à mes positions et mes interprétations. Le cas échéant, je considérerais cette aventure comme une réussite, dans ma volonté de tenter de révéler la transformation

perpétuelle des fractures et des similarités de notre univers socio-spatial. Ce débat peut difficilement être clos, puisqu'il en est un d'observation et d'interprétation.

En ce qui concerne la validité de l'ACD, il n'y a pas de méthode particulièrement robuste, puisque cette approche ne répond pas à une question, mais interprète un discours ou éclaire un problème pour en accroître la compréhension. Puisqu'il s'agit d'une interprétation, il faut que la rhétorique soit suffisamment solide pour bien éclairer le problème. Fairclough (1992) conseille de se demander si l'analyse explique la plupart des détails des discours observés ou si elle laisse en suspens plusieurs questions. S'il ne s'agit pas en soi d'une validation, c'est une volonté de s'assurer d'une association forte entre le texte et le contexte. Il importe de valider son interprétation avec celles d'autres études portant sur le même objet (Rose, 2001). Si ces études font des conclusions radicalement différentes, il serait intéressant de le mentionner et d'expliquer la cause des disparités. Finalement, comme l'ACD cherche à interpréter un phénomène, réussit-elle à jeter un éclairage nouveau sur les discours étudiés? Ouvre-t-elle la porte à des analyses supplémentaires?

L'ACD n'est bien entendu pas une méthodologie exempte de limites. L'interprétation réalisée à partir de l'ACD n'est pas définitive ni complète, reposant largement sur le bagage de connaissance du chercheur. Deuxièmement, les projets recourant à l'ACD cherchent généralement à tenir compte de l'audience. Il s'agit là d'un aspect important de l'ACD, puisqu'il permet de déterminer si les discours ont une influence sur le public et, le cas échéant, l'impact de cette influence. Le présent projet de recherche, malheureusement, ne tiendra pas compte de l'audience.

Finalement, trois critiques sont soulevées par Fairclough au sujet de l'ACD (2005). La critique idéologique soulève le doute sur l'influence réelle du discours sur les relations sociales de pouvoir. La critique rhétorique attire l'attention sur l'effet de persuasion de certains textes individuels qui peuvent fausser l'analyse. Et la critique stratégique doute de l'utilisation intentionnelle du discours dans les stratégies employées par les groupes sociaux pour transformer la société.

En conclusion, cette méthodologie exploite la théorie sur le discours de Foucault, dans laquelle les discours sont des constructions sociales, en relation avec le contexte duquel ils sont issus. En recourant à l'analyse critique de discours, les représentations spatiales tirées du cinéma deviennent des textes qui peuvent être interprétés, révélant ainsi des rapports socio-spatiaux de la société étudiée. Reposant sur la constitution d'un corpus et le portrait du contexte sociohistorique, il s'agit d'utiliser ce dernier pour interpréter les thèmes importants encodés dans les textes du corpus. Le résultat permet de comparer les positions des cinéastes, eux-mêmes issus de la société étudiée, sur les thèmes observés le plus souvent ou le plus passionnément. Ces thèmes seront caractéristiques de la société étudiée, à la période donnée. Les résultats obtenus ne sont pas des photos instantanées de la société, mais des interprétations issues des tensions vécues dans cette société.

Le cadre opérationnel

Ces considérations méthodologiques offrent un potentiel considérable pour réaliser la présente recherche. En adaptant l'ACD et en s'inspirant de Rose (2001), il est parfaitement envisageable de produire une analyse de discours cinématographiques s'inscrivant dans sur le continuum rural—urbain. Une telle

analyse repose sur l'interprétation qu'offre la comparaison de l'organisation rhétorique du discours et du contexte socio-spatial duquel émerge le discours. Le discours cinématographique doit alors être saisi comme un texte qui expose non seulement les pratiques socio-spatiales, mais aussi les tensions qui peuvent survenir entre elles, sur un territoire hétérogène.

La présente analyse se fondera sur les quatre étapes définies dans le cadre méthodologique. Avant tout, il importe de définir la ou les périodes qui serviront de balises temporelles à l'analyse cinématographique. La délimitation des périodes permet d'obtenir un contexte suffisamment défini pour l'analyse. Ces périodes permettent aussi de réduire la taille du corpus et ainsi, de le rendre plus manipulable pour l'analyse. Lorsque les périodes sont établies, la première étape consiste à construire ce corpus de films, duquel je pourrai établir les différents discours sur les milieux urbains, ruraux et périurbains. Il importe de commencer la construction du corpus par l'unité la plus large. Afin de ne pas écarter des documents qui pourraient s'avérer intéressants, l'ensemble des films du répertoire cinématographique québécois est considéré pour la construction du corpus. Il sera fait état plus en détails, ci-dessous, de la sélection des films. La seconde étape consiste à coder les discours à partir de quelques thèmes clés, chacun comportant une liste d'éléments descriptifs. Chaque film est visionné au moins deux fois, à l'aide d'une grille de lecture qui permet de repérer les différentes caractéristiques issues des thèmes clés. Deux lectures sont réalisées, en accord avec les propos de Sorlin qui estime que la réception d'une première écoute d'un film est plus affective, tandis que l'analyse des détails intervient lors des écoutes subséquentes (1977 : 37). Par la suite, assisté du logiciel de statistiques SPSS, le codage permet d'identifier non seulement les

fréquences d'apparition des caractéristiques des représentations rurales et urbaines et les caractéristiques plus générales concernant les lieux représentés, mais elle fait aussi apparaître des relations entre les différentes variables par l'usage de tableaux croisés. Sans être une fin en soi, ce traitement statistique permet, par la généralisation, d'identifier les tendances les plus importantes. La troisième étape, développée simultanément à la précédente, consiste à contextualiser l'émergence des discours, grâce à un sommaire social, politique et économique du milieu rural et du milieu urbain québécois. Le contexte socio-historique, présenté au chapitre suivant, offre des clés d'interprétation pour les discours observés lors de l'encodage des films. Des périodes sont définies afin de faciliter l'exploration, mais elles peuvent être modifiées au gré de la recherche si nécessaire, afin de proposer des interprétations plus judicieuses. Enfin, la quatrième étape consiste à comparer les deux lectures (discours et contexte), afin d'expliquer l'émergence des discours. C'est un processus qui nécessite une réécoute attentive des films, afin de relever les éléments similaires ou divergents pour chacun d'eux. Cela permet de catégoriser les films en des entités plus larges : des catégories de discours. Appuyée par les données quantitatives, cette analyse est essentiellement qualitative, car il importe de repérer les éléments du contexte historique qui corroborent les différents types de discours observés dans les films. Enfin, en comparant les discours entre eux et avec le contexte historique, il est possible de souligner les tensions les plus profondes soulevées par les cinéastes québécois.

Les différents outils et procédures (périodes d'analyse, corpus, grille de lecture et références pour la contextualisation) nécessaires pour compléter l'analyse sont expliqués en détails dans les pages qui suivent.

Périodes d'analyses

Un film est une mise en scène, puisque chaque image qui entre dans sa construction est le fruit d'une sélection et d'un montage. Il s'agit cependant d'une construction culturelle et imaginaire et l'analyse doit mettre en lumière les processus qui mènent au façonnement de cette interprétation de la réalité. « Les films sont des propositions sur la société; pour un historien [ou pour l'analyste, rajouterais-je], travailler sur le cinéma veut dire comprendre comment ses propositions sont construites » (Sorlin, 1977 : 287).

Dans le cadre de ce projet, une période d'analyse est définie selon des critères socio-spatiaux. Le découpage temporel retenu tient compte des transformations fondamentales survenues entre le milieu urbain et le milieu rural. En considérant le contexte historique du chapitre suivant, plusieurs grands bouleversements ont bousculé l'évolution du rapport rural-urbain, mais seule la période contemporaine sera retenue.

Cette période est celle du Québec urbain et de la banlieue. Elle semble, à première vue, moins significative pour la représentation du milieu rural. En effet, dans le Québec urbanisé, dès les années 1980, on reconnaît que l'exode rural s'est stabilisé et que le Québec affiche indéniablement un visage urbain, tant par son bâti que par les modes de vie de sa population. Dans cette période, la périurbanisation est la manifestation la plus importante du nouveau mode de vie québécois, dans laquelle se mêlent à la fois des éléments de nature rurale et urbaine. Poirier (2009) affirme que dès les années 1980, les cinéastes sont amenés à faire état de la diversité de la géographie québécoise. Cette diversité conduit à une perte de cohérence, dont la résultante est qu'un territoire peut difficilement être qualifié de culturellement et socialement homogène. Dans le cas de Montréal, cela conduit à la

perte d'une image symbolique de la ville. « A world that was once perceived 'as a living whole', so to speak, could no longer be experienced as coherent and complete » notait d'ailleurs Clarke, à ce sujet (1997 : 4). Le monde urbain contemporain est donc particulièrement complexe, compte tenu de la très forte diversité issue des nombreux quartiers. Linteau et al. (1989) écrivent que l'opposition urbain—rural n'a plus la signification qu'elle avait par le passé. Avec une accessibilité accrue des moyens de transport, nombreux sont ceux qui optent pour la campagne comme milieu de vie, tout en continuant à travailler en ville, ce qui mène à la réduction du taux d'urbanisation québécois, en 1990. Ce changement de cadence constitue la borne de départ de la période qui s'étend jusqu'en 2008, où rien ne laisse encore présager d'une nouvelle transformation du paysage rural ou urbain québécois. En conclusion, le choix de la période d'étude n'est pas dicté par des exigences méthodologiques ou issues de la revue de la littérature. Il s'agit principalement de proposer une période cohérente qui permette de répondre à la question de recherche. Cette période plus courte réduit la taille du corpus et son caractère récent facilite l'accessibilité aux films, ce qui permet une analyse plus creusée.

Corpus

Le corpus de cette recherche se compose de films dont la réalisation et la production sont principalement québécoises. Plusieurs films coproduits internationalement s'avèrent intéressants, compte tenu non seulement de leur popularité, mais de leurs représentations spatiales du Québec contemporain⁵. Seules

⁵ Les films suivants ont été réalisés en coproduction avec le Québec : *À corps perdu*, Pool, 1988 (Suisse) ; *Jésus de Montréal*, Arcand, 1989 (France) ; *La demoiselle sauvage*, Pool, 1991 (Suisse) ; *Léolo*, Lauzon,

les œuvres de fiction sont retenues dans la composition du corpus, de manière à faciliter la validation avec des études portant sur un objet similaire (Chapman, 2000; Chassay, 1991). Pour des raisons de cohérence, de disponibilité et de comparabilité, seuls les longs métrages de fiction ont été retenus, ce qui correspond à un total de 459 films pour la période étudiée (1980-2008).

Tous les résumés de ces films ont été lus, afin d'assurer que les films offraient une dimension géographique. Les résumés proviennent de différentes sources : la Cinémathèque québécoise⁶, Wikipedia, le site de l'émission Cinéma québécois de Télé-Québec, le site de la chaîne Éléphant, IMDb et le site du British Film Institute⁷. N'ont été sélectionnés que les films dont la narration est contemporaine à la période de sortie du film, c'est-à-dire qu'elle fasse la représentation des structures et des pratiques spatiales qui sont issues de la même période. D'autre part, les films dont la narration accorde très peu de place au territoire n'ont pas été sélectionnés. Enfin, seuls les films dans lesquels ont été repérés au moins deux mots-clés sur l'objet d'étude ont été conservés (par exemple, les mots village, exode, le nom d'une ville, métropole, campagne, etc.). Les résumés contiennent souvent au moins un mot-clé (au total, 153), mais compte tenu de la limite qu'impose un projet réalisé par un unique chercheur, il a fallu limiter la sélection aux films en contenant au moins deux. Au total, 54 films répondent à ces critères, entre 1980 et 2008⁸. Compte tenu de

1992 (France) ; *Mouvements du désir*, Pool, 1994 (Suisse) ; *Louis 19, roi des ondes*, Poulette, 1994 (France) ; *Le polygraphe*, Lepage, 1996 (Allemagne et France) ; *Stardom*, Arcand, 2000 (France) ; *Les invasions barbares*, Arcand, 2003 (France).

⁶ Cinémathèque québécoise : http://collections.cinematheque.qc.ca/filmo_recherche.asp

⁷ Wikipedia : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Accueil>

Cinéma québécois : <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#/Recherche/agent55/Default.aspx>

Éléphant : http://elephant.canoe.ca/recherche/mot_cle?motcle=agent55&submitMotcle=GO&type=fiches

IMDb : <http://french.imdb.com/find?s=all&q=agent55>

BFI : <http://ftvdb.bfi.org.uk/search.php>

⁸ Voir en annexe la liste des films retenus et de leurs mots-clés.

l'indisponibilité de quatre films, le corpus final étudié compte 50 films⁹, dont deux films porte-manteaux¹⁰.

Les effectifs des films retenus sont distribués selon la décennie de leur réalisation dans le tableau suivant (Tableau 2). L'analyse tiendra compte de ces périodes s'il s'avérait qu'une forte distinction entre les discours s'explique par leur temporalité.

Tableau 2. Films sélectionnés selon leur décennie

Période	Effectif	Proportion (%)
1980-1990	13	25,5
1991-2000	18	27,5
2001-2008	25	47,1
Total	51	100

En ce qui a trait à la disponibilité des films, plusieurs institutions en facilitent l'accès. Les films ont été visionnés aux formats VHS, DVD et numérique. Les clubs vidéo ont été la principale source pour accéder aux films (la Boîte noire, notamment).

Voici la liste des films québécois, réalisés entre 1980 et 2008, qui composent le corpus de ce projet. Chaque film est accompagné des mots-clés relevés dans son résumé qui ont servi à sa sélection.

⁹ La recherche dans de nombreux clubs vidéo s'est avérée infructueuse et bien que disponibles à la Cinémathèque québécoise, les tarifs de visionnement y sont trop élevés (150\$ de l'heure, pour un minimum de trois heures) pour justifier la complétion du corpus par trois films.

¹⁰ Un ensemble de courts-métrages liés par un récit ancré sur un thème principal : *Cosmos* (dir. Paragamian et al., 1996) et *Montréal vu part...* (dir. Arcand et al., 1991).

Tableau 3. Les 50 films du corpus

Année	Titre	Cinéaste (principal)	Mots-clés géographiques
1980	Les bons débarras	Francis Mankiewicz	petite ville; Laurentides; milieu rural; nordique
1980	Strass café	Léa Pool	port; ville; Québec; suisse; "un lieu qui m'habite";
1986	Le déclin de l'empire américain	Denys Arcand	campagne; ville; frontière
1987	Un zoo la nuit	Jean-Claude Lauzon	Montreal's underworld; city
1988	À corps perdu	Léa Pool	Montréal; ville
1988	La grenouille et la baleine	Jean-Claude Lord	picturesque part of Quebec; St. Lawrence seaway
1989	Cruising bar	Robert Ménard	urbaine; town
1989	Jésus de Montréal	Denys Arcand	Montréal; mont-royal
1990	The company of strangers	Cynthia Scott	ferme; à des milles de la civilisation
1990	Pas de répit pour Mélanie	Jean Beaudry	campagne; citadine; village
1990	Rafales	André Melançon	stationnement; centre d'achats; magasin
1991	The dance goes on	Paul Almond	Gaspé; océan; campagne; ferme; Gaspésie
1991	Love-moi	Marcel Simard	rue; quartier populaire; Montréal
1991	Montréal vu par six variations sur un thème	Denys Arcand	Montréal; île d'Amérique; ville
1993	Because why	Arto Paragamian	Montréal; chantier en démolition
1993	Cap tourmente	Michel Langlois	cap tourmente; fleuve; mer; auberge; marins
1993	Love & human remains	Denys Arcand	vie urbaine; urbanites
1994	Windigo	Robert Morin	grand-nord québécois; Windigo
1995	Eldorado	Charles Binamé	Montréal; sans domicile fixe
1996	Cosmos	Arto Paragamian	jungle citadine; Montréal
1996	Joyeux calvaire	Denys Arcand	urbaines; clochards; itinérance; Montreal; city; inner-city; streets
1998	2 secondes	Manon Briand	centre-ville; Montréal; monde urbain; infrastructures; rythme de vie haletant; cité; campagne; banlieues; ruelles
1999	Matroni et moi	Jean-Philippe Duval	rough part of Montreal
2000	Café Olé	Richard Roy	Monkland; NDG; quartier;
2000	Hochelaga	Michel Jetté	Hochelaga ¹¹
2000	Un petit vent de panique	Pierre Greco	quartier; haute-ville; Québec
2001	L'ange de goudron	Denis Chouinard	Montreal; unknown side of his new home
2001	La loi du cochon	Érik Canuel	porcherie; ville; farm; suburb
2002	Québec-Montréal	Ricardo Trogi	Québec; Montréal
2003	20h17, rue Darling	Bernard Émond	quartier; Hochelaga; rue Darling; working-class neighbourhood

¹¹ *Hochelaga* n'a qu'un mot-clé, mais compte tenu que le titre est en soi un mot-clé, le film a été retenu.

Année	Titre	Cinéaste (principal)	Mots-clés géographiques
2003	Comment ma mère accoucha de moi durant sa ménopause	Sébastien Rose	Montreal suburb; Outremont
2003	La grande séduction	Jean-François Pouliot	Sainte-Marie-La-Mauderne; petit village portuaire; minuscule village
2003	Mambo italiano	Émile Gaudreault	Montréal; grande ville occidentale; communauté italienne; italian quarter
2003	Le piège d'Issoudun	Micheline Lanctôt	Issoudun; Montréal; Québec
2003	Twist	Jacob Tierney	rue; Montreal
2004	Le dernier tunnel	Érik Canuel	Montréal; Vieux-Montréal
2004	L'incomparable mademoiselle C	Richard Ciupka	Saint-Gérard; small town
2005	La neuvaine	Bernard Émond	Montréal; Sainte-Anne-de-Beaupré; fleuve; quai; village
2005	Saints-Martyrs-des-Damnés	Robin Aubert	village éloigné; Saints-Martyrs-des-Damnés; small town; townfolks
2006	Bon cop Bad cop	Érik Canuel	Montréal; géographique; border
2006	The point	Joshua Dorsey	Pointe-Saint-Charles; Montréal; quartier; the point
2006	Que dieu bénisse l'Amérique	Robert Morin	banlieue; voisins
2006	Sur la trace d'Igor Rizzi	Noël Mitrani	Montréal; home town
2007	Contre toute espérance	Bernard Émond	quartier riche; Montréal; banlieue; ville; quartier populaire
2007	Dans les villes	Catherine Martin	ville; quartier
2007	Ma fille mon ange	Alexis Durand-Brault	Longueuil; Québec; Montréal; université McGill
2008	Adam's wall	Michael MacKenzie	mile-end; Montréal
2008	Before tomorrow	Marie-Hélène Cousineau	pays des Inuits; île; terre désolée
2008	Derrière moi	Rafaël Ouellet	petit village isolé; ville
2008	Elle veut le chaos	Denis Côté	route secondaire; village

Grille de lecture

L'utilisation d'une grille de lecture a l'avantage de systématiser la lecture de chaque film. La grille utilisée dans le cadre de cette recherche est inspirée d'un travail parallèle réalisé avec l'équipe du professeur Sébastien Caquard, dans le cadre du projet du cyberatlas du cinéma canadien¹² (Caquard, Naud et Gonzales, 2012), et adaptée aux spécificités de cette recherche. Chaque lieu d'un film est ainsi codé dans la grille de lecture. La distinction entre lieu de tournage et lieu du récit est cependant importante à relever. En effet, lorsqu'aucun lieu n'est énoncé, mais que l'analyste parvient à le situer (par ses connaissances générales, par exemple), le lieu de tournage est enregistré dans la grille. Si, au contraire, le lieu du récit est précisé, mais diffère du lieu de tournage (tournage à Brossard, mais récit à Laval, par exemple), c'est le premier qui sera enregistré dans la grille, car il est l'objet de la représentation. La grille est composée de plusieurs catégories, qui comportent toutes un certain nombre d'éléments descriptifs. Ces catégories sont basées sur les aspects du continuum rural-urbain (densité, diversité, communalité et économie) et sur des explorations faites avec quelques films, au préalable. Un exemple de grille est présenté ci-dessous.

¹² <http://www.atlascine.org/>

Figure 3. Exemple d'une grille de lecture, 30 premières minutes de 20h17, rue Darling (dir. Émond, 2003)

Min. début	Min. Fin	Min. Tot	Nom lieu	Lieu	Lieu général	Lieu détail	Densité	Diversité	Communalité	Économie	Type de lieu	Matérialisation	Importance du lieu	Localisation	Connotation	Tps.	Cyclique	Tps. Cyclique	Météo		
0	2		Saint-Jean-Port-Joli	Rural	Nature	Plage	Faible sans végét.	Faible			Réaliste	Explicite	2 - Mineure	3 - Précise	Positive	Été	Jour		Nuageux		
2	2		1068 Darling, Montréal	Urbain	Privé	Appartement					Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre						
2	4		Hochelaga	Urbain	Privé	Appartement					Réaliste	Implicite	3 - Importante	2 - Approxima	Neutre						
4	5		Hochelaga	Urbain	Public	Rue	Forte	Haute mat. et imm.			Réaliste	Explicite	3 - Importante	2 - Approxima	Neutre	Été	Nuit		Nuageux		
5	9		1068 Darling, Montréal	Urbain	Public	Rue	Forte	Haute mat. et imm.	Moyenne		Tertiaire	Réaliste	Implicite	3 - Importante	3 - Précise	Négative	Été	Nuit		Nuageux	
9	11		Montréal	Urbain	Semi_public	Hotel	Forte				Tertiaire	Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Nuit			
11	14		Hochelaga	Urbain	Public	Rue	Forte	Haute matérielle	Moyenne		Tertiaire	Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Nuit		Nuageux	
12	12		Ontario et Moreau, Mon	Urbain							Réaliste	Évoqué	3 - Importante	4 - Très précis	Neutre						
14	15		Hochelaga	Urbain	Semi_public	Restaurant	Forte	Faible	Moyenne		Tertiaire	Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Matin		Nuageux	
15	16		Montréal	Urbain	Trajet	Voiture	Faible avec végét.	Haute matérielle	Moyenne		Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Matin				
16	18		Montréal	Urbain	Semi_public	Morgue					Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Matin				
18	19		Hochelaga	Urbain	Trajet	Voiture	Forte				Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Jour			Nuageux	
19	19		Hochelaga	Urbain	Semi_public	Bar	Moyenne				Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Jour			Nuageux	
19	21		Verdun	Urbain	Public	Centre comr	Forte	Haute immatérielle	Moyenne		Réaliste	Explicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Soir				
21	22		Verdun	Urbain	Public	Rue	Forte				Réaliste	Explicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Soir			Nuageux	
22	24		Hochelaga	Urbain	Semi_public	Restaurant	Forte				Tertiaire	Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Soir			
23	23		Église Saint-Viateur d'C	Urbain	Public	Église					Réaliste	Explicite	3 - Importante	4 - Très précis	Négative	Été	Soir				
24	25		1068 Darling, Montréal	Urbain	Public	Rue	Forte				Réaliste	Implicite	2 - Mineure	4 - Très précis	Neutre	Été	Jour			Nuageux	
25	27		1068 Darling, Montréal	Urbain	Privé	Appartement			Moyenne		Réaliste	Implicite	2 - Mineure	4 - Très précis	Neutre	Été	Jour			Nuageux	
27	28		1068 Darling, Montréal	Urbain	Public	Rue					Réaliste	Implicite	2 - Mineure	4 - Très précis	Neutre	Été	Jour			Nuageux	
28	28		Hochelaga	Urbain	Semi_public	Restaurant			Moyenne		Tertiaire	Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Jour		Nuageux	
28	29		3465 Lafontaine, Montré	Urbain	Public	Rue	Forte				Réaliste	Implicite	3 - Importante	4 - Très précis	Positive	Été	Jour			Nuageux	
29	29		3465 Lafontaine, Montré	Urbain	Privé	Appartement	Forte				Réaliste	Implicite	2 - Mineure	4 - Très précis	Neutre	Été	Jour			Nuageux	
29	30		Hochelaga	Urbain	Public	Commerce			Moyenne		Tertiaire	Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Positive	Été	Jour		Nuageux	
30	32		Montréal	Urbain	Semi_public	Salon funéra	Forte				Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Jour				
32	32		N/A	Rural	Village	Ferme					Réaliste	Évoqué	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre						
32	33		Hochelaga	Urbain	Semi_public	Restaurant	Forte				Tertiaire	Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Soir			
33	34		3465 Lafontaine, Montré	Urbain	Privé	Appartement					Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Soir				
34	35		1068 Darling, Montréal	Urbain	Public	Rue	Forte		Moyenne		Réaliste	Implicite	2 - Mineure	4 - Très précis	Neutre	Été	Jour			Nuageux	
35	35		Hochelaga	Urbain	Semi_public	Restaurant	Forte		Moyenne		Tertiaire	Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Jour			
35	39		Hochelaga	Urbain	Privé	Appartement		Faible			Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Négative	Été	Jour			Nuageux	
39	43		3465 Lafontaine, Montré	Urbain	Privé	Appartement	Forte				Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Jour				
43	45		Laurier et Bloomfield, M	Urbain	Public	Rue	Forte	Haute matérielle			Tertiaire	Réaliste	Implicite	3 - Importante	2 - Approxima	Négative	Été	Jour		Nuageux	
45	46		Hochelaga	Urbain	Public	Banque	Forte	Haute immatérielle	Faible		Tertiaire	Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Jour			
46	47		Hochelaga	Urbain	Public	Rue					Tertiaire	Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Jour			Nuageux
47	48		Hochelaga	Urbain	Semi_public	Restaurant	Forte				Tertiaire	Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Jour			Nuageux
48	49		Hochelaga	Urbain	Public	Rue	Forte				Tertiaire	Réaliste	Projeté	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Jour			Nuageux
49	50		Hochelaga	Urbain	Public	Rue	Forte				Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Jour				Nuageux
50	51		Hochelaga	Urbain	Public	Parc	Forte	Haute matérielle			Tertiaire	Réaliste	Implicite	2 - Mineure	3 - Précise	Neutre	Été	Jour			Pluie
51	52		3465 Lafontaine, Montré	Urbain	Privé	Appartement			Moyenne		Réaliste	Implicite	2 - Mineure	4 - Très précis	Neutre	Été	Jour				
52	55		3465 Lafontaine, Montré	Urbain	Privé	Appartement			Moyenne		Réaliste	Implicite	2 - Mineure	4 - Très précis	Positive	Été	Jour				
52	52		Bas Saint-Laurent	Global	Région						Réaliste	Explicite	2 - Mineure	3 - Précise	Neutre						
52	52		Québec	Global	Région						Réaliste	Explicite	2 - Mineure	3 - Précise	Neutre						
55	55		3465 Lafontaine, Montré	Urbain	Privé	Appartement					Réaliste	Implicite	2 - Mineure	4 - Très précis	Neutre	Été	Jour				
55	56		Hochelaga	Urbain	Semi_public	Restaurant					Tertiaire	Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Jour			
56	56		Hochelaga	Urbain	Public	Commerce					Tertiaire	Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Jour			
56	57		1068 Darling, Montréal	Urbain	Public	Rue					Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Jour				Nuageux
57	60		Hochelaga	Urbain	Semi_public	Bar					Tertiaire	Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Jour			Nuageux
60	60		Hochelaga	Urbain	Semi_public	Restaurant					Tertiaire	Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Jour			Nuageux
60	61		1068 Darling, Montréal	Urbain	Public	Rue					Réaliste	Implicite	2 - Mineure	2 - Approxima	Neutre	Été	Nuit				

Voici une définition détaillée de chacune des colonnes, avec des exemples tirés du corpus :

- Nom lieu : Consiste en la localisation la plus précise possible du lieu représenté, en fonction des connaissances de l'analyste. On peut donc voir dans l'exemple précédent des lieux aussi précis que '1068 Darling, Montréal' et d'autres plus génériques, comme 'Montréal'.
- Lieu : Il s'agit ici de différencier les milieux rural, urbain, périurbain et global (pas nécessairement international, mais considéré dans toute son étendue, lorsque les personnages, par exemple, évoquent *le Québec* ou *le Canada*).

Figure 4. Lieux: périurbain (*Que Dieu Bénisse l'Amérique*), rural (*Les bons débarras*) et urbain (*Mambo Italiano*)



- Lieu général : Information quant au type de lieu représenté, notamment public, semi-public et privé, mais aussi s'il s'agit d'un trajet ou d'une représentation large d'une ville. Par exemple, public correspond à la rue, semi-public à une taverne (seuls les adultes y ont accès et il faut payer), et privé est l'intérieur d'un appartement.

Figure 5. Lieux généraux: public (*Adam's Wall*), semi-public (*Cosmos*) et privé (*La Neuvaïne*)



- Lieu détail : On cherche ici à cerner plus précisément le type de lieu, à savoir s'il s'agit par exemple d'un commerce, d'un restaurant, d'un appartement, d'une rue, d'un parc, etc.
- Densité : Cette catégorie et les trois suivantes sont issues en grande partie de la problématique, car elles permettent de caractériser les espaces sur le continuum rural-urbain. La densité se compose de quatre descripteurs : faible sans végétation, faible avec végétation, moyenne, forte. Une forte densité s'observe notamment par une série d'immeubles résidentiels ou commerciaux à étages, tandis qu'une moyenne densité s'observe plutôt par une rue de bungalows. Dans *20h17 rue Darling*, on se trouve souvent en forte densité, c'est-à-dire qu'il y a plusieurs immeubles d'habitation qui se joutent, tandis que lorsque le héros conduit sa voiture dans l'est de l'île, les parcs et le petit nombre d'immeubles en font un espace de faible densité.

Figure 6. Densités : faible avec végétation (*Pas de répit pour Mélanie*), faible sans végétation (*Sur la trace d'Igor Rizzi*), moyenne (*Le piège d'Issoudun*) et forte (*20h17 rue Darling*)



- Diversité : Cette catégorie permet à l'analyste de signaler si la représentation est diversifiée d'un point de vue matériel (le bâti), social (ethnicité, orientation sexuelle, classe sociale, etc.), les deux ou l'absence de diversité.

Figure 7. Diversités: matérielle (*Eldorado*), sociale (*Pas de répit pour Mélanie*), les deux (2 secondes)



- Communalité : Il s'agit ici de faire part de l'entraide entre les personnages à l'écran. On trouve trois types de communalité : faible (violence, harcèlement, vol, etc.), moyenne (don, aide entre inconnus, partage, etc.), haute (aide au risque de sa vie ou de blessures physiques ou psychologiques). Dans *20h17 rue Darling*, lorsque la caissière du magasin d'articles usagés apprend que le personnage principal a été victime d'un incendie, elle ne lui fait pas payer ses articles. Il s'agit de la représentation d'une forme de communalité moyenne.
- Économie : Quatre types d'économie peuvent être sélectionnés par l'analyste : Primaire ressources, primaire agriculture, secondaire (industrie) et tertiaire (services). Dans *20h17 rue Darling*, on trouve principalement du tertiaire, sous la forme de restaurants et d'une taverne.

Figure 8. Économies : primaire ressources (*Les bons débarras*), primaire agricole (*Le Nèg'*), secondaire (*Un zoo la nuit*), tertiaire (*Because Why*)



- Type de lieu : Réaliste (vraisemblable), fictionnel (univers inconnu), synthétisé (dessins animés) et déplacé (image à la télévision, par exemple).
- Matérialisation : Le procédé par lequel un lieu apparaît à l'écran. Explicite (le lieu est clairement énoncé, à l'écrit, à l'audio ou par un monument connu), implicite (le lieu est déduit du déroulement du récit), projeté (rêve ou souvenir, par exemple) et évoqué (le lieu est seulement évoqué par les personnages).
- Importance du lieu : Anecdotique (la scène aurait pu se dérouler dans un autre lieu sans affecter le récit), mineur (le lieu est légèrement associé au récit), important (le lieu est associé au récit), fondamental (la scène n'aurait pas pu se dérouler dans un autre lieu sans briser le récit). Dans *20h17 rue Darling*, le lieu est souvent important, puisqu'on associe le quartier à un type spécifique de population. Changer le lieu (par exemple Westmount ou Villeray) aurait une incidence importante sur le récit, puisque le cinéaste n'aurait pas été en mesure de communiquer le même message au sujet du quartier.
- Connotation : Cette catégorie permet simplement et rapidement à l'analyste de classer la manière dont le lieu est dépeint, selon qu'il soit positif, neutre ou négatif. Dans *20h17 rue Darling*, l'explosion est un événement à connotation négative, tandis que le magasin d'articles usagés qui fait un don à Gérard est connoté positivement.

La grille offre aussi des éléments d'information qui peuvent s'avérer intéressants à avoir sous la main lors de l'interprétation, notamment au sujet du film et de la réalisation. Par exemple, la date de sortie, le genre, les recettes, les lieux de

naissance et de résidence du réalisateur ou de la réalisatrice, sa reconnaissance dans le milieu cinématographique, etc.

Contextualisation

L'objectif du contexte est de comprendre les causes qui expliquent qu'un discours est tel qu'il est plutôt qu'autre chose, en décrivant de manière générale le cadre social dans lequel il se situe (Chouliaraki et Fairclough, 1999). La contextualisation est en grande partie tirée du contexte établi dans le chapitre suivant. En certaines circonstances, il sera approprié de se référer à d'autres sources, afin d'explorer des phénomènes géographiques représentés à l'écran qui ont échappé au contexte historique de départ.

Il faut mentionner que dans le cadre de cette contextualisation, la biographie des cinéastes ne sera pas examinée systématiquement. Dans son analyse de la littérature canadienne, Atwood (1987) estime que les artistes sont des véhicules culturels, leurs idéologies étant le fruit de contextes sociaux particuliers, dont ils n'ont pas toujours conscience. C'est en ce sens que Rose (2001) écrit que l'intertextualité (la référence à d'autres textes culturels) dépasse l'auteur et son intention : il y a en effet souvent plus à interpréter des textes que l'auteur en avait l'intention. De plus, une biographie systématique nécessiterait de dresser le profil de cinéastes pour lesquels l'information n'est pas toujours disponible : on trouverait nécessairement des failles à une telle entreprise (vie de l'auteur, relation directe au contexte, décisions personnelles, etc.), sans compter l'influence des structures de production et de distribution sur le contenu des films. Dans une telle situation, chaque film devient finalement une expérience spécifique. L'analyse des idéologies individuelles des réalisateurs québécois est une tâche magistrale qui pourrait

s'avérer être une recherche à part entière, inconcevable dans le cadre du projet en cours. Par contre, une brève biographie, soulignant les aspects importants pour une interprétation plus poussée, sera effectuée pour l'analyse qualitative.

Méthodes d'analyse

Il importe de discuter des méthodes employées afin d'extraire les représentations spatiales du cinéma québécois. Cette étape a recourt aux méthodes quantitatives, afin de compléter l'approche interprétative qui la suivra. Chez Poirier (2004b) tout comme chez Gilbert (1986), mais aussi chez des analystes de documents visuels (Bell, 2001) l'approche quantitative est requise pour plusieurs raisons. Tout d'abord, elle permet de quantifier les occurrences des termes et de leur configuration (quelle est la fréquence de tel terme et avec quel autre terme est-il le plus souvent relié?). Ensuite, on peut très aisément visualiser des tendances de fond (Rose, 2001). Cela permet de ne pas se limiter au contenu manifeste ou explicite, mais d'inclure le contenu latent – celui qui est récurrent ou même dominant – et qui, semblant aller de soi, passe inaperçu aux yeux de l'analyste. Finalement, les unités ainsi obtenues sont analysées statistiquement. Les statistiques, selon Poirier (2004a), peuvent s'avérer utiles dans le cadre d'une approche interprétative, à condition d'en reconnaître leur caractère généralisateur.

La présente recherche emprunte à la méthode utilisée dans le cadre du projet portant sur les territoires cinématographiques canadiens (Caquard et al., 2012). La première étape de l'approche quantitative est d'établir la fréquence des lieux représentés à l'écran. Il est probable que des lieux définis à une échelle trop fine soient difficiles à mettre en relation avec des lieux moins précis (il n'est pas toujours possible de localiser avec précision le lieu de l'action). Il s'avère parfois efficace,

surtout lors des premières analyses, de regrouper les lieux au sein des régions qui les englobent (par exemple, Hochelaga et Verdun sont regroupés sous l'étiquette Montréal), ce qui permet de comparer des entités spatiales similaires. Ces premiers résultats font état de la fréquence des lieux représentés. Cette étape et celle qui suit peuvent facilement être réalisées à l'aide du logiciel de statistique SPSS (2007). La seconde étape consiste à construire des tableaux croisés qui mettent en relation les lieux recensés avec leurs caractéristiques. Par exemple, un tableau croisé cherchant à identifier des relations entre les lieux représentés à l'écran et leur connotation, tout comme les lieux et le secteur économique qu'on y retrouve, le cas échéant. Cette approche quantitative a cependant plusieurs limites, relevées par Bell (2001 : 24-5). Le sens porté par le caractère visuel des données extraites à l'aide de la grille est largement mis de côté. On ne tient pas compte, par exemple, du rythme des images ou de l'importance accordée à certains détails par les cinéastes. Puis, certaines catégories sont quantifiables uniquement par la simplification des éléments qui les composent, ce qui leur enlève leur complexité. Enfin, on écarte la réception que les spectateurs peuvent avoir des aspects relevés grâce à la grille de lecture, de sorte que l'analyste ne peut pas prétendre saisir l'impact qu'ont les représentations sur l'audience.

Des représentations cartographiques sont employées, afin de visualiser les lieux représentés à l'écran. S'il est envisageable que les tableaux croisés fassent état des relations entre les lieux et leurs caractéristiques, la cartographie facilitera l'analyse spatiale en offrant un support visuel. Elle permet de reconnaître la proximité spatiale et thématique des différents lieux. Les références trop générales à des lieux (par exemple, la mention du Canada ou d'une province) ont été retirées de la liste, parce qu'elles introduisaient un biais dans l'analyse spatiale. En effet, si la

majorité des lieux recensés sont à l'échelle de la ville, voire du quartier, il s'avère difficile de faire la cartographie de lieux plus généraux, qui incorporent les précédents. Ces lieux imprécis, cependant, sont conservés pour l'analyse quantitative (tableaux croisés et analyse de fréquences), puisque les caractéristiques qui leur sont associées n'en sont pas moins utiles à l'analyste.

Analyse qualitative des discours cinématographiques

Il a déjà été mentionné que plusieurs auteurs (Relph, 1976; Rose, 2001; Poirier, 2004a; Sorlin, 1977) préconisent une double analyse, c'est-à-dire une analyse d'ensemble, qui permette plus facilement la généralisation des observations, et une analyse particulière, qui permet de tirer des informations précises et d'approfondir la réflexion. La partie précédente de la méthodologie concerne le portrait général de la géographie du cinéma québécois. L'analyse systématique ne permet pas nécessairement de révéler si le discours tenu par la narration se veut, par exemple, critique face à un phénomène géographique. Cette partie concerne l'analyse plus fine des discours cinématographiques. En effet, des éléments narratifs peuvent échapper à la grille de lecture et à son analyse. L'analyse qualitative permet notamment de déceler la complexité des représentations qui échappe à la généralisation de l'analyse quantitative.

Des discours ont été identifiés en fonction des grandes tendances observées dans l'analyse quantitative. L'objectif est de dépasser cette dernière en détaillant les discours observés et en les expliquant, en les situant clairement dans leur contexte socioéconomique et historique. L'analyse qualitative exploite la grille de lecture complétée lors des visionnements. Les représentations des lieux sont détaillées beaucoup plus largement, pour en extraire les monuments, les activités humaines et,

surtout, la narration. Il s'agit de comprendre et d'interpréter les nombreuses interrelations entre les représentations spatiales, et leurs relations avec le contexte historique dont elles émergent. Si dans l'étape précédente on ne tenait pas compte des cinéastes, l'analyste est parfois amené à les prendre en compte à cette étape. La filmographie et la biographie de certains cinéastes peut en effet conduire à une meilleure compréhension des images et discours véhiculés dans les films québécois. Cette analyse qualitative permet de mieux comprendre les discours dominants, mais aussi les discours alternatifs, lesquels remettent en question les premiers. Comme l'écrit Manning (2004: 98), porter une attention à ces discours « is a recognition that counternarratives are also continuously being produced within the discursive environments of culture, state, and church – and beyond them ». Enfin, bien que cela ne soit pas la norme, certains films n'ont pas été sélectionnés dans le corpus (faute de mots-clés), mais s'avèrent néanmoins pertinents pour l'analyse. Ils ne seront pas intégrés à l'analyse quantitative, mais des éléments narratifs de leur récit pourront être intégrés à l'analyse qualitative, comme c'est le cas, notamment, pour le film *L'âge des ténèbres*, réalisé par Denys Arcand (2007).

Au final, le cadre opérationnel se résume aux éléments suivants. La période d'analyse s'étendra sur trois décennies, c'est-à-dire de 1980 à 2008. Cette analyse s'intéresse aux trois grands milieux qui structurent les pratiques spatiales de la société québécoise contemporaine : milieu rural, milieu urbain et milieu périurbain. Le corpus se compose de 50 films, réalisés par 42 cinéastes différents. Suite à l'analyse quantitative de ce corpus, une analyse qualitative sera réalisée, afin d'obtenir une contextualisation plus complète. Cette dernière est réalisée grâce au contexte interprétatif, dans le chapitre suivant, qui fait état de l'évolution des pratiques socio-spatiales québécoises, depuis le début du 20^e siècle.

CHAPITRE 3 – LE CONTEXTE INTERPRÉTATIF DES DISCOURS SUR LE TERRITOIRE

Introduction

Ce chapitre fait état du contexte historique et géographique québécois. Tel qu'énoncé dans la méthodologie, la description du contexte interprétatif des discours cinématographiques permet d'éclaircir les relations entre le cinéma québécois et les pratiques socio-spatiales. En effet, comme les discours sont issus de leur univers social, on peut y déceler des indices sur les grands enjeux qui influencent les pratiques socio-spatiales de la population québécoise. Trois grandes périodes ont été identifiées: 1) la dispersion de la population et la concentration de l'agriculture et de l'exploitation des ressources naturelles; 2) la concentration de la population et la dispersion de l'exploitation des ressources naturelles; et 3) la croissance des banlieues. Finalement, un bref historique du cinéma québécois permet d'exposer les liens entre les grandes transformations historiques du cinéma et du territoire québécois.

Le contexte socioéconomique et historique québécois

La description du contexte d'émergence socio-historique trace à grands traits l'histoire québécoise. Le résumé de l'évolution du milieu rural et du milieu urbain permet d'identifier des balises temporelles significatives pour la conception du cadre opérationnel, mais surtout, de saisir les enjeux socio-spatiaux importants pour les différents milieux. Ce dernier objectif permet d'associer les pratiques spatiales à l'espace fictif révélé par l'analyse du corpus. Puisque cette recherche analyse l'interrelation entre les représentations cinématographiques et le contexte historique, la description de ce dernier se limitera au 20^e siècle. Le contexte historique propose

de faire le portrait général de l'évolution socioéconomique et géographique du territoire, au Québec.

La section aborde deux grands thèmes de la géographie québécoise. Le premier concerne la structure régionale des milieux rural et urbain, et leurs aspects démographiques, de façon à décrire le contexte géographique de l'écoumène et les principaux milieux de vie. Le second s'attarde aux caractéristiques socioéconomiques de la population québécoise, de manière à comprendre globalement les différents modes de vie. Le tout est amené de manière chronologique.

Dès le début du 20^e siècle, l'exode rural est déjà bien entamé dans les pays occidentaux. Au moment où la crise économique de 1929 frappe la province de Québec, celle-ci est une entité urbaine industrialisée, comptant déjà 60% de sa population dans le monde urbain (Linteau, 2000). Si la croissance démographique entre 1921 et 1931 n'a été que de 3% en milieu rural et dans les villages, elle est de 38% à Montréal et atteint une moyenne de 43% dans le reste des villes québécoises (Hughes, 1972 : 57). L'agglomération de Montréal connaît par ailleurs une très forte croissance démographique entre 1871 et 1931, grimant d'une population de 130 000 à près d'un million (incluant l'Île Jésus, i.e. : l'actuelle ville de Laval) (Hughes, 1972: 57). La limite nord de la croissance démographique se situe au niveau des hautes Laurentides et de la vallée du Saguenay et du Lac Saint-Jean, tandis qu'au sud, la Gaspésie et la frontière américaine en sont les limites. Dans ces régions éloignées de Montréal, la vie est encore rustique et l'agriculture n'est pas suffisamment prospère pour envisager la subsistance (Figure 9), forçant notamment les trois-quarts des hommes de la Gaspésie à devenir bucherons saisonniers, l'hiver venu (Hughes, 1972). Par ailleurs, pour aider les ménages dont les finances sont

précaires, suite à la crise économique, les gouvernements provincial et fédéral subventionnent la colonisation des régions périphériques. La colonisation rurale visait à assurer la subsistance et la propriété chez les ménages québécois affectés par la crise. Toutefois, les deux-tiers des 50 000 bénéficiaires trouvent plus rentable d'abandonner leur terre après quelques années (Linteau et al., 1989: 40-41).

Figure 9. Travail aux champs en Abitibi, 1925



Source : <http://bilan.usherbrooke.ca>

À l'intérieur de ces frontières, Montréal est la seule grande ville industrielle, comptant un peu plus de 100 000 ouvriers en 1935, tandis que Québec, la seconde grande ville, n'en compte pas encore 10 000 (Hughes, 1972: 53). Les autres villes en croissance, autour de Montréal, sont Saint-Jérôme, Joliette, Sorel, Saint-Hyacinthe, Saint-Jean et Valleyfield, puis quelques centres régionaux d'importance, dont Sherbrooke, Trois-Rivières et Chicoutimi, qui émergent grâce à l'exploitation des ressources naturelles. Ces villes sont principalement mono-industrielles: les pâtes et papiers, les mines et la filature. Selon Trottier (1968), la grande industrie requiert à la fois main-d'œuvre et ressources naturelles. En s'installant dans les environs de la grande région montréalaise et / ou près d'une chute d'eau, d'une forêt ou d'un

chemin de fer, elle assure la réduction des coûts de production, la rendant plus compétitive. Ce développement en milieu rural n'est pas nécessairement en phase avec l'image traditionnelle de l'agriculteur québécois. C'est un milieu rural où se développe une industrie qui ne requière plus seulement l'exploitation des ressources naturelles du territoire, mais aussi sa main-d'œuvre.

Figure 10. Ports de Sorel et de Montréal, 1935



Sources : <http://commons.wikimedia.org/> et <http://www.oldstratforduponavon.com>

En 1931, 96% des fermes québécoises sont exploitées par leurs propriétaires (Trottier, 1968: 27). La tradition de léguer la terre au plus vieux des garçons et un taux élevé de natalité ont cependant mis à mal ce système (Hughes, 1972). En effet, la majeure partie du sol fertile est cultivé et l'acquisition de nouvelles terres arables devient difficile, voir improbable (rareté et coût élevé). En conséquence, un père ne peut plus léguer une parcelle de terre suffisamment grande pour chacun de ses fils (les filles étaient amenées à se marier ou à choisir la vocation religieuse). L'un des fils hérite donc de la terre familiale, mais les autres n'ont que l'option de quitter le foyer familial et faire carrière autrement (Hughes, 1972). Le fort déclin de l'agriculture en milieu rural s'explique ainsi, puisque de 470 000 agriculteurs en 1871, on passe à 224 000, en 1931, au Québec. Compte tenu d'une productivité

accrue (technologie et techniques), la réduction du nombre d'agriculteurs n'a pas conduit à un déclin de la production agricole québécoise (Hughes, 1972: 47).

En relation avec le déclin démographique de l'arrière-pays rural, de petites municipalités s'industrialisent, notamment Cantonville¹³. Hughes (1972) admet d'entrée de jeu la diversité des types sociaux de la région, échelonnés entre professionnels, commis, fonctionnaires, ouvriers et religieux. Toutefois, en ce qui concerne la langue française et la religion catholique, la population très majoritairement homogène (Hughes, 1972: 82-83). Ce caractère explique que la paroisse et la famille soient l'épine dorsale de la société québécoise rurale (Hughes, 1972). La paroisse sera même amenée à prendre en charge des fonctions quasi étatique, dont l'éducation et les services publics. Selon Berdoulay (1994), l'importance politique et administrative de la paroisse encourage la préservation des valeurs religieuses et culturelles, tout en promouvant une sensibilité communautaire. Elle encourage d'une part la collaboration et l'entraide entre ses membres, mais d'autre part, cette trame serrée suscite la crainte envers les contacts avec des milieux étrangers et le contrôle social.

Par opposition, dans une grande ville industrielle comme Montréal, une telle communauté s'effrite, laissant le salarié indépendant. La possession d'une maison est un second trait qui disparaît chez les nouveaux citadins, puisque 30% des logements sont habités par leurs propriétaires en milieu urbain, contrairement à 84% en milieu rural, en 1931 (Hughes, 1972: 309). Malgré tout, l'accès à la ville se fait bien souvent « à la manière des ruraux » (Courville, 2000: 332) : escalier extérieur

¹³ Nom d'emprunt donné à Drummondville par Hughes, afin d'en protéger l'anonymat... sans succès!

pour chaque logement, hangar privé, absence de chauffage central et petit terrain bien divisé par des clôtures, calqué sur l'organisation de la ferme (Figure 11).

Dans le monde urbain québécois, c'est Montréal qui domine, avec 36% de la population totale de la province et 61% de sa population urbaine, en 1931. Compte tenu de la base industrielle montréalaise (manufacture légère et industrie lourde), la crise de 1929 frappe durement la ville, les victimes directes du chômage étant estimées à 250 000 habitants, c'est-à-dire 30% de la population de la ville. Les familles s'entassent à plusieurs dans de petits logements que les propriétaires n'entretiennent plus (Linteau et al., 1989). S'il est faux de prétendre que la misère avait épargné le milieu rural, le logement et le chauffage y étaient généralement assurés par la famille et l'accessibilité aux ressources.

Figure 11. Quartier ouvrier, Trois-Rivières, 1931



Source : <http://mariohistoire.unblog.fr/>

La fin des années 1940 est l'aboutissement d'une période, écrit Courville (2000), où s'observaient une dispersion de la population et une concentration de l'économie agricole, principalement dans les basses terres du fleuve Saint-Laurent.

L'influence de l'industrialisation aura eu comme effet de concentrer la population dans les grandes villes, où les emplois sont plus nombreux. En conséquence, la période qui suit consiste en une concentration de la population et une dispersion de l'exploitation des ressources naturelles. En effet, si la croissance démographique urbaine a ralenti avec la crise, elle reprend de plus belle, avec un gain de 1,5 million d'habitants entre 1951 et 1960 (Trottier, 1968: 25). L'exode rural reprend et pour la même période, la population agricole (vivant sur une ferme) chute de 20% à 11% de la population québécoise totale. Cette réorganisation démographique suscite peu de surprises, car en termes de taille, la distribution des villes de 1961 est similaire à celle d'un siècle plus tôt (Tableau 4), Montréal et Québec regroupant toujours 60% de la population urbaine (Trottier, 1968: 27).

Tableau 4. Taille des agglomérations, Québec

Nombre d'habitants	1931	1941	1951
Plus de 100 000	2	2	2
50 000 – 100 000	1	1	2
25 000 – 50 000	4	5	6
5 000 – 25 000	26	33	62
1 000 – 5 000	135	159	187
Moins de 1 000	254	244	230
<i>Total</i>	422	444	489

Source : Courville, 2000 : 334

Avec la modernisation des moyens de communication, le monde rural devient observateur du mode de vie urbain, mais prend aussi conscience du fossé qui les sépare (Linteau et al., 1989). Malgré la modernisation, la marginalisation frappe les régions les plus éloignées, dont les terres sont moins fertiles, forçant leur population à jumeler, à nouveau, agriculture de subsistance et travail forestier (Linteau et al., 1989; Séguin et Petit, 1986). Mais avec la mécanisation et la professionnalisation du

travail en forêt, le visage des régions éloignées se transforme (Séguin et Petit, 1986). Quant aux régions les mieux situées – près d'un grand centre urbain, d'une importante ressource ou des terres fertiles - elles profitent de la modernisation et se transforment : « Le monde rural n'est pas la partie inerte d'un système en évolution » (Dugas, 1984: 7). Les cultivateurs se mobilisent pour défendre leurs intérêts, notamment dans le cadre des Opérations dignité. Les objectifs sont l'amélioration des conditions de vie et la protection du zonage agricole, menacé par la spéculation foncière périurbaine (la loi du zonage agricole sera votée en 1978). C'est au cours de cette période que surgissent différents mouvements de protestation, dont des manifestations d'agriculteurs à Québec et à Ottawa, le blocage de routes et l'abattage public d'animaux.

Quant à l'exploitation des ressources naturelles, elle s'étend sur le territoire québécois. La pêche dans les Îles-de-la-Madeleine, en Gaspésie et le long de la Côte-Nord ; la foresterie en Outaouais, au Saguenay et sur la Côte-Nord ; la production hydro-électrique et l'exploitation minière dans les régions de l'Abitibi, de la Côte-Nord et du Nord-du-Québec. L'exploitation minière mène même à la naissance de véritables villes, dont Schefferville, sur la Côte-Nord, alors accessible uniquement par train. En Abitibi, un réseau urbain fondé sur l'exploitation minière se développe entre Duparquet, Rouyn (Figure 12), Noranda, Malartic, Val-d'Or et Bourlamaque.

Figure 12. Centre-ville de Rouyn, 1945



Source : <http://mariohistoire.unblog.fr>

Cette forte croissance économique et industrielle, renforcée par la fin des efforts de guerre, permet à la population québécoise d'accéder à bon nombre de commodités modernes : automobile, téléphone, télévision, radio, eau chaude, machine à laver, etc. Un tel engouement propulse la production industrielle et stimule la construction résidentielle, le tout alimenté par la croissance démographique d'après-guerre (Linteau et al., 1989). Au Québec, c'est 400 000 logements qui sont construits dans la décennie de 1950 (Linteau et al., 1989). Le revenu per capita grimpe de 655\$ en 1946 à 1 455\$ en 1961, grâce aux meilleures conditions de travail et au versement des nouveaux paiements de transfert (assurance-chômage, allocations familiales, pensions de vieillesse, etc.). Cela dit, à Montréal, les différences socioéconomiques sont palpables entre la classe ouvrière dans l'est, le centre et le sud-ouest, la nouvelle classe moyenne au nord et la bourgeoisie à l'ouest (Linteau et al., 1989).

Dans les années 1960, la Révolution tranquille s'enclenche et devient fortement associée à la célèbre expression « Maîtres chez nous ». Cette dernière vise à encourager la création d'institutions politiques et culturelles qui répondraient

principalement aux intérêts francophones. « Maîtres chez nous » se concrétise aussi dans l'appropriation du territoire : division de la province en régions administratives, fusions municipales et communautés urbaines (Courville, 2000). En 1965, le ministère de l'Industrie et du Commerce du Québec divise la province en dix régions administratives, dans le but de réduire les inégalités interrégionales qui affectent la population québécoise : une meilleure organisation conduira à une meilleure planification régionale. Considérant le développement exogène comme l'une des causes des inégalités, on dote donc chaque région d'un conseil de développement. C'est dans cette foulée qu'on crée le Bureau d'aménagement de l'Est du Québec (BAEQ), afin de rattraper un retard mesuré en termes d'emplois, de productivité et de revenus. Voulant accroître la population urbaine régionale pour accroître la productivité, les projets du BAEQ sont rapidement contestés lorsqu'on prévoit la fermeture de villages. Les années 1960 ont malgré tout vu la fermeture de 14 villages (Dugas, 1984).

Tandis qu'en région, plusieurs villes sont en déclin ou même fermées par le gouvernement, le phénomène inverse se produit à proximité de Montréal et Québec : plusieurs villes sont en croissance ou même créées. Avec les décennies 1950 et plus principalement 1960, la périurbanisation domine le processus d'urbanisation montréalais et serait « l'un des traits les plus marquants de la géographie québécoise des derniers 30 ans » (Courville, 2000: 413). L'implantation des premières banlieues se fait sur l'île de Montréal (Dorval, Saint-Laurent, nouveau Bordeaux, nouveau Rosemont), sur l'île Jésus (Duvernay, Laval-des-Rapides, Chomedey) et plus lentement sur la rive sud (Saint-Lambert). Les voies de communication routière, notamment les ponts, sont les principaux pivots de la périurbanisation (Linteau, 2007). Se développe ce qu'on appellera plus communément la couronne

métropolitaine, à Montréal comme à Québec. La montée de la périurbanisation s'explique en partie par l'attrait d'un nouveau mode de vie et par des stratégies d'aménagement issues du fordisme. D'une part, on cherche à s'émanciper des vieux quartiers urbains (bruyants, congestionnés, qui manquent d'espace), pour se concentrer sur la famille nucléaire. D'autre part, le fordisme engendre une production phénoménale, qui nécessite une consommation proportionnelle. L'accessibilité des matériaux de construction, des électroménagers et des infrastructures est plus grande que jamais et constitue le socle de la périurbanisation nord-américaine (Filion, 2000).

Si, dans les années 1950, le qualificatif « champêtre » pouvait encore définir ces développements résidentiels par leur évocation de la campagne et d'un mode de vie rustique, la réalité change rapidement avec la décennie 1960. Les banlieues font dès lors partie intégrante de l'agglomération montréalaise et de toutes les grandes agglomérations urbaines. Ce n'est pas ici une simple expansion et reproduction de la ville centre, mais un nouveau style de vie. Sans prétendre à une homogénéité des banlieues de cette période, il est sans doute probable que ce soient les traits communs qui frappent l'imaginaire des cinéastes québécois. Il a été fait état d'une nouvelle classe moyenne employée dans le secteur tertiaire et secondaire spécialisé (Fortin, 2002). Celle-ci souhaite un habitat plus adapté aux besoins de son nouveau mode de vie. Elle est influencée par les débats sur la rénovation urbaine – les logements dans les centres de Montréal et Québec sont endommagés par des problèmes de chauffage, d'électricité et de salubrité (Fortin, 2003; Linteau, 2007) – et par les idéaux reçus via la télévision, notamment un espace calme et sécuritaire pour éduquer des enfants (Fortin, 2002). En 1966, compte tenu du baby boom, c'est près du tiers de la population des banlieues qui ont moins de 15 ans (Morin et Daris,

2003). Puisque 70% de l'emploi manufacturier de l'agglomération se concentre à Montréal (Linteau et al., 1989), les banlieues développent une fonction qualifiée de dortoir. En effet, les banlieusards font la navette quotidienne entre leur lieu de résidence en banlieue et le travail, sur l'île. Les secteurs résidentiels (fortement ségrégués des autres fonctions grâce à une stricte réglementation de zonage) sont composés principalement de bungalows de style sobre employant des matériaux tels que la pierre et la brique, avec un petit terrain à l'avant et à l'arrière (Vachon et Luka, 2002) (Figure 13). Malgré la proximité relative du milieu bâti, les banlieusards entretiennent peu de relations de voisinage et font leurs emplettes en automobile, considérant la faible accessibilité piétonne (Fortin, 2002; Vachon et Luka, 2002).

Figure 13. Bungalow, Côte-Saint-Luc, 1957



Source : Centre d'archives de Montréal de BANQ

En plus des banlieues, le visage de Montréal se transforme. L'après-guerre gonfle l'immigration internationale et Montréal reçoit la majorité des 400 000 immigrants qu'accueille le Québec, entre 1946 et 1960 (Linteau et al., 1989). En 1961, 17% de la population montréalaise est née à l'étranger (Linteau et al., 1989). Les quartiers se renouvellent selon les origines ethniques de leur population, notamment dans le bâti qui se diversifie par ses églises, centres communautaires,

boutiques, restaurants, etc. (Linteau et al., 1989). Cette appropriation se remarque notamment avec la population italienne dans Saint-Michel et Saint-Léonard (Figure 14), ainsi que dans les quartiers de Snowdon, de Côte-des-Neiges et de Côte-Saint-Luc, où s'accroît la population juive.

Figure 14. Défilé italien, Petite-Italie, Montréal, 1961



Source : <http://www.memorablemontreal.com/>

Hors de Montréal, les régions périphériques dont l'économie repose sur l'extraction des ressources naturelles sont encore en situation précaire, bien que de nouvelles villes voient le jour (Linteau et al., 1989). Ces villes isolées, sans grandes voies de communication ni arrière-pays rural, n'ont généralement qu'une fonction : minière ou portuaire (1989). Parmi ces municipalités, on retrouve Chibougamau (Nord-du-Québec), Schefferville (Côte-Nord) et Murdochville (Gaspésie) : on assiste à la dispersion croissante et à l'éloignement de l'exploitation des ressources naturelles (Courville, 2000).

Figure 15. Centres commerciaux à Verdun, 1971, et aux Îles de la Madeleine, 1975



Source : Centre d'archives de Montréal de BANQ

Non seulement cette période voit la dispersion de l'exploitation des ressources naturelles, elle voit aussi la concentration de la population dans les régions métropolitaines. On le constate durant la décennie 1970, lors de la saturation des nouvelles banlieues, dites de première couronne (Fortin, 2002). La conséquence en est la densification du bâti. Les immeubles d'appartements de style *walk-up* diversifient les modes de vie de la banlieue (Linteau et al., 1989; Morin, 2002). Vachon et Luka (2002) qualifient cette transformation de la banlieue de deuxième vague de développement périurbain. Dans la banlieue de Québec, les ménages habitant une maison unifamiliale sont surpassés en nombre par les ménages en appartement, locataires, souvent sans enfants. Par ailleurs, les banlieues n'ont plus l'unique fonction de dortoir. Avec le bourgeolement de commerces et d'institutions gouvernementales le long des grandes artères, la demande en emplois y croît. À la fin de la décennie 1970, la moitié de la population active de la banlieue de Québec y travaille. La banlieue profite de la désindustrialisation de l'économie québécoise, laquelle suit la vague des pays industriels qui relocalisent le manufacturier dans des régions du monde qui offrent une main-d'œuvre meilleur marché. Les secteurs

industriels le long du canal Lachine et dans Hochelaga, à Montréal, se vident, tout comme la rive de la rivière Saint-Charles à Québec. Dorval, Saint-Laurent, Anjou, Montréal-Nord et les grands axes des boulevards Charest et Wilfrid-Hamel, à Québec, profitent de la délocalisation des industries de la ville centre vers l'extérieur (Linteau et al., 1989). En fait, 70% des constructions entre 1960 à 1980, dans la banlieue, ne seront pas résidentielles, se manifestant par la construction de nouvelles usines, d'édifices à bureaux et de centres commerciaux (1989: 486). La croissance de ces derniers sera considérable, car de 55 centres commerciaux en 1961, on grimpe à 223 en 1975 (1989: 512) (Figure 15). S'ils servent d'appui au développement de projets résidentiels périurbains (Courville, 2000), toutes les villes de taille moyenne les voient émerger (Saint-Hyacinthe, Drummondville, Sept-Îles, etc.), menaçant, et parfois même dévastant, les rues commerciales des centre-ville où se trouvaient épiceries, boucheries, magasins spécialisés, etc.

Alors que les centres commerciaux sont en croissance dans la banlieue, le départ des entreprises manufacturières de la ville centre, ce qui libère de vastes surfaces en plein cœur de la ville et stimule la construction de gratte-ciel. Le secteur tertiaire occupe largement ces nouveaux espaces, tant dans les services aux entreprises que dans le commerce. On voit apparaître les galeries en hauteurs, comme la Place Ville-Marie, au début des années 1960, où on trouve boutiques, restaurants et même un cinéma (fermé, depuis).

Cette effervescence urbaine est corrélée à une population agricole qui continue de chuter et qui ne compte plus que 200 000 personnes en 1976, tandis que la main-d'œuvre agricole équivaut à moins de 3% de la main-d'œuvre totale

québécoise (Linteau et al., 1989: 492). La population agricole se concentre dans une région délimitée par le triangle Montréal-Québec-Sherbrooke (Linteau et al., 1989). L'intégration des fermes commerciales à l'économie de marché renforce la mécanisation et conduit au double effet de la réduction du nombre de fermes et de l'augmentation de leur taille (1989). La forte concurrence du marché conduit plusieurs agriculteurs à vendre leur ferme, concentrant les terres agricoles entre des mains toujours moins nombreuses.

Figure 16. Rue abandonnée de Schefferville, mi-1980



Source : <http://public.ntic.qc.ca/deg/>

Dans les régions périphériques, l'exploitation des ressources naturelles demeure l'un des principaux leviers de développement économique. De 1975 à 1978, on ratifie la Convention de la Baie James et du Nord québécois avec les Cris, les Inuits et les Naskapis. Cette convention permet au gouvernement d'exploiter les ressources hydroélectriques, minérales et forestières de la région, en échange de quoi les autochtones obtiennent des compensations financières, des droits

d'occupation et la gestion de leurs affaires municipales et économiques¹⁴ (Courville, 2000). Le réseau urbain au nord du Québec se consolide, profitant du marché encore rentable des ressources minières. Sept-Îles devient une plaque tournante de l'économie du nord québécois, grâce à ses installations portuaires qui permettent le transport du produit des mines. Dans les décennies suivantes, le nord du Québec sera durement affecté par la crise du secteur minier, causant la quasi-fermeture de Schefferville (Figure 16) et une forte baisse démographique en Côte-Nord.

C'est au début des années 1970 qu'on observe un plafonnement de l'urbanisation au Québec et même une diminution lors du recensement de 1981, avec un taux d'urbanisation passant de 81% à 77% (Linteau et al., 1989: 535). C'est la fin de l'exode rural. On verra même une part croissante de la population travailler en ville, mais habitant la campagne. Démographiquement, la banlieue devient plus importante que la ville centre, représentant plus de 60% de la population de l'agglomération montréalaise. C'est pourquoi Linteau et al. (1989: 548) parlent de « l'explosion des banlieues », malgré le retour d'une catégorie socioéconomique élevée dans la ville centre. La banlieue s'étend déjà au-delà de la rivière des Mille-Îles sur la rive nord et de la rivière Richelieu sur la rive sud. Linteau (2007) remarque que ce sont majoritairement de jeunes familles qui se déplacent vers la banlieue pour accéder à une propriété abordable, mais parmi celles-ci, peu d'allophones. Ce serait un phénomène largement francophone, bien qu'il existe de fortes disparités socioéconomiques entre les municipalités de banlieue. En effet, dans

¹⁴ En contrepartie, la Convention de la Baie James et du Nord québécois conduit les Autochtones à abandonner toute forme d'autonomie. Ils « cèdent, renoncent, abandonnent et transportent [...] tous leurs revendications, droits, titres et intérêts autochtones, quels qu'ils soient » (Mercier et Ritchot, 1997: 157).

les années 1990, la gentrification de la ville centre semble gagner la première couronne, puisqu'on y voit de plus en plus de condos de luxe et des développements résidentiels localisés dans des « faubourgs » (Fortin, 2002: 71). Cependant, les populations habitant les banlieues ne sont plus les mêmes que dans les précédentes décennies : elles vieillissent et ont beaucoup moins d'enfants. Dans les banlieues excentrées, on compte moins de trois personnes par ménage (Morin, 2002), tandis que dans la première couronne, les enfants sont absents de la plupart des ménages. Brunet (1978) mentionne dès 1970 un phénomène d'exurbanisation, c'est-à-dire du départ des populations urbaines vers des franges éloignées de l'agglomération. Pour ce géographe, les franges urbaines s'étendent plus loin que les banlieues, dans des zones où coexistent, d'une part, les activités urbaines le long des axes routiers, d'autre part, les activités rurales (principalement agricoles), sur le reste du territoire. Il faut attendre les années 1990 pour percevoir l'un des plus forts mouvements d'exurbanisation, ce que Vachon et Luka (2002) qualifient de troisième vague de développement périurbain. À Québec, ce sont les banlieues les plus éloignées qui connaissent la croissance démographique la plus importante (42% dans les franges et 29% dans les banlieues de deuxième couronne (Morin, 2002: 93)). Parmi celles-ci, notons Saint-Augustin-de-Desmaures, Lac-Saint-Charles et Lac-Beauport, à plus de 20 kilomètres du centre-ville. La figure qui suit (Figure 17) représente bien ce caractère champêtre de la frange urbaine de Saint-Augustin-de-Desmaures, avec la terre et les bâtiments de ferme en arrière-plan et l'architecture traditionnelle des maisons modernes au premier plan : les entrepreneurs résidentiels misent sur le caractère champêtre. À Montréal, la banlieue s'étend jusque dans les municipalités de Mirabel, sur la rive nord, et de Saint-Basile-le-Grand, sur la rive sud (Linteau, 2007). Ces municipalités peuvent être considérées comme rurales jusqu'à tard dans

leur histoire, avant d'être associées à des municipalités de banlieue. Saint-Basile-le-Grand¹⁵, par exemple, a zoné 30 km² de son territoire à l'activité agricole, sur une superficie totale de 36 km².

Figure 17. Saint-Augustin-de-Desmaures, début 1990



Source : Serge Alain (<http://ludovica2.blogspot.com/>)

Brunet (1978) définit, dès les années 1970, trois types de populations exurbaines dans le contexte québécois. Le premier groupe correspond aux fermiers écologistes, un groupe urbain et instruit, ayant une volonté de cultiver la terre. Le second groupe est qualifié de réfugié, car ses membres, par dépit ou faute de revenus, quittent la ville pour s'installer en campagne. On n'y trouve pas la volonté (ni même la possibilité, compte tenu de leurs petits terrains) de cultiver la terre. Le dernier groupe est composé des pseudo-banlieusards, qui se plaisent à habiter le milieu rural, mais qui dans la pratique ont un mode de vie plus similaire avec celui des banlieusards, travaillant toujours en ville et ayant peu de volonté de cultiver (bien que leur terre en offre le potentiel). Ces populations exurbaines n'entretiennent

¹⁵ <http://www.ville.saint-basile-le-grand.qc.ca/ville/profil-geographique>

pas plus de relations de voisinage que ne le faisaient les banlieusards de la première couronne, dans les années 1960. Cependant, Brunet (1978) note qu'il peut y avoir une tendance plus forte à socialiser entre exurbains.

Selon Gagnon et Noël (1995), certains membres de la population auraient déménagé en banlieue, si des transformations importantes n'avaient pas été réalisées en milieu urbain. Effectivement, dans la décennie 1980, quelques quartiers des villes centres se gentrifient, c'est-à-dire que des populations aisées s'y installent, entraînant une amélioration des logements et des services, un accroissement des coûts de logement et un déplacement des populations défavorisées. Les auteurs associent ce phénomène à un fractionnement des préférences résidentielles, à un rejet de la standardisation. Parmi ces quartiers, on note Saint-Roch à Québec (Morin, 2002) et le Plateau Mont-Royal, à Montréal (Linteau et al., 1989).

La population totale de l'agglomération montréalaise atteint 3,3 millions en 1996, à la faveur de la banlieue (qui compte 70% de la population). Il faut attendre le regain qui suit la crise économique du début de la décennie pour qu'une relance immobilière vienne transformer de nouveau le visage de certains quartiers montréalais. En 2000, l'activité immobilière explose. Le moindre terrain de stationnement et lot vacant près du centre, écrit Linteau (2007), est acheté par des promoteurs immobiliers. Dans le Vieux-Montréal et le long du canal Lachine, on convertit d'anciens bâtiments industriels en condos et on y construit des appartements de luxe. La gentrification continue sur le Plateau Mont-Royal et dans le Mile-End. À l'échelle de l'agglomération, outre Montréal, Laval est la municipalité la plus peuplée, avec 368 000 habitants en 2006, suivie par Longueuil, qui en compte

229 000. C'est une croissance moins élevée que celle des périodes précédentes, s'expliquant par une baisse de natalité et la fin de l'exode rural. Si les ruraux semblent moins attirés vers la ville et sa banlieue, l'immigration compense pour la croissance démographique. Les immigrants comptent, en effet, pour 15% de la population de la région, et cela, sans compter leurs enfants nés au Canada (Linteau, 2007: 159).

La population francophone de la ville de Montréal représente, en 1996, 55% de la population totale. On y constate une croissance des allophones. Le tiers de la population, écrit Linteau (2007: 162 et 173), serait d'origine autre que française et britannique. Avec les années, Montréal a profité de vagues continues d'immigration, diversifiant fortement la population. Malgré des conditions de vie souvent précaires dans les quartiers plus diversifiés ethniquement de Montréal, les différents groupes sociaux maintiennent une certaine harmonie (Courville, 2000). La dernière vague d'immigration est principalement d'origine marocaine, algérienne et libanaise, de sorte que les mosquées ne sont plus une manifestation singulière dans les secteurs de Saint-Laurent, Parc Extension et Côte-des-Neiges. Quant à la banlieue, elle demeure largement habitée par une population d'origine européenne, mais des vagues d'immigration y ont aussi été observées, principalement sur la rive-sud de Montréal. Selon Charbonneau et Germain (2002: 324), cependant, la population immigrante s'y fait plus discrète qu'à Montréal, adoptant le « modèle de la culture de l'individuation et de la consommation qui dicte les comportements de conformité ».

En milieu rural, 93% des fermes sont exploitées de manière commerciale, en 1991 (Figure 18). Les agriculteurs, explique Courville (2000), se perçoivent comme

des entrepreneurs : il y a une dépendance envers les marchés nationaux et internationaux, les conduisant à transformer la ferme pour sa plus grande productivité. Cette forme d'agriculture peut parfois soulever des conflits entre agriculteurs et population locale. Compte tenu de la volonté de se rapprocher de la nature et de l'image champêtre véhiculée au sujet du milieu rural, les industries agricoles sont souvent considérées comme une nuisance, comme ce fut le cas dans le dossier des méga porcheries.

Figure 18. Ferme industrielle, Métabetchouan (Lac Saint-Jean), 2004



Source : Nicolas Bomal

L'année 2001 est alimentée par le controversé projet de loi sur la réorganisation municipale. Le gouvernement provincial propose de redistribuer les coûts de services et équipements de nature métropolitaine (logement social, transport collectif, équipements sportifs, services policiers, etc.) et d'ajuster les taxes foncières en conséquence, pour l'ensemble des municipalités concernées. Le projet prévoit une dizaine de fusions municipales, entraînant du coup la disparition de plus de 200 municipalités, en janvier 2002. Les débats, stimulés par l'opposition aux fusions, ont rappelé l'appartenance des populations locales à leur municipalité. En

2006, le gouvernement amorce le processus de reconstitution de certaines municipalités. À Montréal, ce sont principalement des municipalités de l'ouest de l'île qui sont reconstituées, bien que la ville centre rassemble, en 2006, près de 90% de la population totale de l'île.

Le contexte historique québécois depuis le crash boursier de 1929 fait état d'une transformation radicale du milieu urbain et du milieu rural, en une courte période de temps. Il importe d'y constater que la transformation de chaque milieu s'est souvent réalisée de manière réciproque, c'est-à-dire que leur transformation est le résultat de multiples échanges, malgré des influences extérieures (le fordisme et la délocalisation des entreprises manufacturières). L'exode rural s'est fait en réaction aux conditions de vie urbaine et face à la nouvelle situation du milieu rural, discutée par Hughes (1972). La recolonisation rurale est aussi la réaction face aux conditions de vie urbaine, médiocres et difficiles. La périurbanisation, pour sa part, est intégrée à une économie de marché, de sorte que la population périurbaine ne peut quitter la ville, bien qu'elle cherche à s'en éloigner pour se rapprocher d'un idéal rural, c'est-à-dire un environnement où on trouve calme, sécurité, grands espaces et accessibilité à la nature. Plus la population urbaine croît, plus la banlieue croît aussi, non seulement en densité, mais aussi en superficie. Ainsi, avec les années, le milieu rural se trouve menacé par la périurbanisation, qui étale l'espace urbain en grugeant les terres arables périphériques. Cette situation mène une part de la population, désireuse de rester en contact avec la nature, à s'éloigner toujours plus la ville, mais toujours unis à elle, dans des espaces de faible densité identifiés comme étant la frange urbaine.

Une brève histoire du cinéma québécois

Comme pour l'histoire socioéconomique du territoire québécois, l'industrie cinématographique québécoise est aussi le fruit d'une évolution. Le cinéma québécois s'insère dans des structures culturelles et économiques qui l'ont façonné avec les années. Ces structures, et leur évolution, permettent de comprendre en partie l'état de l'industrie contemporaine et les discours qui sont véhiculés. Ce portrait historique du cinéma québécois propose de comprendre l'évolution de l'industrie cinématographique, tant dans sa dimension économique que spatiale. On y verra comment l'industrie du film s'est consolidée sur l'espace urbain, notamment Montréal. Parallèlement, la production narrative se voulait, du commencement jusqu'à la deuxième moitié du 20^e siècle, orientée sur l'espace rural, pour des raisons idéologiques.

L'industrie canadienne française du cinéma débute au début du 20^e siècle, principalement par l'exploitation de salles et la distribution de films. Léo-Ernest Ouimet ouvre le premier cinéma montréalais en 1906, le Ouimetoscope, sur la rue Sainte-Catherine. Il doit cependant affronter presque quotidiennement l'Église catholique, qui considère le cinéma comme un outil de « dénationalisation », qui porte atteinte aux valeurs traditionnelles (Garel, 2007; Poirier, 2004c). En 1927, par exemple, les Jésuites publieront un pamphlet intitulé « Parents chrétiens, sauvez vos enfants du cinéma meurtrier » (Firestone, 1976: 51). Intimement liée aux institutions politiques, l'Église fait voter les premières lois sur la censure cinématographique (votée en 1912, puis abolie en 1964) et l'interdiction d'accès aux

salles aux moins de 16 ans, sans compter sa lutte continuelle pour empêcher l'exploitation des salles le dimanche.

À cette période, la production canadienne-française n'est pas encore démarrée et les films sont principalement d'origine française et américaine. De plus, en 1920, le Canada devient membre à part entière du marché domestique cinématographique américain. En conséquence, la sortie des films est simultanée et le box-office devient commun pour les deux pays, sans distinction.

C'est en 1922 que le premier long métrage canadien-français voit le jour, *Madeleine de Verchère* (dir. Homier), mais toutes les bobines de celui-ci ont été perdues. Le véritable cinéma canadien-français, en termes de production, ne verra le jour que dans les années 1930, avec monseigneur Tessier et l'abbé Proulx (figure 14). L'Église, ne pouvant lutter contre le cinéma, en fera la production dans le but de promouvoir l'idéologie de la conservation. Cette dernière tente de préserver un héritage ancestral, composé de la religion catholique, de la langue française et d'un ensemble de traditions et de coutumes (Rioux, 1968). Bien qu'une telle idéologie n'ait pas subsisté, l'Église initiera une tradition importante au sein de la production de longs métrages documentaires, qui influencera plus tard les cinéastes de l'Office national du film et les générations suivantes.

Figure 19. Image de *En pays neuf: Sainte-Anne-de-Roquemaure* (dir. Proulx, 1942)



Source : Cinémathèque québécoise (<http://www.cinemaparlantquebec.ca>)

Néanmoins, seuls quelques films voient le jour avant la fin de la deuxième guerre mondiale. De ceux-ci, le premier film parlant produit au Québec, *Le père Chopin* (dir. Ozep, 1944), s'avère le plus digne de mention dans la présente étude. En effet, son récit compare le destin de deux frères séparés à la naissance, l'un rural et l'autre urbain. Le premier habite un modeste village et valorise la famille, l'amitié et la communauté. Le second, au contraire, est un riche industriel montréalais, égoïste et mourant. Ce dernier fait la rencontre de la famille du premier et redécouvre la tradition et la communauté.

Afin d'assurer la pérennité de l'industrie et pour l'utiliser à des fins de propagande de guerre (Evans, 1984), le gouvernement fédéral crée l'Office national du film (ONF) en 1939, à Ottawa. Mais la ville est, selon le commissaire de l'ONF de l'époque, Arthur Irwin, soumise aux tensions entre la population conservatrice et les artistes que l'organisme emploie. Pour cette raison et parce que la Société Radio-Canada implantait sa chaîne francophone à Montréal, l'ONF déménage à Montréal, en

1956 (Zéau, 2006). Cela change la donne pour le Québec, en offrant support et formation à de nombreux cinéastes francophones. Montréal devient le principal centre cinématographique francophone et même canadien. Nait alors le cinéma direct, forme de documentaire dont le tournage se veut discret, afin de prétendre capter le réel tel qu'il est. C'est le début d'une véritable cinématographie québécoise¹⁶, principalement issue des cinéastes de l'ONF, dont Claude Jutras, Michel Brault, Pierre Perrault, Gilles Groulx, Gilles Carle et Denys Arcand. Cet essor du cinéma québécois se développe en conjonction avec la Révolution tranquille. Selon Poirier (2005), les cinéastes explorent et développent une mythologie proprement québécoise, mais celle-ci est fortement axée sur le vide et le désarroi. Les cinéastes prétendent alors que les ancrages identitaires québécois reflètent l'aliénation et le complexe du colonisé. Véronneau (2008: 78) associera plutôt cette mythologie accablante à « l'incarnation de la conscience angoissée d'une fraction de l'intelligentsia québécoise ». Au niveau géographique, cette production discursive est associée à l'exode rural, qui se trouve à être le phénomène qui marque le plus profondément le paysage québécois. Il faut rappeler que dès les années 1970, l'urbanisation plafonne et une part significative de la population urbaine envisage un retour à la campagne, facilitée par le réseau autoroutier.

À partir de la deuxième moitié du 20^e siècle, les gouvernements fédéral et provincial s'engagent activement dans le financement et la production cinématographique. En 1967, le gouvernement fédéral fonde la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC), qui deviendra Téléfilm Canada, en 1984. De son siège social montréalais, l'organisme soutient ainsi

¹⁶ L'appellation « canadiens français » se transforme en parallèle avec l'émergence du sentiment nationaliste québécois.

les travailleurs de l'industrie, tant financièrement que techniquement. En 1975, c'est au tour du gouvernement provincial de fonder l'Institut québécois du cinéma, aux objectifs similaires à la SDICC. Suite à plusieurs refontes, le principal organisme provincial d'aide à l'industrie cinématographique deviendra la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC), dont le siège social est, aussi, à Montréal. L'origine de l'important investissement étatique dans le cinéma canadien et québécois repose principalement sur la volonté de consolider une identité nationale (Villeneuve, 2008). Un rapport économique suggère, en ce qui a trait au cinéma, qu'il « est de l'intérêt national de faciliter l'expression de la culture canadienne-française et la connaissance de cette dernière au plus grand nombre » (Saint-Laurent, 1962: 23).

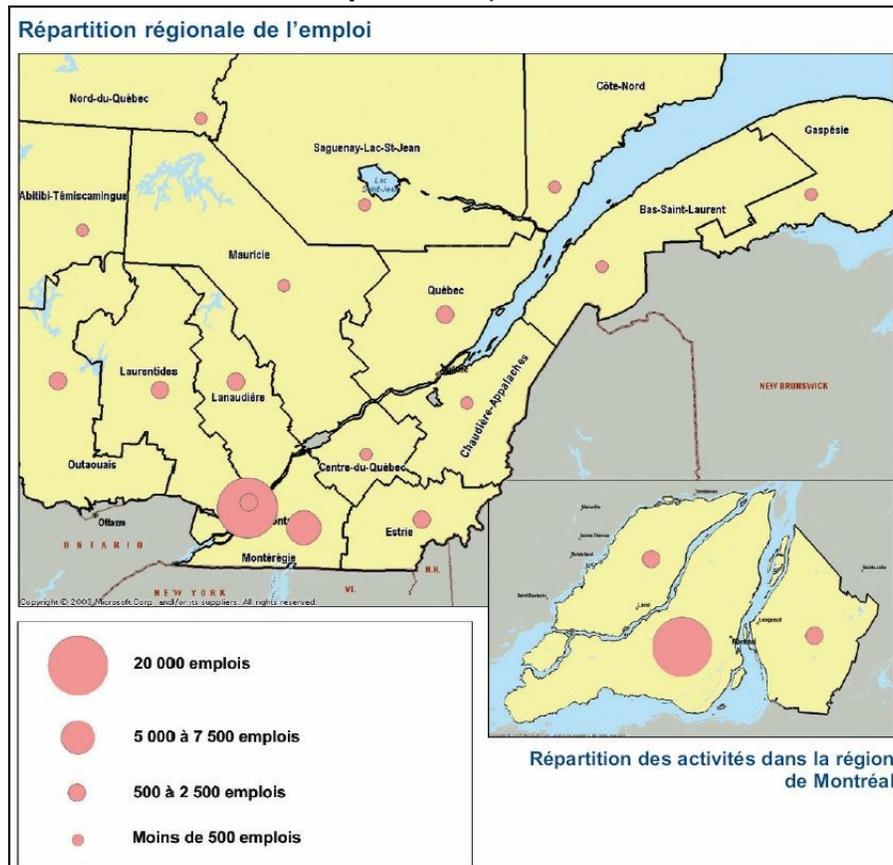
L'accroissement du financement n'empêche pas le public, de la fin des années 1970 jusqu'au début des années 1990, de délaisser le cinéma national québécois. On associe parfois ce déclin à l'échec référendaire de 1980, la montée de l'individualisme (en cela que l'intérêt personnel supplante l'intérêt collectif) et la récession économique (Poirier, 2005; Jean, 1988). Ces facteurs, en effet, remettent en question l'enthousiasme suscité par la révolution tranquille (Véronneau, 2008). Mais la fin de la décennie 1980 et le début de la suivante engagent la gentrification et la réappropriation de l'espace urbain par une population aisée. Ce phénomène se produit parallèlement au renouvellement du cinéma, avec une diversification des thèmes et des référents identitaires, ainsi que leur internationalisation (Poirier, 2005). Ce renouveau identitaire, ethniquement beaucoup plus mixte, semble corrélé à une assistance accrue en salle pour les films québécois, qui grimpe de 400 000 billets vendus en 1991 à près de 4 000 000 en 2003, un décuplement record (SODEC, 2004). Il semble pertinent de mentionner qu'en 2004, 70% des personnes

ayant fréquenté un cinéma sont allées voir au moins un film québécois (Gagnon et Lapointe, 2009: 195). L'intérêt du film québécois, selon Gagnon et Lapointe, pourrait reposer sur le fait que la population s'y reconnaît. Qui plus est, une enquête suggère que la population allophone du Québec s'associe plus fortement au cinéma québécois que les anglophones (*idem*). L'internationalisation de l'identité québécoise, qui admet l'apport des nouveaux arrivants, pourrait expliquer cet intérêt grandissant, tout en restant ancré dans une tradition qui puise dans l'opposition – historique – entre anglophones et francophones. Enfin, l'Institut de la statistique du Québec (2010: 83) révèle que les régions éloignées de Montréal (Gaspésie, Bas-Saint-Laurent, Abitibi-Témiscamingue) sont celles qui, en 2009, ont les parts de marché les plus élevées pour les films québécois. Selon les auteurs, cela ne s'explique pas par une insuffisance dans la distribution des films étrangers, mais bien par une réelle préférence. Compte tenu que les données ne sont pas décomposées pour chaque film, il demeure difficile de cerner avec précision l'intérêt que les diverses populations portent au cinéma québécois.

En termes d'industrie, Montréal en viendra à dominer l'ensemble des grandes villes canadiennes. La région métropolitaine est non seulement au premier rang des producteurs de films canadiens (Brunet, 2009), mais l'Observatoire de la statistique (2007) y recense plus de 30 000 emplois liés à l'industrie du cinéma. Selon la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC, 2004), cela équivaut à près de 65% des emplois totaux de la province dans le domaine. La carte ci-dessous (Figure 20) laisse en effet voir la présence écrasante de Montréal dans l'industrie cinématographique. Cette situation n'est pas nouvelle, puisque Jean (1988) la dénonçait il y a plus de 20 ans, affirmant qu'une telle distribution des emplois a contribué au déclin substantiel de la production hors-Montréal. En

conséquence, le gouvernement provincial, en 2009, s'engage à aider au démarrage de productions cinématographiques dans les autres régions du Québec.

Figure 20. Distribution spatiale de l'emploi dans l'industrie cinématographique québécoise, 2002



Source : SODEC (2004)

En conclusion, le cinéma au Québec a été, tout d'abord, victime de son succès : l'intérêt grandissant de la population pour le cinéma, principalement étranger, a effrayé les autorités politiques et ecclésiastiques du début du vingtième siècle. Mais l'analyse des expériences étrangères a mené à la prise de conscience que le cinéma pouvait être un outil d'expression idéologico-identitaire. Tant l'Église que les gouvernements l'ont exploité dans cette optique. Les organismes, tant canadiens que québécois, qui ont joué un rôle essentiel dans le développement de

l'industrie sont généralement localisés dans la région de Montréal. Cela a comme conséquence la présence accrue des réseaux de professionnels dans la métropole. Malgré une période plus difficile pour le cinéma québécois dans les années 1980, la population redécouvre un intérêt depuis les deux dernières décennies. Cet intérêt est parfois expliqué par l'expression d'identités plus diversifiées, qui plaisent aux populations allophones et celles des régions éloignées de Montréal. Ainsi, en dépit d'un fort ancrage montréalais, l'industrie cinématographique québécoise s'est transformée et a réussi à capter un public large qui se reconnaît dans les discours proposés. Ceci dit, malgré la volonté du gouvernement d'encourager la production régionale, il est sans doute peu probable de voir la distribution spatiale être transformée radicalement. Les économies d'agglomération (car sont regroupés dans une même région fournisseurs et clients) réalisées par les entreprises de production représentent un avantage incontestable dans l'industrie québécoise moderne. Avec la croissance des tournages étrangers en sol montréalais, la concentration des professionnels ne devrait pas faiblir. Enfin, la nouvelle politique de financement de Téléfilm Canada repose désormais sur le succès potentiel d'un film au guichet (Cornellier, 2008). En allouant un budget en fonction de la prévision d'un large public, Téléfilm oriente donc sa politique sur des équipes de production et de distribution efficaces et déjà bien implantées : c'est-à-dire dont les risques d'échec sont moins probables. Cette nouvelle orientation encourage le statut quo dans la distribution spatiale de l'industrie, avec ses conséquences indubitables sur les espaces représentés.

CHAPITRE 4 – PRÉSENTATION DES RÉSULTATS QUANTITATIFS

La géographie du cinéma québécois : Montréal et le reste

Le chapitre précédent a fait voir que les récits socio-historique et cinématographique Québec sont polarisés sur Montréal. La métropole s'est rapidement imposée comme cœur économique et démographique de la province. Les régions périphériques (telles que la Côte-Nord et les Laurentides) ont gagné en importance avec les années, mais principalement du fait de l'intérêt économique que représentait l'extraction de leurs ressources naturelles. Quant à la banlieue, elle est devenue l'un des plus importants phénomènes géographiques québécois, ceinturant largement les grandes villes québécoises et notamment Montréal. Qu'en est-il en ce qui a trait aux représentations cinématographiques – cette structure spatiale s'observe-t-elle aussi dans la cinématographie québécoise?

Ce chapitre montre que, d'un point de vue cinématographique, une partie seulement de l'île de Montréal se trouve elle aussi au cœur des représentations spatiales. Beaucoup plus que ne le sont toutes les autres régions du Québec. Néanmoins, les données géographiques extraites du corpus de films permettent de constater une représentation significative et diversifiée des espaces ruraux québécois. Enfin, le désintérêt du cinéma envers les représentations périurbaines en dit long sur la perspective qu'entretiennent les cinéastes et le public avec la réalité démographique québécois contemporaine. Les résultats les plus pertinents issus de l'analyse du corpus sont ici présentés sous forme de cartes et de tableaux, accompagnés d'une brève interprétation. Les éléments les plus marquants de ces résultats permettront de caractériser, au chapitre suivant, les principaux discours socio-spatiaux du cinéma québécois contemporain.

Tableau 5. Provinces, pays et continents extraits du cinéma québécois

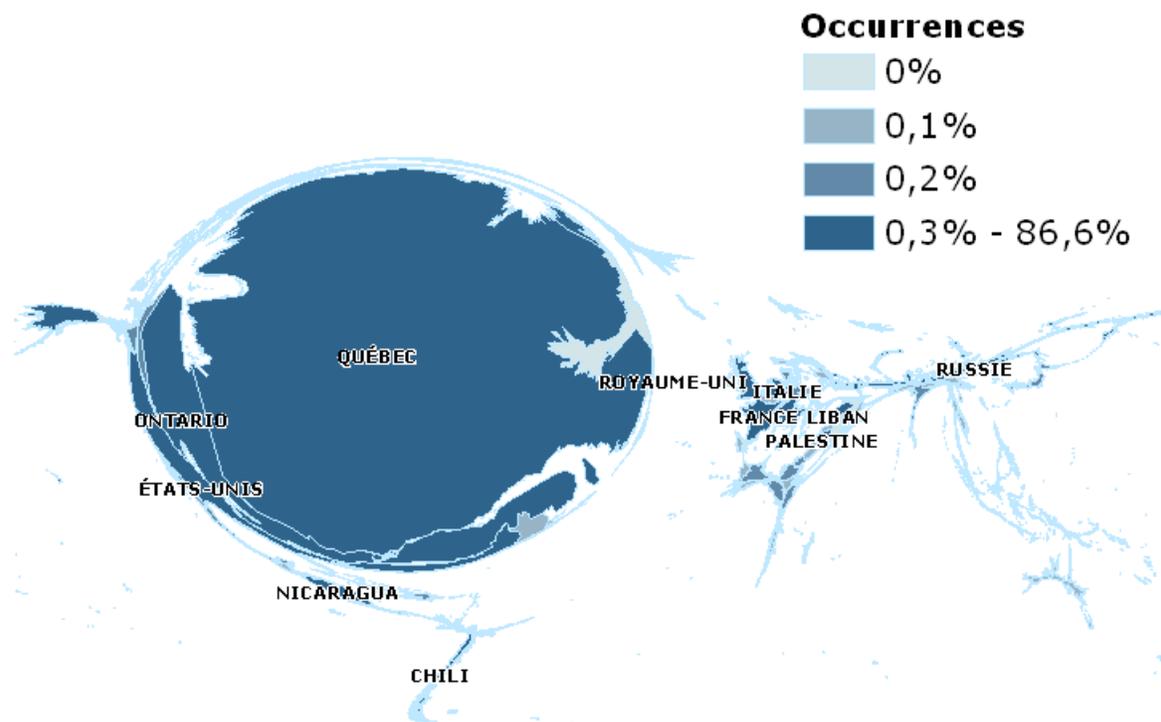
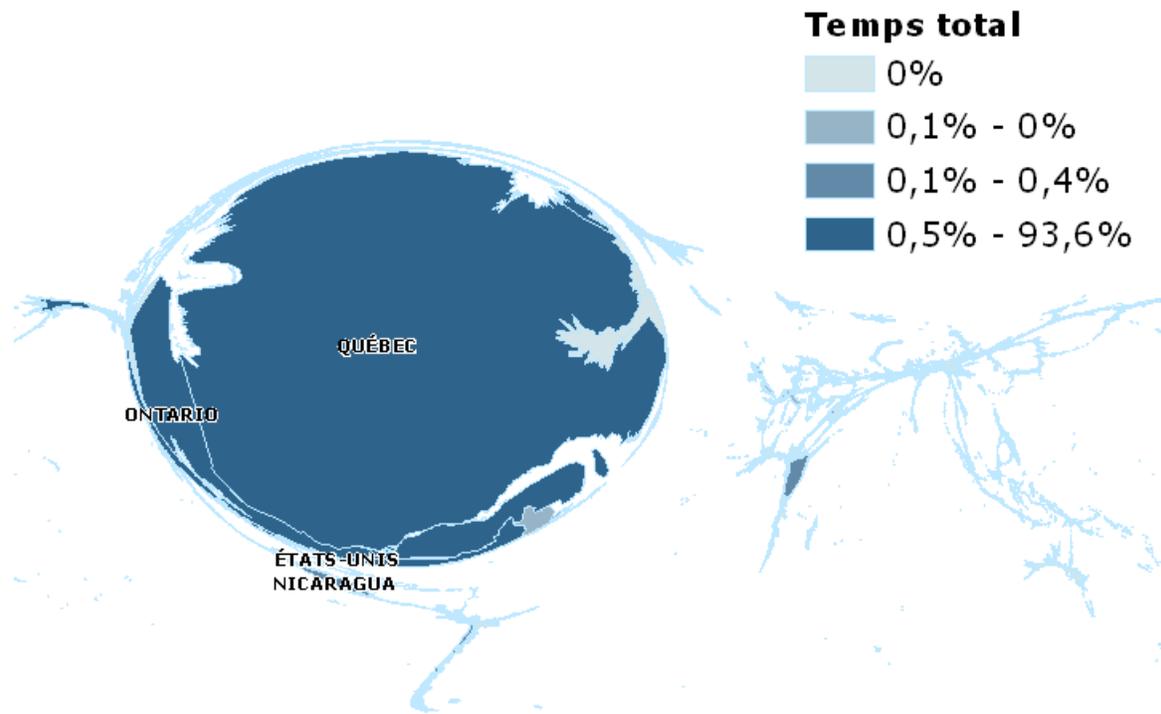
Continent	Occurrences	%	Min. totales	%
Québec	3 082	90,57	4 624	95,66
Ontario	94	2,76	127	2,63
États-Unis	53	1,56	17	0,35
Europe	49	1,44	3	0,06
N/A	40	1,18	34	0,70
Asie	24	0,71	3	0,06
Amérique latine	23	0,68	15	0,31
Afrique	14	0,41	9	0,19
Canada	13	0,38	1	0,02
Alberta	3	0,09	0	0,00
Nouveau-Brunswick	3	0,09	1	0,02
Manitoba	2	0,06	0	0,00
Amérique du Nord	1	0,03	0	0,00
Océanie	1	0,03	0	0,00
Terre-Neuve	1	0,03	0	0,00
<i>Total</i>	<i>3 403</i>	<i>100</i>	<i>4 834</i>	<i>100</i>

Le tableau ci-dessus (Tableau 5) regroupe deux variables qui quantifient le contenu géographique. Le nombre d'occurrences fait le compte des apparitions et des évocations de chaque province, pays et continent dans les films du corpus. La colonne « Minutes totales » fait plutôt le compte du temps d'apparition des lieux. Un lieu peut apparaître cinq fois dans un film, mais occuper l'écran plus de 20 minutes. Au contraire, un autre peut être mentionné sans jamais apparaître à l'écran (par exemple, le Manitoba) ou bien apparaître à quelques reprises, mais sans jamais être un véritable point d'ancrage du récit (l'Europe, par exemple). En substance, le tableau 5 laisse voir un cinéma national, dont les intérêts sont nationaux. Près de la totalité des lieux des récits de ce corpus du cinéma québécois sont québécois. Les autres lieux rappellent principalement la proximité géographique et culturelle que le Québec entretient avec l'Ontario, les États-Unis et l'Europe. Notons par ailleurs que les États-Unis sont souvent mentionnés (53 fois), mais le temps qui leur est consacré à l'écran n'est que de 17 minutes. Comparativement, l'Ontario apparaît beaucoup plus souvent à l'écran que les États-Unis (plus de 7 fois). L'obtention de visas de

travail, les frais de tournage et l'obtention de subventions limitent sans doute les déplacements de tournage aux États-Unis ou ailleurs à l'étranger. Toutefois, même s'il est possible de « maquiller » la ville pour la transformer en une autre (Montréal en New York, par exemple), les films de ce corpus n'ont pas eu à recourir à ce type de stratagème.

Les cartogrammes¹⁷ qui suivent (Figure 21) font état de cette distinction entre évocation et matérialisation à l'écran. Le premier cartogramme (temps total des lieux vus à l'écran), met en évidence la concentration de l'action des films sélectionnés au Québec, et de manière beaucoup plus marginale aux États-Unis et en Ontario. Il y a aussi quelques scènes qui se déroulent outre-mer, notamment au Kenya (*Montréal vu par...*, dir. Arcand, 1991) et en Palestine (*Adam's Wall*, dir. MacKenzie, 2008). Le second cartogramme, qui représente le nombre d'occurrences – c'est-à-dire sans que l'action ne s'y déroule nécessairement – fait apparaître quelques nuances. Même si le Québec y demeure surreprésenté, on voit apparaître de manière marginale tous les autres continents (mis à part de l'Océanie). En revanche, au Canada, seul l'Ontario tient compagnie au Québec, les autres provinces et territoires étant purement et simplement ignorés.

¹⁷ Il importe de mentionner que la majorité des cartes qui suivront sont le fruit d'une technique cartographique – le cartogramme – qui modifie l'aire des unités spatiales en fonction de la valeur qui leur est associée. L'intention du cartogramme est de créer un effet visuel saisissant, en gonflant les régions où la fréquence est la plus élevée et en réduisant la taille des autres. L'accent est ainsi mis sur l'ampleur de la présence ou de l'absence des lieux, dans la cinématographie québécoise. Quant aux teintes de couleur, elles représentent des quartiles : les unités spatiales sont divisées en quatre groupes égaux (25% chacun), en fonction de la fréquence des occurrences. Cette classification facilite la comparaison.



Auteur: Daniel Naud, 2013

Figure 21. Distributions du temps total et de l'occurrence, par pays et provinces

L'analyse peut s'avérer plus intéressante en décomposant la distribution en plus petites entités administratives, puisque le Québec n'est pas représenté de manière égale. Le tableau ci-dessous (Tableau 6) détaille les régions¹⁸ dont le nombre d'occurrences correspond à plus de 1% du total des entrées du corpus. Le cartogramme du Québec qui suit (Figure 22) permet de visualiser clairement la distribution des lieux pas région.

Tableau 6. Principales régions extraites du cinéma québécois

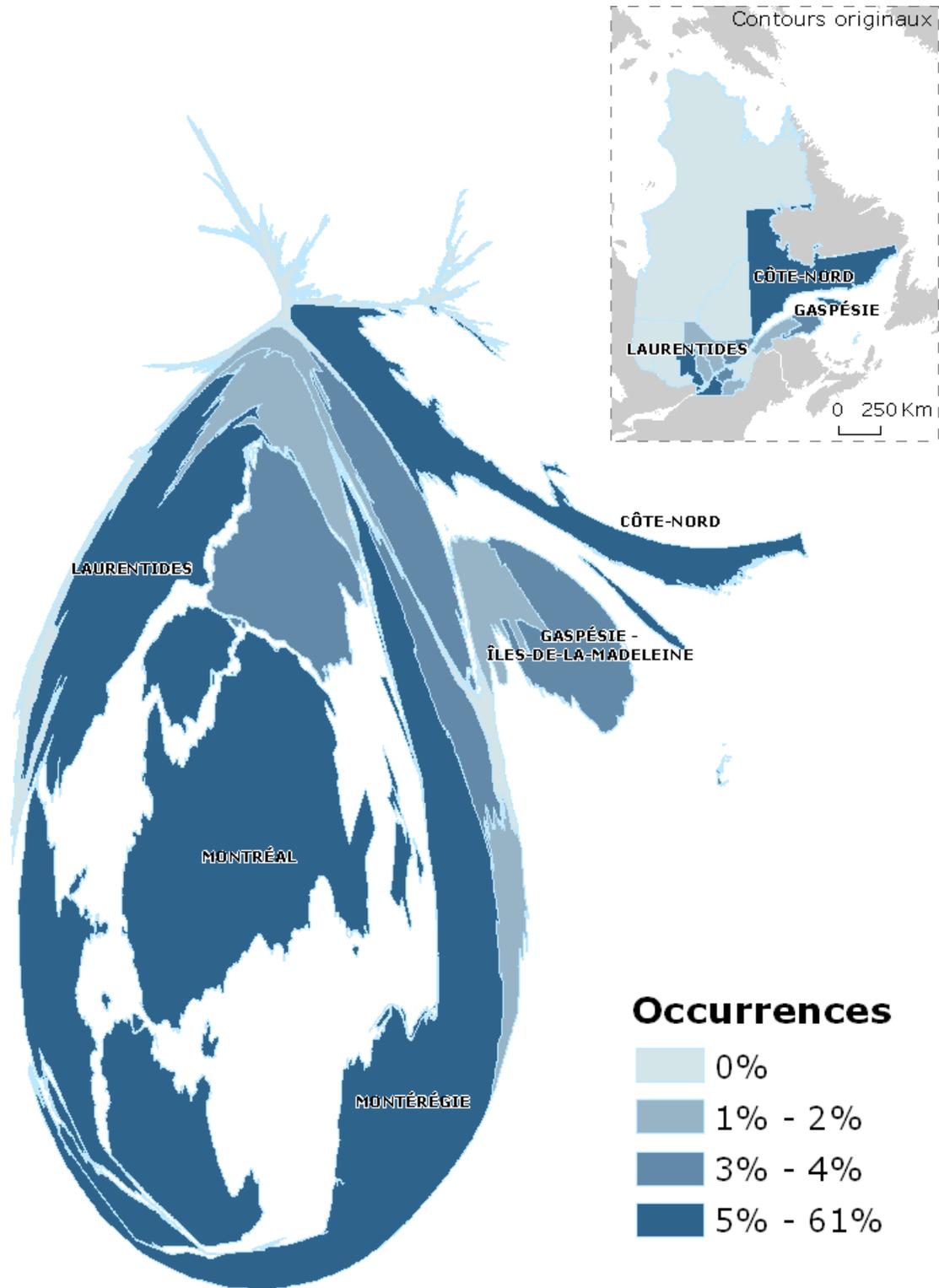
Région	Occurrences	%	Min. totales	%
Montréal	1862	54,7	2670	55,2
Montérégie	344	10,1	588	12,2
Laurentides	170	5,0	280	5,8
Côte-Nord	162	4,8	211	4,4
Québec	147	4,3	248	5,1
Toronto	80	2,4	122	2,5
Gaspésie	77	2,3	96	2,0
Laval	62	1,8	103	2,1
Centre-du-Québec	57	1,7	105	2,2
Québec (Province)	46	1,4	57	1,2
N/A	40	1,2	34	0,7
Bas-Saint-Laurent	39	1,1	49	1,0
Estrie	37	1,1	57	1,2
Outaouais	34	1,0	92	1,9

De prime abord, Montréal domine largement toutes les régions représentées dans le corpus, en captant plus de 50% des entrées du corpus et du temps total. Il importe de mettre l'emphase sur le fait qu'il s'agit ici de l'île de Montréal seulement, et non pas de la grande région métropolitaine. Montréal est au cœur de l'imaginaire cinématographique québécois. La seconde région en importance quantitative est la Montérégie, c'est-à-dire la rive-sud de Montréal¹⁹. À elles seules, ces deux régions

¹⁸ À l'exception de Toronto, les limites sont celles des régions administratives québécoises.

¹⁹ Cette formulation commune sera employée dans le texte, bien qu'il s'agisse réellement de la rive-sud du fleuve Saint-Laurent.

cumulent plus des deux-tiers du temps total du corpus. En y intégrant Laval, la région métropolitaine capte près de 70% du temps total. Il ne reste que 30% du temps total à partager entre toutes les autres régions, principalement les Laurentides et la Côte-Nord, avec des représentations qui évoquent la nature: montagnes, lacs et forêts. Vient ensuite Québec, dont les représentations oscillent entre ville et campagne. Toronto est la seule région hors-Québec à apparaître dans cette liste, puisque le film *Twist* (dir. Tierney, 2003) s'y déroule presque entièrement. Les autres régions rappellent la diversité des territoires québécois, bien qu'elles ne cumulent qu'une faible part du temps total. Néanmoins, la figure suivante (Figure 22) fait apparaître une division spatiale frappante dans l'imaginaire cinématographique. D'un côté, Montréal et sa grande région dominent les discours cinématographiques, mais de l'autre, les régions de l'est du Québec sont aussi largement présentes. Le nord et l'ouest (notamment l'Abitibi, le Nord-du-Québec et l'Outaouais) de la province sont, en grande partie, les espaces négligés du cinéma québécois.



Auteur: Daniel Naud, 2013

Figure 22. Distribution des lieux du cinéma québécois

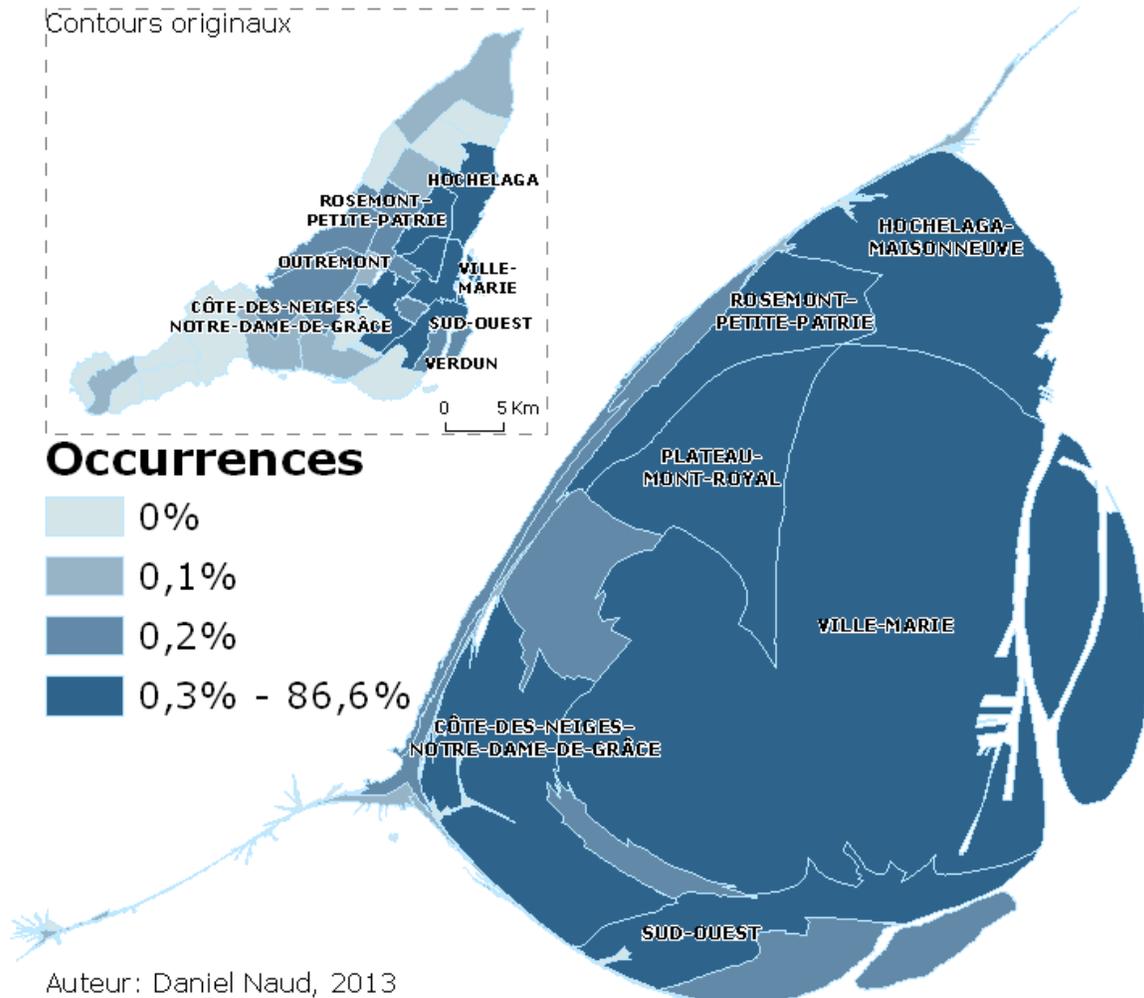


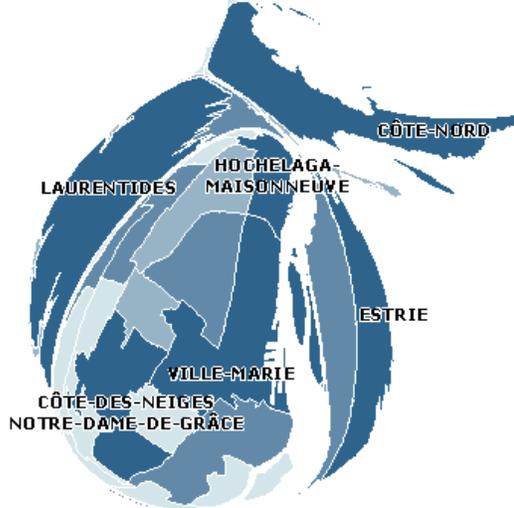
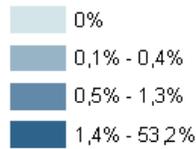
Figure 23. Distribution des lieux du cinéma québécois, sur l'île de Montréal

L'importance de Montréal dans la figure 22 ne doit cependant pas laisser croire en une distribution homogène des représentations sur l'île. Le cartogramme précédent (Figure 23) fait voir la distribution spatiale des lieux montréalais, par municipalités et arrondissements de la ville de Montréal. Ici aussi, la distribution spatiale est frappante, puisque les lieux recensés s'étiolent progressivement en s'éloignant du centre-ville, jusqu'à une absence totale de l'ouest et de l'est. L'arrondissement Ville-Marie – le centre-ville de Montréal – capte en effet 53% de

l'ensemble des lieux. La ville de Montréal domine le corpus avec plusieurs arrondissements se démarquant : Hochelaga, Notre-Dame-de-Grâce, Plateau Mont-Royal, Sud-Ouest, Rosemont, Verdun et Outremont. Les autres municipalités de l'île de Montréal font piètre figure dans cette distribution, mis à part Dorval qui capte une minime fraction des lieux, compte tenu de l'aéroport international qui y est localisé.

Enfin, comme le corpus couvre une grande période de temps (28 ans, entre 1980 à 2008), il existe une distribution différente selon la période temporelle. Dans la figure ci-dessous (Figure 24), certaines régions apparaissent plus souvent dans la dernière décennie (2000-2008), tandis que d'autres en disparaissent. En effet, la région métropolitaine (Montréal, Laval et la Montérégie) se diversifie grandement, dans le cadre des productions plus récentes. Si le centre-ville de Montréal (Ville-Marie) était de loin l'entité spatiale la plus fréquemment recensée dans le corpus, elle perd de son importance relative avec les décennies. Montréal n'en demeure pas moins le centre de l'attention des cinéastes, bien qu'ils mettent en scène une plus grande diversité d'arrondissements qu'en 1980. On y trouve aussi des régions excentrées, dont la Côte-Nord et le Bas-Saint-Laurent, dans le corpus. La Gaspésie et les Laurentides étaient présentes lors des premières décennies, mais pas dans la dernière. En ne considérant que les films recensés dans le corpus, il semble que l'imaginaire géographique se déplace avec le temps.

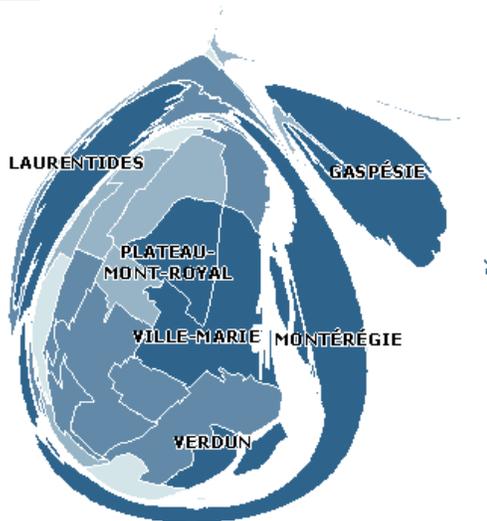
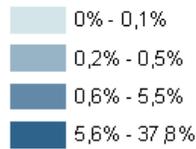
Lieux recensés entre 1980 et 1989



Contours originaux
Régions administratives
et arrondissements



Lieux recensés entre 1990 et 1999



Lieux recensés entre 2000 et 2008

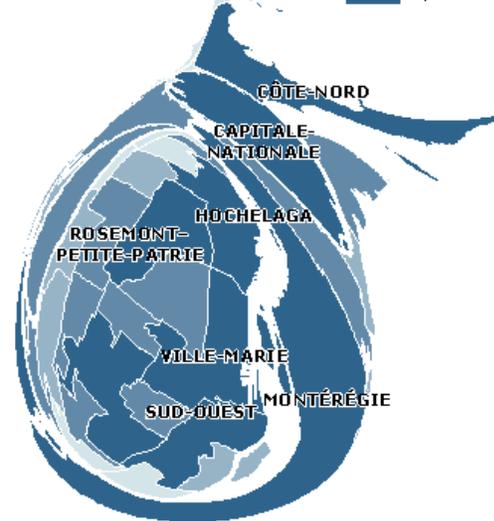
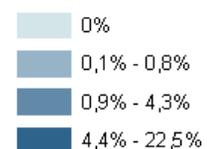


Figure 24. Distribution des lieux du cinéma québécois, selon la période temporelle et par région administrative et arrondissement montréalais

La représentation des espaces québécois au cinéma

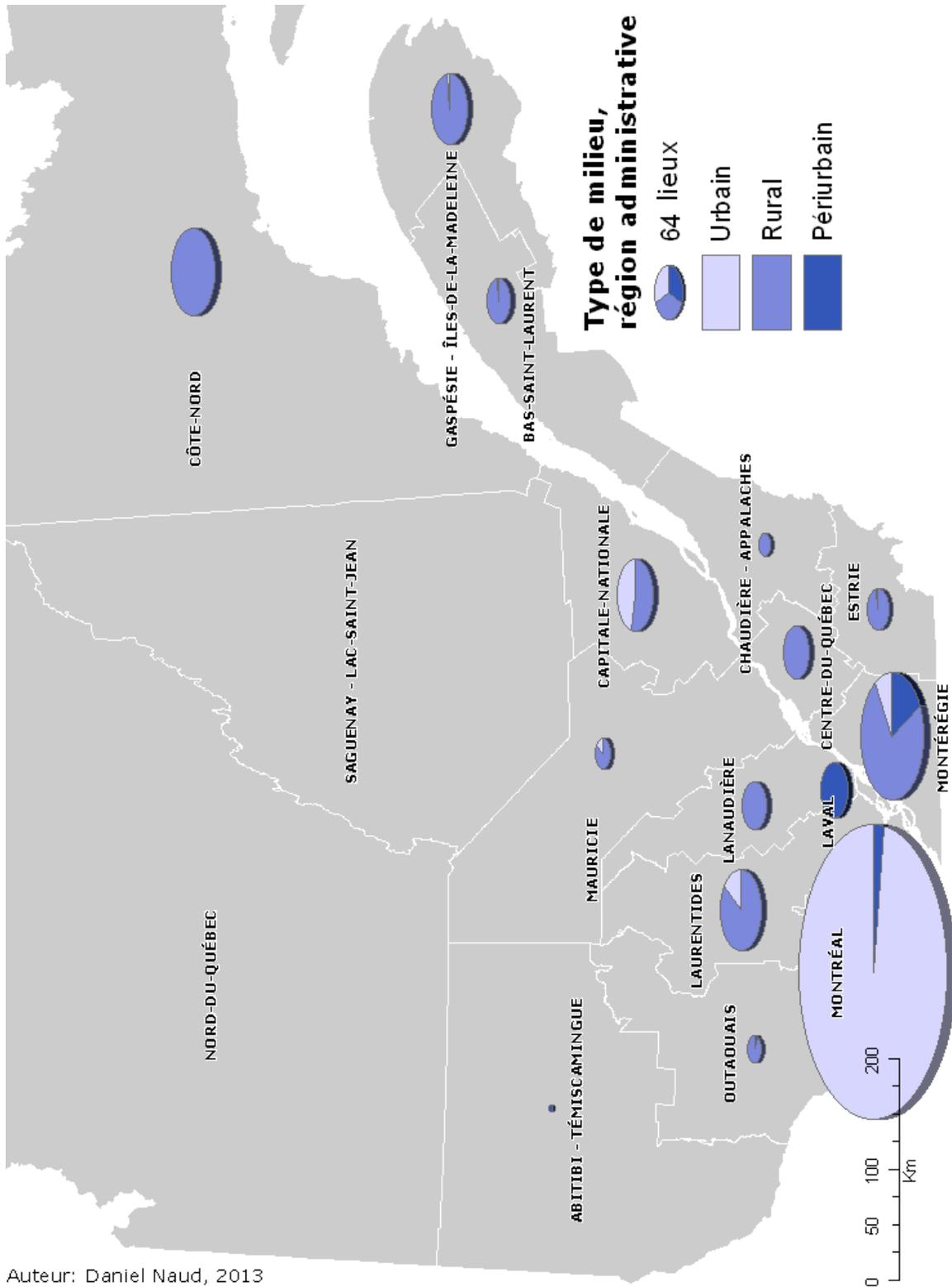
Tableau 7. Type de milieu

Milieu	Entrées (N)	Entrées (%)	Min. totales (N)	Min. totales (%)
Urbain	2 014	59,2	2 889	59,8
Rural	1 000	29,4	1 653	34,2
Global	215	6,3	4	0,1
Périurbain	174	5,1	288	6,0

La distribution polarisée des lieux du cinéma québécois – entre Montréal et les régions de l’est – se perçoit encore dans le tableau ci-dessus (Tableau 7). Deux espaces principaux apparaissent dans le corpus : rural et urbain. En termes quantitatifs, l’espace périurbain est particulièrement négligé. Géographiquement, la figure ci-dessous (Figure 25) fait état du clivage spatial qui existe dans nos représentations des régions administratives québécoises. La région de Montréal domine les représentations urbaines. Le reste des régions du Québec est représenté comme fondamentalement rural (à une exception mineure : la région de la Capitale-Nationale). Les grandes villes régionales, par exemple Rimouski, Sept-Îles, Joliette, sont simplement absentes de l’imaginaire cinématographique. Si les régions du Bas-Saint-Laurent, de la Côte-Nord et de Lanaudière sont présentes dans le corpus, c’est pour leur aspect pittoresque ou rural. Enfin, les régions de Laval et de la Montérégie sont les seules à être représentées comme périurbaines. Laval n’a que des espaces périurbains, tandis que la Montérégie est principalement représentée comme rurale, avec d’occasionnels éléments périurbains. On perçoit donc une distribution spatiale très inégale dans le corpus, ce qui laisse entrevoir des ruptures importantes en termes de représentations.

En plus de la localisation géographique des lieux, la grille de lecture permet d’associer aux lieux une série de caractéristiques, afin de les définir et de les

regrouper. La présentation des tableaux qui suivent a comme objectif de relever des contrastes profonds dans les représentations du corpus, afin d'orienter l'identification des discours géographiques. Ces données quantitatives ne permettent pas de distinguer des contradictions subtiles. Essentiellement, elles permettent d'observer les regroupements et les divisions du corpus. La littérature propose quelques caractéristiques pour définir la position d'un lieu sur le continuum rural-urbain (Kayser, 1989; Rémy et Voyé, 1992), comme la diversité sociale et matérielle, le type d'économie représentée à l'écran, et l'intensité de la communalité entre les personnages.



Auteur: Daniel Naud, 2013

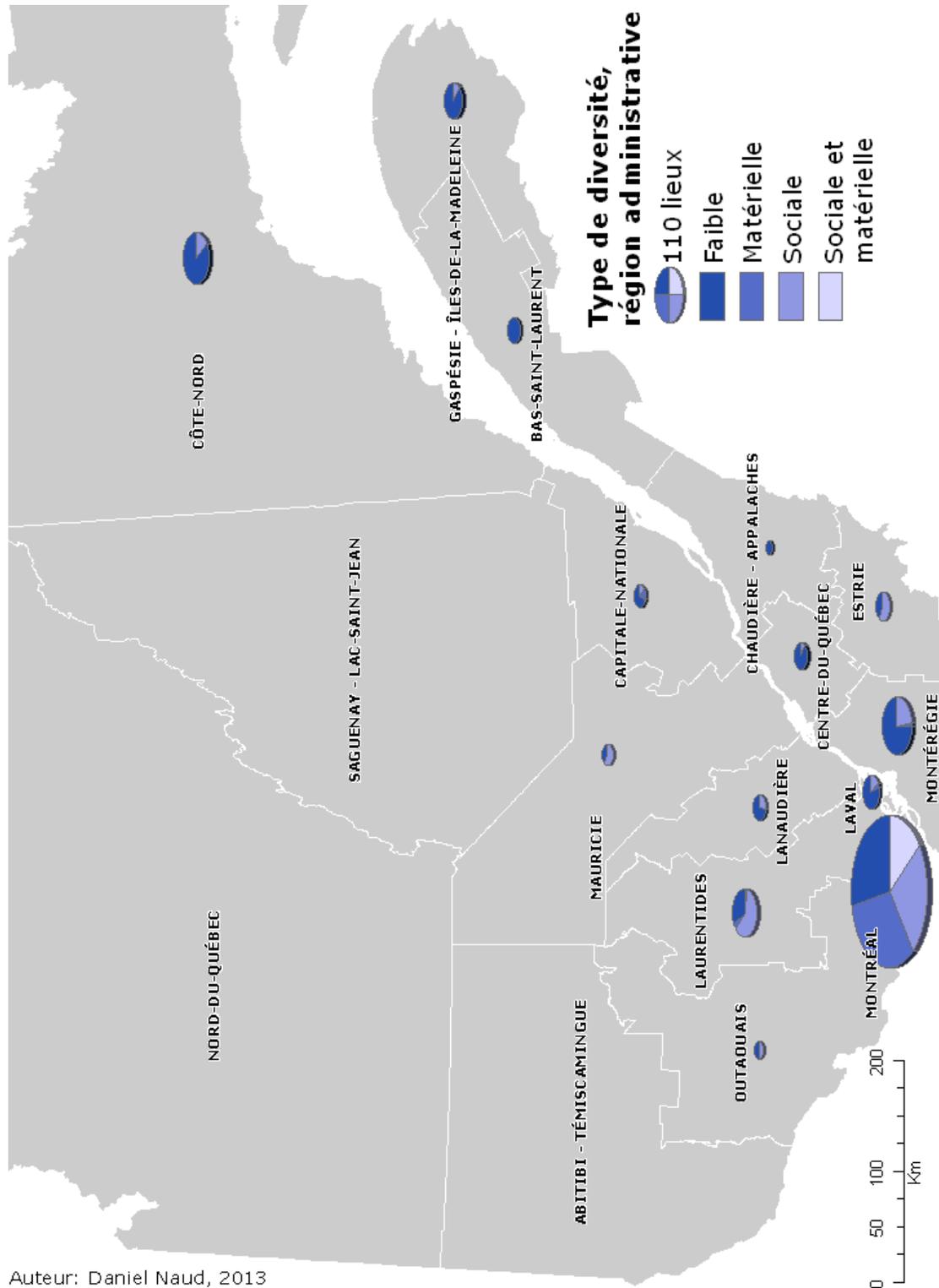
Figure 25. Distribution des types de milieu du cinéma québécois

Tableau 8. Type de diversité selon le milieu

Diversité	Min. totales			Min. totales (%)		
	U	R	P	U	R	P
N/A	1 438	672	151	49,8	40,7	52,4
Faible	498	638	94	17,2	38,6	32,6
Sociale	533	337	28	18,4	20,4	9,7
Matérielle	296	5	12	10,2	0,3	4,2
Mat. et soc.	124	1	3	4,3	0,1	1,0

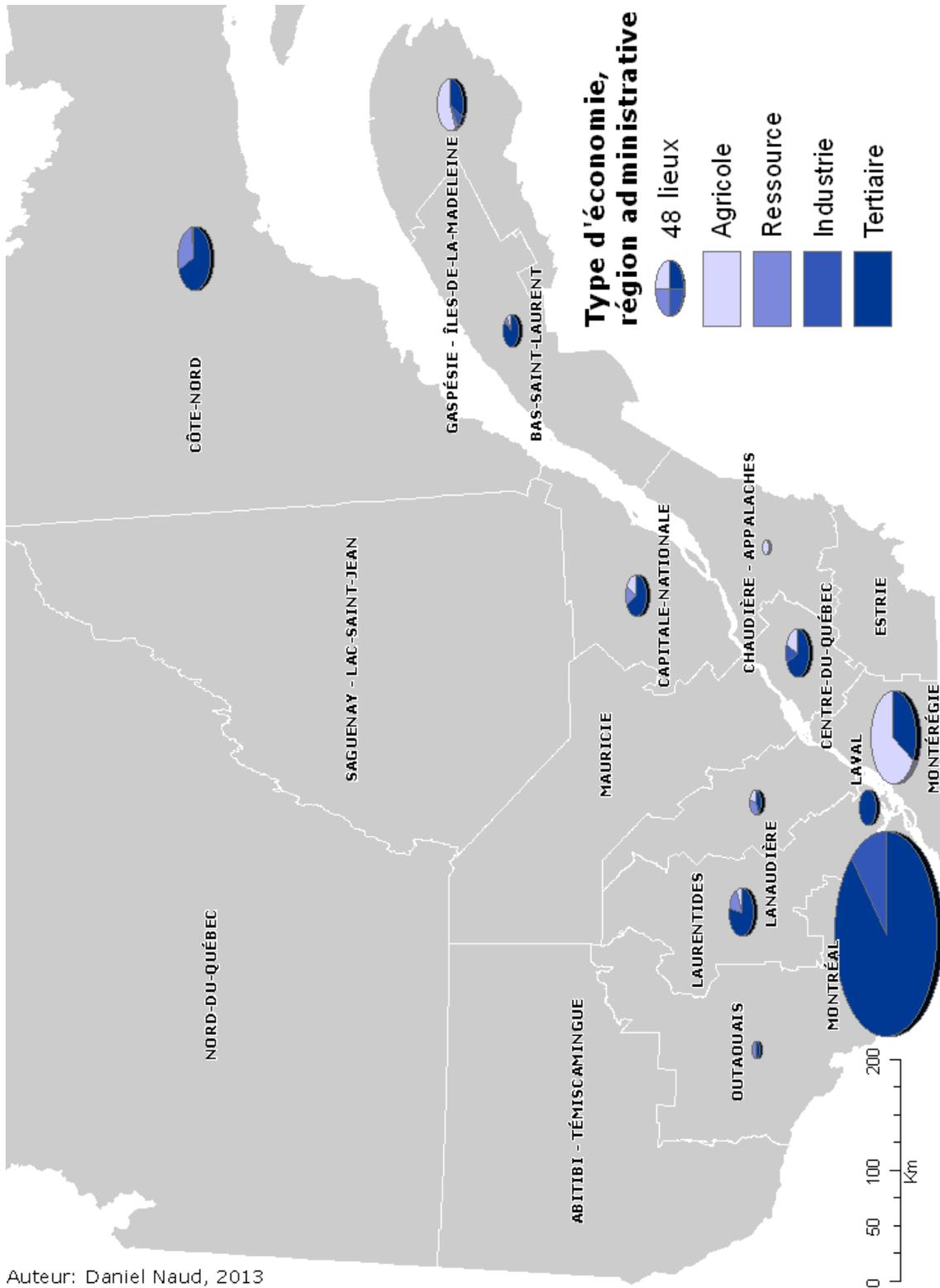
U: urbain; R: rural; P: périurbain

Le Tableau 8 caractérise la diversité sociale et matérielle des milieux du corpus. La diversité matérielle recense l'état du bâti : les constructions sont-elles toutes similaires ou différentes (en termes d'âge, d'architecture, de fonction, d'esthétisme, etc.)? La diversité sociale fait état de la mixité humaine. L'analyste cherche entre autre à identifier si les films représentent la différence ethnique, religieuse, socio-économique, linguistique et l'orientation sexuelle de leurs personnages. On note d'abord que généralement, ces différences ne sont pas évoquées (mention N/A) : les personnages sont seuls, à l'intérieur d'un bâtiment. Le premier constat important est une diversité plus faible dans les milieux ruraux et périurbains. C'est une première fracture avec le milieu urbain, où sont observées des proportions élevées de diversité sociale et matérielle. Les représentations rurales mettent en évidence une diversité sociale, à la seule exception de la région de la Capitale-Nationale, où la diversité matérielle est plus importante. Cela suggère un espace rural complexe en termes de population. Au contraire, le milieu périurbain présente peu de diversité; il est beaucoup plus homogène.



Auteur: Daniel Naud, 2013

Figure 26. Occurrences du type de diversité



Auteur: Daniel Naud, 2013

Figure 27. Occurrences du type d'économie

Tableau 9. Type d'économie selon le milieu

Économie	Min. totales			Min. totales (%)		
	U	R	P	U	R	P
N/A	1781	1062	216	61,6	64,2	75,0
Industrie	106	27	7	3,7	1,6	2,4
Agricole	1	247	2	0,0	14,9	0,7
Ressource	4	55	0	0,1	3,3	0,0
Tertiaire	997	262	63	34,5	15,8	21,9

U: urbain; R: rural; P: périurbain

Le type d'économie permet de comparer les représentations des territoires cinématographiques avec l'évolution du contexte socioéconomique québécois. Concrètement, la principale observation du tableau ci-dessus (Tableau 9) est l'absence d'activités économiques dans le cinéma québécois (mention N/A). L'activité économique est ici définie comme étant tout processus de fabrication d'un produit ou l'offre d'un service en échange d'un montant d'argent. Cette absence est très marquée dans le milieu périurbain, où la mise en scène d'une activité économique ne représente que le quart du temps total de l'action. Cela concorde avec le contexte sociodémographique, qui fait état d'une fonction résidentielle dominante en milieu périurbain. Le second constat est l'absence de l'extraction des ressources naturelles dans le cinéma québécois. L'économie tertiaire est désormais le principal pôle économique québécois (Bowlby, 2001), ce qui explique sans aucun doute sa présence importante dans chacun des milieux étudiés. L'économie industrielle n'est que très faiblement représentée au sein du milieu urbain. L'économie tertiaire, en comparaison, apparaît près de dix fois plus souvent. En un mot, les représentations cinématographiques font des restaurants, commerces, cafés et bureaux la principale toile de fond de l'espace urbain. En milieu rural, la principale activité économique représentée est tertiaire, bien quelle soit suivie de près par l'agriculture. C'est l'espace où les représentations sont le plus diversifiées en termes d'activité

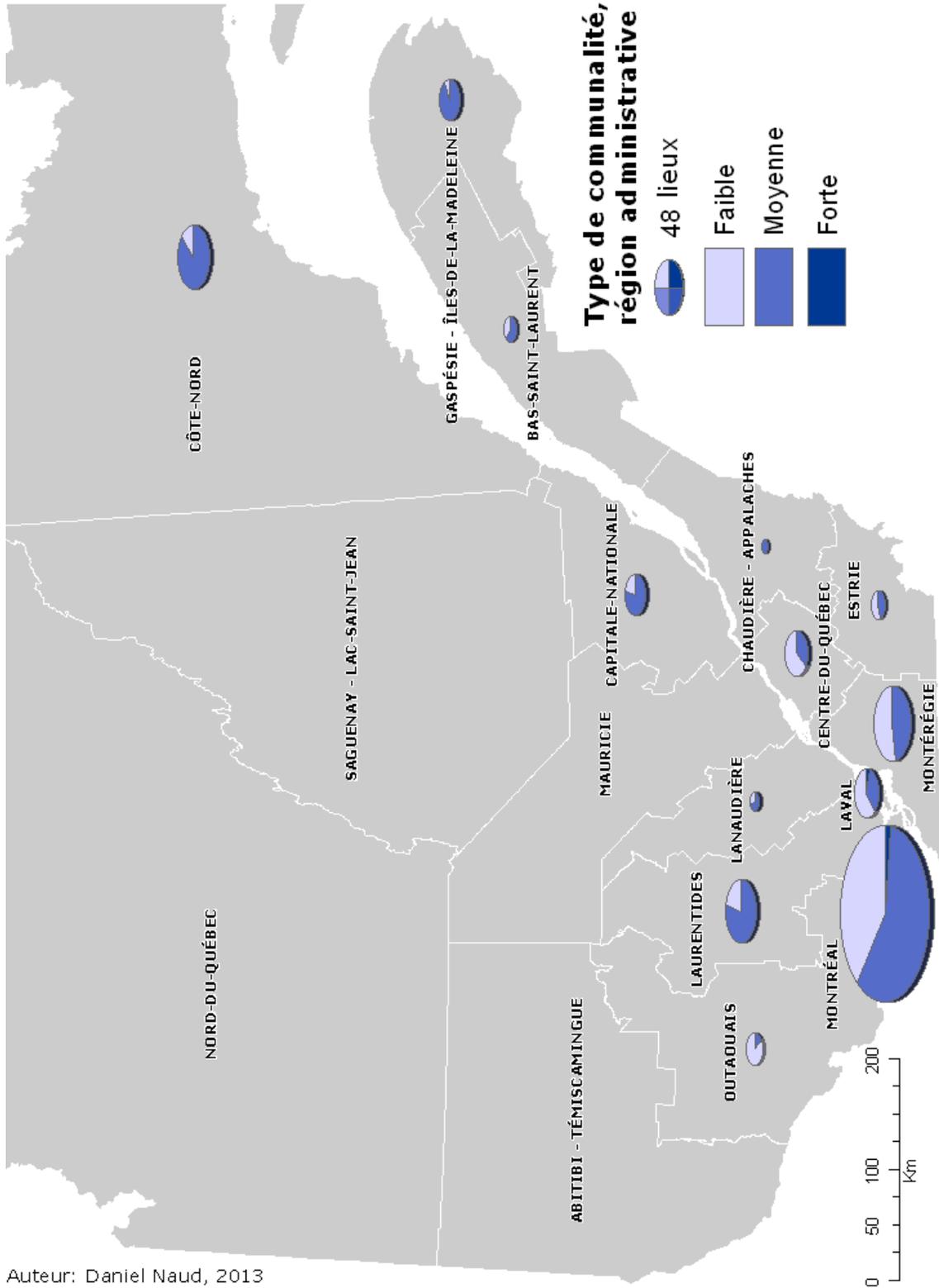
économique, malgré le peu de scènes évoquant l'économie industrielle ou l'extraction des ressources naturelles. On constate néanmoins des régions plus agricoles que d'autres, notamment la Gaspésie et la Montérégie. La Côte-Nord, en revanche, est associée à une économie tertiaire, mais aussi à l'extraction des ressources naturelles. Enfin, la représentation de l'espace périurbain, lorsqu'elle consent à mettre l'économie en scène, est dominée par l'économie tertiaire. La Montérégie fait figure d'exception, car malgré son positionnement important comme banlieue montréalaise, l'économie agricole domine dans les représentations de la région.

Tableau 10. Type de communalité selon le milieu

Communalité	Min. totales			Min. totales (%)		
	U	R	P	U	R	P
N/A	1886	887	191	65,3	53,7	66,3
Faible	459	304	54	15,9	18,4	18,7
Moyenne	525	462	43	18,2	27,9	14,9
Forte	19	0	0	0,7	0	0

U: urbain; R: rural; P: périurbain

La présence de la communalité dans les films est traitée dans le tableau et la carte qui précèdent (Tableau 10 et Figure 28). La communalité traite de la force de la relation qu'entretiennent ensemble des individus qui ne se connaissent pas. Une démonstration de générosité envers les personnages et une attaque sauvage dans la rue présentent des intensités opposées. Une faible communalité est associée à un évident manque de respect envers autrui : grossièreté, vol, harcèlement, agression. Une telle représentation est clairement associée à une connotation négative. Les deux types qui suivent, au contraire, sont plutôt associés à une connotation positive. À titre d'exemple, une communalité moyenne s'avère être une aide quelconque et gratuite ou un regroupement communautaire. Une forte communalité est un geste significatif de solidarité, pour lequel le donneur mettrait sa sécurité en péril.



Auteur: Daniel Naud, 2013

Figure 28. Occurrences des types d'intensité de la communalité

La majorité du temps, les cinéastes n'établissent pas de relation entre les personnages secondaires et principaux du récit. On constate néanmoins que les représentations d'une communalité faible et moyenne s'équivalent, en milieu urbain. Bien que la communalité forte ne soit pas fréquente, on remarque qu'elle ne s'observe qu'en milieu urbain. En milieu rural, une communalité moyenne est plus fréquente, mais le vice n'y est pas absent. C'est en se rapprochant des régions plus denses (Centre-du-Québec, Montérégie, Outaouais) que s'accroît la représentation des actes les plus vils. Les régions les plus éloignées de la métropole présentent toutes une communalité moyenne plus importante. Cela sous-entend une représentation divisée du milieu rural, positive d'une part, et négative de l'autre. Enfin, le milieu périurbain est le seul où une faible communalité domine (à Laval, par exemple), bien qu'on y trouve certaines situations qui font que la communalité moyenne n'est pas totalement absente.

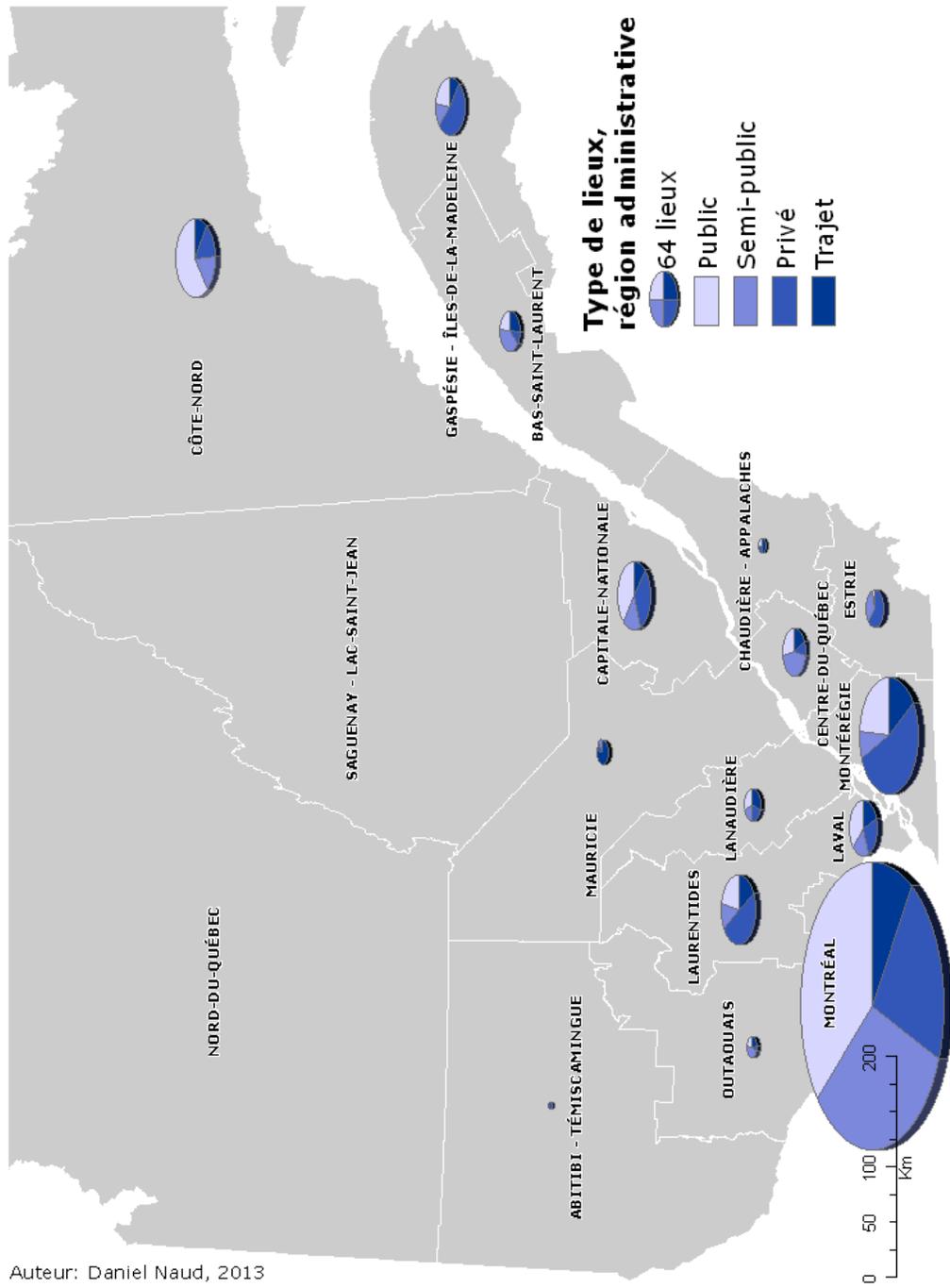
Si les caractéristiques précédentes permettent de définir les représentations des milieux de vie, les prochaines caractéristiques offrent une idée plus précise des lieux dans lesquels les récits évoluent, en fonction de leur milieu. Ces lieux, tout comme les caractéristiques précédentes, devraient faire apparaître des fractures importantes dans le corpus, qui fourniront à l'analyse de précieux éléments.

Tableau 11. Représentation des milieux selon le type de lieu

Lieu général	Min. totales			Min. totales (%)↓			Min. totales (%) →		
	U	R	P	U	R	P	U	R	P
Privé	824	590	142	28,5	35,7	49,3	53,0	37,9	9,1
Public	978	283	61	33,9	17,1	21,2	74,0	21,4	4,6
Semi-public	908	194	58	31,4	11,7	20,1	78,3	16,7	5,0
Trajet	138	202	25	4,8	12,2	8,7	37,8	55,3	6,8
Campagne	0	176	2	0	10,6	0,7	0	98,9	1,1
Ville	39	0	0	1,3	0	0	100	0	0
Nature	0	183	0	0	11,1	0	0	100	0
Village	0	25	0	0	1,5	0	0	100	0

U: urbain; R: rural; P: périurbain

Le tableau ci-dessus (Tableau 11) regroupe les lieux de l'action en quelques catégories générales. Dans les représentations périurbaines et rurales, l'action des récits est plus fortement orientée vers l'espace privé – c'est-à-dire un logement ou un espace intime. Certaines régions, la Côte-Nord par exemple, sont représentées par des récits orientés vers les lieux publics – c'est-à-dire auxquels on peut accéder librement. En bref, cela signifie qu'une proportion significative de l'action se déroule dans un logement. Les lieux publics ne dominent que dans les représentations urbaines, suivis par les lieux semi-publics. Ces derniers réfèrent à deux grandes formes de lieux. D'une part, il s'agit des lieux dont l'accès est restreint par certains facteurs, dont l'argent, l'âge, l'étiquette ou un code d'accès (le bar et le bureau sont de bons exemples). D'autre part, bien qu'on y trouve parfois des « frais d'entrée », il s'agit de ces lieux qualifiés de « third places » par Oldenburg (1989), qui sont des espaces de sociabilité hors de la résidence et du travail (les cafés et les restaurants, par exemple).



Auteur: Daniel Naud, 2013

Figure 29. Occurrences des types de lieu

On a donc en milieu urbain des représentations largement publiques, ce qui laisse entendre que les personnages font en général évoluer le récit à l'extérieur de leur résidence. En milieu urbain, on trouve aussi la mise en contexte de l'action à l'aide de panoramas et de lignes d'horizon, utilisés comme signature pour rendre la ville explicite (en anglais, *establishing shot*) ou pour en rappeler le caractère urbain (densité, lumières, gratte-ciel, mouvements, etc.). Ces scènes ne durent généralement que quelques secondes, ce qui explique leur faible proportion du temps total. Les représentations rurales se caractérisent quant à elles par une plus forte proportion de trajets effectués en milieu rural. Peut-être représentatifs des vastes espaces, ces trajets ont une présence suffisante pour être considérés comme faisant partie de la représentation du milieu rural. Ils sont présents ailleurs, mais jamais avec une telle ampleur.

Tableau 12. Les 10 premiers lieux détaillés, milieu rural

Lieu détaillé	Entrées	Entrées (%)	Min. totales	Min. totales (%) ↓
Maison populaire	173	17,3	340	20,6
Rue	102	10,2	122	7,4
Cour	68	6,8	111	6,7
Voiture	75	7,5	109	6,6
Forêt	50	5	91	5,5
Auberge	33	3,3	89	5,4
Champ	49	4,9	74	4,5
Bateau	18	1,8	67	4,1
Chalet	21	2,1	46	2,8
Plage	31	3,1	43	2,6

Une qualification plus détaillée des lieux les plus recensés dans les récits du corpus offre un regard qui révèle non seulement une fracture, mais aussi la complexité des espaces représentés. Prenons le cas des lieux les plus représentés du milieu rural dans le cinéma québécois. On a donc en milieu urbain des représentations largement publiques, ce qui laisse entendre que les personnages font en général

évoluer le récit à l'extérieur de leur résidence. En milieu urbain, on trouve aussi la mise en contexte de l'action à l'aide de panoramas et de lignes d'horizon, utilisés comme signature pour rendre la ville explicite (en anglais, *establishing shot*) ou pour en rappeler le caractère urbain (densité, lumières, gratte-ciel, mouvements, etc.). Ces scènes ne durent généralement que quelques secondes, ce qui explique leur faible proportion du temps total. Les représentations rurales se caractérisent quant à elles par une plus forte proportion de trajets effectués en milieu rural. Peut-être représentatifs des vastes espaces, ces trajets ont une présence suffisante pour être considérés comme faisant partie de la représentation du milieu rural. Ils sont présents ailleurs, mais jamais avec une telle ampleur.

Tableau 12). Les premiers lieux font référence au logement (ex. la maison populaire, la cour) et aux déplacements (ex. la rue et la voiture). Viennent ensuite les lieux plus spécifiquement ruraux. La forêt, légèrement plus importante que le champ cultivé, sert souvent de lieu de ressourcement avant un événement perturbateur. L'auberge est représentée comme un milieu de vie : dans les films où elle est au centre du récit, elle est aussi le lieu de résidence de personnages cruciaux. Le lieu qui suit est le bateau, mais il faut mentionner que les données sont biaisées par le film *Windigo* (dir. Morin, 1994), qui y consacre près de 50 minutes. Le bateau se trouve néanmoins dans quelques films ruraux, comme alternative à l'automobile. Les deux derniers lieux font état d'un espace rural récréatif, le chalet et la plage, souvent connotée positivement. Ce sont des espaces récréatifs et de repos. Notons l'absence de ce classement de lieux représentant le travail. Le champ est bien en septième position dans cette liste, mais il est très rarement représenté comme ayant une valeur économique. Parmi les autres lieux recensés, notons le lac,

le quai, l'église, le restaurant, le commerce, la rivière, l'océan (les trois lieux aquatiques cumulent 5% du temps total consacré au milieu rural), la ferme, la maison bourgeoise, l'hôtel, le balcon, le parc, le motel et le bar. En conclusion, le milieu rural est représenté comme plus ou moins préservé des responsabilités associées au travail ou à l'économie. En effet, des lieux associés à la nature, tels que la forêt ou le champ, sont plutôt représentés de manière récréative qu'économique. Il faut en effet attendre le 14e lieu en importance (de temps) pour voir apparaître un véritable lieu représentatif de l'économie tertiaire (le restaurant).

Tableau 13. Les 10 premiers lieux détaillés, milieu urbain

Lieu détaillé	Entrées (N)	Entrées (%)	Min. totales	Min. totales (%)↓
Appartement	333	16,5	575	19,9
Rue	374	18,6	407	14,1
Maison bourgeoise	94	4,7	144	5,0
Restaurant	94	4,7	128	4,4
Bar	78	3,9	106	3,7
Parc	82	4,1	101	3,5
Commerce	66	3,3	93	3,2
Bureau	68	3,4	84	2,9
École	36	1,8	74	2,6
Studio	18	0,9	72	2,5

Les principaux lieux du milieu urbain sont relatifs au logement : l'appartement et la maison bourgeoise. L'apparition de la maison bourgeoise avec l'appartement comme type d'habitation évoque une diversité du bâti et des statuts socioéconomiques. Vient ensuite la rue, mais aucun mode de transport n'apparaît dans la liste. C'est que la rue est considérée moins comme un espace de déplacement, que comme un espace de vie. La rue semble ici représentée comme étant une partie intrinsèque de la réalité urbaine. Avec peu d'espace privé, il faut sortir pour agir sur le récit. Outre la rue, les cinéastes accordent une grande importance aux restaurants et aux bars dans le déroulement du récit. On note aussi la présence importante des parcs. En fait, les parcs recensés dans ce corpus sont

toujours situés en milieu urbain et sont des lieux de repos et de récréation. Le bureau, généralement localisé en milieu urbain, peut être représenté soit comme milieu de travail, soit comme simple étape administrative dans le récit des personnages. En effet, le bureau (et surtout la fonction publique) est généralement représenté comme étant négatif, faisant obstacle aux ambitions des personnages (dans *Love-moi*, par exemple, un fonctionnaire refuse systématiquement de poursuivre le financement du projet de réinsertion des jeunes adultes en difficulté). L'école semble à première vue marginale, mais sa présence dans 12 films laisse croire que l'imaginaire urbain des cinéastes est influencé par celle-ci (on y voit toute la gamme des lieux d'apprentissage : primaire, secondaire, CÉGEP et université). D'autres lieux fréquents, qui n'apparaissent pas dans cette liste, sont la voiture, l'hôtel, l'hôpital, la boîte de nuit, l'église, le balcon, la ruelle, le toit et le stationnement. Enfin, la ligne d'horizon est très importante (56 entrées), mais pour la raison mentionnée plus haut, elle n'apparaît pas dans cette liste, car une scène de ligne d'horizon ne dure généralement que quelques secondes. Cependant, son grand nombre d'entrées en fait un élément important de la représentation de la ville, en établissant clairement sa localisation. En conclusion, les lieux détaillés recensés dans le corpus donnent une image globale du milieu urbain québécois comme étant un lieu d'activité (ex. loisirs, commerce) avant d'être un lieu de résidence.

Tableau 14. Les 10 premiers lieux détaillés, milieu périurbain

Lieu détaillé	Entrées	Entrées (%)	Min. totales	Min. totales (%) ↓
Maison bourgeoise	29	16,7	61	21,2
Maison populaire	33	19,0	52	18,1
Voiture	19	10,9	25	8,7
Rue	21	12,1	22	7,6
Cour	10	5,7	16	5,6
Stationnement	14	8,0	15	5,2
Motel	5	2,9	13	4,5
Restaurant	5	2,9	12	4,2
Commerce	8	4,6	11	3,8
Boite de nuit	1	0,6	9	3,1

À l'inverse et sans grande surprise, l'espace périurbain est caractérisé par des lieux de résidence. Une certaine diversité de l'habitation est admise (maisons bourgeoises et populaires), mais on n'y inclut pas l'appartement. Le troisième lieu le plus fréquent est la voiture (les personnages sont dans l'habitacle d'une voiture, en mouvement ou non). Cela concorde aussi avec l'état actuel de la banlieue, où la voiture est le moyen de transport le mieux adapté aux déplacements. L'automobile est utilisée non seulement quotidiennement dans le navettage entre le travail et la maison, mais aussi pour l'ensemble des activités récréatives et domestiques. La rue occupe une proportion significative de l'attention des cinéastes, de pair avec la voiture : l'une et l'autre vont ensemble. Les lieux qui suivent poursuivent dans cette lignée, puisque la cour privée et le stationnement sont des éléments essentiels à la banlieue moderne, comme il a été vu dans la revue de la littérature : un petit espace privé qui rappelle la nature et un endroit désigné pour garer la voiture. Bien qu'ils ne soient pas dans le tableau (Tableau 14), d'autres lieux recensés dans le périurbain sont le motel, le restaurant, le dépotoir, le centre commercial, le parc, l'aéroport, la clinique, lesquels ponctuent le quotidien de la vie périurbaine, telle que représentée par les cinéastes québécois. En conclusion, le milieu périurbain est représenté par son mode d'habitation axé sur la propriété privée et sur son mode de transport privilégié, l'automobile.

Les tableaux précédents suggèrent que les représentations spatiales du cinéma québécois sont fortement liées au milieu de vie. Le principal lieu du cinéma québécois est le « chez-soi ». Cette dominance de l'espace privé (32% du temps total) évoque la préoccupation des cinéastes pour l'intimité. Enfin, les autres lieux qui créent les territoires québécois ne sont généralement pas en contradiction avec

les réalités géographiques reconnues. Le milieu rural laisse apparaître forêt, champ, plage, chalet; le milieu périurbain, maison, rue, voiture; et le milieu urbain, commerces, espaces de travail, lieux d'apprentissage. Cependant, comme il s'agit d'un portrait global, ces tableaux ne révèlent pas une forte diversité au sein des trois milieux. L'analyse qualitative qui suit dépassera ces grandes tendances, afin de démontrer que l'espace, à travers ses représentations, est multiple.

Conclusion

En proposant l'idée d'un espace urbain presque uniquement montréalais et du reste de la province comme étant à dominante rurale, les cinéastes présentent un visage tout particulier du Québec. À ce sujet, lorsque Lever (1995: 374) traite de la période de maturité du cinéma québécois (une période s'étalant de 1969 à 1987), il écrit :

« Ce monde ordinaire, c'est surtout à la campagne que les cinéastes aiment aller le rencontrer, comme s'il s'y retrouvait avec plus de pureté ou s'il offrait un meilleur moule pour la création des mythes. Au cours de cette période comme au cours de toutes les autres, la ville n'est que rarement un milieu de vie normal, ou accepté comme tel. Il n'y a pratiquement que Jean-Claude Lord qui y situe d'emblée ses films avec des drames opposant ouvriers-hommes de pouvoir ou quartiers pauvres-quartiers riches, et Jean-Claude Lauzon qui en fait un véritable personnage de ses films. Faut-il y voir un reflet du peu d'intérêt qu'une ville comme Montréal, enlaidie et banalisée par la mauvaise gestion d'une administration aux goûts ringards et dispendieux, exerce sur les cinéastes? Probablement! Mais Montréal, à titre de métropole économique du Québec, est aussi le lieu où se façonne l'histoire au quotidien qui, aux yeux de l'artiste, restera toujours bien moins intéressante que les mythes, lesquels se développent mieux à la campagne! »

En comparaison avec cette période de « maturité », la géographie du cinéma québécois contemporain a bien changé, tel que l'a démontré la distribution des représentations en fonction de leur période temporelle. Le fossé entre urbain et rural s'est creusé, mais surtout, les films accordent à Montréal une place considérable. Associée à une idéologie de rattrapage (Fillion, 2012), la présence de Montréal permettrait de clamer « la mort d'un être collectif, le Canadien français, à la personnalité traditionnelle, cléricale, et colonisée » (Létourneau, 1992: 772). Dès la fin des années 1960, l'administration montréalaise dote la ville d'infrastructures modernes, favorisant son rayonnement au Québec comme ailleurs : le métro de Montréal (1966), l'exposition universelle (1967) et les jeux Olympiques (1976) sont tous des projets ambitieux qui contribuent à intégrer la métropole dans les flux globaux.

Il existe, depuis cette période, une force que Courville (1993b) qualifie de déterritorialisante, car elle brise la conception traditionnelle antérieure, qui façonnait les structures socioéconomiques québécoises. Appuyée par les élites, cette force vise à inscrire le Québec au sein de l'espace international, et Montréal se trouve au centre de ce positionnement. « Projecting the 'image of being global' is as important as 'being global' in the competitive global economy » (Marshall, 2003 : 23). Cela se perçoit une telle tendance au sein de plusieurs films, qui cherchent à montrer la ville sous sa dimension la plus moderne : lignes d'horizon, centre-ville, gratte-ciel, rues commerçantes, le tout dans un environnement très dynamique. Souvent exogène, ce courant déterritorialisant provient notamment de pressions économiques internationales qui influencent la majorité des métropoles mondiales. La principale finalité de cette force est d'accroître la compétitivité entre les grandes villes, de

manière à assurer leur santé économique. Short et Kim (1999) suggèrent qu'un métropolisme global s'est développé, notamment avec les pratiques internationales des professionnels des secteurs des services aux entreprises (avocats, analystes financiers, ingénieurs, financiers, etc.), mais aussi des architectes qui optent pour des styles similaires. Pour ces auteurs, les métropoles du monde (*world cities*) sont de plus en plus semblables entre elles, qu'elles ne le sont des villes de leur propre pays.

Cette représentation moderne de Montréal jette un regard sur la représentation du milieu rural. En effet, en opposition aux représentations urbaines universalisantes, apparaît un discours orienté sur la valorisation du milieu rural comme espace plus authentique. De manière générale, ces représentations sont exemptes de travail, fortement axées sur l'espace privé et laissent voir un fort esprit de communauté. Le cinéma rural propose donc une représentation radicalement différente du cinéma en milieu urbain. Courville (1993b : 217) suggère que la ville, toujours plus vaste, brise la relation entre l'espace local et l'identité. Cela favorise la montée du régionalisme, lequel est une résistance à l'universalisation moderne et résulte d'un besoin de se distinguer. On perçoit le régionalisme principalement dans les représentations du milieu rural, car celui-ci serait plus près des valeurs traditionnelles, associées à une identité plus authentique. David Lowenthal (1994: 15) écrit : « Icons of identity are not confined to nation states. They are just as crucial to ethnic and other groups whose autonomy is partial or residual – Scots, Welsh, Basques, and Bretons. And political subordination often makes such regional identity claims especially fervent. » Pour plusieurs, le Québec est dans une situation d'ambivalence politique et identitaire. Les propos de Lowenthal éclairent le contexte

cinématographique québécois, expliquant pourquoi des aspects traditionnels (communauté, méfiance face à la ville, absence de l'économie tertiaire, loisirs, mais très peu de religion) prédominent au sein du cinéma rural. En orientant leurs récits sur des espaces ruraux (suggérés comme étant moins influencés par les flux globaux), les cinéastes en appellent à une identité régionale.

Pourtant, on remarque à partir des données présentées dans ce chapitre qu'il existe des contradictions au sein de chaque milieu. Les représentations « globalisées » du milieu urbain et les représentations « régionalistes » du milieu rural ne sont pas les seules que le corpus permet d'identifier. Par exemple, les cinéastes envisagent parfois un espace rural loin de faire honneur à l'esprit communautaire. De plus, des régions, dont la Montérégie, sont représentées comme foncièrement agricoles, tandis que d'autres le sont très peu, comme le Centre-du-Québec. S'il a été vu que les lieux privés dominent les représentations rurales, on observe des régions (Côte-Nord, Capitale-Nationale) où les lieux publics semblent pourtant au cœur des récits. Les représentations urbaines ne sont pas épargnées par de telles discordances. Par exemple, il existe une profonde dichotomie à Montréal en ce qui concerne la communalité et la diversité. Enfin, les nombreux quartiers montréalais représentés laissent aussi croire à une diversité des discours, compte tenu des environnements différents que constituent Hochelaga, Ville-Marie et Notre-Dame-de-Grâce, par exemple.

En conséquence, au-delà des ces grandes tendances, ce corpus révèle qu'un même milieu peut revêtir plusieurs formes de représentations. Cette proposition est tout à fait en accord avec Gumuchian (1988), pour qui le territoire est fragmenté, hétérogène et sensible aux forces sociales qui le traversent. L'analyse quantitative ne

prend cependant en compte que les caractéristiques générales des lieux et n'intègre pas les aspects narratifs des récits. Bien qu'elle permette d'interpréter les aspects tacites du corpus, elle ne peut pas, aisément, dévoiler la fragmentation des discours sur le territoire. Quels sont les discours sur la géographie dont les représentations morcellent les différents milieux? Que nous apprennent-ils des tensions sociales vécues au Québec? Le chapitre suivant propose une analyse qualitative dont l'objectif est d'identifier ces discours, pour ensuite comprendre ce qu'ils reflètent du contexte socio-historique québécois.

CHAPITRE 5 – LA DIVERSITÉ DES DISCOURS GÉOGRAPHIQUES DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

Introduction

Le chapitre précédent présentait les grandes tendances au sein des représentations spatiales dans le cinéma québécois contemporain. Ces tendances ont été qualifiées de discours, d'une part parce qu'il s'agit du regard que les cinéastes portent sur le territoire, mais d'autre part, parce que la théorie poststructuraliste estime que les discours sont empreints des valeurs et des normes d'un groupe social. Les films du corpus proposent de grands discours qui justifient à la fois un besoin d'insérer la ville dans un espace globalisé (à travers le milieu urbain) et un besoin de s'en distinguer (à travers le milieu rural). Pourtant, l'analyse des données laissent aussi entendre l'existence de discours divergents. Ces discours semblent se désengager des discours qui dominent dans le corpus et dans la revue de la littérature. Ils proposent en effet des modes d'appropriation différents du territoire ou suggèrent que le territoire est plus complexe que ne le présentent les discours dominants. En d'autres mots, les discours alternatifs ont comme principale fonction de renégocier les représentations véhiculées dans les discours dominants du corpus.

L'identification des discours est un processus itératif qui nécessite plusieurs visionnements. Bien que la revue de la littérature ait permis d'ébaucher quelques discours, ceux-ci n'étaient pas prédéfinis. Je classais, au départ, les films selon le milieu dominant (rural, urbain et périurbain), puis en identifiant les similarités et les différences entre les films, j'obtenais des catégories plus précises. L'objectif était de relever les valeurs et les formes de représentation de chaque film, en fonction des variables étudiées au chapitre précédent et de l'évolution des récits et des

personnages principaux. Il importe de dépasser les simples données, en s'imprégnant du récit, afin d'en saisir le sens et le contextualiser :

« [...] qualitative measurement aims to distinguish examples and to recognize innate properties. Measurements here relate to essential attributes, and the origins of qualitative measurements arise from our experience of natural phenomena. Empathy plays a role in qualitative measurement [...] » (Harper et Rayner, 2010 : 21).

Au final, tous les films se sont insérés dans l'un ou l'autre des discours. Certains films ont été associés à deux discours (*Derrière-moi*, *Ma fille mon ange*, *The dance goes on* et *Contre toute espérance*), parce que deux milieux dominants y étaient représentés. En conséquence, le récit des films regroupés sous un discours ne partagent pas toujours la même intention, mais ils véhiculent tous, grosso modo, des propos similaires sur les espaces qu'ils représentent. La pertinence du corpus était de mettre en évidence le processus par lequel des représentations spatiales proposent de nouvelles formes d'appropriation ou de qualification du territoire.

L'analyse qualitative développée dans ce chapitre permet d'identifier sept discours dans le cinéma québécois contemporain : un périurbain, deux ruraux et quatre urbains. De ceux-ci, deux sont des discours dominants, tandis que les autres se positionnent comme des alternatives, qui contestent les pratiques socio-spatiales dominantes. Le milieu rural offre des représentations contradictoires entre nationalisme et postmodernité. Les représentations du milieu urbain oscillent sur deux axes : la structure urbaine (ville éclatée ou cohérente) et l'internationalisation (diversité ou homogénéité). Enfin, le milieu périurbain est apathique et ses

représentations n'ont rien de réjouissantes. Ce chapitre porte plus particulièrement sur cette multiplicité des discours cinématographiques sur le territoire.

La représentation spatiale est à la fois perçue comme un processus de territorialisation par les uns, et de déterritorialisation et reterritorialisation par les autres (Raffestin, 1980). C'est cette négociation du territoire que je tente de révéler dans ce chapitre. Si le cinéma peut gommer les différences, il peut aussi les accentuer, en exprimant la pluralité des identités sociales (Telmissany, 2003). Puisque les groupes sociaux et les individus peuvent transformer la perception des territoires par les discours (Foucault, 2006), il est difficile d'établir des catégories fixes et stables pour définir les territoires. Jean (2006 : 517) écrivait qu'il « existerait une pluralité des modes de construction sociale de la ruralité contemporaine, et de ses modes d'expression, contrairement à la ruralité d'autrefois qui se caractérisait par son homogénéité et que l'approche monographique pouvait alors décrire ». La situation est la même pour le milieu urbain, les regards sont multiples. L'analyse qualitative démontre le caractère poreux des métarécits observés dans le chapitre précédent.

Les discours sur le milieu rural seront d'abord abordés et seront suivis par les discours urbains et périurbains. Les discours sont énumérés ci-dessous, accompagnés d'une brève description.

1. *Milieu rural guérisseur* : C'est un milieu rural au service de l'urbain, car le récit porte sur des personnages urbains qui retrouvent un nouveau souffle grâce à leur séjour en milieu rural. Il s'agit du discours dominant de la cinématographie rurale. On y trouve l'idée de communauté, une suspicion face à la ville, un mode de vie orienté vers la contemplation.
2. *Milieu rural maladif* : Bien que l'on puisse chercher à attirer l'attention des spectateurs sur une facette particulière du milieu rural, celle-ci n'est pas particulièrement reluisante. Les thèmes des représentations de cette catégorie gravitent autour de la violence, de la drogue, de la pauvreté et du racisme. Ces critiques du milieu rural sont parfois présentées comme endogènes et ne reposent pas nécessairement sur des failles structurelles.
3. *Ville insaisissable dans un milieu urbain fragmenté* : Dans cette représentation de la ville, le récit ne se fixe pas sur un lieu précis : il y a un déplacement constant. La ville y est souvent caractérisée par une grande diversité ethnique. Il s'agit du discours dominant pour les représentations urbaines, car y sont représentés des éléments associés à la ville globale, dont la ligne d'horizon, une forte économie tertiaire, un rythme rapide et décousu et une grande diversité sociale.
4. *Critique sociale dans un milieu urbain fragmenté* : Comme pour le milieu rural maladif, on met l'accent sur des éléments négatifs de la métropole, notamment le caractère impersonnel des interrelations, la pauvreté, la violence et la superficialité. Ce discours critique les structures socio-économiques.

5. *Polarisation dans un milieu urbain local* : L'expression est ici utilisée dans le sens donné par la sociologie urbaine (Mayer et Jencks, 1989; Sassen, 2001) : non seulement existe-t-il un écart croissant entre les quartiers urbains, mais un quartier défavorisé peut avoir une influence négative sur ses habitants. Avec ce discours, les récits mettent en scène des personnages fortement influencés par leur environnement spatial. Si certains thèmes du discours de la critique sociale reviennent (pauvreté, violence, criminalité), les cinéastes s'attardent spécialement à dépeindre le quartier.
6. *Appropriation dans un milieu urbain local* : Contrairement au discours précédent, dans celui-ci les personnages s'approprient leur quartier. De manière similaire au milieu de vie agréable du milieu rural, on perçoit moins d'éléments négatifs et les personnages usent de l'espace urbain à leur avantage.
7. *Milieu périurbain angoissant*: L'apparition récente du milieu périurbain dans le corpus peut s'expliquer par l'effritement de la dichotomie entre les catégories rural et urbain, en proposant un nouveau milieu de vie. Toutefois, celui-ci est associé à une dépendance face aux besoins matériels, ce qui nuit à une quête personnelle du bonheur.

Tableau 15. Discours, films et origine des cinéastes

	le milieu maladif		le milieu guérisseur	
Rural	La loi du cochon	Le Nèg'	La grenouille et la baleine	La neuvaine
	Saint-Martyr-des-Damnés	Elle veut le chaos	Derrière-moi	The company of strangers
	Les bons débarras	Windigo	Pas de répit pour Mélanie	La grande séduction
	Cap Tourmente	The dance goes on	The dance goes on L'âge des ténèbres	Le déclin de l'empire américain
	le milieu urbain fragmenté		le milieu urbain local	
	critique sociale	ville insaisissable	polarisation	appropriation
Urbain	Jésus de Montréal	2 secondes	20h17, rue Darling	Adam's Wall
	Joyeux calvaire	À corps perdu	Contre toute espérance	Because Why
	L'ange de goudron	Bon cop bad cop	Eldorado	Café olé
	Matroni et moi	Cosmos	Hochelaga	Comment ma mère...
	Twist (Toronto)	Cruising bar	Le dernier tunnel	Dans les villes
		Derrière-moi	Love-moi	L'incomparable mademoiselle C
		Love and Human Remains	The Point	Mambo Italiano
		Ma fille, mon ange		Sur la trace d'Igor Rizzi
		Montréal vu par		Un petit vent de panique
		Québec-Montréal		
		Rafales		
		Un zoo la nuit		
		Strass café		
	Eldorado			
Périurbain angoissant	Ma fille, mon ange			
	Que Dieu bénisse l'Amérique			
	Contre toute espérance			
	Le piège d'Issoudun			
	L'âge des ténèbres			

Milieu rural guérisseur

Le discours sur le milieu rural guérisseur présente un monde rural possédant des vertus guérisseuses. En effet, pour les films de cette catégorie, le milieu rural est représenté comme salvateur de maux sociaux intrinsèques à l'urbanisation. Le milieu rural n'est pas représenté comme fondamentalement heureux. On y vit aussi des difficultés, mais les problèmes urbains sont généralement plus graves et ancrés plus solidement. On trouve généralement un cheminement en trois étapes dans les films de ce discours. Le milieu urbain se voit représenté comme malsain et même violent. Un ou plusieurs personnages urbains se retrouvent dans le milieu rural et goûtent la générosité de celui-ci, que ce soit par ses habitants ou par la nature contemplative. La comparaison des deux milieux conduit les personnages à prendre une décision qui transformera leur vie pour le mieux. Seuls *La neuvaine* et *La grande séduction* seront analysés plus en détails, compte tenu de la clarté de leur récit.

Tableau 16. Films associés au discours « milieu rural guérisseur »

La neuvaine (Émond, 2005)
La grande séduction (Pouliot, 2003)
La grenouille et la baleine (Lord, 1988)
The Company of Strangers (Scott, 1990)
Pas de répit pour Mélanie (Beaudry, 1990)
Le déclin de l'empire américain (Arcand, 1986)

Bien qu'elle ne soit pas toujours centrale au récit, l'opposition de l'urbanisation et de la nature ou de la campagne est toujours présente dans les films de ce discours. *La neuvaine* et *La grande séduction* font clairement état de cette dichotomie. Dans *La neuvaine*, le milieu urbain est oppressant, notamment par le travail, mais surtout par la violence. Jeanne, médecin à l'urgence de l'hôpital Saint-

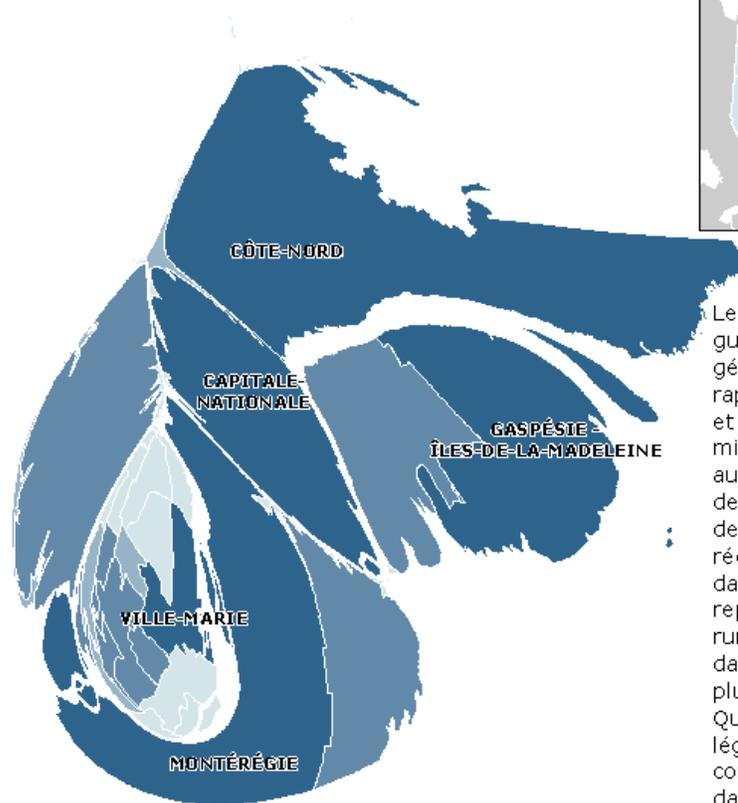
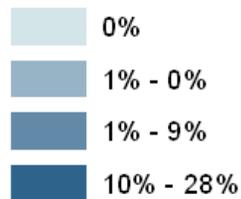
Luc, est témoin de violences conjugales et vient en aide à une jeune femme et son enfant. Le conjoint violent n'en démord pas et abat la jeune femme ainsi que le personnel du refuge anonyme où elle était hébergée, avant de se suicider. Jeanne assiste au carnage et se trouve en état de choc. Après un passage à l'hôpital, son mari et des collègues font pression afin qu'elle se remette rapidement sur pied. Dans un état dépressif, elle quitte la ville et songe au suicide. Par l'intermédiaire de cet événement dramatique, elle associe désormais à la ville à une douleur.

Dans *La grande séduction*, le thème de la ville n'est pas aussi sombre, mais sa connotation n'en est pas moins négative. Dans ce cas-ci, on s'intéresse plutôt à la superficialité des valeurs urbaines. Pour qu'une usine soit autorisée à s'installer sur l'île de Sainte-Marie-la-Mauderne, sur la Côte-Nord, un médecin doit habiter de manière permanente avec les habitants. Un petit groupe de villageois faxe une invitation à tous les médecins de la province. Le fax suscite la moquerie des médecins urbains. Toutefois, lorsque le chirurgien plastique Dr Lewis se fait arrêter pour excès de vitesse par l'ancien maire du village, expatrié à Montréal, un sachet de cocaïne tombe de son portefeuille. Malgré une vaine tentative de soudoiment, le docteur séjournera à Sainte-Marie – à plus de 20 heures de voiture de Montréal - pour éviter l'incrimination. Enfin, lors de son séjour, il apprend que sa conjointe le trompe avec son meilleur ami. Ainsi, cette représentation de Montréal en donne une image condescendante (moquerie), superficielle (chirurgie plastique) et sujette aux vices (cocuage, corruption, drogue). Mais la représentation de Montréal n'est pas la seule évoquant une organisation spatiale faisant obstacle au projet de Sainte-Marie. En effet, seul le centre régional des caisses populaires, loin de Sainte-Marie, est autorisé à approuver un prêt financier. Cet événement, tout comme la dépendance

des villageois aux paiements de transfert (assistance sociale, pension de retraite), offre un regard intéressant sur le peu d'autonomie dont font preuve les régions périphériques face aux grands centres urbains et au diktat financier. Par ailleurs, l'idée d'une dépendance économique vis-à-vis les régions plus riches se retrouve aussi dans *La grenouille et la baleine* (dir. Lord, 1988). L'un des éléments narratifs consiste en un groupe d'entrepreneurs de l'extérieur de la région qui propose d'acheter l'auberge, lieu central de l'action, pour y construire un golf et un casino. Compte tenu que les chantiers feront fuir les baleines, il est sous-entendu que les entrepreneurs ne sont pas à l'écoute des intérêts locaux. *L'âge des Ténèbres* (dir. Denys Arcand, 2008), dont la narration couvre les trois milieux, propose aussi un milieu urbain qui sangle les libertés individuelles. On y trouve en effet une lourde bureaucratie qui n'aide aucunement les citoyens, une police anti-cigarette, de l'inhospitalité (habillé en page moyen-âgeux, le personnage principal se fait insulter dans la rue), sans compter une série de meurtres et d'accidents annoncés à la radio. En conclusion, le milieu urbain représenté par ce discours est perturbé sur deux plans. En termes de productivité, tout doit être rapide et fructifiant. En termes de vices, c'est un espace où coexistent violence, mensonge et drogue.

Discours « Guérisseur »

Proportion des lieux du discours, par région



Le discours sur le milieu rural guérisseur propose une géographie plus excentrée par rapport à Montréal. La Gaspésie et la Côte-Nord y sont en effet mieux représentées que dans les autres discours. Il est intéressant de relever qu'il s'agit de l'une des principales apparitions de la région de la Capitale-Nationale, dans le corpus. Cette dernière est représentée pour ses espaces ruraux (Sainte-Anne-de-Beaupré, dans *La Neuvaine*, par exemple) plutôt que pour la ville de Québec. Montréal apparaît légèrement dans le cartogramme, compte tenu de son interaction dans les récits ruraux. Le discours sur le rural guérisseur repose principalement sur des récits qui transforment pour le mieux les personnages urbains.

Pour parvenir efficacement à un tel résultat, ce discours suggère un milieu rural où le travail est absent, de même que le stress de la vie moderne. On y observe peu, voire pas du tout de violence ou de malveillance. Tout au contraire, puisque les cinéastes évoquent des communautés solidaires et généreuses. En résumé, le discours guérisseur a un double volet de représenter le milieu rural comme vertueux, tout en critiquant des aspects néfastes de la vie urbaine.

Auteur: Daniel Naud, 2013

Figure 30. Lieux tirés des films du discours « rural guérisseur »

Les personnages urbains enfin sortis de leur milieu, les cinéastes activent alors les forces qui permettent de qualifier le milieu rural de guérisseur. La figure précédente (Figure 30) illustre d'ailleurs très bien ce retrait de la ville. Les régions les plus représentées dans ce discours sont les plus éloignées de Montréal : la Côte-Nord et la Gaspésie dominant, bien que le Bas-Saint-Laurent et la région de la Capitale-Nationale aient une présence significative. Il semble que les films des années 1980 proposent une géographie plus proche de Montréal, en localisant leur récit autour de Montréal, principalement en Montérégie et dans les Laurentides.

En s'éloignant de Montréal, on s'éloigne du vice de la ville. Le milieu rural est représenté comme un idéal moral, bien qu'il ne soit pas totalement sans défauts. Par exemple, si les villageois de Sainte-Marie mentent (dans *La grande séduction*), c'est parce qu'il s'agit d'une « séduction », et le bonheur global n'en sera que plus grand. Si la mort frappe aussi le milieu rural, dans *La neuvaine*, elle se fait dans la sérénité (la grand-mère s'éteint de vieillesse, chez elle). Les défauts semblent donc être négligeables. Malgré ces « imperfections », le milieu rural possède des avantages sans égal. Ceux-ci se présentent sous trois formes générales : la paix intérieure, la générosité et la contemplation. Je suggère que ces forces contrebalancent les maux urbains. En ce qui a trait à la paix intérieure, elle se perçoit à travers la quiétude des personnages ruraux, influençant même les personnages urbains. Elle s'exprime par les personnages de François et de sa grand-mère, dans *La neuvaine*. Le cinéaste nous présente la grand-mère alors qu'elle prononce ces paroles en toute sérénité : « François, je vais mourir. Je vais être heureuse. Si le bon Dieu veut, je vais entrer dans le bonheur du Ciel ». Lentement et en silence, François nourrit ensuite ses poules. Lorsque Jeanne, au bout d'un quai, prend la décision de se

suicider dans le fleuve, François surgit. Il s'assoit lui aussi au bout du quai et, sans échanger un mot, ils laissent le temps filer jusqu'à la tombée de la nuit. Aucun personnage du milieu rural ne porte de jugement, élève la voix ou fait preuve d'impatience. Pour le docteur Lewis de *La grande séduction*, cette paix intérieure apparaît surtout au travers du personnage d'Ève Beauchemin, laquelle est l'une des seules jeunes adultes du village, et qui plus est, célibataire. Il rencontre Ève pour la première fois alors qu'elle fait du yoga sur un escarpement. Daphnée, dans *La grenouille et la baleine*, fait aussi le salut au soleil sur la falaise et médite sur la plage.

Les personnages urbains ne sont d'ailleurs pas accoutumés à la générosité qui les assaille lorsqu'ils arrivent en milieu rural. Cette qualité du milieu rural reflète particulièrement bien sa communalité, discutée au chapitre précédent. Dans la plupart de ces films²⁰, les membres de la communauté se connaissent tous. Si des différends existent entre certains membres, le récit requiert leur résolution afin d'assurer une fin heureuse (c'est le cas de *La grenouille et la baleine* et *Pas de répit pour Mélanie*). Mais au-delà d'une dynamique de collectivité, la communalité représente la solidarité et la générosité. Les cinéastes mettent en scène une communauté rurale qui n'abandonnera le personnage urbain sous aucun prétexte. Plus encore que la sérénité et la contemplation, le récit de *La grande séduction* s'attarde précisément sur cet aspect. Donner le meilleur de soi devient le mot d'ordre des villageois de Sainte-Marie. Ils vont même jusqu'à troquer leur sport favori, le hockey, contre le cricket. Ils apprennent à y jouer et remplacent les affiches de

²⁰ À l'exception de *The Company of Strangers* et du *Déclin de l'empire américain*, dont le récit ne se déroule pas au sein d'un village.

joueurs de hockey du restaurant par celles de joueurs de criquet. Ces sacrifices ont pour objectif de retenir le médecin sur l'île. Cela n'enlève toutefois rien au fait que l'ensemble des villageois participent à la séduction. En effet, derrière cette manigance, le discours ne laisse voir aucune velléité de la part des ruraux, car individuellement ils sont tous foncièrement bons. Le sentiment que laisse *La neuvaine* est le même : les personnages ruraux sont bienveillants et ne souhaitent que le bien de leur prochain. En plus de sauver Jeanne du suicide, le jeune François lui prête son manteau, la raccompagne à son motel et lui amène un repas. Cette générosité ne cesse pas, et se poursuit jusqu'au générique.

Enfin, la dernière force du milieu rural guérisseur réside dans la contemplation face au paysage physique, et plus particulièrement à l'eau. En effet, le paysage conduit à la contemplation, ce qui favorise calme et recueillement. Jeanne passe des journées entières sur le quai, à contempler le fleuve et l'île d'Orléans. Elle marche dans les bois et va voir les oies, à Cap Tourmente. Jean-Marc, dans *L'âge des ténèbres*, retrouve son calme et peut-être même une nouvelle vie, devant le soleil qui se couche sur le fleuve Saint-Laurent (à la hauteur de Rivière-Ouelle). Pour Dr Lewis, la beauté de l'île l'impressionne dès son arrivée, puis le paysage physique, associé à la belle du village, lie le Dr Lewis à l'île. À leur arrivée dans le village de Mingan, les deux personnages urbains de *La grenouille et la baleine* ne restent pas silencieux devant la beauté du golfe du Saint-Laurent. Du début à la fin, le contact avec la nature, par l'entremise des baleines et du dauphin, les remplit de joie.

Les personnages urbains se retrouvent dans le milieu rural pour des raisons différentes, mais son influence sera similaire. Bien que Jeanne soit médecin, elle

recommande à François de ne pas conduire sa grand-mère mourante à l'hôpital. Si cela prolongeait sa vie, le résultat ne serait pas de longue durée et nécessiterait un alitement et des appareils électriques. Mourir à la maison serait une belle mort. La remise en question de ses valeurs évite un acharnement médical et permet à Jeanne de se pardonner. Alors qu'elle retourne chez elle, à Montréal, elle s'est pardonnée pour la mort des femmes du refuge et n'a plus le désir de s'enlever la vie. Dans *La grande séduction*, lorsqu'Ève refuse l'invitation à souper du Dr Lewis, il déclare avoir tout son temps, avec un clin d'œil. Celui qui était emporté par le « tourbillon de la ville » se retrouve finalement en paix avec lui-même. Bien qu'il ait été trompé par les villageois depuis le début, il ne lui faut pas longtemps pour prendre la décision de demeurer sur l'île avec eux. Il renonce ainsi à un mode de vie malsain.

En conclusion, ce discours sur le milieu rural (mais aussi urbain) n'en fait pas simplement une représentation moralement bonne, mais comme ayant fondamentalement une nature prompte à guérir. Cette guérison agit face à des maux dont la source est la dynamique urbaine et moderne. Cette forme de discours ne permet pas au milieu rural d'exister en soi : il existe comme baume face à un vice croissant. On le constate par l'omniprésence de la ville, même si elle n'est pas toujours visuelle. Pour cette raison, ce discours n'aborde pas les maux relevés par le discours sur le milieu rural maladif : pas de travail, de stress, de racisme, de violence. Ce discours ne se veut donc pas seulement porteur de la vertu rurale, mais aussi d'une critique du milieu urbain.

Milieu rural maladif

L'analyse quantitative des représentations rurales a fait apparaître un milieu où règnent un fort esprit de communauté et un caractère particulièrement récréatif. Pourtant, lorsqu'ils sont analysés plus attentivement, les films ruraux du corpus présentent des discours variés. L'analyse du discours *maladif* s'organise autour de quatre arguments : l'exploitation des ressources naturelles, le contexte social perturbé, la provenance du « mal » et l'isolement. Le qualificatif « maladif » est associé à ce discours, car dans ces représentations, les difficultés semblent non seulement s'aggraver, mais leur origine est parfois endogène. Au total, huit films contemporains répondent en tout ou en partie à ce discours, mais seuls les quatre premiers seront plus particulièrement analysés, leur récit étant plus pertinent dans ce cadre.

Tableau 17. Films associés au discours « milieu rural maladif »

La loi du cochon (Canuel, 2001)
Les bons débarras (Mankiewicz, 1980)
Le Nèg' (Morin, 2002)
Elle veut le chaos (Côté, 2008)
Derrière-moi (Ouellet, 2008)
Saint-Martyr-des-Damnés (Aubert, 2005)
Cap Tourmente (Langlois, 1993)
Windigo (Morin, 1994)
The dance goes on (Almond, 1991)

De prime abord, il est significatif de signaler le contraste des lieux de ce discours avec ceux du discours sur le rural guérisseur. Si, dans ce dernier, les régions les plus éloignées de Montréal, où le fleuve et le golfe Saint-Laurent étaient omniprésents, dominaient les récits, on se trouve dans des espaces différents dans le

discours sur le rural maladif²¹. Ce sont les régions les plus à l'ouest qui apparaissent le plus souvent, chez les cinéastes de ce discours. L'imaginaire des espaces ruraux maladifs est diamétralement opposé. On se trouve ici dans des régions où l'économie repose encore beaucoup sur la foresterie et l'agriculture. Les récits de ce discours ne font jamais l'éloge des paysages, comme ce fut le cas pour le rural guérisseur. Au contraire, la monotonie d'un paysage accentue le malaise dont je ferai part dans cette section.

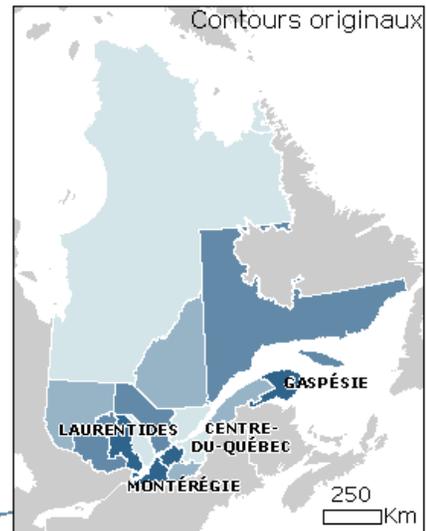
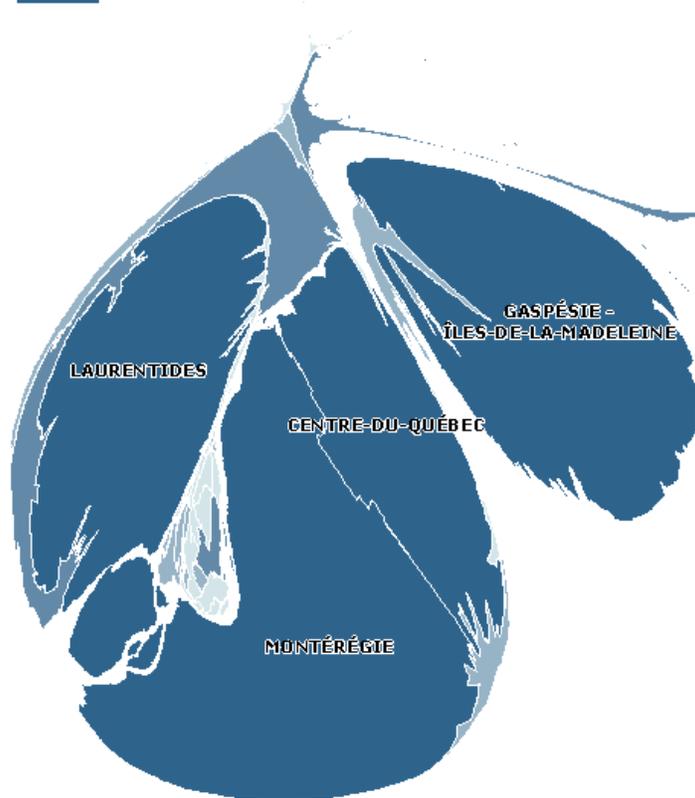
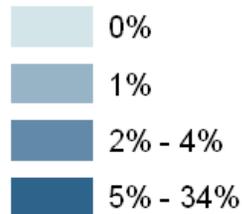
Le présent discours sur la décadence accorde une plus grande importance à l'aspect économique du milieu rural, principalement parce que l'économie affecte grandement le quotidien des personnages de ces récits. En effet, tous les films du Tableau 9, à l'exception de *Saint-Martyr-des-Damnés* et *Cap Tourmente*²², ont un récit qui tourne parfois ou entièrement autour de l'exploitation des ressources naturelles ou de l'agriculture. Les arguments suivants suggèrent que le contexte même de l'exploitation des ressources naturelles contribue à l'explication de la situation socioéconomique des personnages. Cependant, les films de ce corpus contribuent à la confusion observée par Jean (2002) entre les termes rural et agricole : seuls *Les bons débarras* et *Windigo* représentent l'exploitation des ressources forestières, tandis que le reste est localisé en milieu agricole. En conséquence, on contribue à un imaginaire rural essentiellement agricole et non pas axé sur l'extraction des ressources.

²¹ La région de la Gaspésie est visible sur cette carte (Figure 31), principalement pour le film *The dance goes on*, dont le récit complexe nécessitait de l'intégrer dans les deux discours ruraux.

²² Deux films dont l'action est fortement ancrée dans une auberge.

Discours « Rural maladif »

Proportion des lieux du discours, par région



La géographie du discours sur le milieu rural maladif est intéressante par sa comparaison avec le discours sur le milieu rural guérisseur, puisque les récits ont lieu dans des régions plus près de Montréal (à l'exception de la Gaspésie). Toutefois, Montréal y joue un rôle presque insignifiant. Ce discours s'intéresse moins à la relation qu'entretiennent le milieu rural et le milieu urbain. Les cinéastes semblent ici proposer un regard qui veut contrebalancer la vertu du rural guérisseur.

Si le travail était presque inexistant dans le précédent discours rural, l'exploitation des ressources naturelles et l'agriculture sont ici bien représentées. Toutefois, l'activité économique tourne à faible régime, ce qui entraîne des conséquences malheureuses.

D'une part, les personnages principaux sont victimes d'une importante précarité financière. D'autre part, aucun récit ne manque de faire état de la dépendance à l'alcool et à la drogue, ainsi que de la violence et de la cruauté que les personnages s'infligent entre eux.

Enfin, il n'y a pas consensus chez les cinéastes au sujet de la source du mal qui ronge le milieu rural. Elle est parfois exogène, provenant des critères de productivité de l'économie en transformation. D'autres fois, elle est endogène et associée à la nonchalance et l'isolement des personnages ruraux.

Auteur: Daniel Naud, 2013

Figure 31. Lieux tirés des films du discours « rural maladif »

La situation socioéconomique soulevée par ces films conduit par ailleurs les cinéastes à représenter certains thèmes qui gravitent autour de la violence, de la consommation d'alcool et de drogue, et de la pauvreté. Selon ce discours, le milieu rural québécois est fortement perturbé par un contexte social difficile qui engendre de graves conséquences. Il importe, pour ces cinéastes, de rappeler que tout ne va pas bien dans le milieu rural québécois, que de nombreux défis sociaux restent encore à être relevés.

La principale conséquence d'un tel contexte est la précarité financière de la population rurale. Si certains personnages s'en sortent mieux que d'autres, ce climat de pauvreté et d'incertitude règne sur tous les films. Dans *La loi du cochon*, les deux héroïnes ont des difficultés financières avec la banque car elles ne peuvent rembourser le prêt hypothécaire de leur ferme. Pour ne pas perdre la ferme, elles autorisent des cultivateurs de marijuana à s'installer dans leurs champs. L'héroïne des *Bons débarras* est mère monoparentale et a la charge de son frère ayant un retard intellectuel. Elle aussi a des problèmes d'hypothèque : « La caisse populaire se retient à deux mains pour ne pas me saisir ». Sa petite entreprise de bois de chauffage ne lui permet pas d'échapper à la précarité. *Les Bons débarras* est d'ailleurs l'un des seuls films de ce discours dans lequel la division entre classes sociales est représentée. Mme Vachon-Viau, dans sa grande maison avec piscine, utilise les services de Michelle, mais pour la décoration plutôt que le chauffage : de belles buches d'environ 25 centimètres de diamètres pour agrémenter l'alcôve d'un mur. Quant aux personnages du film *Le Nèg'*, escroquer le gouvernement pour obtenir des versements de la Commission sur la santé et la sécurité au travail est une solution tout à fait satisfaisante pour garantir un revenu. Dans *Elle veut le*

chaos, on se résout à voler des légumes frais, à échanger une voiture contre de la viande et à rapiécer plusieurs fois les mêmes vêtements. Ainsi, les personnages de ces récits ruraux sont constamment confrontés à des difficultés financières.

Cette précarité financière mène nécessairement à des conséquences intolérables. Tous les films montre une consommation d'alcool et de drogue, parfois abusivement. La bière est omniprésente dans *Le Nèg'*. Dans *La loi du cochon*, Stéphane noie ses problèmes dans l'alcool, consomme de la drogue, joue aux machines à sous, en plus de comploter avec des trafiquants de cocaïne et de marijuana. Le frère de Michelle, dans *Les bons débarras*, a un grave problème d'alcool, qu'il consomme à toute heure de la journée. Par ailleurs, l'héroïne Michelle consomme presque tous les soirs du récit. Même la petite Manon fume et boit. Le seul personnage qui ne consomme pas est Mme Vachon-Viau, la riche femme de la région. Les antagonistes de *Elle veut le chaos* boivent fréquemment de la bière sur leur terrain (il y a des dizaines de bouteilles vides à leurs pieds). Dans tous ces cas, l'alcool est associé à un inconfort existentiel. À l'exception de Michelle, dans *Les bons débarras*, les récits mettent en scène des personnages qui boivent seuls et n'en tirent aucun plaisir visible, ou pire, qui s'encouragent dans le crime par la consommation d'alcool (*Le Nèg'*).

Cette consommation d'alcool en milieu rural génère souvent la violence. Aucun des films n'est épargné par cette violence. Parfois superficielle dans *Cap Tourmente*, elle est abusive ou même fatale dans les autres films. Tout y passe : racisme (*La loi du cochon*, *Le Nèg'*), torture (*Le Nèg'*), harcèlement sexuel (*Les bons débarras*), suicides (*Les bons débarras*, *Elle veut le chaos*), proxénétisme (*Elle veut le chaos*), meurtres (*Elle veut le chaos*, *Le Nèg'*, *La loi du cochon*) et vol d'organes

(*Elle veut le chaos*). Même si la violence est parfois représentée dans le cinéma urbain québécois, elle n'est jamais représentée de manière aussi crue et réaliste. La violence du cinéma rural est subie ou commise par une population dépressive. Elle s'éloigne d'une violence beaucoup plus distante telle qu'observée, par exemple, dans les films *Bon Cop Bad Cop*, *Matroni et moi* et *Love and Human Remains* (où les rivaux sont caractérisés comme des « méchants »). Aucune victime de ces actes violents n'est responsable, de sorte qu'un contexte différent aurait pu conduire à un épilogue plus heureux. En conséquence, pour ce discours, la violence est le résultat d'une dépendance économique qui force les personnages à accomplir ou subir des actes immoraux.

La précarité et la violence, conséquences du contexte socioéconomique déstabilisé, sont-elles exogènes ou endogènes au milieu rural? Dans certains cas, l'identification de leur origine est simple. Dans *La loi du cochon*, par exemple, les problèmes sont exogènes. Le « mal » provient de la ville (il est sous-entendu qu'ils viennent de la ville, lorsque Betty parle à Stéphane de ses « amis » de la ville), sous la forme de cultivateurs et vendeurs de marijuana. Il s'agit cependant de la conséquence d'un problème structurel plus profond : celui de la crise agricole. Courville (2000) et Linteau (1989) mettent en évidence les relations entre l'économie de marché et la concurrence entre agriculteurs, de sorte que les plus petites fermes sont de moins en moins nombreuses et se retrouvent dans une situation financière précaire. La petite ferme gérée par les deux protagonistes du récit de *La loi du cochon* représente la précarité des agriculteurs: il faut une grande productivité, mais les innovations que cela exige requièrent des investissements financiers qui réduisent au minimum la marge de manœuvre des agriculteurs. La véritable source

des difficultés vécues par ces deux femmes n'est donc pas seulement liée à la ville par la production de marijuana, mais plutôt par la mondialisation de l'économie et un désengagement de l'État dans la production agricole. La situation est similaire pour *Les bons débarras*. Tel qu'exprimé plus haut, le contexte financier des personnages de ce récit n'est pas optimiste et revêt le caractère des régions périphériques qui sont les plus soumises aux aléas économiques des grands centres urbains. Bien que le film ait été tourné dans la région des Laurentides, le cinéaste évite de localiser le récit dans un lieu précis : on se trouve dans le petit village forestier fictif portant le nom de Val-des-Vals. On semble donc mettre une emphase sur la situation des petits entrepreneurs forestiers, dans des villages en déstructuration, plutôt que sur le contexte économique d'une région particulière.

Cependant, les récits des deux autres films ne révèlent pas tant un problème qu'un état d'être du milieu rural. Les difficultés rurales semblent être endogènes, bien que cela cache peut-être une complexité plus importante. *Le Nèg'* est un exemple intéressant, puisqu'il porte sur une dynamique qui relève à la fois de l'ignorance et de la haine. Suite au meurtre d'un jeune Noir de la région, deux policiers se questionnent sur l'origine du racisme. L'un d'eux suggère que la peur du n/Noir est insérée dans nos gènes, depuis la préhistoire. La nuit, le danger gagnait en importance. Depuis ce temps, le noir est associé au danger. Cette interprétation essentialiste présente l'avantage de faire des ruraux les victimes, plutôt que les responsables de leur situation. La plupart des personnages du récit ont des propos racistes. Le caractère endogène de la situation est similaire pour le film *Elle veut le chaos*, où la violence et la pauvreté, plutôt que le racisme, sont au cœur du récit. Le contexte social de pauvreté du milieu rural est représenté comme porté par la

nonchalance des personnages. Les cinéastes ne les représentent jamais au travail. Au contraire, le flânage est la norme : on voit les personnages plus souvent qu'autrement dans des moments de loisir ou assis sur le balcon. Les nouveaux arrivants (un ami Français qui sort de prison et deux jeunes femmes russes exploitées pour la prostitution) ne contribuent pas à la transformation du contexte social rural : le premier s'adapte, les secondes sont séquestrées. D'une part, les protagonistes essaient de vivre de petites combines (vol des légumes, vente d'une voiture), d'autre part, les rivaux exploitent les faiblesses des autres (proxénétisme, drogue, vol d'organes). Ces derniers semblent en fait vouloir faire la loi dans le secteur²³ et y arrivent grâce à l'isolement des personnages, pour qui l'aide est inaccessible.

Cela nous amène au quatrième et dernier argument qui définit le discours du milieu rural maladif : l'isolement. Tous les récits suggèrent des contacts avec la ville : le milieu rural ne se trouve pas en circuit fermé. Mais malgré les contacts avec l'extérieur, l'isolement représenté dans ce discours nuit à la résolution des problèmes discutés précédemment. Cet isolement empêche la transformation de la communauté rurale. Afin d'échapper aux problèmes, les héros doivent fuir ou détruire la communauté. Dans *Elle veut le chaos*, l'action se déroule dans une petite communauté plus ou moins fermée. On sait qu'elle se trouve intégrée dans un espace régional plus large, puisque le paysage est tissé de fils à haute tension et la présence de l'autoroute rappelle le lien physique entre le reste du monde et le milieu rural. Le récit commence par le meurtre d'un homme par sa conjointe, la mère de Coralie, le personnage principal. C'est donc par ce geste malheureux que le cinéaste

²³ On ne voit pas de village, seulement les maisons des personnages du récit.

offre le premier regard sur le milieu rural. Coralie et son tuteur, Jacob, iront à la recherche de la mère dans la région de Montréal. Jacob revient sans Coralie, laissant planer l'idée qu'il souhaitait la voir échapper à cette communauté, mais elle revient grâce à l'autostop. L'isolement – elle ne connaît personne d'autre – l'empêche de se soustraire à l'emprise de la communauté et la fuite semble impossible. Malgré l'arrivée de plusieurs personnages de l'extérieur²⁴ et un bref séjour près de Montréal, la misère et la violence se maintiennent. La communauté est responsable de sa propre reproduction, puisque Coralie serait la fille du leader des rivaux ou de son tuteur. La solution – s'il s'agit d'une solution – retenue par Jacob sera d'abattre les deux personnages vilains et de conduire les deux femmes russes à une station service près d'une route principale. La destruction de la communauté vaut mieux que sa reproduction. Dans *La loi du cochon*, l'aboutissement de cet isolement est similaire. Malgré des contacts avec l'extérieur (les parents adoptifs sont de la banlieue de Montréal, Betsy fait la gestion du fan club d'un rappeur, les deux bandits sont de la « ville ») et l'insertion dans les grands réseaux de communication, les deux sœurs n'ont aucune ressource où chercher de l'aide, lorsque le carnage survient. C'est le manque de diversité sociale qui empêche les deux sœurs de développer des relations qui les dégageraient de cet univers de criminalité. En effet, tous les personnages de la région sont affiliés ou tolèrent la criminalité. Les parents adoptifs auraient pu s'avérer une échappatoire, mais en rejoignant les deux sœurs chez elles, ils s'insèrent dans ce contexte malsain, ce qui leur coûtera la vie. En conclusion, la solution est la fuite, puisque Betsy met la ferme en vente et quitte le village.

²⁴ Tel que mentionné, un Français et deux Russes, mais aussi un jeune homme qui paie Coralie pour une relation sexuelle, et le passage de ce qui semble être la chef d'un gang de crime organisé.

À l'origine du drame raconté dans *Le Nèg'* se trouve le fameux « nègre de plâtre » sur le terrain d'une femme d'âge mûr, Cédulie. Lorsque le jeune Noir (jamais nommé) se trouve attaché à une machine agricole, Cédulie se sent coupable et lui explique qu'elle est isolée, dans ce village. S'entourer de belles choses est ce qui l'aide à continuer à vivre, dont le pêcheur en plâtre désormais détruit. Le nègre de plâtre apportait un peu de joie dans la vie de Cédulie, comme si le peu de diversité qu'il apportait au paysage social de sa communauté brisait l'isolement. On se trouve donc devant un problème d'isolement, face auquel l'une des personnages cherche des solutions. Cet isolement de la petite communauté de Saint-Jude explique aussi la suite du récit. En effet, dans l'introduction du film, les policiers préfèrent s'occuper de l'enquête, pour se divertir un peu, plutôt que d'envoyer le dossier aux policiers de Montréal. Non seulement l'enquête changera du quotidien, mais elle permet de résoudre le conflit sans fuite vers l'extérieur. L'épilogue laisse comprendre que ce qui se passe dans le village, reste dans le village, pour emprunter l'expression. C'est l'un des policiers qui a abattu le jeune Noir, « mais en même temps, il y a personne qui y veut du mal icitte ». Si l'apport de l'extérieur vient bouleverser le village, ses conséquences s'estomperont rapidement pour rétablir le contexte social tel qu'il était au point de départ : isolé.

En conclusion, les films proposés par ce discours posent un regard critique sur le contexte social du milieu rural. Le résultat met en évidence des films complexes, constitués de plusieurs couches narratives, proposant un message moralement très dur. Le milieu rural est laissé à lui-même, malgré les difficultés qu'ont apportées l'urbanisation et la mondialisation sur sa structure socioéconomique. Cette dernière est parfois associée aux maux sociaux que sont la criminalité et la pauvreté. Si ces

maux sont occasionnellement représentés comme le résultat d'une « contamination » urbaine, pour certains cinéastes le milieu rural dissimule un malaise profond, dont le racisme, la nonchalance et la loi du plus fort. C'est un regard bien fataliste qui n'offre pas de solution pour échapper à ces problèmes, outre la mort ou la fuite.

Milieu urbain fragmenté et ville insaisissable

Tout comme pour le milieu rural, le milieu urbain est aussi hétérogène, révélant un espace dynamique. Compte tenu du plus grand nombre de films identifiés comme urbains, le corpus propose une plus grande variété de représentations. Le discours sur la ville insaisissable regroupe des représentations qui mettent en évidence des difficultés sociales qui semblent être symptomatiques de leur ère. Les récits de ce discours font état d'une génération désabusée, qui vogue dans une ville dont l'évolution semble achevée, où il n'y a plus de place pour la transformation. C'est une ville hautement cosmopolite, dont la population et l'environnement sont diversifiés en tous points. Enfin, il n'y a pas d'attachement profond à la ville, ni au chez-soi.

L'analyse de ce discours se divise en trois raisonnements. Dans un premier temps, la population urbaine de ces récits est principalement issue de la génération X, dont les membres sont nés entre la fin des années 1960 et le début de la décennie 1980. Elle présente une absence d'objectifs à long terme, des difficultés relationnelles, une sexualité exacerbée et un besoin de déplacements. Dans un deuxième temps, la diversité sociale est sous-jacente à l'ensemble de ces films, laquelle s'explique par deux processus de transformation de la société urbaine moderne : la complexification sociale et l'individuation. Dans un troisième temps enfin, en tant qu'environnement, la ville est représentée comme étant diversifiée en termes du bâti, mais aussi comme un espace potentiellement dangereux.

Tableau 18. Films associés au discours « milieu urbain fragmenté et ville insaisissable »

2 secondes (Briand, 1998)
À corps perdu (Pool, 1988)
Bon Cop Bad Cop (Canuel, 2006)
Cosmos (Paragamian et al., 1996)
Cruising bar (Ménard, 1989)
Derrière-moi (Ouellet, 2008)
Love and Human Remains (Arcand, 1993)
Ma fille, mon ange (Durand-Brault, 2007)
Montréal vu par (Arcand et al., 1991)
Québec-Montréal (Troggi, 2002)
Rafales (Melançon, 1990)
Un zoo la nuit (Lauzon, 1987)
Strass café (Pool, 1980)
Eldorado (Binamé, 1995)

À quelques exceptions près, les cinéastes qui mobilisent ce discours mettent en scène une seule génération, souvent désignée par l'étiquette de la génération X. Ils sont caractérisés par la suspicion envers les institutions, l'importance accordée à l'expérience personnelle, l'ambiguïté et la souffrance (Beaudoin, 1998). Ce discours présente une ville peuplée par ces jeunes adultes, qui peinent à donner un sens à leur existence : « Baignons-nous dans l'euphorie provisoire du temps, que l'on noie sans pitié dans l'alcool, les opiacés » dit le porte-parole de cette génération, l'animateur Gaspard, alias Lloyd (*Eldorado*, dir. Binamé, 1995). En analysant les personnages de *Love and Human Remains* (dir. Arcand, 1993), Bachand (1997 : 130) écrit :

« Ces dignes progénitures des petit-bourgeois baby boomers luttent avec l'énergie du désespoir prêtée aux jeunes de la 'génération X', celle des laissés-pour-compte qui ne trouvant pas leur place dans la société de consommation héritée de leurs aînés vivent d'expédients 'en attendant'... Ce désœuvrement les amène à la recherche éperdue de

l'amour, de l'amitié ou plus simplement de contacts humains peu importe d'ailleurs le sexe des partenaires, car l'indécision sexuelle participe de l'image stéréotypée d'une génération vouée à l'échec de sa quête identitaire. »

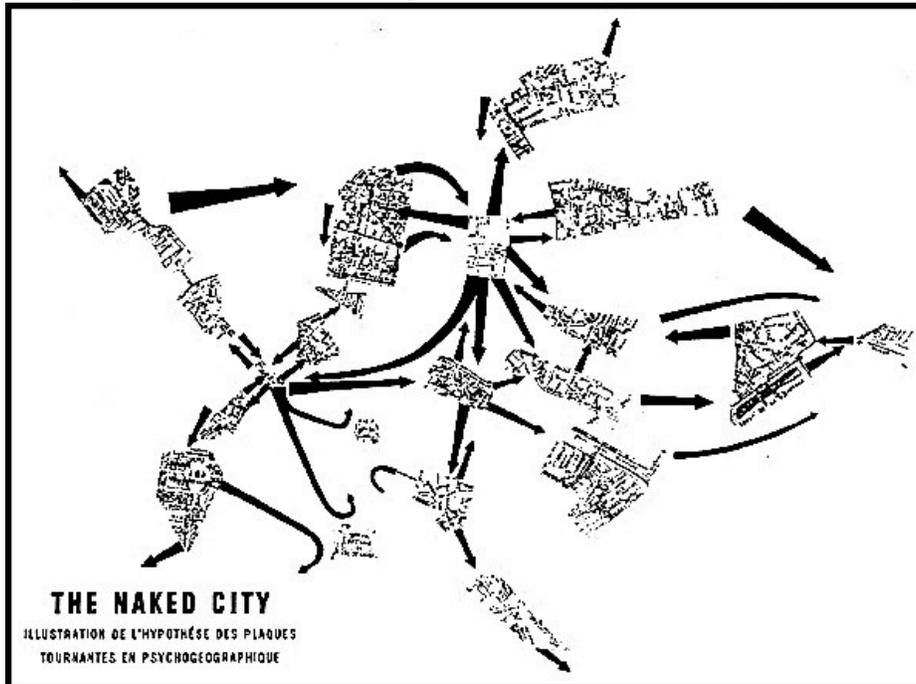
Ce commentaire soulève trois points importants observés dans ce discours : l'absence d'objectifs à long terme, les difficultés relationnelles et la sexualité. Tout d'abord, aucun personnage de ces récits ne cherche à changer la société²⁵, à laisser sa trace, ni même à se doter d'un objectif à long terme dans la vie. Cet aspect diverge grandement des discours urbains sur la critique sociale et sur le quartier, dans lesquels les personnages sont nombreux à se fixer des objectifs. Comme Bachand l'écrit, la génération que les cinéastes représentent dans ce discours ne parvient pas à donner un sens à son existence. Si dans certains cas le bonheur se trouve en épilogue (*2 secondes, À corps perdu, Bon Cop Bad Cop, Love and Human Remains*), ce n'est pas le cas pour la majorité des récits, dans lesquels les personnages se trouvent dans un état similaire voire pire, que celui dans lequel ils se trouvaient en introduction.

La géographie de ce discours se trouve tout aussi éclatée que ses personnages. La notion de fragmentation de l'espace urbain doit être élaborée, afin de comprendre comment elle contribue à une fragmentation des interrelations sociales. La fragmentation de la ville au cinéma révèle une influence mutuelle entre représentation et ville (Clarke, 1997; Perraton et Jost, 2003). Agissant de concert, l'expérience de la ville et le montage cinématographique ont contribué à la normalisation d'un rythme de vie effréné et désajusté. Ces films sont de bons

²⁵ À une exception, Huguette, dans *Eldorado*, qui s'investit en aidant les sans-abris, jusqu'à négliger ses propres besoins et ses relations interpersonnelles.

exemples de l'éclatement de l'espace urbain : les personnages ne se posent jamais en un lieu précis pour une durée raisonnable. Le récit les porte toujours d'un lieu à un autre, sans que soit explicitement représenté le lien les unissant. Par éclatement, on entend à la fois une forte diversité des lieux du récit et un espace régional disloqué, comme le représentait Debord (1955) dans le guide psychogéographique de Paris, cartographiant ainsi l'idée de l'archipel urbain (Figure 32). C'est une fragmentation de l'expérience urbaine que les cartes dites « continues » n'ont jamais véritablement représentée. D'une part, le montage cinématographique qui représente le milieu urbain fait appel à la transformation moderne de la perception de l'espace : « The shift at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century created a radical rupture of the 'sensory foundations of psychic life' and created a new kind of 'sensory mental imagery' » (Simmel, 1903 (1997): 175). La succession de lieux dans le récit, sans réel point d'ancrage, capture cet aspect fragmenté de la vie urbaine moderne, où les souvenirs sont dispersés, les événements se produisent rapidement, brusquement et simultanément en plusieurs points dans la ville (Mennel, 2008).

Figure 32. « The Naked City », la ville fragmentée, Guy Debord



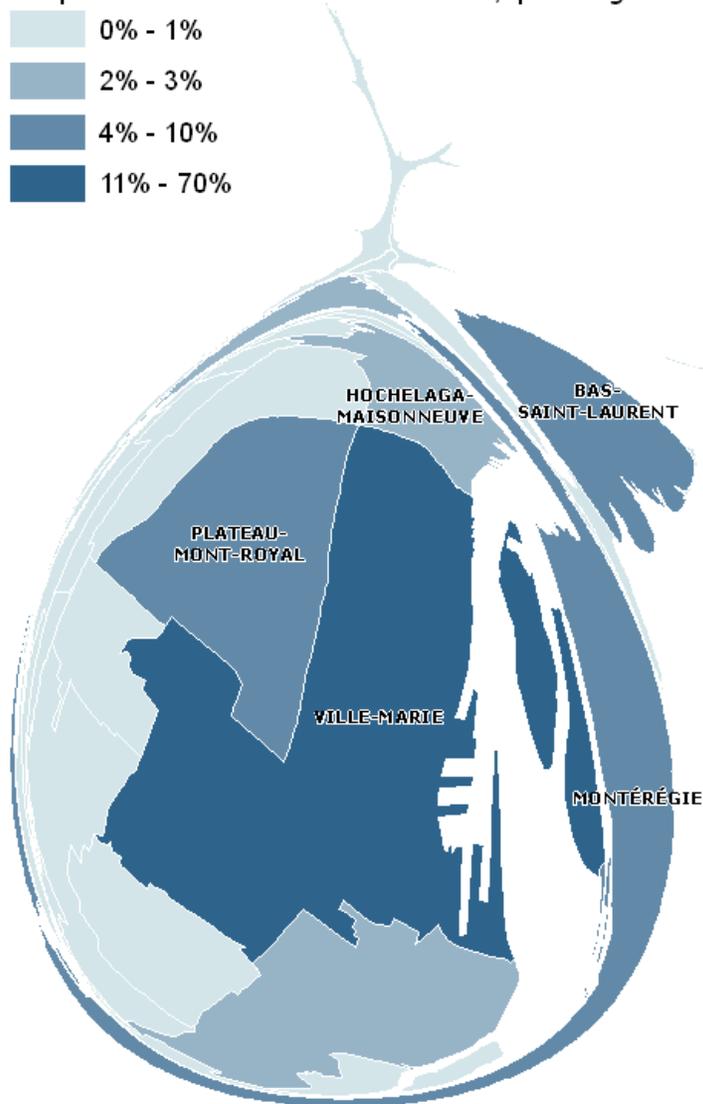
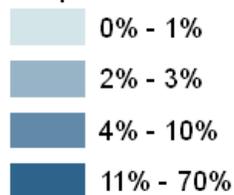
Source : <http://www.notbored.org/debord.html>

La figure qui suit (Figure 33) s'avère pourtant intéressante en ce qui concerne la fragmentation urbaine, puisqu'on y observe la forte dominance du centre-ville de Montréal, l'arrondissement Ville-Marie. L'arrondissement capte en effet 70% de l'ensemble des lieux des récits de ce discours. Les représentations ont surtout comme objectif de donner une *impression* de fragmentation. Le centre-ville semble donc être au cœur des représentations modernes et urbaines de Montréal. Cela peut s'expliquer par le peu d'espaces résidentiels qu'on y trouve, la diversité du bâti et de la population, le nombre d'activités qui y ont lieu (restaurants, bars, spectacles, etc.) et le symbolisme d'une architecture typique d'un centre-ville des affaires. Le centre-ville s'avère être le microcosme de l'idéal-type de la ville, selon ce discours.

Les conséquences d'un sentiment de fragmentation urbaine affectent les interrelations sociales entre les personnages des récits. Dans le discours sur la ville insaisissable, il n'y a pas de problème à régler, seulement un contexte de mal-être, qui se vit de manière individuelle. Dans *Eldorado*, Rita suit une psychothérapie pour l'aider à développer ses relations interpersonnelles. Elle veut se lier d'amitié avec Lloyd, son voisin et l'animateur de radio, en vain. Le seul couple du récit finira par se séparer. Les personnages ont des difficultés à faire confiance ou à établir des relations à long terme avec les autres. Poignard, le personnage principal d'*Un zoo la nuit* (dir. Lauzon, 1987), ne parvient pas à développer de relation intime avec sa partenaire, et il ne se lie d'affection avec son père que lorsque celui-ci est sur son lit de mort. Pour trois court-métrages sur six du film porte-manteaux *Montréal vu par*, le problème de la communication interpersonnelle est central au récit. Dans *Desperanto* (dir. Patricia Rozema, 1991), une jeune torontoise ne parvient pas à communiquer avec les bohèmes francophones lors d'une soirée à Montréal. Le couple de *La dernière partie* (dir. Michel Brault, 1991) ne se parle plus et rompra, lors d'une soirée au Forum. Enfin, *En passant* (dir. Atom Egoyan, 1991) offre une perspective sur la sursimplification des communications, alors qu'un touriste visite Montréal à l'aide de pictogrammes imprimés sur des cartons.

Discours « Insaississable »

Proportion des lieux du discours, par région



La géographie du discours sur la ville insaisissable et fragmentée se concentre principalement sur Montréal. La présence de la région du Bas-Saint-Laurent s'explique par la relation entre rural et urbain entretenue dans le film *Derrière-moi*. Outre cette région et la rive-sud de Montréal, le cartogramme révèle une emphase toute particulière sur quelques quartiers montréalais.

En effet, alors que les mises en scène laissent croire à une forte diversité géographique, les cinéastes ne se déplacent guère au-delà du centre-sud de l'île. Le centre-ville de Montréal (Ville-Marie), le Plateau Mont-Royal et leurs environs dominent l'espace urbain insaisissable. Ce sont des quartiers principalement francophones, en transition de

populaires à gentrifiés.

Leur importance dans la cinématographie québécoise n'est sans doute pas anecdotique et a peut-être contribué à une réappropriation symbolique de la ville par la population francophone, depuis la deuxième moitié du 20^e siècle. En entremêlant patrimoine industriel et moderne, les cinéastes présentent une ville diversifiée, dynamique et en transformation.

Auteur: Daniel Naud, 2013

Figure 33. Lieux tirés des films du discours « ville insaisissable »

Il importe ensuite de mentionner que tous les films recensés dans ce discours, à une seule exception (*Rafales*), font état d'une liberté sexuelle qui est, à peu de chose près, inexistante dans les autres discours. L'homosexualité et la bisexualité font partie du récit de plusieurs films (*2 secondes*, *À corps perdu*, *Love and Human Remains*, *Montréal vu par*, *Un zoo la nuit*). Le contrecoup, cependant, est la forte représentation de la contrainte sexuelle, dont le harcèlement, l'agression et la pornographie (*Cosmos*, *Derrière-moi*, *Love and Human Remains*, *Ma fille mon ange*, *Un zoo la nuit*). À l'exception de *Cosmos*, qui aborde la séropositivité, les risques sanitaires liés à la liberté sexuelle ne sont pas évoqués.

Dans ce Montréal fragmenté, en mouvement, où l'on ne se fixe presque jamais, on trouve une population urbaine composée d'individus qui, laissés à eux-mêmes, présentent d'importantes difficultés dans leurs relations interpersonnelles. Cette population se trouve d'une part avec un besoin d'affection, comme si la solution aux problèmes existentiels résidait dans l'autre, mais d'autre part, elle ne parvient pas à développer des relations intimes profondes. On fait donc face à un piétinement; en épilogue, les personnages ne se trouvent généralement pas dans une meilleure situation psychologique qu'au commencement.

Mais cette génération, aisément regroupée sous une étiquette, rassemble en vérité une collection plutôt hétérogène d'individus. *Eldorado* – un film essentiel dans l'analyse de ce discours – le laisse entendre par la voix de Gaspard, l'animateur radio : « Une rousse, un Blanc, un Noir, une trouée, une junkie, un tatoué, une percée, un manchot, une adolescente avec une jambe de métal, une normale, un lesbien, un spécimen de 55 peuples de réfugiés venus dans notre ville ce soir, pour

célébrer avec les égarés, qui prennent leur solitude pour la liberté. » Dans ce Montréal insaisissable, les personnages principaux sont toujours Blancs, généralement francophones, mais ils sont entourés par une foule particulièrement diversifiée. La représentation de Montréal est d'une grande diversité ethnique (*2 secondes, Cosmos, Rafales, Un zoo la nuit*), linguistique (*Bon Cop Bad Cop, Montréal vu part..., Un zoo la nuit, À corps perdu*), d'orientation sexuelle (*Montréal vu part..., À corps perdu, Cosmos, Un zoo la nuit, Love and Human Remains*) et de statut social (*Ma fille, mon ange, Un zoo la nuit, Eldorado, Derrière-moi*). Cette représentation de la diversité sociale est caractéristique de la ville moderne, elle fait état d'un processus de complexification de la société. La complexification est une étape importante de la ville en transformation et résulte de la division du travail qui s'intensifie (le fossé s'accroît entre les classes managériales et le secteur tertiaire banal), de la différenciation des espaces (qui sont associés à une activité dominante : travail, loisir, habitat, etc.), de la variété des stratifications sociales et la multiplication des cultures (Ascher, 1998).

Cette ville qui ne se laisse voir qu'au travers de ses habitants révèle un autre élément commun aux films de ce discours : l'individuation (Ascher, 1998). Les individus se différencient non seulement des membres d'autres groupes sociaux, mais aussi de ceux du même groupe, y compris la famille. L'individu acquiert donc un statut particulier dans la définition des identités, plus encore que l'appartenance à un quartier ou à groupe social. Le quartier ne sert plus de vecteur identitaire, c'est la raison pour laquelle les récits s'intéressent peu au logement, et pratiquement pas au quartier de résidence des personnages. Les récits s'articulent principalement autour des personnages, dont les activités les conduisent dans des lieux multiples, comme

le représentait la carte de la ville fragmentée des situationnistes (Figure 32). Pierre, le personnage principal d'*À corps perdu*, est photographe au Nicaragua, où il fait face à l'horreur. Son souhait est de revenir à Montréal, retrouver ses partenaires avec qui il forme un ménage à trois. Lorsqu'il revient, il découvre l'appartement vacant. Ce qui le définissait étant disparu – son appartement et ses amoureux – il décide d'errer dans Montréal comme s'il s'agissait d'une ville étrangère, afin de réapprendre à la connaître. Dans *2 secondes*, Laurie n'a pas de logement, elle habite temporairement chez son frère. Ce dernier s'intéresse à la relativité du temps par rapport à l'espace et lui explique que « plus on bouge vite, plus le temps ralenti, donc moins vite on vieillit ». Elle devient messagère à vélo et ne sait plus s'arrêter (si elle s'arrête, elle tombe), ce qui la mène aux quatre coins de l'île de Montréal. Dans *Cosmos*, le personnage principal n'a pas de logement et dort dans son taxi, au fond des ruelles. En fait, les cinéastes de *Cosmos* ne filment jamais le logement des personnages, ils sont constamment en déplacement. Dans *Un zoo la nuit*, le logement du héros est une ancienne usine désaffectée à proximité du port, qu'il cherche continuellement à fuir. Le film commence d'ailleurs sur le message de son répondeur où il affirme être en voyage, alors qu'il est en prison. *Eldorado* et *Bon Cop, Bad Cop* sont légèrement en porte-à-faux sur ce sujet, puisque les personnages ont pour la plupart un logement qui leur sert de refuge. Néanmoins, cela concorde avec la proposition que « les citadins prennent de plus en plus leur logement comme point fixe. Leur logement et non leur quartier... » (Ascher, 1998 : 194).

La conséquence du déclin du quartier comme vecteur identitaire est, pour ce discours, le positionnement de l'individu au cœur de la définition de la ville. Ce phénomène est manifeste dans les deux films porte-manteaux du corpus, *Cosmos* et

Montréal vu part... Ces films sont composés de plusieurs courts-métrages liés par un thème principal: Cosmos le conducteur de taxi et Montréal en quête identitaire. Ce type de films s'avère efficace pour représenter la ville fragmentée, considérant que le regard de plusieurs cinéastes s'articule autour d'un thème central. Ce croisement des récits de plusieurs personnages principaux, de manière presque expéditive, donne l'impression d'une ville peuplée par un grand nombre de personnalités différentes. L'intérêt étant que chacun de ces personnages établit sa présence dans la ville et y associe des souvenirs. Asher écrit, au sujet de la métropole moderne : « C'est une urbanité qui alimente et nécessite une plasticité de la ville et son adaptabilité à des modes de vie multiples » (1998 : 198). On y trouve donc la représentation d'une ville tout-à-fait plurielle, à la source d'une multitude de récits de vie. Yannie, dans le court-métrage *Boost* (dir. Manon Briand, 1991) fait un tour de la ville avec son ami Joël, qui doit recevoir le résultat d'un test de séropositivité. Plusieurs lieux lui rappellent des souvenirs. Cette association entre souvenirs et lieux urbains est au cœur des récits de la moitié des six courts-métrages de *Montréal vu part*. Dans *La toile du temps* (dir. Jacques Leduc), l'histoire de Montréal se découvre à travers une toile de son premier maire, Jacques Viger, qui observe les grands bouleversements que connaît la ville au cours de son histoire. *Vue d'ailleurs* (dir. Denys Arcand), raconte l'histoire de l'épouse d'un consul à l'étranger qui a vécu le grand amour à Montréal, par le passé. Léa Pool, dans *Rispondetemi*, présente le contraste de la ville expéditive, bétonnée et froide, avec les souvenirs (projetés au ralenti) d'une jeune femme gravement blessée, conduite à grande vitesse dans une ambulance. « Usually in my films it is my characters who have no past. Here it is the city, while my

character is able to remember » aurait écrit Léa Pool²⁶ au sujet de son court-métrage, rappelant que ce sont les habitants qui façonnent la ville. En conclusion, Léa Pool résume bien cette dimension de ce discours : la ville est insaisissable, car il y a une ville pour chacun de ses habitants.

Compte tenu d'une l'identité qui se définit ponctuellement dans des lieux et des moments différents, un sentiment de détachement se perçoit chez plusieurs personnages de ces récits. Comme le suggérait le frère de Laurie, dans *2 secondes*, le mouvement donne l'impression de vivre. Dans bon nombre de films, le déplacement a une grande importance. L'héroïne de *2 secondes* ne sait pas s'arrêter en vélo; le voyage et le départ son omniprésents dans *Un zoo la nuit*; le chemin de fer et le Vieux-Port sont importants dans *Strass Café*; *Cosmos*, le chauffeur de taxi est constamment en déplacement, jour et nuit; dans *À corps perdu*, la carrière de Pierre exige le déplacement; pour les deux héros de *Bon Cop Bad Cop*, les déplacements d'une province à l'autre façonnent une nouvelle appartenance; dans *Derrière-moi*, le départ du village est nécessaire pour donner un nouveau sens à sa vie. Dans ce discours, les personnages ne peuvent pas se permettre de rester sur place. Le lieu fixe n'a rien à offrir; ni identité, ni communauté.

Enfin, la ville représentée dans ce discours se veut beaucoup plus qu'un simple support pour développer le récit des personnages. En effet, bien que les personnages aient tendance à s'en détacher, la ville présente ici des caractéristiques qui correspondent plutôt bien à l'univers social discuté ci-haut. Tout comme pour les

²⁶ http://www.eng.fju.edu.tw/canada/vu_par.html

groupes sociaux, les fonctions urbaines et l'environnement bâti sont très diversifiés. À une multiplicité de vies possibles correspond une multiplicité d'environnements.

La ville telle que représentée dans les films de ce discours est de loin la plus diversifiée. En effet, ils regroupent à eux-seuls plus de temps où les spectateurs voient une diversité du bâti que tous les autres films réunis (175 minutes contre 140). Il arrive régulièrement que les cinéastes représentent une ligne d'horizon du centre-ville avec, en premier-plan, le toit des immeubles de briques rouge. Souvent, les trajets en voiture facilitent la représentation de la diversité, puisqu'ils permettent d'apercevoir, en un bref laps de temps, une grande variété de fonctions. Dans *Cosmos*, par exemple, la course en taxi permet de traverser (de manière non-linéaire) les commerces de la rue Saint-Antoine, à l'intersection de Saint-Laurent, puis de circuler devant l'hôtel de ville de Montréal et le Palais de Justice, de passer au travers des secteurs plus résidentiels à l'est, pour revenir presque au point de départ, au Palais des Congrès. Comme ce dernier se trouve tout juste à l'ouest de Saint-Laurent, sur Saint-Antoine, marcher aurait été plus rapide qu'une course en taxi! Cette dernière avait comme objectif de montrer la diversité du patrimoine urbain montréalais, à travers ses institutions commerciales et publiques, et son substrat industriel transformé en espace résidentiel. De plus, les cinéastes représentent, presque invariablement, la dualité des fonctions industrielles et tertiaires. Si l'espace industriel est représenté, on ne manque jamais de projeter aussi le renouveau économique qui façonne maintenant la structure de Montréal. Ces films sont nombreux (*2 secondes*, *À corps perdu*, *Bon Cop Bad Cop*, *Cosmos*, *Love and Human Remains*, *Un zoo la nuit*, *Strass café*, *Eldorado*), ce qui laisse croire que la dualité entre le patrimoine industriel et moderne de Montréal fait partie de

l'imaginaire urbain québécois. Les cinéastes sont par contre ambivalents pour établir l'influence que peuvent avoir ces environnements sur les personnages. Si le centre-ville peut être caractérisé comme froid et sans âme, comme le laisse entendre Léa Pool dans *Montréal vu part*, la vitesse, le bruit et les stimuli visuels peuvent être grisants. Quant au patrimoine industriel, il n'est souvent utilisé que comme toile de fond, parce qu'il est apprécié esthétiquement et associé à la marginalité sociale (par exemple, *2 secondes* et *À corps perdu*). Cependant, il arrive qu'il représente la décadence et les difficultés sociales, lorsque représenté par des bâtiments couverts de graffitis, au-dessus desquels les cheminées crachent une épaisse fumée (*Un zoo la nuit*).

La ville de ce discours est non seulement diversifiée, elle est aussi inquiétante. Avec l'absence de communauté et les difficultés relationnelles, notamment le manque de confiance, la ville se veut un espace où guette le danger. Souvent, les personnages seront les victimes de la ville dangereuse. Dans *2 secondes*, par exemple, l'audience se trouve face à une ville qui fait obstacle à l'héroïne, par un simple manque de civisme : les colis à livrer n'ont pas été dument préparés par les secrétaires, les taxis ne laissent aucune chance aux messagers à vélo, les automobilistes ne leur prêtent pas attention, etc. Dans d'autres récits, les cinéastes représentent le danger plutôt sous une forme de paranoïa, il pourrait surgir de n'importe qui. Dans *Cosmos*, un étrangleur de femmes rode, et lors d'une séquence dans le métro, la cinéaste (Dallaire) donne l'impression que chaque homme est l'étrangleur. La situation est similaire pour les jeunes adultes de *Love and Human Remains*, sur qui pèsent la menace d'un tueur en série qui se cache dans les ruelles. Pour Léa comme pour Nathalie – les personnages principaux de *Derrière-*

moi et *Ma fille mon ange*, toutes deux provenant de l'extérieur de Montréal, le danger réside dans leur trop grande confiance envers un personnage urbain qui, au final, les conduit dans les mains d'un proxénète. Enfin, dans certains récits, le danger se matérialise et menace d'enlever la vie aux héros. Roxanne, dans *Eldorado*, parvient à l'éviter en s'enfuyant d'un groupe de sans-abris qui cherchent à l'agresser, alors qu'elle marche dans la ruelle. Tout au long du récit de *Un zoo la nuit*, deux policiers corrompus s'acharnent sur Marcel, le laissant même agoniser dans une ruelle, entre les déchets. Seuls quelques films de ce discours échappent à une telle représentation de la ville dangereuse ou inquiétante²⁷. En conséquence, l'omniprésence de l'insécurité va de pair avec la représentation de Montréal comme une ville fortement individualisée, où la population connaît d'importants problèmes relationnels et ne s'approprie pas son espace vécu.

Michel Brault, dans le court-métrage *La dernière partie (Montréal vu par...)*, synthétise le risque de perdre la ville comme vecteur identitaire. Brault aurait écrit : « Montréal has lost its soul. Montréal no longer exists »²⁸, en comparant la rupture d'un vieux couple à une ville. Pour le cinéaste, en devenant le centre de ses propres préoccupations, on ne contribue plus à l'essence du couple ou, dans le cas qui nous intéresse, de la ville. Il se trouve que chaque individu crée sa propre ville. Cela conduit à une perte de cohérence, et en conséquence, une ville sans un potentiel rassembleur.

²⁷ *Cruising bar*, *Montréal vu par...*, *Strass café* et *À corps perdu*. Fait intéressant, les deux derniers films sont réalisés par Léa Pool et elle a contribué au second. Si Pool ne représente pas la ville comme un espace dangereux, elle la représente comme légèrement angoissante, car il est difficile de se l'approprier, d'en faire un lieu significatif.

²⁸ http://www.eng.fju.edu.tw/canada/vu_par.html

Pour les tenants de ce discours, la ville est individualisée, c'est-à-dire que chaque individu est son propre vecteur identitaire. Ce pourrait être le résultat d'une diversité sociale accrue, car il est difficile de s'identifier à de larges groupes et d'entretenir des relations interpersonnelles profondes. Ce manque de confiance envers l'autre donne l'image d'une ville menaçante, où règne constamment le danger, sous une forme allant de l'incivisme jusqu'au crime grave. C'est pourquoi la ville semble jouer un rôle important dans ces films : elle accentue des caractéristiques générationnelles que les cinéastes veulent mettre en exergue. Entre autre, la diversité sociale se perçoit dans la diversité du bâti; le manque d'objectifs à long terme nuit à l'appropriation de l'espace du quartier et encourage les déplacements; le manque de confiance et les difficultés relationnelles façonnent l'impression d'une ville menaçante.

Malgré tout, les cinéastes ne proposent pas de solution à cette ville atomisée. Au contraire, ils ne semblent pas considérer qu'il s'agisse d'un problème. Il s'agit simplement de la représentation d'un contexte social urbain, propre à la génération mise en scène. C'est une nouvelle forme d'appropriation de l'espace. Chaque individu fait l'expérience d'une ville qui lui est propre, couvrant un vaste espace fragmenté, mais à la manière d'un archipel. Il a été vu que cette forme d'appropriation de l'espace, bien que récente, est en croissance et s'observe dans les grandes métropoles; Montréal n'y échappant pas.

Milieu urbain fragmenté et critique sociale

Comme pour les films du discours sur la ville insaisissable et fragmentée, le discours sur la critique sociale ne permet pas de saisir la ville comme un milieu de vie clairement délimité. On ne vit pas dans la ville, on y agit : c'est un lieu d'action. Le thème de la critique sociale autorise peu de représentations heureuses de Montréal. En effet, avec une emphase sur des éléments négatifs tels que le caractère impersonnel des interrelations, la pauvreté, la violence et la superficialité, la métropole n'a pas toujours le beau rôle. L'image pessimiste portée par ce discours sera analysée sur trois axes. D'abord, ces films remettent en question un contexte social et économique. Puis, l'aspect fragmenté de l'espace contribue à la critique sociale. Enfin, ce discours fait preuve de fatalisme, comme l'attestent non seulement l'absence de solution, mais aussi les tentatives des personnages d'agir contre l'ordre établi qui se soldent par l'échec.

Tableau 19. Films associés au discours « milieu urbain fragmenté et critique sociale »

Jésus de Montréal (Arcand, 1989)
Joyeux calvaire (Acand, 1996)
L'ange de goudron (Chouinard, 2001)
Matroni et moi (Duval, 1999)
Twist (Tierney, 2003) (Toronto)

La critique sociale est abordée dans chaque film, en faisant état d'un contexte particulier de la société urbaine moderne. Les critiques seront brièvement présentées. *Jésus de Montréal* traite de la religion catholique complètement bouleversée par le pouvoir, symbolisé ici notamment par l'oratoire Saint-Joseph qui domine la ville, de jour comme de nuit. Dans l'adaptation d'une pièce sur la passion du Christ, les disciples sont présentés comme des menteurs, car ils embellissent le

message de Jésus. Le personnage de Jésus, fidèle aux écritures, affirme qu'il est plus difficile pour ceux qui ont des richesses d'entrer dans le royaume de Dieu. De tels propos choquent les supérieurs de l'Église, qui interrompent la pièce aux propos subversifs. C'est que, selon le récit, l'économie a remplacé la religion, comme guide existentiel. En conséquence, s'attaquer à l'économie – et principalement à l'espace médiatique, qui diffuse les psaumes modernes – signifie s'attaquer à ce qu'il y a de sacré dans notre société. Les jingles publicitaires remplacent les psaumes bibliques : « Nous sommes jeunes et fiers, nous adorons la bière, y' a rien qui nous attache, on boit de l'Appalaches. Parle-moi pas des bombes, parle-moi pas des tombes, parle-moi pas du crash, parle-moi d'Appalaches. Tu ne veux rien savoir, tu ne veux rien prévoir, mais tu ne veux pas qu'on cache les bouteilles d'Appalaches. » Au sommet de la Place Ville-Marie, un agent d'artistes affirme que la culpabilité de la luxure peut être soulagée en agissant à titre de porte-paroles pour des organismes de bienfaisance (une bonne cause qui assure une visibilité maximum). Il s'agit du sermon de Jésus sur la montagne adapté au capitalisme : la bonne action n'est plus associée à l'humilité, mais à la popularité (et la rentabilité accrue qu'elle favorise). Ainsi, Montréal est passée de ville catholique francophone à une ville du monde capitaliste, dans laquelle les artistes d'Hochelaga ne peuvent connaître le succès qu'en traversant la frontière pour s'établir à Malibu Beach, Californie; et où il est « un peu minable » de jouer Jésus pour l'Oratoire, alors que des artistes d'ailleurs connaissent tant de succès.

À travers les deux principaux personnages de *Joyeux calvaire*, le même cinéaste, Denys Arcand, tente de dresser le portrait d'une population rejetée par le régime capitaliste, les sans-abris. Le procédé est simple : Joseph, un sans-abri de

longue date, partage son expérience avec Marcel, abitibien ancien couvreur de toit qui, après une chute, a développé le vertige et ne trouve plus de travail, faute d'éducation. Le récit est ponctué par la violence, l'humiliation, la santé mentale, le découragement et la mort. Le tout sur une toile de fond montréalaise qui a tout pour rappeler la ville duale (Castells, 1989). D'une part, la ville est constituée d'industries fermées, d'espaces désaffectés, de tunnels sales, de soupes populaires, de missions, de dépotoirs, de maisons abandonnées, de murs recouverts de publicités; d'autre part son centre-ville est toujours présent en toile de fond, même s'il est souvent inaccessible, derrière une clôture, comme on le voit dans Pointe-Saint-Charles et au Port de Montréal.

L'ange de goudron pose un regard sur deux aspects sociaux. À travers le groupe d'activistes du CRISCO (les compagnons de la crise), on nous présente une critique de la mondialisation de l'économie, des politiques en immigration et de la spéculation foncière. Le groupe organise un *sit-in* pour empêcher la démolition de logements qui seront remplacés par des condominiums. Il planifie aussi le vol des passeports d'un groupe de réfugiés, afin d'empêcher leur déportation. Le second aspect est exposé par Denis Chouinard : « Je désirais 'briser' le phénomène des ghettos qui séparent les cultures majoritaires et minoritaires, symbolisées par le père algérien vivant dans un quartier immigrant, et la 'blonde', Huguette, une 'pure laine' comme on dit ici » (Chimienti, 2003: n.p.). Il propose une critique de la difficile intégration des nouveaux arrivants à Montréal : comment peuvent-ils réellement s'approprier leur nouveau milieu de vie? Le cinéaste présente un État peu enclin à faciliter l'accès à la citoyenneté des nouveaux arrivants, à travers un fonctionnaire à l'immigration au mauvais caractère. Mais au cœur du récit, se trouve Ahmed qui

tente, tant bien que mal, de devenir Canadien : il écoute le hockey et récite l'hymne national canadien quotidiennement. Il n'en vit pas moins un conflit culturel important. Sa fille qui se maquille en cachette, par exemple. Mais le choc le plus important s'observe dans la rébellion de son fils, Hafid. Membre du CRISCO, ce dernier participe à une action de destruction de passeports d'immigrants illégaux, qui aura lieu dans un aéroport de la région des Laurentides. Pour le retrouver, Ahmed visite le cégep du Vieux-Montréal et les étudiants dépareillés, il est forcé de consommer de la vodka (sa religion l'interdit) et, surtout, il découvre que son fils a une copine québécoise extravertie. Cette vie montréalaise, il l'ignorait. Afin de s'assurer qu'Ahmed s'approprie son pays d'accueil, le cinéaste le lance à l'aventure dans les vastes espaces des Laurentides, accompagné d'Huguette. Chouinard dira à ce sujet, en entrevue, qu'Ahmed devait s'approprier l'immensité de ce « désert blanc » et pas seulement un « petit ghetto tangible et 'sécuré' », comme on en trouve, dira-t-il, dans Côte-des-Neiges ou Parc-Extension (Chimienti, 2003: n.p.). Le cinéaste met donc de l'avant l'existence d'une forme de ségrégation ethnique, en soulignant que nombreux sont les nouveaux arrivants qui ne sortent pas de leur espace de confort, par peur du choc culturel (McNicoll, 1993).

Enfin, *Matroni et moi* raconte l'histoire de Guylaine et Gilles, dans l'univers de la mafia montréalaise. Gilles termine un doctorat dont le titre est « La mort de Dieu : responsabilité et éthique dans la conscience profane », et sert de cadre à l'ensemble du récit. Le passage d'un monde sacré à un monde rationnel et objectif a sonné le glas de Dieu. Le récit met en scène des personnages sans points de repère traditionnels et qui ne croient plus en la transcendance. Dans ce contexte de fragmentation des valeurs, il est simple d'échapper aux remords « en s'arrangeant

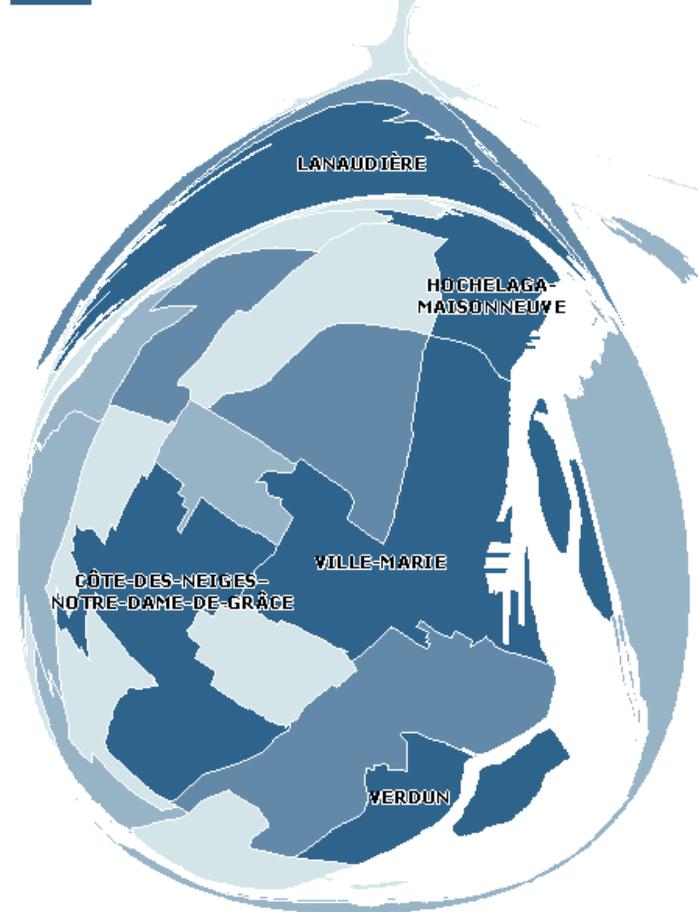
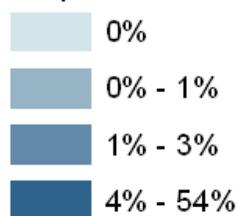
avec sa conscience ». Le cinéaste critique la perte d'une conscience collective envers le « bon » : chacun étant son propre juge, la société ne partage plus de valeurs morales communes. Le récit s'articule autour d'un parrain du crime organisé, Matroni, caractérisé par le rejet d'une morale commune. Gilles explique à Matroni que s'il endosse le choix de la criminalité, il est probable qu'une majorité de la population ne le fasse pas. Matroni lui rétorque que « le monde » devrait plutôt endosser le « bassin de cochonneries qu'il y a en dedans d'eux-mêmes : la prostitution, la drogue, les fraudes fiscales, les schèmes financiers, les cookeries [laboratoires de production de drogues dures], les faux billets, le meurtre. » Le cinéaste représente un milieu urbain dans lequel l'absence d'une morale commune conduit à poser des gestes au détriment de la société en général : la culture de l'égoïsme.

Cette culture fragmentée contribue à façonner un regard particulier sur la ville. Il s'agit, dans ce discours, d'un milieu de vie où coexiste une pluralité de groupes sociaux, parfois en conflit. Comme le demande Gilles, dans *Matroni et moi* : « Plusieurs morales divergentes peuvent-elles cohabiter? » Pour ce discours, l'idée de communauté est inexistante dans le milieu urbain. C'est une société fractionnée en petits groupes, dans laquelle le capitalisme et les récompenses directes ont remplacé la communauté traditionnelle et le respect d'une morale commune. Ainsi, même s'il existe une « cohabitation » des différents groupes dans la ville, une séparation subsiste, sous la forme de clôtures, d'édifices en hauteur, de différences culturelles et de quartiers clairement délimités. Ces quartiers sont visibles, par ailleurs, dans la figure suivante (Figure 34) : Hochelaga, Parc Extension, Notre-Dame-de-Grâce, Verdun et le centre-ville. En outre, le milieu urbain montréalais est un

espace de pouvoir, à la fois matérialisé (sous la forme de l'Oratoire et des gratte-ciel du centre-ville) et diffus. Ce pouvoir n'est cependant pas accessible. Les tours sont presque toujours visibles dans *Joyeux calvaire*, pourtant on n'y entre jamais. Au contraire, le cinéaste présente même le centre-ville inaccessible, derrière une clôture. Si elles sont accessibles, dans *Jésus de Montréal*, ce n'est que comme tremplin pour fuir Montréal, d'où la gloire est improbable. Dans *L'ange de goudron*, le pouvoir est plus insidieux : il contrôle les individus (les immigrants illégaux, les nouveaux arrivants, les activistes), d'une part, et d'autre part il se trouve au sein même de la population, à travers le processus de gentrification, par exemple.

Ces deux énoncés, identifiés à travers les critiques sociales de ce discours, permettent d'engager la description de cette représentation sur deux dimensions : la fragmentation urbaine et le fatalisme.

Discours « Critique sociale »
 Proportion des lieux du discours, par région



Le discours urbain sur la critique sociale se distingue en regroupant des récits qui font le procès du contexte socio-économique montréalais. Sa géographie permet de voir une ville plutôt diversifiée du point de vue des espaces représentés. Malgré tout, les quartiers relevés par le cartogramme (Notre-Dame-de-Grâce, Verdun, Hochelaga, le centre-ville, Parc-Extension, etc.) ne surprennent pas, compte tenu qu'ils sont souvent associés à des difficultés socio-économiques. La région de Lanaudière y apparaît au travers du film *L'ange de goudron*, dans lequel la rudesse de l'hiver est associée à l'identité québécoise.

En quelques mots, ce discours repose sur la critique des conséquences du capitalisme sur

les populations urbaines. On y fait état notamment de la superficialité des relations économiques, de la marginalisation des populations les plus défavorisées, de la gentrification des quartiers populaires et de la fragmentation des valeurs. Une emphase est mise sur le caractère duel de la ville, dans laquelle l'écart entre les statuts socio-économiques ne peut que s'élargir. Les cinéastes soutiennent que cet écart grandissant empêche les personnages de s'en sortir. Les solutions ne sont pas nombreuses et les récits se terminent généralement en tragédie.

Auteur: Daniel Naud, 2013

Figure 34. Lieux tirés des films du discours « critique sociale »

La fragmentation de l'espace et la perte de la communauté de voisinage, représentées dans ce discours, se conjuguent avec l'accroissement des libertés individuelles. En conséquence, « les conditions sont réunies pour que le voisin puisse devenir un 'étranger' » (Ascher, 1998 : 197). Du coup, cela conduit à une socialité élargie, mais discontinue et épisodique. Ce discours suggère, en effet, que la fragmentation nuit au développement d'une communauté traditionnelle. Les cinéastes ne mettent pas en scène une communauté comme dans les films ruraux, où les personnages se connaissent depuis l'enfance. Cependant, en accord avec la théorie des sous-cultures urbaines de Fischer (1995) – les individus de la ville moderne s'unissent par intérêt – on ne fait pas face à une représentation totalement dénuée du sens de la communauté. Contrairement au discours rural qui présentait parfois l'absence de communauté forte en milieu urbain, ce discours affirme son existence. Simplement, elle ne tire pas son origine du voisinage, mais d'un réseau d'intérêt. Les membres d'une communauté se regroupent parce qu'ils estiment tirer profit de leur interrelation. Les deux principaux personnages de *Matroni et moi* sont liés par les phrases pompeuses du doctorant Gilles, qui représentent la promesse d'un monde meilleur pour Guylaine, qui souhaite retourner à l'école. Daniel Coulombe, le *Jésus de Montréal*, s'entoure de ses apôtres : des acteurs en phase de questionnement. Dans *L'ange de goudron*, Huguette et Ahmed, le père de Hafid, sont étrangers l'un pour l'autre, mais doivent s'unir pour retrouver ce dernier. Et pour survivre dans la rue comme sans-abris, il est nécessaire de s'unir, ne serait-ce que pour profiter de l'expérience acquise par d'autres, comme le font Joseph et Marcel dans *Joyeux calvaire*.

Jésus de Montréal est particulièrement intéressant en ce qui a trait à la fragmentation de l'espace, puisque dans sa critique de la superficialité du sens que l'on donne à la vie, il substitue les lieux réels par des lieux mythologiques. C'est ainsi que le Mont-Royal devient Jérusalem le temps de la pièce, un studio de publicité devient le temple des marchands, le sommet de la Place Ville-Marie (cruciforme, par ailleurs) remplace la tentation du désert, le métro de Montréal devient l'enfer et l'hôpital Juif devient le paradis. Non seulement le récit se déplace-t-il en de nombreux points dans la ville, mais Arcand force les spectateurs à une double interprétation des lieux. On se trouve donc face à une représentation cinématographique de l'hétérotopie (Foucault, 1984) : plusieurs sens (conflictuels) prennent leur origine d'un même espace. Dans le cas de *L'ange de goudron* et des quartiers multiethniques, les relations sont de l'ordre d'une cohabitation pacifique, mais distante : « [ces formes de coprésence avec reconnaissance minimale et maintien des distances] permettent simplement un partage sans heurts de l'espace, qui s'avère particulièrement névralgique dans les quartiers denses où les lieux publics sont fort fréquentés » (Germain et Blanc, 1998 : 152). Cependant, les jeunes immigrants ou les enfants d'immigrants sont généralement plus tolérants envers la mixité interethnique, comme dans le cas de Hafid. L'hétérotopie se perçoit donc dans l'expérience du territoire par les nouveaux arrivants (espace de confort), leurs enfants (enclins au postnationalisme, à la refonte des identités) et la population locale (entre crainte et ouverture).

Deuxièmement, un fatalisme se met en place grâce à l'insistance du pouvoir. Il semble intéressant de constater que dans les quatre principaux films analysés dans ce discours, une tragédie survient en épilogue. En effet, une solution optimiste aux

difficultés vécues est invraisemblable. Daniel Coulombe, le Jésus de Montréal, meurt à la suite d'un accident causé par l'intolérance de l'Église et des forces de l'ordre. Le père de Gilles, dans *Matroni et moi*, meurt pour sauver son fils. Le jeune Hafid, dans *L'ange de goudron*, se fait tabasser à mort par des représentants de l'ordre, en luttant pour le droit au refuge. Ahmed, son père, tente de donner un sens à la mort de son fils : sa présence en sol canadien est désormais éternelle, ce qui scelle leur appartenance au territoire. Enfin, le meilleur ami de Marcel, dans *Joyeux calvaire*, se suicide dans le métro. Ce dernier film représente d'ailleurs le fatalisme par une introduction dans le métro, jusqu'à l'épilogue qui a lieu dans le métro. Les personnages sont coincés en circuit fermé, à retracer constamment le même chemin (Rousseau, 1997). Bien qu'ils aient accès à des soupes populaires et des centres de dons, les deux héros sont loin d'avoir accès aux outils requis pour quitter la rue. Ce contexte économique ne leur permet pas de trouver une issue. Les cinéastes, afin de représenter le drame et, sans doute, l'urgence d'agir, laissent voir que le poids social et économique urbain est si lourd à porter, que toute tentative des personnages pour s'en affranchir résulte dans la mort ou le dépit chez les survivants.

Bien que les cinéastes ne donnent pas la possibilité à leur personnage d'échapper aux désagréments du contexte social, des pistes sont offertes au public. Notamment, l'idée de la communauté d'intérêt est récurrente. Les récits proposent, comme solution potentielle, d'unir les forces des personnages. Le regroupement n'est cependant jamais suffisant pour briser le fatalisme, mais il porte ses fruits. La « compagnie de théâtre Daniel Coulombe » poursuivra son œuvre. Hugnette est présente à l'enterrement de Hafid, ce qui laisse croire à un rapprochement entre les cultures québécoise et algérienne. Joseph a acquis un savoir sans doute inestimable

pour survivre dans la rue. Quant à Gilles, sa rencontre avec Guylaine lui apprend que l'entêtement dans ses valeurs n'est pas la meilleure solution dans un contexte de pluralité sociale.

En conclusion, les cinéastes représentent le milieu urbain comme un espace politisé, c'est-à-dire dans lequel des forces sociales agissent en concurrence. Ces forces se matérialisent sous la forme de personnages ou de lieux, lesquels opposent parfois des sens conflictuels, comme il a été vu dans *Jésus de Montréal*. Les héros de ces récits sont toujours des personnages qui subissent les conséquences d'un contexte social et économique qui les dépasse. À l'exception de *Joyeux Calvaire*, ces héros tentent d'échapper au contexte et même de le transformer, le payant de leur vie. Le fatalisme dont font preuve les cinéastes laisse croire qu'ils interprètent la situation comme ayant atteint un point critique. Malgré les solutions proposées — inefficaces, — il est sous-entendu que seul un changement radical de la société permettra d'éviter le pire.

Milieu urbain local et polarisation

Au contraire des discours précédents sur la ville, celui-ci propose des récits ancrés dans un quartier auquel les cinéastes associent un ou des comportements sociaux. On verra dans cette analyse que les récits associent criminalité avec pauvreté. Une telle association ne se retrouve cependant pas qu'au cinéma, puisqu'elle est largement connue dans la sociologie et les études urbaines, sous l'appellation effet de quartier ou *neighborhood effect* (Mayer et Jencks, 1989) et dans les études sur la polarisation sociale (Castells, 1989; Sassen, 2001). Bien que ses méthodologies soient parfois remises en question (Dietz, 2002), ce champ d'étude estime qu'un environnement spatial désavantagé aura plus probablement une influence négative sur ses habitants qu'un environnement de qualité. Avec ce discours, les récits mettent en scène des personnages influencés par le contexte socioéconomique de leur quartier. Si l'on peut parler ici de discours sur la polarisation sociale, c'est que le récit ne relate pas uniquement la biographie d'un personnage, mais d'un groupe de personnages qui s'identifient à une communauté. Non seulement les récits représentent-ils négativement ces quartiers, mais ils suggèrent aussi qu'il existe quelque chose de mieux ailleurs. Cela sous-entend qu'il existe des contrastes importants entre les quartiers urbains. Enfin, l'environnement bâti représenté dans ces récits sera analysé, afin de saisir les relations mises de l'avant entre contexte socioéconomique et diversité matérielle.

Tableau 20. Films associés au discours « milieu urbain local et polarisation »

20h17, rue Darling (Émond, 2003)
Eldorado (Binamé, 1995)
Hochelaga (Jetté, 2000)
Le dernier tunnel (Canuel, 2004)
Love-moi (Simard, 1991)
The Point (Dorsey, 2006)

Dans ces films, le quartier est au cœur des difficultés vécues par les personnages. Il a été montré que tant les caractéristiques familiales défavorables (le revenu, l'éducation et l'emploi, notamment) qu'un environnement désavantagé peuvent contribuer au développement des troubles comportementaux (Boyle et Lipman, 2002; Oreopoulos, 2002). Mayer et Jencks (1989) ont été parmi les premiers à synthétiser un grand nombre d'études, dans le but d'analyser l'influence que peuvent avoir sur de jeunes enfants les contextes ethniques et socioéconomiques de leur quartier. Parmi leurs constats, ils notent qu'il est plus probable que des enfants qui grandissent dans un quartier défavorisé reproduisent des comportements associés à la criminalisation et à la consommation. De plus, la proximité entre un quartier aisé et un quartier désavantagé provoque du ressentiment, suscitant l'isolement dans la population de ce dernier. Il y a alors création d'une sous-culture qui tend à s'isoler. En d'autres mots, les actions d'un individu dépendent aussi des caractéristiques socioéconomiques du voisinage.

En admettant l'effet de quartier, ce discours propose une association entre criminalité et pauvreté. Avant de montrer le lien entre les deux, la représentation de la pauvreté sera discutée. Avant tout, il importe de mentionner que les quartiers représentés ici sont rarement représentés dans les autres discours identifiés (Figure 35). Il s'agit de Hochelaga (*20h17, rue Darling, Hochelaga, Le dernier tunnel*) et du

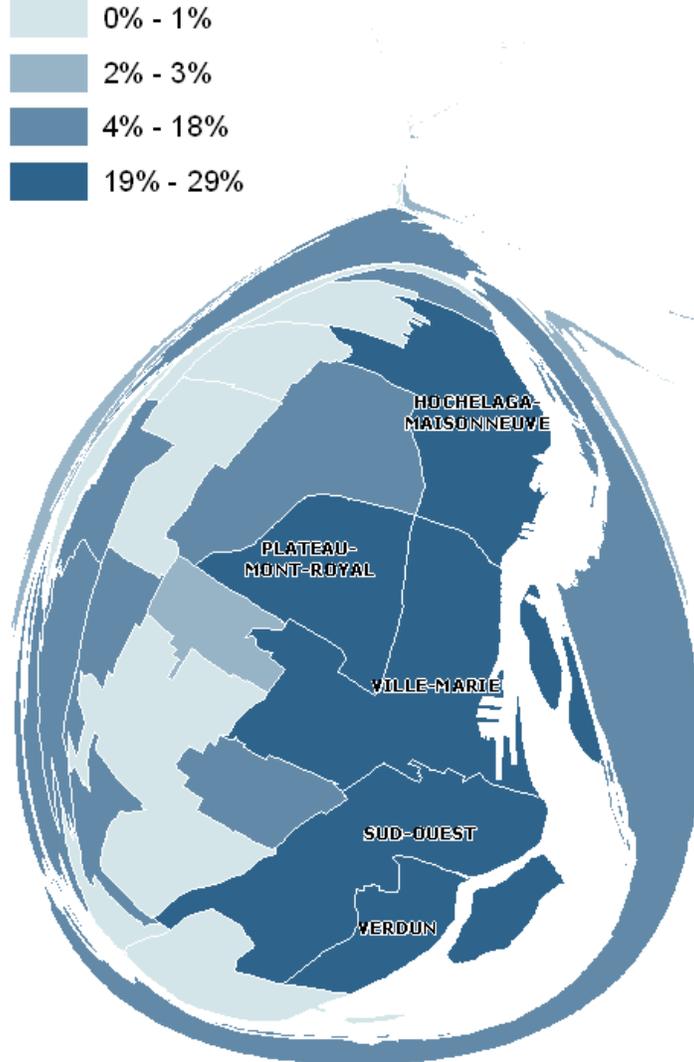
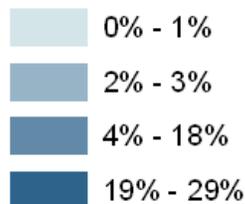
Sud-Ouest, autour de Pointe-Saint-Charles (*The Point*) et Verdun (*Love-moi*). Gérard, dans *20h17 rue Darling* est pleinement conscient de sa situation et de celle de son quartier, Hochelaga. Alors qu'il marche devant un mur graffité d'un signe d'anarchie, il identifie une limite de son quartier (« sur Ontario, passé le tunnel de la rue Moreau ») et en résume le contexte socioéconomique : « Le troisième quartier le plus pauvre du pays » et « Sur Ontario, on a un logement, des dettes, pis pas de job ». Le premier du mois, Gérard constate une foule à la Caisse populaire, puisque c'est la date où il est possible d'encaisser le chèque d'assistance sociale. Les personnages de *Love-moi* participent à un projet de pièce de théâtre, dans une école de Verdun. S'ils se rassemblent ainsi quotidiennement, c'est uniquement en échange d'un chèque de transferts gouvernementaux. La plupart de ces jeunes adultes sont issus de familles monoparentales et sont tous sans emploi. Enfin, le synopsis²⁹ de *The Point*³⁰, présente le quartier Pointe-Saint-Charles : « A long-neglected working-class community of small parks and basketball courts, tiny streets and houses, abandoned buildings, back alleys, mom-and-pop businesses and industrial zones, it represents a gritty inner-city world on the cusp of development and transition ». C'est en effet dans ce milieu très sombre que les jeunes adolescents de Pointe-Saint-Charles cherchent tant bien que mal à devenir des adultes.

²⁹ <http://films.nfb.ca/thepoint/story.html>

³⁰ Ce film est intéressant, puisqu'il est le fruit d'un groupe d'adolescents qui suivaient un atelier d'écriture dramatique. C'est donc leur point de vue, en grande partie, qui se retrouve dans le film.

Discours « Polarisation »

Proportion des lieux du discours, par région



Le discours urbain sur la polarisation laisse plus facilement voir les arrondissements du centre et du sud de l'île de Montréal. Cela indique une diversité des lieux géographiques plus importante qu'elle ne l'était, par exemple, pour le milieu périurbain ou la ville insaisissable. À l'exception du centre-ville (Ville-Marie), les arrondissements Hochelaga, Plateau-Mont-Royal, Sud-Ouest et Verdun sont associés à un historique populaire, voir ouvrier. Dans bien des cas, la désindustrialisation de l'économie a mené à une précarisation des ménages.

En conséquence, le discours sur la polarisation suggère un imaginaire ingras pour ces quartiers centraux. Les cinéastes ne mettent pas en scène de

simples parcours individuels, mais bien une situation collective. En associant pauvreté et criminalité (vols, agressions armées, drogues, prostitution) à des communautés entières, on soutient que leur état n'est pas le fruit de mauvaises décisions personnelles. Au contraire, ce serait le résultat d'un environnement désavantagé, où les ressources sont absentes. On y trouve une très faible diversité de lieux, tandis que les bars et les tavernes sont toujours présents.

Auteur: Daniel Naud, 2013

Figure 35. Lieux tirés des films du discours « polarisation »

Non seulement ces personnages vivent dans un espace où règne une pauvreté, mais cet espace est toujours associé à une forme de criminalité. Si les personnages ne sombrent pas tous dans la criminalité, plusieurs le font. La vente et la consommation de drogue semblent être des phénomènes récurrents, qui se retrouvent dans chacun des quatre films retenus pour l'analyse de ce discours. Bien que la consommation de drogue apparaisse occasionnellement dans un autre discours urbain (la ville insaisissable), elle n'est jamais aussi présente qu'ici. Si la marijuana se retrouve entre les mains des adolescents de *The Point*, il s'agit plutôt de cocaïne et d'héroïne pour les personnages des trois autres films. L'une des personnages de *Love-moi* ne survivra pas à une surdose d'héroïne. Les guerres de territoire sont mises en scène dans les films *The Point* et *Hochelaga*. Dans le premier cas, les jeunes ont des territoires de moindre envergure, mais n'hésitent pas à se bagarrer pour défendre leur « territoire » qui prend la forme d'un terrain de basketball. Dans le deuxième cas, un vol dans un logement ouvre le film, suivi par la réprobation violente d'un gang organisé, qui refuse que d'autres criminels soient actifs sur leur territoire. La guerre pour la protection du territoire est ensuite au cœur du récit. Outre ces formes de protection du territoire, l'agression physique fait partie de la représentation du quotidien de la population de ces quartiers. Gérard se fait menacer par un membre de gang organisé, à la taverne Darling, lorsqu'il cherche un vendeur de drogue qui habitait son appartement. Pour les personnages d'*Hochelaga*, l'agression physique est omniprésente, tout comme pour ceux de *The Point*. Elle devient un moyen de résolution de conflits, en quelque sorte. Dans *Love-moi*, l'agressivité s'accroît avec le récit, jusqu'à une scène post-violence conjugale, dans un appartement où les meubles sont fracassés sur le sol, les murs couverts de

graffitis et le sol de la salle de bain est souillé de défécations, le tout accompagné d'une photographie de la jeune femme violentée. Enfin, le meurtre et le viol font partie du récit de trois films sélectionnés. Un violeur et tueur rode dans Pointe-Saint-Charles, autour duquel se dresse la trame principale de *The Point*. Dans *Hochelaga*, le meurtre est presque protocolaire pour les gangs organisés, qui n'hésitent pas à y avoir recours pour effacer des traces ou éliminer un individu perturbateur. Deux des trois personnages principaux se font d'ailleurs assassiner, sans compter quantité de meurtres dont ils sont protagonistes ou témoins. *Love-moi* s'ouvre sur une scène de bagarre qui se conclut par un meurtre. Ainsi, tous les personnages baignent dans un milieu qui connaît à la fois la pauvreté et la criminalité. À une exception (Gérard, dans *20h17 rue Darling*, qui tente de s'en sortir), les films suggèrent que le contexte socioéconomique encourage la reproduction de la criminalité. Il ne s'agit pas d'actes criminels posés de manière circonstancielle ou par hasard, mais d'actes qui se répètent au point d'être considérés comme banals (on ne s'étonne pas de la consommation de drogue, par exemple, ni de la violence physique et sexuelle, dans *Love-moi*).

Ces personnages troublés – parfois troublants – s'associent presque toujours à une communauté d'individus qui partagent des caractéristiques similaires. Cela leur permet d'atténuer leur souffrance (par la comparaison) ou de croire en une issue de secours. Gérard (*20h17 rue Darling*), reconnaît facilement les étrangers à son quartier. Une jeune femme qui habitait son appartement entre au restaurant pour faire un appel téléphonique. Gérard l'analyse: « C'était ma voisine du troisième. Elle ne venait pas du quartier, j'aurais pu le jurer. Il y a une façon de se tenir pis de s'habiller qui vient de l'aisance; pis qui trompe pas. » Le soin porté aux détails de ses vêtements la trahissent: même si elle habite le quartier, elle ne subira pas l'effet de

quartier, car elle n'est plus attachée au quartier. La « vraie » population d'Hochelaga possède un habillement distinctif (vêtements usés), en plus d'avoir une « façon de se tenir » reconnaissable. Cette idée continue avec le film *Hochelaga*, bien qu'ici la population mise en scène se veut celle du crime organisé. Il y a trois groupes, les Dark Souls, les Devil's Soldiers et les individus sans affiliation. Ce qui les différencie au quotidien, ce sont leurs « couleurs », c'est-à-dire le logo du gang auquel ils appartiennent. Les jeunes issus de cette représentation spatiale auraient un désir de s'associer aux gangs organisés. C'est le cas de Marc et Nose, qui grandissent dans un milieu où les gangs de motards sont bien établis. Ces organisations sont une façon de se sortir de la pauvreté (par le vol et la vente de drogue), tout en donnant une identité et un statut social. En rejoignant un tel groupe, il importe de protéger son territoire (son marché pour le commerce de la drogue), malgré les périls, car « tes couleurs, c'est ta vie; ta vie, c'est tes couleurs ». Ces deux films représentent Hochelaga comme une communauté dont les membres sont facilement reconnaissables par leur habillement et leur comportement. Ceux qui ne partagent pas les caractéristiques de la communauté sont des étrangers. Dans les films *Love-moi* et *The Point*, il n'y a pas de personnages principaux qui définissent les caractéristiques dominantes du groupe. Au contraire, le personnage principal est une communauté en soi. On suit un groupe de préadolescents et de jeunes adultes³¹, qui se connaissent tous, puisque voisins ou camarades de classe. On tente ici de nous représenter une réalité chez ces jeunes, qui cherchent tant bien que mal à s'intégrer. Pour y parvenir, ils reproduisent certains comportements, notamment la violence, la consommation de drogue ou le vandalisme. Dans *Love-moi*, il s'agit d'un groupe de

³¹ Il est intéressant de remarquer le rôle important accordé aux enfants ou aux jeunes adultes dans les récits. Telmissany (2003 : 367) estime qu'au cinéma, en général, « l'image de l'enfance innocente et misérable accentue la vieillesse des quartiers et leur insalubrité ».

jeunes adultes faisant face à d'importantes difficultés relationnelles, avec leurs amis, leur couple et leur famille, allant de l'abandon et de la dépendance aux drogues dures jusqu'à la violence et la prostitution. Cependant, comme le film se déroule principalement dans une salle de classe, il est difficile de caractériser le quartier Verdun comme tel. Roy (1991: 72) l'a bien constaté, en écrivant : « Cette salle est un lieu clos, qui asphyxie la richesse implicite de l'histoire et qui exclut tout l'espace social d'où est pourtant tiré le matériau de la pièce en gestation (et du film). » Néanmoins, pour plusieurs de ces jeunes adultes qui ont grandi ensemble, le parcours fut le même, au sein de cet espace social.

La constitution d'une communauté conduit souvent à une différenciation, à la comparaison avec des quartiers aisés. Quelques films de ce discours font appel à la différence dans le statut socioéconomique pour explorer la colère ou la ségrégation dans l'espace régional montréalais. Encore ici, *20h17 rue Darling* est l'un des films de ce discours qui cherche à être le plus lucide face à la situation d'Hochelaga dans le contexte montréalais. D'abord, au sujet de la jeune fille trop bien vêtue, on apprend qu'elle a complété des études universitaires, avant d'emménager dans l'ouest de l'île³². Gérard va enquêter chez sa mère pour découvrir qu'elle s'est contrariée avec sa famille, avec qui elle ne partageait plus les mêmes valeurs. Le cinéaste laisse entendre qu'un changement de statut social est définitif. Même si elle revient habiter le quartier Hochelaga, elle porte l'étiquette de « l'étrangère ». Plus tard, il se rend aux funérailles d'une riche dame décédée dans l'explosion de l'appartement. Elle était d'Outremont, c'est-à-dire presque d'un autre pays, selon Gérard. La différence

³² Il est souvent entendu qu'il existe un axe socio-économique qui s'étend de l'ouest à l'est, sur l'île de Montréal. L'ouest étant composé de ménages plus aisés financièrement que l'est (Collin et Mongeau, 1992 : 17).

est socioéconomique : « Sur Laurier [l'avenue Laurier est une importante artère commerciale d'Outremont], ils ont une propriété, des placements et un plan de carrière; pis y'ont dix ans de plus d'espérance de vie pour en profiter, les sacrements. Mais en fin de compte, ils finissent par crever eux-autres aussi; ça, y ont pas encore réussi à l'acheter ». Pour les jeunes adultes de *Love-moi* aussi, il existe une polarisation entre riches et pauvres. Celle-ci conduit à un sentiment d'isolement et d'incompréhension de la part des autres. L'une des jeunes actrices dira : « Des pleins [riches] comme toi, qu'est-ce que ça peut comprendre à des tous nus comme nous autres. Tu penses qu'on prend de la dope pour échapper à la réalité. On vit dans la poudre blanche, parce qu'on n'a même pas les moyens de rêver. » Ces jeunes sont pleinement conscients de leur situation et des tentatives de réhabilitation. Qu'on cherche à les réhabiliter sans leur offrir les moyens financiers (l'organisme subventionnaire qui parraine le projet n'est pas enthousiaste à y contribuer) ni la liberté d'action (ils doivent participer quotidiennement au projet pour bénéficier de l'aide financière) ne leur donne pas l'impression d'être compris par ceux dont le statut socioéconomique est plus élevé. Dans les deux films, il existe un important ressentiment envers les mieux nantis : les « sacrements » et les « pleins » sont des termes qui démontrent une antipathie certaine. L'existence d'une ségrégation socioéconomique dans la région montréalaise et sa constatation font en sorte que des personnages se positionnent comme des victimes, engendrant le découragement.

Comme il s'agit du seul discours s'intéressant aux quartiers Hochelaga et Sud-ouest, l'environnement bâti suggère une interprétation liée aux difficultés sociales.

On y voit un environnement résidentiel populaire. Plus précisément, on y voit ce que Marsan (1994 : 265) appelle l'habitation type montréalaise :

« Plus on pénètre dans les quartiers populaires [...], plus on observe qu'un type particulier d'habitation prédomine : celui en rangée continue, à deux ou trois niveaux de logements superposés, à façades le plus souvent en brique, munies invariablement, à l'avant comme à l'arrière, de balcons, de galeries et d'escaliers extérieurs, et bien connu sous le vocable de 'plex' ».

Dans tous ces films, le plex populaire domine les représentations des logements, rappelant l'origine ouvrière de ces quartiers (pourtant, on trouve très peu de représentation des espaces industriels à proprement dit, à l'exception d'un train de marchandise dans *Love-moi*). À une exception, l'introduction de *Love-moi* est mise en scène dans un parc d'habitations à loyer modique (HLM; généralement de type appartement, avec une entrée commune), où l'on voit une violente bagarre entre jeunes adultes. Les logements sont mal entretenus. Les rues sont sales et même parfois en mauvais état. Dans tous les films, les cinéastes pointent la caméra sur un mur graffité à au moins une reprise. En ce qui concerne les différents commerces et lieux fréquentés par les personnages dans leur quartier, ils sont généralement de faible envergure et peu variés. En effet, les bars et tavernes sont omniprésents dans tous les films. *20h17 rue Darling* offre des lieux semi-publics plus variés, notamment par la présence du snack-bar, d'une friperie (Village des valeurs) et de la Caisse populaire (où l'on fait la queue, le premier du mois). Au générique de *Love-moi*, les spectateurs font face à Verdun vu des airs, mais la caméra se déplace légèrement pour révéler le centre-ville, inaccessible derrière un imposant réseau autoroutier. L'environnement bâti représenté dans ce discours est négligé par les

personnages (logements abimés), mais aussi par la population en général (rues malpropres) et les institutions publiques (rues en mauvais état). L'accent mis sur la fréquentation des bars par les personnages contribue à cette image d'une population en quête d'échappatoires.

Telmissany (2003) identifie trois discours dominants dans les films dont le récit se déroule dans un quartier populaire : 1) le discours de résistance / revendication; 2) l'ouverture éventuelle sur le monde extérieur; et 3) le conflit dialectique entre mégapole écrasante et quartier écrasé. Le discours analysé ci-dessus ne correspond complètement à aucun de ces trois discours. Le conflit dialectique est celui qui y ressemble le plus, puisque les cinéastes mettent en scène des espaces désavantagés et vont parfois même jusqu'à en établir la relation avec d'autres espaces métropolitains, comme on le voit au générique de *Love-moi* et dans les propos de Gérard, dans *20h17 rue Darling*. Cette dialectique ne contribue pas à la transformation de la situation présente, de sorte qu'on y voit peu de revendication ou d'ouverture sur le monde. Rappelons que ce discours associe pauvreté, communauté et criminalité, tout en mettant en évidence qu'il existe mieux ailleurs, le tout se déroulant dans un environnement bâti dans un état déplorable. Cette dialectique « écrasant / écrasé » est intéressante en ce qu'elle présente une forme de défaitisme, dans laquelle les protagonistes n'ont pas les ressources nécessaires pour trouver une issue. Gérard, dans *20h17 rue Darling*, résume plutôt bien ce phénomène, lorsqu'il se rappelle un documentaire vu à la télévision. Il explique aux spectateurs : « Les Inuits disent que quand on se perd dans une tempête de neige, on tourne en rond, pis on finit par revenir à l'endroit exact d'où on était parti ». Les personnages cherchent à changer leur situation, les uns en joignant les rangs des

motards, les autres en participant à un projet de pièce. Malgré tout, leur situation est similaire sinon pire, lorsque le générique défile.

Milieu urbain local et appropriation du quartier

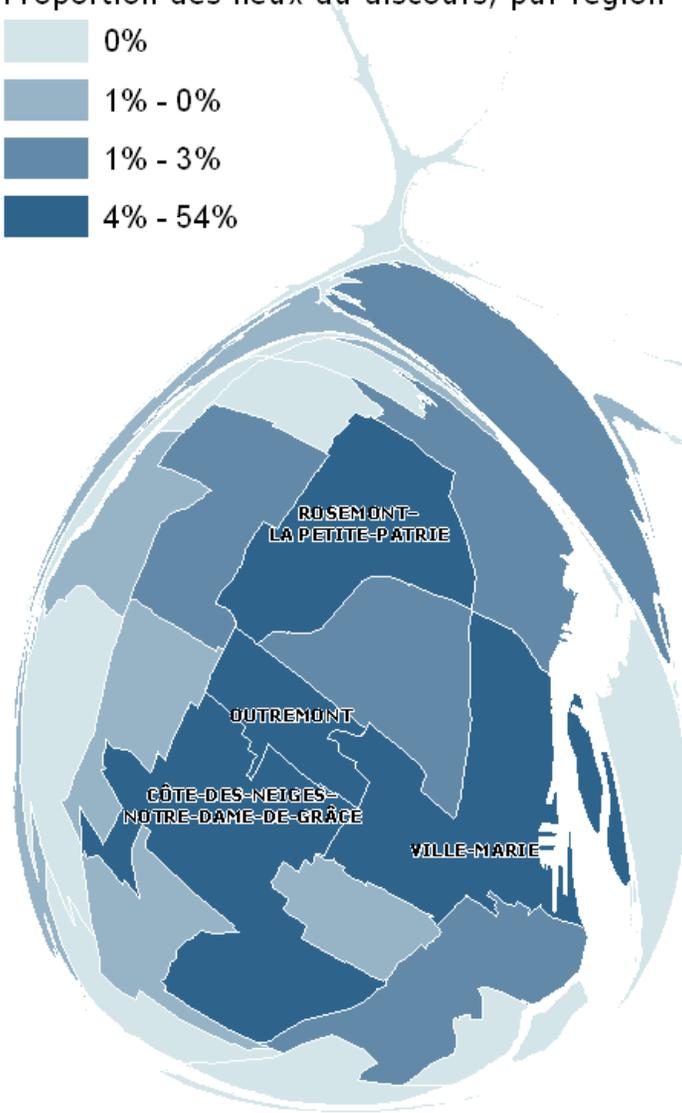
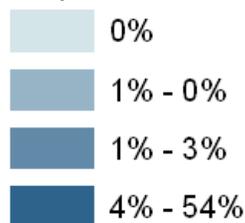
Ce dernier discours complète l'exploration de la pluralité des représentations de l'espace québécois au cinéma. Comme pour le précédent, il s'agit ici de récits se déroulant à Montréal et qui respectent grosso modo les limites de certains quartiers de la ville (dans la Figure 36), on peut notamment observer le Mile-End, Outremont, la Petite-Patrie, Hochelaga et Notre-Dame-de-Grâce). Dans le discours précédent, le quartier était critiqué à travers des représentations négatives. Dans ce discours, les cinéastes ne critiquent pas le quartier, ils le présentent, au contraire, comme un milieu de vie à s'approprier. Par appropriation, on entend que les personnages tissent, dans leur quartier, un réseau de lieux et de relations interpersonnelles. Ces récits partagent plusieurs traits, que l'analyse divise en trois idées principales. Dans un premier temps, les récits mettent en scène des personnages qui ne sont pas d'origine montréalaise, mais qui viennent s'y établir. Dans un deuxième temps, les personnages ont souvent des relations interpersonnelles difficiles, mais elles sont compensées par de bonnes relations de voisinage. Finalement, les spectateurs font face à une géographie très diversifiée, qui multiplie les opportunités offertes aux personnages.

Tableau 21. Films associés au discours « milieu urbain local et appropriation du quartier »

Adam's Wall (MacKenzie, 2008)
Because Why (Paragamian, 1993)
Café olé (Roy, 2000)
Comment ma mère... (Rose, 2003)
Dans les villes (Martin, 2007)
L'incomparable mademoiselle C (Ciupka, 2004)
Mambo Italiano (Gaudreault, 2003)
Sur la trace d'Igor Rizzi (Mitrani, 2006)
Un petit vent de panique (Greco, 2000)

Le procédé particulier utilisé afin de représenter l'appropriation d'un quartier repose principalement sur l'arrivée de personnages étrangers dans le quartier. On le retrouve notamment dans les films *Adam's Wall*, (Liban et Palestine, dans le Mile End), *Because Why* (Blanc anglophone d'origine inconnue qui arrive dans Notre-Dame-de-Grâce en autobus, avec un sac à dos et aucun logis), *Mambo Italiano* (Italie, dans Petite-Patrie), *L'incomparable mademoiselle C* (on ne sait trop d'où, elle apparaît simplement dans la rue, dans le Sud-Ouest), *Sur la trace d'Igor Rizzi* (France, dans Hochelaga) et *Café Olé* (Chili, dans Notre-Dame-de-Grâce). Il est intéressant de noter, par ailleurs, que les quartiers mentionnés ici, à une exception (Hochelaga), sont tous fortement associés à une population immigrante. Jane Jacobs (1961 : 137-8) n'écrivait-elle pas, dans son essai sur la qualité de vie en milieu urbain, qu'un quartier en santé doit être en mesure d'intégrer graduellement les nouveaux arrivants. Ceux-ci contribuent au dynamisme d'un quartier; à l'empêcher de sombrer dans une routine.

Discours « Appropriation du quartier »
Proportion des lieux du discours, par région



Le discours sur l'appropriation du quartier est, comme pour la majorité des films urbains du corpus, centré sur Montréal. La ville de Québec apparaît cependant, à travers le film *Un petit vent de panique*. Chaque récit de ce discours se localise généralement dans un quartier bien défini (Petite-Patrie, Outremont, Mile-End, Notre-Dame-de-Grâce, Hochelaga, etc.). L'appropriation de ces quartiers se matérialise à travers la représentation de points d'ancrage importants pour les personnages (restaurants, parcs, etc.) et par la création d'une trame de relations interpersonnelles qui soutient les personnages dans leurs difficultés.

Les quartiers sont représentés comme étant diversifiés, tant du point de vue des origines ethniques que de l'environnement bâti. Cet aspect est intéressant, puisqu'il laisse entendre à la fois dynamisme et tolérance. Les cinéastes proposent une diversité de commerces « sains », qui contraste avec l'absence de bars, par exemple. Relevons qu'en mettant l'emphase sur des personnages de classe moyenne, les cinéastes évitent de traiter des aspects plus sombres de ces quartiers, évoqués dans le discours sur la polarisation. Enfin, en représentant des quartiers fortement pluriethniques, on suggère une nouvelle identité urbaine, dans laquelle se mêle les cultures. L'accent mis sur la diversité laisse croire à une piste de solution envisagée par les cinéastes.

Auteur: Daniel Naud, 2013

Figure 36. Lieux tirés des films du discours « appropriation du quartier »

L'utilisation d'un tel procédé offre trois avantages presque cruciaux pour les cinéastes et l'analyste. D'abord, le quartier est présenté dans un état initial en un temps donné, et souvent selon le point de vue d'un personnage étranger. Pour le père d'Angelo (*Mambo Italiano*), la surprise est grande, à son arrivée, lorsqu'il découvre qu'il y a deux Amériques (Canada et États-Unis), deux Canada (Ontario et Québec) et qu'on parle le français à Montréal. *L'incomparable mademoiselle C* « arrive dans une ville terne et morne »³³, en plein cœur de l'échangeur Turcot (un entrecroisement d'autoroutes surélevées). Pour Adam (*Adam's Wall*), cette île au milieu du Saint-Laurent, c'est chez lui. À Montréal, loin des guerres et des conflits, sous la neige, il est facile d'oublier les différences. Jean-Marc (*Sur la trace d'Igor Rizzi*), ex-footballeur français ruiné financièrement, vient découvrir dans le Montréal enneigé la ville d'une femme à qui il n'a jamais su avouer son amour. Chacun de ces personnages pose un regard initial sur Montréal. Sans nécessairement offrir un regard nouveau pour les spectateurs, il entretient l'idée d'une ville sur laquelle les regards sont pluriels. Puis, les cinéastes profitent de ce regard nouveau pour explorer le quartier. En effet, les personnages découvrent leur quartier, notamment les divers commerces et les rues. Tous ces films offrent aux spectateurs des séquences plus ou moins longues dans lesquelles les personnages visitent les lieux. Mademoiselle C fait la visite des commerçants et ne manque pas de se présenter à eux. La visite des espaces verts joue un rôle essentiel dans les films *Adam's Wall*, *Dans les villes* et *Sur la trace d'Igor Rizzi*, en représentant ces lieux tels des sanctuaires de contemplation et de repos, au cœur de la ville. Avec les personnages de *Mambo Italiano*, les spectateurs font la visite de la Petite Italie (église, marché

³³ <http://www.telefiction.com/filmsvision4/production/l-incomparable-mademoiselle-c-1.html>

Jean-Talon, jardin communautaire, école, etc.). Comme il sera vu plus loin en détails, cette facette du discours révèle toute la diversité de la vie de voisinage montréalaise. Enfin, en représentant le quartier dans un état initial et avec un regard particulier, il est simple pour les cinéastes de faire évoluer le quartier et les personnages. Adam et Yasmin (*Adam's Wall*), en liant leur quartier (littéralement), parviennent à réconcilier des membres influents et antipathiques du voisinage, l'un catholique libanais et l'autre juif. Le globetrotteur Alex (*Because Why*) se lie d'amitié avec les locataires de son appartement et, en épilogue, se retrouve incapable de les quitter. La communauté italienne accepte l'homosexualité d'Angelo (*Mambo Italiano*) et son nouveau conjoint d'origine québécoise. Fanny (*Dans les villes*) vient à l'aide de trois voisins qui vivent dans la solitude. Mademoiselle C redonne vie à un petit quartier et empêche l'accomplissement d'un projet de casino. Thomas (*Sur la trace d'Igor Rizzi*) sauve la vie d'un homme et se réunit avec la femme dont il est amoureux, incarnée en Montréal. Le dénouement, résultat de l'évolution du quartier ou des principaux personnages, se traduit toujours positivement. En conséquence, ce discours est le seul discours urbain à offrir une véritable appropriation de l'espace, lequel se fait souvent par l'entremise d'un nouvel arrivant. Ce dernier assure un renouvellement de la dynamique du quartier.

Les récits tournent généralement autour des troubles relationnels des nouveaux arrivants, qui permettent de représenter le quartier comme un espace social et relationnel. *Adam's Wall* se veut édifiant à cet égard, en représentant le conflit arabo-israélien au sein du quartier Mile End. Adam, Juif, fait la rencontre de Yasmin, Libanaise – tous deux arrivés à Montréal durant l'enfance – lors d'une manifestation pour la paix à l'université (les deux sont venus à Montréal fuyant la

guerre et le conflit). Leur idylle est cependant ternie par l'inimitié qui subsiste entre leurs communautés, puisque le rabbin et grand-père d'Adam s'en prend régulièrement au commerce d'art du père de Yasmin, où sont exposés des bustes de femmes nues. Afin de réunir les deux hommes – et de fait, ces deux communautés montréalaises – Adam et Yasmin complètent un *tikkoun olam*. Selon Adam, le *tikkoun* est « un rituel hassidique. On relie les maisons ensemble avec un fil avant le sabbat. Cela transforme symboliquement le quartier en une grande maison » [traduction de l'auteur]. En d'autres mots, le quartier est brisé en morceaux qu'il faut réassembler. Les deux personnages entourent le quartier d'un fil placé en hauteur. Pendant ce temps, les deux parents angoissés par l'escapade de leur enfant, se réunissent pour les rechercher. Cette quête leur permettra de mieux se connaître et de s'accepter. L'union de deux individus et leur volonté d'éviter un conflit aura permis d'unir deux communautés avec d'importants problèmes relationnels. *L'incomparable mademoiselle C* parvient à un résultat similaire. En effet, lors de son arrivée dans la ville de Saint-Gérard (le nom de Montréal est évité), on se trouve dans un quartier terne qu'un promoteur cherche à raser pour construire un casino express. Les habitants sont victimes du chantage de ce promoteur, nommé Maurice Morron. Une famille monoparentale avec d'importants problèmes financiers, par exemple, sera convaincue de vendre son immeuble. Un café-théâtre, que les propriétaires (Polonais) refusent de vendre, est contaminé par les hommes de main de Maurice Morron qui y déversent des produits toxiques. M. Morron convainc le premier ministre que son approbation du projet lui assurera une réélection. Cependant, les deux garçons du premier ministre développent leurs premières relations d'amitié avec les enfants de la communauté de Mademoiselle C. Aidés des propriétaires du café-théâtre, les jeunes apprennent à se connaître en montant une

pièce de théâtre. Lorsqu'ils découvrent le projet de M. Morron, ils entreprennent d'y faire obstacle. Mademoiselle C parvient non seulement à renouveler la vie de quartier, mais aussi à contrecarrer les plans d'un entrepreneur qui voulait tirer profit du quartier en déclin.

Il y a enfin les récits où les personnages ont des difficultés à se lier à long terme avec les autres, dont *Because Why* et *Dans les villes*. Dans le premier cas, Alex arrive dans Notre-Dame-de-Grâce, avec son sac-à-dos. Après un bref tour du quartier, il rejoint son ami Arto, qui quitte pour le Caire. Alex occupera son appartement pendant ce temps. Alex n'a jamais été en mesure de conserver une relation à long terme, ni de rester longtemps au même endroit. Mais dans cet appartement, tout le monde se côtoie dans les corridors et sur les balcons. Lors d'une longue panne de courant, tous les occupants se retrouvent dans le même logement. On conte des histoires, rit, apprend à mieux connaître ses voisins, etc. Quelques jours plus tard, ils vont même camper tous ensemble, dans un parc national. En épilogue, Alex se prépare à quitter pour un nouveau voyage, alors que ses voisins lui demandent de rester. Il quitte néanmoins en taxi pour l'aéroport, mais laisse son sac sur le trottoir, laissant germer l'idée que cette fois, il ne quittera pas Notre-Dame-de-Grâce. Dans ce récit, l'appropriation du quartier passe par l'immeuble. Après une période de domestication, tous les locataires deviennent des amis d'Alex. On représente ici un quartier de voisinage, d'intimité entre voisins. Le récit de *Dans les villes* tourne autour d'une fonctionnaire de la Ville qui inspecte l'état de santé des arbres. Quand elle est chez elle, elle déprime, n'arrive pas à dormir et pleure. Pour l'ensemble des personnages, l'espace privé est particulièrement troublant. Elle développe une intimité, quasi silencieuse, avec des personnages tous

aussi troublés qu'elle, dont un aveugle, une dame âgée qui ne s'est pas remise de la mort de son mari, et une jeune femme qui tente à plusieurs reprises de se suicider. Elle se rapproche d'eux en les insérant dans sa routine à Outremont : elle apprend à connaître la dame âgée au restaurant du coin, où elle conduira aussi la jeune femme après une tentative de suicide, et elle fait de longues marches avec l'aveugle. Au travers de longs plan-séquences, ces personnages solitaires et réservés partagent leur quartier en observant ses détails presque imperceptibles. Ces récits n'engagent jamais qu'un seul personnage, au contraire, ils mettent en scène une série de personnages qui apprennent à se connaître en se côtoyant. Au départ, aucun d'entre eux n'entretient de relations profondes (ni même superficielles, dans la plupart des cas) avec son voisinage, alors que les dénouements sont généralement l'apologie d'une vie de quartier triomphale. En effet, en venant à bout des problèmes relationnels des personnages, cette vie de quartier peut être qualifiée de succès.

L'approche culturaliste de Jacobs (1961 : 36-7) suggère que la diversité des lieux dans un quartier (notamment les commerces et les bars) encourage la circulation des passants et donne aux commerçants le rôle d'observateurs (face au crime, au danger, etc.). Une telle diversité concourt à créer une vie de quartier dynamique et tolérante. Ces cinéastes semblent adhérer à une telle vision du quartier montréalais. Si dans l'analyse du discours sur la polarisation, il avait été remarqué que les lieux étaient très peu diversifiés, c'est ici le contraire : on veut tout montrer aux spectateurs. Voilà des quartiers où rien ne manque, ce qui explique pourquoi les personnages y trouvent des solutions à leurs problèmes. D'abord, les espaces verts y sont présents plus que dans tout autre discours urbain. Ensuite, les commerces jouent un rôle important dans l'appropriation du quartier, puisqu'ils

permettent aux personnages de s'y implanter, en quelque sorte. Les commerces représentés dans les films de ce discours sont très variés et correspondent bien à l'image d'un quartier prospère (pas seulement financièrement, mais aussi en termes de dynamisme). D'ailleurs, il semble intéressant de remarquer que les bars sont inexistantes dans ces récits (à l'exception d'une boîte de nuit où vont danser les personnages, dans *Café Olé*). Cette absence est particulièrement parlante en comparaison avec le discours sur la polarisation. En effet, ni drogue, ni l'alcool ne sont consommés par les personnages. On se trouve donc face à des commerces diversifiés, mais qui portent généralement une image plus saine socialement (notamment des restaurants et des commerces variés; la représentation du casino est négative). Enfin, les récits mettent en scène les personnages dans différentes institutions, dont le bureau de poste, l'agence de voyage, l'hôpital et la clinique, la bibliothèque, l'église, le cimetière, le métro, le train, le musée, l'aéroport et le théâtre. De ces lieux, notons qu'il en existe plusieurs qui sont les lieux d'emploi des personnages (agence de voyage, librairie, bureau de poste, café-théâtre, restaurant, boutique d'art et menuiserie). Il y a une richesse de lieux hors de l'espace privé et de la rue, qui permet aux personnages de profiter de leur quartier et d'y tisser une toile suffisamment dense pour assurer l'appropriation.

Pour terminer, il est intéressant de constater ici deux grandes lignes dans ces films de quartier : la diversité de l'environnement bâti et social, et des récits édifiants, frôlant parfois la moralisation. Ce discours ne semble cependant pas avoir été révélé explicitement par Telmissany (2003), qui analyse les différents discours du quartier populaire au cinéma. On n'y voit ni résistance, ni dialectique entre ville et quartier. Toutefois, elle mentionne le discours d'une éventuelle ouverture sur le

monde. Cette piste est intéressante, car à l'exception de trois films (*Comment ma mère*, *Dans les villes* et *Un petit vent de panique*), les films identifiés à ce discours se prononcent ouvertement en faveur d'un quartier pluriethnique; non seulement pluriethnique, mais aussi foncièrement solidaire. L'idée de postnationalisme est envisagée, à travers ces personnages qui combinent leurs identités et les transforment. Adam (*Adam's Wall*) le dit, « cette île au milieu du Saint-Laurent », c'est chez lui. La Petite-Italie de *Mambo Italiano*, ce n'est pas en soi une ouverture sur le monde, mais la création d'un petit ghetto qui facilite la continuité de la culture italienne, dans cette Amérique francophone (à la fin, une voisine colporte que le jeune Angelo aurait du trouver un conjoint italien plutôt que québécois). Ainsi, même si les films se veulent pluriethnique, les spectateurs ne sont pas nécessairement face à des représentations du reste du monde. Les cinéastes mettent en scène des récits dans lesquels les personnages s'approprient le sol montréalais, de manière à représenter une identité montréalaise moderne. En effet, ces cinéastes s'accordent largement avec les propos de Jacobs (1980 : 14) qui estime qu'un nouveau principe doit guider notre perception de la ville : « This ubiquitous principle is the need of cities for a most intricate and close-grained diversity of uses that give each other constant mutual support, both economically and socially ». On ne se trouve pas loin de la définition de l'espace urbain par Levy (1999 : 208) : « le maximum de 'choses sociales' différentes dans le minimum d'étendue ». La diversité est donc ce qui définit, pour ces cinéastes, la ville. Il s'agit d'exploiter cette diversité locale comme un gage de succès. D'où l'importance de ces récits qui font l'éloge du quartier multiethnique, jusqu'à la caricature (par exemple, la nouvelle famille italo-québécoise, dans *Mambo Italiano*, parade fièrement dans le jardin communautaire, saluée par les amis).

Milieu périurbain angoissant

Comme il a été discuté, peu de films représentent le milieu périurbain. Un seul film a une dominance périurbaine (*Que Dieu bénisse l'Amérique*), tandis que les autres n'y mettent en scène qu'une fraction du récit. *L'âge des ténèbres* (dir. Denys Arcand, 2008) a été ajoutée à ce corpus périurbain, puisque le récit de ce film aborde de multiples espaces (urbain, rural, périurbain), bien que sa trame repose grandement sur le périurbain comme espace structurant. Les interprétations qu'on peut en faire s'avèrent pertinentes dans le cadre de cette analyse. Dans l'ensemble de ces films, les représentations du milieu périurbain ne sont pas particulièrement reluisantes. On y voit des personnages centrés sur eux-mêmes et ancrés dans la monotonie. Quatre caractéristiques principales structurent le discours cinématographique en milieu périurbain : la monotonie, l'absence de relation de voisinage, le manque d'appropriation de l'espace public et semi-public, et le lien avec le contexte historique.

Tableau 22. Films associés au discours « milieu périurbain »

Que Dieu bénisse l'Amérique (Morin, 2006)
Ma fille, mon ange (Durand-Brault, 2007)
Contre toute espérance (Émond, 2007)
Le piège d'Issoudun (Lanctôt, 2003)
L'âge des ténèbres (Arcand, 2007)

La première caractéristique porte sur la monotonie que l'on trouve dans le bâti et dans le quotidien des personnages. Les récits ne s'articulent pas nécessairement autour de cette monotonie, mais elle est toujours présente. Dans *Que Dieu bénisse l'Amérique*, les lieux et les personnages sont présentés en matinée, sur une séquence de dix minutes. De l'extérieur, les maisons se ressemblent:

bungalows, deux étages, façade de brique grise et vinyle, toit de bardeaux gris, poubelle bleue et arbustes. Pour faire plus « naturel », des morceaux de polystyrène peints en gris sont découpés, puis posés sur le sol comme des rochers. Le quartier résidentiel de Laval représenté dans *L'âge des ténèbres* est plus cossu, avec sa série de maisons dites McMansion (Nasar et Stamps III, 2009) de pierre grise et aux bardeaux gris foncés. Elles n'en sont pas moins toutes identiques, s'étendant aussi loin que le peut la caméra, dans l'un des premiers plans représentant le quartier. La conjointe de Jean-Marc est par ailleurs une agente immobilière – « la troisième meilleure agent [sic] immobilier en seconde couronne du Canada » – dont la quête existentielle est de participer à la croissance de ce vaste bassin immobilier. Le film *Le piège d'Issoudun* intensifie cette représentation d'une banlieue sans personnalité, morose et sans vivacité. Un policier reconduit chez elle, à Boucherville, une femme dans un état dépressif, en pleine crise existentielle. Ce trajet – silencieux mis à part une musique triste au violon – est une excursion de trois minutes dans les rues d'une municipalité périurbaine. Sur fond de ciel nuageux dans l'automne avancé, la cinéaste guide les spectateurs dans une banlieue triste. L'affiche d'un entrepreneur immobilier émerge d'un bois défriché et indique que le développement résidentiel se poursuit. Puis, dans les quartiers résidentiels, l'architecture varie, notamment par la taille des maisons unifamiliales (de la grosse maison cossue au simple bungalow). Partout, cependant, les rues sont désertes, les voitures sont garées dans les stationnements et il y a une absence de points de repère. C'est un espace répétitif où rien ne bouge.

Robert Morin, réalisateur de *Que Dieu bénisse l'Amérique*, a écrit, au sujet de son film : « Mes personnages vivent à Brossard comme d'autres habitent Cincinnati.

Ils collaborent peu ensemble, se connaissent à peine »³⁴. Si le commentaire semble a priori anodin, savoir que le film est tourné à Laval³⁵ souligne l'ironie. Laval ou Brossard, y a-t-il réellement une différence? Lorsque l'on considère que ces récits tournent autour de la monotonie et de la conformité, confondre toutes les banlieues ou même les amalgamer peut s'avérer une stratégie efficace.

Cette monotonie du paysage bâti se reflète dans la morosité des personnages. *Le piège d'Issoudun* débute sur ces mots : « Quand la mère n'est plus sauvage, quand la coupure en elle est si profonde qu'elle n'a plus accès à cet espace archaïque-là³⁶, se développe alors le mouvement d'une mélancolie que plus rien ne protège du désir de mourir ». Les films issus de ce discours reposent en effet sur une dérisoire quête du bonheur. Cette quête du bonheur, selon les cinéastes, est nécessairement vaine, car elle se pose sur un territoire qui suscite l'homogénéisation des préférences et des valeurs, notamment par les promoteurs immobiliers qui réduisent les coûts de production en bâtissant à grande échelle (Filion, 1995). La population périurbaine, confrontée à un paysage superficiel, ne peut développer une individualité, entamer une quête du bonheur fructueuse. Dans cette ligne de pensée, l'héroïne de *Ma fille mon ange*, originaire de la banlieue cossue de Québec, se fait moraliser par un policier qui suggère qu'elle n'est qu'une « petite fille » (entendre « naïve ») qui découvre la grande ville. En d'autres mots, la « grande ville » explique son désir d'expériences nouvelles (notamment la pornographie), la banlieue ne permettant pas cette liberté. Avec *Que Dieu bénisse l'Amérique*, le cinéaste présente

³⁴ <http://Imp.uqam.ca/compte-rendu-fiction/que-dieu-benisse-lamerique>

³⁵ On y voit le cinéma Colossus, reconnaissable par son architecture en forme de soucoupe volante.

³⁶ L'espace archaïque réfère à un espace intime : « un corps plus originel que son propre corps, boue, sable, eau, matière, liquide, sang, humeurs, [...] un corps de mort, de pourriture et de guerre, [...] un corps de vierge céleste aussi ».

les personnages dans leur simplicité, au lever du lit, sans maquillage, décoiffés, dans une mauvaise lumière, etc. Il y a très peu d'action, outre l'introduction d'un conflit conjugal. Jean-Marc, dans *L'âge des ténèbres*, se construit un univers fantasmagorique peuplé de femmes libidineuses et de gloire sociale (participation à l'émission française *Tout le monde en parle*, récipiendaire du prix Goncourt, etc.). Cette évasion constitue sa façon de donner un sens sa vie, qu'il ne peut trouver dans l'absence de communauté de sa banlieue ou dans l'inconfort que lui suscite son emploi à l'office de protection des droits du citoyen du Québec. Bref, dans cette représentation de la banlieue comme un milieu de vie morne, il est facile pour les cinéastes de conduire leurs personnages sur la pente de la dépression. En effet, la principale généralisation que l'on peut tirer de ce discours, c'est qu'il est difficile d'être heureux dans le milieu périurbain.

Il est aussi intéressant de noter que s'il y a une normalisation du cadre bâti, la diversité n'est pas plus grande du point de vue humain. Linteau (2007: 173) soulève que malgré quelques municipalités de banlieue plus allophones, la périurbanisation demeure un phénomène encore largement francophone. Dans ce corpus, presque aucune diversité ethnique et linguistique n'apparaît, bien qu'on y voie l'un des rares couples homosexuels du corpus. Mais cette faible diversité sociale va plus loin, puisque la présence de personnes âgées et d'enfants est nulle. On se trouve donc dans un milieu Blanc (à la seule exception du personnel d'un restaurant chinois), francophone, dans la classe moyenne et d'âge moyen.

La deuxième caractéristique porte sur l'absence de relation entre voisins. Il est remarquable qu'aucun film – à une seule exception et j'y reviendrai – ne mette en scène une interrelation entre les personnages d'un même quartier. Les

personnages sont laissés à eux-mêmes, à vivre une misère qui ne peut être qu'intériorisée. Au contraire, les films en milieu rural regorgent de scènes où des membres d'une même communauté se rassemblent. Même en milieu urbain, une forme d'interrelation existe : si ce n'est pas entre voisins, on l'observe dans les commerces et les rues. En milieu périurbain, au contraire, si les personnages ne sont pas absents ou occupés, des clôtures rappellent la limite de l'espace privé infranchissable. Au point qu'aucun voisin ne constate le drame survenu dans la cour de l'héroïne du *Piège d'Issoudun*. Enfin, comme la voiture est le moyen de transport privilégié, les personnages ne développent pas de relation de voisinage en empruntant la rue pour se rendre d'un point à un autre. Marcher dans la rue va même jusqu'à soulever la suspicion des policiers, dans *Que Dieu bénisse l'Amérique*. Ceux-ci sont interpellés par des voisins inquiets : « c'est pas une place pour marcher, tu vois pas qu'y a pas de trottoir ».

Le récit de ce film repose d'ailleurs largement sur la facette de l'absence de relation en banlieue. Au commencement, les personnages s'espionnent de leur fenêtre. Cette surveillance se poursuit dans la première partie du navettage quotidien vers le travail : les voisins s'observent assis au volant. Il faut attendre une curieuse scène dans un restaurant chinois pour activer la réaction en chaîne du développement interrelationnel des voisins. Le cinéaste critique le contexte périurbain, mais n'estime pas, comme d'autres le font, que celui-ci soit immuable. On peut résumer ce changement potentiel par les paroles dites par un des personnages principaux : « On aurait dû casser la glace entre voisins ben avant ça. [...] Jamais trop tard pour s'aider entre voisins ». La banlieue porterait donc en elle le germe de la communalité comme on la voit en milieu rural, mais il faut « briser la

glace », car on ne se connaît pas depuis l'enfance. Le coin de rues du Bonheur et de l'Harmonie, véritable intersection lavalloise entraperçue dans le film, représente peut-être le germe d'une banlieue meilleure. Cependant, le cinéaste n'offre pas de solution tangible à cette nécessité de briser la glace. Dans son récit, ce n'est que lorsqu'un criminel du quartier défonce la clôture du terrain d'un voisin – qu'il brise les limites de l'espace privé – que les personnages apprennent à former une communauté. Le narrateur et personnage explique : « C'est en essayant ensemble de comprendre ce qu'il avait pu vivre [le criminel ci-haut] qu'on s'est mis à se parler. Pis surtout, surtout à s'écouter les uns, les autres. » Le générique tombe sur une scène où tous les personnages / voisins sont invités à un barbecue dans la cour de l'un d'eux, chacun étant maintenant heureux d'habiter sur la même rue que ses voisins. Ce curieux *happy ending* du film *Que Dieu bénisse l'Amérique* est la seule représentation positive de la banlieue québécoise contemporaine, jetant un regard sur ce qui pourrait être si un voisinage de banlieue communiquait.

S'il est entendu que les personnages des récits périurbains échangent peu entre eux, ils ne manifestent pas plus d'intérêt envers les affaires sociales. La trame de fond de *Que Dieu bénisse l'Amérique* pose un triste constat sur ces gens trop occupés pour s'intéresser au monde qui les entoure. Le récit se déroule sur une seule journée, mais celle-ci n'est certainement pas anodine pour le reste du monde : il s'agit du 11 septembre 2001. Cependant, jamais les personnages n'en font mention. « Les Américains ont reçu des avions en pleine gueule parce qu'ils ont toujours ignoré le reste de la planète. Dans le même esprit, alors que tout le monde s'intéresse à ce qui se passe à New York, mes personnages ne pensent qu'à ce qui leur arrive à eux », a dit Robert Morin à ce sujet (Coulombe, 2006 : 3). Dans *L'âge*

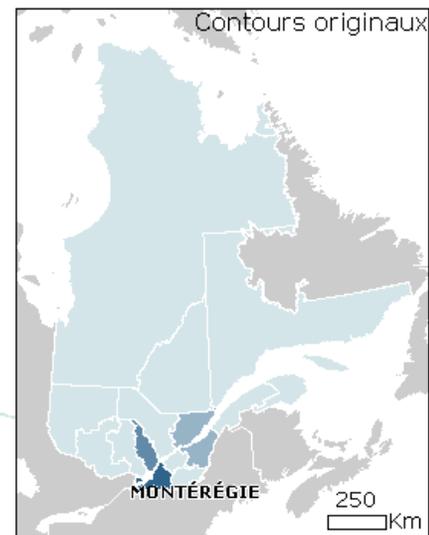
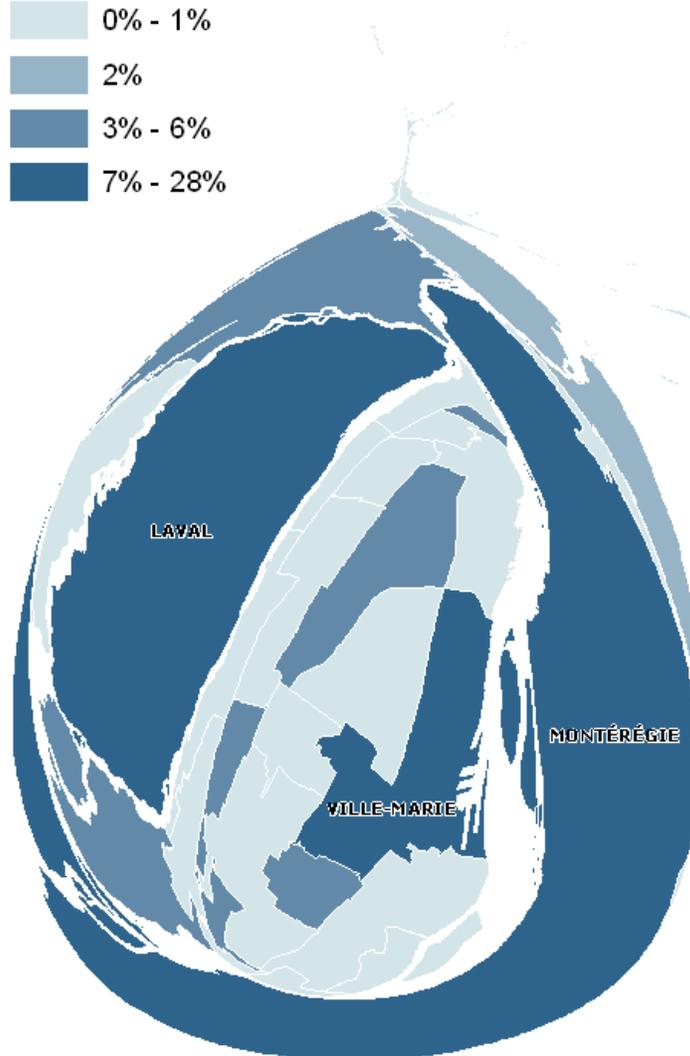
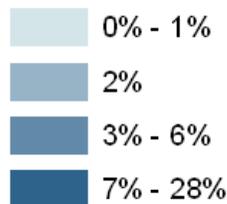
des ténèbres, chaque fois que les actualités sont entendues à la radio, les personnages n'y prête que peu, voire pas du tout, attention. Pourtant, le propos est grave : épidémie dans l'ouest du pays, bactérie à Québec, accidents dans le métro, lacs contaminés, violence « ordinaire » en Irak, « terroriste » emprisonné à Toronto, etc. Selon le cinéaste Robert Morin, ce manque d'intérêt envers l'univers social et politique ne serait pas un simple problème de relation de voisinage, mais plutôt le reflet d'une quête du bonheur axée, à tort, sur le soi.

La troisième caractéristique consiste en l'absence d'appropriation des lieux publics, comme on le voit en milieu urbain et parfois en milieu rural. Dans les quatre principaux films en milieu périurbain, les espaces publics et semi-publics sont rares. En fait, ces derniers se limitent à une station-service (l'un des rares personnages que l'on voit travailler), un commerce de prêt sur gage et un restaurant chinois. En aucun cas les personnages semblent vouloir s'appropriier les lieux. La scène du restaurant chinois de *Que Dieu bénisse l'Amérique* est ambiguë sur cet aspect. Sans consultation, tous les personnages s'y rendent sur l'heure du dîner. Un malaise est palpable dès le départ, lorsqu'ils font la file pour se voir assigner une place : on ne se parle pas, on évite de croiser les regards. Chacun s'assoit à sa table, sans échanger avec les autres voisins. Lorsqu'un client se lève et agresse verbalement un voisin accusé de pédophilie par le passé, afin qu'il s'excuse publiquement, personne n'intervient. Personne ne se sent suffisamment à l'aise pour intervenir. Contrairement aux personnages des récits d'autres discours, ceux-ci ne s'approprient pas les lieux publics, ils ne les intègrent pas dans leur quotidien. Ils sont entourés de lieux qu'ils fréquentent, mais qu'ils oublient subitement en sortant. Leur quotidien n'est donc pas ponctué de lieux auxquels ils appartiendraient, ce qui les ramène à la

maison, dans l'espace privé, comme seul espace appropriable. Une telle conclusion quant au manque d'appropriation des lieux publics se raccorde aux propos soulevés plus haut, sur le film *Le Piège d'Issoudun*, à savoir que le bonheur est difficilement atteignable sans le développement d'une identité personnelle. En acceptant tel quel l'espace normalisé qui l'entoure, le banlieusard du cinéma québécois ne fait jamais sien son environnement, il le subit.

Discours « Périurbain »

Proportion des lieux du discours, par région



Le discours sur le périurbain angoissant fait apparaître un cartogramme qui sous-entend une structure spatiale claire. Le mouvement pendulaire entre centre-ville et banlieue se voit dans la prédominance de l'arrondissement Ville-Marie et des régions de Laval (Rive-Nord) et de la Montérégie (Rive-Sud).

Le discours périurbain laisse bien entendu très peu d'espace au reste du Québec. L'imaginaire cinématographique de la banlieue la représente comme montréalaise. La présence des régions de la Capitale-Nationale et de Chaudière-Appalaches est principalement anecdotique, bien que le récit de *Ma fille, mon ange* laisse entendre un certain manque de dynamisme dans la banlieue de Québec.

En bref, l'imaginaire périurbain est monotone, tant sur le plan social que du patrimoine bâti. Les personnages sont en crise existentielle, voir en dépression. Cela nuit à la formation d'une communauté, en laissant place à la consommation comme quête identitaire (maison, voiture, aménagement paysager, etc.). Les cinéastes laissent voir une absence flagrante d'appropriation des lieux publics. Sans cette appropriation, l'espace périurbain est vide de sens, ce qui empêche les citoyennes et citoyens de se sentir impliqués.

Auteur: Daniel Naud, 2013

Figure 37. Lieux tirés des films du discours « périurbain angoissant »

Enfin, le quatrième argument porte sur la relation entre le milieu périurbain et les grandes structures socioéconomiques, entretenue par ce discours cinématographique. Dans trois films, le récit n'insère pas la banlieue dans des structures qui la dépassent. L'action s'y déroule, mais n'évoque en rien l'actualité ou les rouages économiques. Pourtant, une brève analyse de la carte précédente (Figure 37) révèle une organisation spatiale intéressante des lieux de ce discours. De part et d'autre de Montréal, les banlieues lavalloises et montérégienues font clairement partie de l'imaginaire périurbain. Au centre, entre les deux, on trouve l'arrondissement Ville-Marie. La présence du centre-ville des affaires rappelle la structure pendulaire des déplacements quotidiens de nombreux banlieusards, qu'Arcand stigmatise dans *L'âge des ténèbres*, avec une forte congestion, du bruit et une musique cacophonique. Le centre-ville représente à la fois l'espace du travail – nécessaire pour entretenir le bungalow, couvrir les frais des automobiles et des autres activités – mais aussi une opposition à la banlieue. En effet, c'est un espace d'action, de diversité et de richesse, qui peut influencer les personnages, comme cela a été constaté dans *Ma fille, mon ange*. Cette organisation spatiale régionale est intéressante, toutefois elle ne tient pas compte de l'évolution économique de notre monde. Le film *Contre toute espérance* propose ainsi un regard éclairé sur un monde en transformation, mais plus particulièrement sur l'influence de la mondialisation sur les difficultés économiques des ménages québécois. Le récit du cinéaste porte sur la quête du bonheur évoquée plus haut, à travers l'achat d'une maison. Les deux principaux personnages forment un couple qui semble avoir atteint un bonheur sincère, après l'acquisition de leur maison de Beloeil. Suite à un accident cardiovasculaire, l'homme perd son contrôle moteur, mais conserve ses esprits. Sa conjointe, Réjeanne, travaille pour une grande entreprise de télécommunication, qui

prend la décision de sous-traiter ses services (de Montréal à Sept-Îles ou Sudbury, laisse-t-on entendre), pour réduire les coûts de production. Cette compétitivité accrue pour l'entreprise conduit à briser le rêve de la maison de Beloeil, pour le couple. La maison est vendue, et cette vente hantera le couple jusqu'à la fin. Après avoir constaté sa perte, l'homme se suicide dans son appartement de Rosemont, quartier résidentiel de Montréal. C'est après son suicide que Réjeanne entreprend de se rendre chez son ancien patron, tout près du centre-ville, armée d'un fusil de chasse. Le milieu de vie de ces personnages est, malgré leur volonté, influencé par la globalisation de l'économie contemporaine. Une telle proposition cinématographique offre une clé pour expliquer l'évolution du milieu périurbain. Si dans les autres récits on n'aborde jamais la question de savoir pourquoi la banlieue est ainsi faite, Bernard Émond expose une vision similaire à celle établie dans le cadre du contexte historique. Ses personnages poursuivent une quête du bonheur axée sur l'idée de posséder leur maison, leur jardin, leur cour, etc. : ce à quoi peut répondre efficacement l'économie fordiste. Efficacement, dans la mesure où les revenus le permettent, car la transition vers l'économie postfordiste précarise la main-d'œuvre face à la menace d'externalisation des emplois. Cette forme de bonheur, laisse entendre le cinéaste, dépend de la consommation et de l'endettement, de sorte que les ménages dont la situation financière est précaire sont largement dépendants des fluctuations économiques. La représentation de la fragilité de la situation de la main-d'œuvre, dans ce récit, s'avère être un commentaire critique envers la mondialisation de l'économie. En somme, cet échec de l'économie aura ruiné la vie du couple du récit d'Émond.

En guise de conclusion, bien que dans ce corpus la quantité de films périurbains soit limitée, il a été possible d'observer une certaine cohérence au discours proposé par le récit de ces films. Deux cinéastes ont mis une grande emphase sur la grande similarité du bâti et sur la difficulté de s'y retrouver. Dans tous les cas, on observe une très faible diversité sociale. Dans ce discours, le milieu périurbain est la scène d'une importante crise, à la fois individuelle et sociale. Les personnages sont insérés dans un univers normalisé et monotone, ont peu d'intérêt envers leur voisinage et la société en général, et échouent à s'approprier les lieux publics pour leur donner un sens. Le résultat est une population morose, en quête d'un bonheur difficilement atteignable, tributaire de l'économie dans l'identification et la quête de ses objectifs existentiels.

Tableau synthèse des discours

Tableau 23. Principales caractéristiques des discours sur les milieux

Discours	Caractéristiques sociales	Caractéristiques matérielles	Autres
Rural guérisseur	Sérénité des personnages principaux, don de soi et contemplation	Forte présence de l'eau, dans la contemplation	Milieu urbain violent et superficiel; absence d'économie et de travail
Rural maladif	Précarité financière, dépendance à l'alcool et la drogue, forte présence de violence; isolement face à la société	Peu d'exploitation des ressources naturelles et de l'agriculture.	Vices d'origine exogène (intégration à l'économie de marché) et endogène (ignorance, racisme et nonchalance)
Ville insaisissable	Génération X: absence d'objectifs à long terme, difficultés relationnelles et liberté sexuelle; grande mixité sociale; individualisme; faible communalité	Diversité de l'environnement bâti: substrat industriel et économie postindustrielle	Déplacements presque continus; fatalisme
Urbain critique sociale	Pluralité sociale, parfois conflictuelle; absence de relation de voisinage; accent sur les libertés individuelles	Ville fragmentée: souvenirs dispersés, événements brusques et simultanés	Critique du capitalisme, de la mondialisation et de l'exclusion; fatalisme
Polarisation	Pauvreté; criminalité: drogue, guerres de territoire, agressions, meurtres; identification au quartier	Ségrégation spatiale socioéconomique; environnement résidentiel populaire: plex et HLM; commerces peu variés	Vices d'origine endogène; défaitisme et piétinement des personnages
Appropriation du quartier	Quartiers multiculturels; communalité et bienveillance; absence d'alcool et de drogue; identification au quartier	Diversité des lieux; vie de quartier dynamique	Récits édifiants (triomphe de la vie de quartier)
Périurbain angoissant	Absence de diversité ethnique et linguistique, absence de relations de voisinage	Architecture fordiste, rues désertes et mornes, les espaces publics sont rares	Peu d'intérêt envers la société et peu de relation avec l'économie

Conclusion

L'objectif principal de ce chapitre était d'explorer la variété des discours cinématographiques sur la géographie québécoise et leur signification. Il est, à ce stade, manifeste qu'il existe une grande variété de discours sur la géographie québécoise, principalement en ce qui concerne le milieu urbain et le milieu rural. Le milieu périurbain est encore conçu comme étant particulièrement maussade, bien qu'il puisse y avoir des tentatives de transformation de ce discours.

Cependant, il ne s'agit pas seulement d'une simple diversité des représentations. Ces dernières sont en constante évolution, en réponse à des représentations dominantes qui imposent, dans le long terme, une permanence et une homogénéité à des espaces changeants et loin d'être homogènes. Les cinéastes tentent alors de briser les anciennes conceptions posées sur l'espace. Harcourt (2006), par exemple, relevait que le cinéma québécois était à l'origine fidèle à la tradition pastorale du milieu rural, mais que les représentations s'étaient déplacées pour admettre l'industrialisation et l'intégration des communautés ethniques. La présence de la tradition pastorale a été constatée au sein du discours dominant sur le rural guérisseur. Ce discours n'est pas qualifié de champêtre, parce que ses représentations démontraient, en plus, une forte interrelation avec le milieu urbain : la vertu rurale devant vaincre l'immoralité urbaine. Mais cette représentation du milieu rural dissimule d'autres facettes plus sombres. Le discours du rural maladif, pose un regard préoccupant sur le milieu rural. La situation est la même pour le milieu urbain. La fragmentation de la ville a brisé l'image « as a living whole » qu'on pouvait s'en faire et l'a marqué d'un rythme trépidant, presque étourdissant (Clarke, 1997 : 4; Querrien, 2001). Cependant, des processus de reterritorialisation et de

déterritorialisation ont été observés, puisque les cinéastes tentent de se réapproprier leur voisinage, d'une part, alors que d'autres mettent l'accent sur des maux sociaux dans les quartiers défavorisés, d'autre part.

En conséquence, l'objectif de révéler les enjeux sociaux dans les représentations cinématographiques a été atteint. Chaque discours véhicule un ensemble de caractéristiques et de propositions sur les milieux de vie des Québécois, qui sont parfois opposés les uns aux autres. Le corpus révèle le témoignage de nos efforts d'appropriation du territoire ou pour briser les stéréotypes issus des discours dominants. Le prochain objectif est de démontrer l'intertextualité de nos pratiques culturelles et spatiales, en comparant les discours au contexte socioéconomique québécois.

Enfin, cette analyse, dans son effort de saisir les représentations cinématographiques, a nécessité la synthétisation du discours. Les films ont été regroupés sous différentes étiquettes, auxquelles ils correspondent généralement plutôt bien. Mais chaque récit d'un même discours offre des facettes bien différentes. Il importe donc de garder à l'esprit que ces discours sont des constructions purement analytiques et qu'il était inévitable de renoncer à la complexité de chaque récit. Les chercheurs mentionnés dans la revue de littérature décrivent souvent eux-mêmes des discours généralisateurs, qu'il est difficile de faire coïncider exactement avec nos propres observations.

CHAPITRE 6 – LES DISCOURS SONT LE REFLET DE GRANDS ENJEUX QUÉBÉCOIS

Le cinéma québécois n'offre pas un regard homogène sur les grands milieux de vie que sont la ville, la campagne et la banlieue. Bien au contraire, des regards opposés ont été identifiés, suggérant du coup que la société québécoise n'a pas achevé la définition de ses territoires. Il est intéressant, cependant, de mentionner que malgré des regards contradictoires, les thèmes soulevés sont apparentés. Cela laisse croire à des prises de position sur des enjeux sociétaux. L'objectif de ce dernier chapitre est d'analyser comment les discours offrent une perspective permettant de mieux comprendre la manière dont les grandes structures socioéconomiques façonnent l'organisation sociale et le regard porté sur le territoire. Les analyses précédentes reposaient grandement sur une dissociation de l'espace, entre les pratiques socio-spatiales, d'une part, et les multiples formes de représentations spatiales, d'autre part. Il s'agit dès lors de rapporter l'hétérotopie, c'est-à-dire l'unité dans la juxtaposition des discours sur l'espace, même s'ils paraissent incompatibles (Duncan, 1994; Foucault, 1984). Ce retour compare le contexte socio-historique et les discours afin de révéler les enjeux – considérés comme étant des divergences d'intérêts – soulevés dans la cinématographie québécoise, et les positions qui leurs sont associées.

Entre discours et pratiques socio-spatiales

De manière générale, deux grandes tendances ont été identifiées dans les représentations spatiales, tant dans la revue de la littérature, que dans l'analyse du corpus. Ces tendances correspondent aux discours de la ville insaisissable et du milieu rural guérisseur. Ces discours semblent aller de soi, car ils bénéficient d'une

intertextualité (Rose, 2001), c'est-à-dire qu'ils se consolident à travers leur allusion dans un réseau médiatique, dont les romans, l'actualité, les discours politiques et même l'architecture. Par exemple, la diversité ethnique observée dans le discours sur la ville insaisissable a trouvé un support accru dans les médias, depuis la deuxième moitié de la décennie 1980 (Helly, 1997). L'intertextualité s'est perçue au travers d'un ensemble de discours politiques sur l'intégration et la tolérance, par des séries télé qui mettaient en scène des personnages issus des minorités visibles, par la représentation des minorités culturelles dans les journaux d'actualité, etc. La conséquence d'une telle intertextualité est qu'il devient plus « habituel » de voir une diversité culturelle dans les médias et dans la ville. Il est donc aisé, pour le public, de s'identifier à un tel discours et d'échanger sur l'enjeu de la diversité.

Les cinq autres discours remettent en question des facettes des discours dominants ou proposent un nouveau regard. Bien entendu, aucun des discours identifiés dans cette étude ne remet en question la diversité culturelle. Le processus de déterritorialisation, c'est-à-dire de remise en question des discours dominants, se perçoit plutôt du côté de la violence urbaine, de la sérénité rurale, des conflits de classes, du retour au local, etc. Pessimiste, néanmoins éclairant, le cinéaste Robert Morin a dit en entrevue : « Dans la vie, t'aimes bien mieux être derrière les yeux d'un *loser*, me semble. Quand tu vois le monde en contre-plongée, me semble, t'en vois plus qu'en plongée »³⁷. Les représentations spatiales contribuent à naturaliser ou à révéler les processus qui produisent ou reproduisent les pratiques spatiales. En d'autres mots, en revisitant les discours dominants, ils transforment en enjeux ce qui semblait aller de soi.

³⁷ Les expressions cinématographiques de plongée (vue d'en haut) et de contre-plongée (vue d'en bas) font référence à des points de vue différents. Extrait d'entrevue, « Filmer au Je ». <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#/Artisans/62/Clips/518/Default.aspx>

Le milieu rural

La mise en relation des discours du rural guérisseur et du rural maladif s'avère particulièrement utile pour montrer les processus de reterritorialisation et de déterritorialisation. En quelques mots, le premier discours vise à façonner une identité rurale de villégiature, tandis que le second remet en question des facettes du premier, principalement sa dimension bucolique. Les discours ruraux reflètent des problématiques soumises à la négociation entre des intérêts divergents. En d'autres mots, deux enjeux sont soulevés : d'abord en ce qui concerne la transformation du rural en villégiature, puis en ce qui a trait à l'appropriation urbaine des symboles ruraux. Sont d'abord discutés les représentations qui sont les manières de voir le territoire et qui constituent les prises de position sur les enjeux ruraux. Puis, sera abordée la façon dont les représentations sont issues de pratiques socio-spatiales, c'est-à-dire de manières d'agir sur le territoire.

Au sein de la cinématographie québécoise, des films tels que *La grande séduction*, *La grenouille et la baleine*, *La neuvaine* et *Pas de répit pour Mélanie* semblent soulever la problématique du développement économique et culturel des petites municipalités périphériques. Le discours du rural guérisseur propose deux grandes idées. D'une part, il renforce l'image d'un espace traditionnel véhiculant des valeurs traditionnelles (pensons à l'esprit communautaire, la relation avec la nature ou la paysannerie). D'autre part, il fait la promotion d'une reterritorialisation des régions rurales du Québec, pour lesquelles il est laissé entendre que le développement économique ne peut plus se limiter à l'agriculture et à l'exploitation

des ressources naturelles. Les cinéastes contribuent à la « destruction créative »³⁸ du milieu rural traditionnel, le remplaçant par un rural de villégiature, attrayant et lucratif.

Une telle représentation du territoire repose sur deux phénomènes discutés dans le cadre du contexte socio-historique : 1) la décroissance de l'économie agricole (le déclin de l'emploi agricole, et même forestier, a conduit à l'exode rural) et 2) l'arrivée des populations urbaines (une population aisée s'est rapprochée de la nature, en déménageant en périphérie). Ils conduisent les ruraux à développer de nouvelles approches pour favoriser le développement économique de leur région. Celles-ci reposent notamment sur le tourisme de villégiature. Afin de prospérer, ce tourisme nécessite un territoire attrayant. En pratique, le développement de l'attractivité se perçoit dans la création de l'Association des plus beaux villages du Québec³⁹, fondée en 1997, ou bien dans la mise en place de routes et de circuits touristiques, dont la Route des saveurs de Charlevoix, la Route des vins dans les Cantons-de-l'Est et le Circuit du paysan en Montérégie (Paquette, 2007).

Mais de la même manière que les photos de famille cachent souvent une réalité familiale moins harmonieuse, ce discours sur le milieu rural occulte une réalité empreinte de difficultés sociales. Ces dernières se manifestent au sein du discours sur le rural maladif. S'il fait son apparition, c'est que tout ne va pas bien au sein des régions rurales québécoises. L'Union des municipalités régionales de comtés du Québec écrivait, dans son mémoire sur les états généraux du monde rural, en 1990 : « [...] le Québec des régions est en danger. Les jeunes quittent, la population vieillit,

³⁸ Pour utiliser l'expression employée par Schumpeter (1951 [1943]: 107).

³⁹ <http://www.beauxvillages.qc.ca/>

le chômage envahie les communautés, la dépendance à l'État est à un niveau alarmant et l'économie régresse » (Proulx, 1992: 371). Ce sont en effet des problèmes observés par les cinéastes québécois, sans compter la violence et la dépendance à l'alcool et aux drogues. Les films laissent voir que même si certains succès économiques existent (la Beauce, notamment, et plusieurs villages de villégiatures dans le Bas-Saint-Laurent et la Gaspésie), la précarité subsiste. Il est vrai que les mouvements sociaux régionalistes attribuent la défaillance du développement à des facteurs exogènes (mondialisation, centralisation des décisions, attitude du gouvernement, etc.). Toutefois, les films du discours maladif suggèrent aussi que des caractéristiques d'une partie de la population rurale (apathie, consommation, violence) pourraient être mises en cause dans les difficultés socioéconomiques. À ce propos, Dionne et Klein (1993: 234) citent le Ralliement gaspésien et madelinot : « Ce sont aussi nos propres faiblesses, notre esprit défaitiste, notre acceptation de la pauvreté comme une fatalité inéluctable, notre perte de sens du travail et du souci de gagner soi-même sa vie, nos attitudes qui freinent toute volonté de changement pour un mieux-être individuel et collectif ». Cette dualité de la source des maux ruraux, exogène et endogène, ne peut être observée, au cinéma, que par la juxtaposition de ces deux discours.

En conséquence, ce sont là deux discours divergents, mais interreliés. L'un exploite la fibre traditionnelle nationale en proposant un espace accueillant, reposant sur une communauté forte et épanouie. Le second, au contraire, critique cette représentation enjolivée. Dans les deux cas, néanmoins, l'usage des représentations spatiales se veut le reflet de l'opposition à l'économie et au mode de vie associés à la ville moderne, dont la centralisation des lieux de pouvoir, la superficialité des

relations interpersonnelles, la perte de contrôle sur les moyens de production et un détachement vis-à-vis la communauté locale.

Cette opposition à un ensemble de valeurs urbaines a laissé voir un trait particulièrement intéressant au sujet des deux discours ruraux. En effet, on y constate l'omniprésence de la ville : tous les films ruraux ont au moins un personnage urbain influençant le récit. Si cela se manifeste plus discrètement dans le discours maladif, c'est une évidence pour le discours guérisseur. Cela révèle un enjeu fondamental, à savoir le rôle et l'identité de l'espace rural pour la société québécoise. En effet, les rapports croissants entre milieu rural et milieu urbain complexifient la définition de l'identité rurale.

Depuis la décennie 1970, l'identité moderne est reconsidérée: des groupes ruraux (les Opérations Dignité par exemple) résistent non seulement à l'urbanisation de l'espace rural, mais surtout, ils souhaitent faire valoir une identité rurale propre (Allie, 2009; Lacasse, 1999). Par des thèmes tels que l'esprit communautaire, l'interconnaissance et l'appartenance locale, ils veulent établir les fondements d'une identité rurale qui ne se définirait pas uniquement par sa relation avec la ville.

Mais dans le contexte du Québec contemporain, déjà lourdement urbanisé, la nostalgie d'un espace plus modeste, de liens communautaires plus forts, d'un rythme temporel plus lent – généralement associés à des valeurs et idéaux traditionnels, eux-mêmes associés au milieu rural – peut aider à comprendre les représentations urbaines au sein des récits ruraux (Faulkner, 2006; Fowler et Helfield, 2006). Autrement dit, l'insertion des personnages urbains dans ces récits ruraux permettrait de mettre l'accent sur des problèmes liés à l'urbanisation et de signaler des pistes de solutions. En pratique, cet enjeu se perçoit dans les phénomènes

d'environnementalisme et d'exurbanisation. D'une part, l'idéologie environnementaliste issue des années 1960, encourage la protection du milieu rural et cherche un espace alternatif au milieu urbain (Lacasse, 1999). D'autre part, une population urbaine, en quête d'un idéal rural, voire folklorique, entreprend de s'établir aux limites de la frange urbaine, là où se perçoit encore la fonction agricole de l'espace. Stuart Hall, le sociologue culturel, rappelle qu'une telle opposition entre les milieux n'est pas unique au Québec. Au contraire, cette dynamique se veut un phénomène répandu dans les sociétés occidentales. « We have seen that happen: the refusal of modernity that takes the form of a return, a rediscovery of identity that constitutes a form of fundamentalism » (Hall, 1997: 184). Mais poussée par un tel idéal, il ne faudra pas longtemps pour que des conflits s'élèvent entre cette population et les agriculteurs (qui considèrent parfois les revendications excessives, lorsqu'on leur reproche le bruit et les odeurs, par exemple) (Lacasse, 1999). C'est comme si le milieu rural était mis en charge d'une utopie des populations urbaines : un espace préservé des maux urbains et modernes.

Si l'insertion d'un personnage urbain peut s'avérer un procédé narratif efficace, il n'en demeure pas moins que la position des cinéastes vis-à-vis de cet enjeu demeure incertaine. Toutefois, à la lecture du corpus, il semble que la réponse à la question « À qui appartient le rural? » serait « un peu à vous, un peu à nous ». De fait, les discours ruraux identifiés dans ce corpus seraient le reflet d'un espace rural fondamentalement incorporé à un système urbain, d'un point de vue tant économique que socioculturel.

Le milieu urbain

Les représentations urbaines, comme les représentations rurales, ne sont pas exemptes de divergences et mettent donc de l'avant des enjeux importants. Les dialogues interdiscursifs sont tout aussi présents dans le milieu urbain, mais les rapports sont différents. Les pratiques socio-spatiales qui sont reflétées par ses discours proposent des rapports qui concernent plus spécifiquement le milieu urbain et sa restructuration économique. Sans être nécessairement explicite, les discours urbains se positionnent sur l'enjeu de la base économique montréalaise en transformation.

Les cinéastes qui délivrent le discours de la ville insaisissable et fragmentée critiquent moins le régime économique et plus le mode de vie de la génération X. Tout ne va pas bien, mais les problèmes sont principalement d'ordre culturel : nonchalance, égocentrisme, manque d'ambition, etc. Ce sont les discours sur la critique sociale et la polarisation qui révèlent les problèmes structureux associés à l'économie contemporaine. Ces discours, qui apparaissent d'ailleurs au début de la décennie 1990, reflètent les conséquences du déclin de l'économie fordisme. Après le choc pétrolier de 1973, l'économie nord-américaine connaît un important ralentissement (Filion, 1996; Hiller, 2010). Cela conduit à la restructuration du secteur manufacturier, dont la conséquence est des mises à pied massives dans toutes les métropoles. Les conséquences d'un tel ralentissement sont la précarisation de l'emploi, la polarisation des revenus, la croissance de la dette, le désinvestissement de l'État et la promotion de l'efficacité de l'entreprise privée (Filion, 1996). Le tout étant appuyé par un important appareil répressif (présence policière, restrictions administratives, surveillance, etc.) qui mate le soulèvement des

classes marginalisées, observé notamment dans certains films du discours sur la critique sociale (*Jésus de Montréal, Joyeux calvaire, L'ange de goudron*). Ces discours déterritorialisants (critique sociale et polarisation) suggèrent, au contraire de la ville insaisissable, que l'enjeu actuel n'est pas que culturel, mais aussi économique : les populations subissent une violence structurelle.

Le discours sur la polarisation est tout spécialement pertinent, puisqu'il aborde le thème de la polarisation économique spatiale. Sa contribution à la négociation vis-à-vis de cet enjeu est de dépeindre les conséquences socio-spatiales du contexte économique actuel. On y fait part de la ségrégation économique, d'un environnement peu diversifié, de nombreux logements sociaux et d'une augmentation de la criminalité. Les quartiers montréalais au cœur de ces récits (Verdun, Sud-Ouest, Hochelaga, Plateau), ont tous été gravement affectés par la transition vers une économie postfordiste, qui recourt de moins en moins à la grande manufacture (Filion, 1996). À travers les récits de ce discours, l'image urbaine véhiculée par la ville insaisissable est remise en question.

L'un des discours urbains ne critique pas ouvertement le discours dominant sur la ville. Le discours sur l'appropriation du quartier, qui apparaît au début du XXI^e siècle, propose une reterritorialisation de Montréal. Ce discours se veut le reflet d'un attachement identitaire à l'espace local urbain et d'une intégration, somme toute positive, à l'économie postfordiste. Les personnages de ces récits recherchent le bien de leur communauté. Les personnages s'entraident, tissent un réseau social dans leur quartier (et ce, littéralement, dans *Adam's Wall*). Il est vrai, cependant, que les représentations de ce discours négligent les difficultés socioéconomiques véhiculées par les discours sur la critique sociale et la polarisation, en évitant les quartiers

évoqués par les discours précédents. Ils mettent l'accent sur une classe moyenne peu affectée par la précarisation de l'emploi. Mais cette dimension est tout aussi intéressante, puisqu'une majorité des films de ce discours met en scène des personnages qui opèrent leur propre commerce. En pratique, l'économie postfordiste se consolide sur des marchés plus restreints, non seulement en termes de public cible, mais aussi de portée spatiale. Ce serait l'aboutissement d'une convergence entre production et consommation (Filion, 1996: 330). Dans la négociation sur l'enjeu de la base économique métropolitaine, le discours sur l'appropriation opte pour la représentation d'une piste de solution, qui passe par l'ancrage au sein de la communauté.

Les discours urbains dessinent une représentation de Montréal hautement complexe, qui évolue vers de nouvelles formes de territorialisation. Cette évolution des conceptions se perçoit très pertinemment dans la chronologie d'apparition des discours. Les récits du discours sur l'appropriation du quartier sont récents (datant de la décennie 2000, à l'exception de *Because Why*, qui date de 1993), tandis que ceux des discours sur la ville fragmentée datent du tout début de la période étudiée, en 1980. Comme Marshall (2001) le signalait, avec la révolution tranquille, les cinéastes québécois ont tenté de s'approprier la ville selon une vision moderne francophone. En mettant l'accent sur des lieux populaires et reconnaissables (par exemple, la rue Ontario dans Hochelaga, la promenade Saint-Hubert, le pont Jacques-Cartier, etc.), un lien s'établit entre imaginaire et pratiques socio-spatiales : plus on se déplace et plus on en met plein la vue, plus moderne est la ville. Cela a permis de remplacer la conception traditionnelle de l'espace et de la communauté (reposant sur la famille et des lieux d'envergure modeste, dont l'église et la maison).

Aujourd'hui, le discours moderne est lui-même remis en question par plusieurs films. Si, uniquement par l'entremise du corpus, il fallait répondre à la question « qu'est-ce que la ville québécoise? », on serait forcé d'admettre sa complexité. On répondrait que c'est une métropole affectée par l'évolution de sa structure économique, où pauvreté, violence et criminalité requièrent un changement. Néanmoins, on verrait qu'un tel changement est progressivement en cours de réalisation, compte tenu d'un ensemble de films dans lesquels la ville est un espace de vie équilibré entre tradition et modernité.

Le milieu périurbain

Le discours sur le milieu périurbain angoissant semble être celui qui diffère le plus des pratiques socio-spatiales québécoises. La revue de la littérature a fait état d'une diversité croissante dans l'espace périurbain québécois, tant en ce qui concerne les aspects humains que bâtis (Linteau et al., 1989; Morin et Daris, 2003; Linteau, 2007; Morin, 2002). Pourtant, cette diversité est significativement absente des films périurbains du corpus. Pire encore, ce discours exploite l'idée que le milieu périurbain est la scène d'une importante crise, à la fois individuelle et sociale. Il est plus difficile ici de prétendre à un enjeu, compte tenu du nombre restreint de films étudiés et de la quasi homogénéité du discours : il n'y a pas de négociation comme telle. Ceci dit, les représentations du discours périurbain n'en reflètent pas moins un milieu dans lequel le consommateur est l'élément central.

Il importe d'abord de rappeler que depuis le début de sa fulgurante croissance, la banlieue s'est avérée être un territoire fortement contesté. Il y a plus de quarante ans, des chercheurs suggéraient qu'elle favorisait

« over-conformity, hyperactivity, anti-individualism, conservatism, momism [maternalisme], dullness and boredom, and status-seeking, as well as a host of specified psychological and social ills including alcoholism, sexual promiscuity, and mental illness » (Popenoe, 1977: 3).

Pourtant, dix ans plus tôt, Gans (1967) complétait une célèbre étude des habitants de Levittown, en banlieue de Philadelphie. Il découvrait qu'ils étaient dévoués à leur vie familiale, avaient d'intenses relations de voisinage et participaient à des groupes communautaires. Il y affirmait que la banlieue ne causait pas de maladie mentale. En fait, l'environnement urbain les empêchait de développer une vie de voisinage telle qu'ils la souhaitaient. Simultanément, Clark (1966) faisait le même constat pour Toronto : les gens déménagent en banlieue dans l'espoir d'y trouver des opportunités plus grandes qu'en ville. La conclusion de Breux et Bherer (2009) est la même pour la banlieue montréalaise : « en choisissant un lieu de résidence, c'est d'abord une communauté de valeurs que l'on choisit, plus qu'un territoire ». La banlieue est le choix d'un mode de vie et n'implique pas une dépression généralisée ou l'alcoolisme. Lorsqu'ils sont consultés, les banlieusards évoquent en effet la quête d'un équilibre entre le désir de vivre en campagne et le besoin d'être proche des services et du travail (Brais et Luka, 2002).

« Les visions stéréotypées de la ville et de la banlieue sont constamment opposées l'une à l'autre comme des vérités ou des réalités acceptées qui n'ont pas à être expliquées ou remises en question », écrivent Brais et Luka (2002: 171), dans leur analyse des représentations spatiales de la banlieue par ses résidants. Comment peut-on expliquer ce discours puissant et persistant, identifié non seulement dans ce corpus, mais dans plusieurs analyses des discours périurbains québécois, au cinéma

et dans la littérature (Cantin-Brault, 2006; Laforest, 2013; Batigne, 2001; Gittings, 2002; Horvath, 2006; Lavoie, 1969)?

L'hypothèse, incomplète mais instructive, apportée par Christina Horvath (2006), est ici éclairante. Il existerait un lourd conflit idéologique entre les artistes et intellectuels et la population périurbaine. En effet, les romanciers condamnent moins le confort bourgeois de la banlieue que « les pratiques culturelles incarnées par la banlieue qui leur paraissent de loin inférieures à la culture urbaine dominante dont ils considèrent être eux-mêmes les dépositaires » (Horvath, 2006: 31). Ce serait le caractère très homogène de la banlieue fordiste des années 1960 qui aurait fait forte impression sur l'imaginaire culturel québécois – créant l'image d'une banlieue excessivement monotone. La banlieue a évolué, mais l'image est demeurée. En effet, la banlieue n'est sans doute plus aussi monotone qu'on veut bien le croire. Elle s'est diversifiée sur plusieurs aspects, bien qu'ils soient souvent liés à la consommation. La banlieue québécoise contemporaine offre un éventail de choix en ce qui concerne le logement, le quartier, les emplettes, de telle sorte que l'expression de l'individualité est non seulement autorisée, mais aussi encouragée. Tout comme les grands centres urbains, la banlieue s'est déplacée d'une base économique fordiste à une postfordiste, qui nécessite un intérêt plus grand envers des niches ou des marchés spécialisés.

Ainsi, le discours sur le milieu périurbain s'est naturalisé avec les années, victime d'une croissance fordiste qui lui a façonné un imaginaire déprimant et, de fait, consumériste. Le discours identifié dans cette étude reflète le regard d'une part de la population, mais s'éloigne des pratiques socio-spatiales périurbaines

contemporaines. Effectivement, la vie familiale, l'identité locale et la diversité sociale et matérielle ne sont pas des éléments retrouvés au sein des films⁴⁰. Le processus de reterritorialisation – visant à rétablir un espace de vie sain en banlieue – requiert du temps et commence à peine à être observé. Dans un article sur les récits géographiques canadiens, nous suggérons que la surexploitation des espaces ruraux et urbains aurait pu positionner l'espace périurbain comme favorable au renouvellement de la trame narrative (Caquard et al., 2012). À travers un discours novateur, des cinéastes proposent une nouvelle définition de la banlieue, laquelle correspondrait mieux à leurs référents. On l'observe dans des films récents tels que *À l'ouest de Pluton* (dir. Bernadet et Verreault, 2008), *Tout est parfait* (dir. Fournier, 2008), *J'ai tué ma mère* (dir. Dolan, 2009), *Jo pour Jonathan* (dir. Giroux, 2010). Le professeur Sirois-Trahan l'exprime, lors d'une table-ronde sur le renouveau du cinéma québécois : « Ils [les cinéastes] en filment bien sûr la laideur indéniable, mais aussi la paradoxale beauté » (Dequen, 2011). On représente donc une banlieue où existe l'anxiété –face à une quête matérialiste du bonheur, par exemple – mais où se sont pourtant développés une identité et un enracinement.

Que nous apprennent les absents?

Il est vrai que les représentations spatiales issues de ces sept discours exposent de nombreuses facettes intéressantes sur les grands enjeux québécois contemporains. Sans le vouloir, cependant, ils mettent aussi à jour des absences qui, compte tenu de la géographie étudiée, auraient pourtant mériter une présence. Pourtant fondamentale à la définition de l'espace rural, dans le siècle précédent, la

⁴⁰ À moins d'être dysfonctionnels : si les relations familiales sont abordées, par exemple, c'est d'un point de vue pessimiste. Dans *Ma fille mon ange*, *Que Dieu bénisse l'Amérique* et *l'Âge des ténèbres*, les relations familiales sont difficiles. Le récit du film *Le piège d'Issoudun* pousse même jusqu'au meurtre.

religion est presque totalement exempte des récits du corpus. Les enjeux ruraux se sont déplacés et n'adressent plus à la religion la même importance. Les communautés autochtones sont aussi radicalement absentes des films sélectionnés dans cette étude. Les représentations spatiales simplifient, en effet, la réalité dont elles émanent. L'évocation de la religion et les autochtones complexifierait la tension déjà existante dans les discours qui définissent les territoires ruraux et urbains.

L'absence de la religion de la majorité des films ruraux rappelle qu'il ne s'agit pas de discours associés à un simple retour vers le passé. Le contexte historique a révélé avec quelle intensité le catholicisme a contribué à la formation et l'expansion du Québec rural, non seulement à travers la constitution des paroisses, mais aussi par l'enseignement de valeurs traditionnelles. Dans son ouvrage sur l'idéologie du Québec rural, Marc-Adélar Tremblay (1973 [2006]: 20) écrivait : « le Canadien français, un peuple d'élite, dans les desseins de Dieu, possède une mission apostolique en terre d'Amérique. Il doit construire une Nouvelle-France au Canada dont les fonctions civilisatrices et religieuses enrichiraient l'humanité toute entière ». Pourtant, à l'exception des films *La Neuvaine* et *Jésus de Montréal*, la religion brille par son absence au sein du corpus.

Dans la restructuration du catholicisme, issue de la révolution tranquille, il est suggéré qu'une part de la population québécoise perçoive désormais la religion catholique comme une *culture catholique* : « refusant les contrôles institutionnels, [elle] s'alimente de l'institution et de ses traditions pour les réinterpréter » (Lemieux, 1990: 163). Le discours rural guérisseur semble refléter ce contexte d'ambivalence. Bien qu'il ignore l'institution que représente l'Église, il adopte néanmoins les valeurs dont elle faisait la promotion, dont la solidarité, la communauté et la famille.

Les discours cinématographiques ruraux proposent donc une négociation de l'identité rurale qui se veut tout à fait consciente de sa position dans la société québécoise contemporaine. Il ne s'agit pas d'une critique catégorique du passé catholique québécois (Roy, 2001), puisqu'une écrasante majorité (83%) de la population québécoise s'associe encore à la religion catholique (Statistique Canada, 2003). En réalité, les enjeux se sont transformés. Construire une identité proprement rurale, c'est concevoir sa relation avec les milieux qui l'entourent. En conséquence, les discours ruraux contemporains se positionnent plutôt en rapport à l'urbanisation du territoire et à la globalisation de l'économie.

Tout comme le catholicisme, le fait autochtone n'est pas un enjeu fondamental dans la cinématographie québécoise contemporaine, ni d'un point de vue territoriale ni en ce qui concerne la présence autochtone de manière générale (Véronneau, 2002).

Encore à tenter de définir ce que sont ruralité, urbanité et périurbanité, il va sans dire qu'intégrer le regard autochtone sur le territoire ne contribuerait qu'à complexifier la territorialité. À titre de comparaison, si le personnage immigrant a un rôle essentiel dans les récits du discours sur l'appropriation du quartier, il importe de rappeler que son intégration est sujette à son adoption du mode de vie québécois. Le personnage immigrant de ces récits s'intègre à l'économie postfordiste en tant que consommateur ou producteur, possède un logement, s'entend bien avec ses voisins d'origine montréalaise, etc.

L'autochtone, au contraire, rappelle un héritage colonial qui peut être moralement douloureux pour le public québécois. La cinématographie québécoise se veut donc le reflet d'une nation libérale qui doit occulter la déterritorialisation à

laquelle la soumet le fait autochtone (Cornellier, 2011). En d'autres mots, éviter de représenter les pratiques socio-spatiales autochtones permet d'éviter une contradiction supplémentaire dans la négociation de la définition des territoires. *Windigo* (dir. Morin, 1994) a tenté le défi, en mettant en scène la communauté Aki, qui déclare son indépendance, dans la région de la Haute-Mauricie. À travers un récit tissé de témoignages conflictuels, le dénouement de *Windigo* n'offre pas de solution, pas de réponse. Morin laisse, en quelque sorte, au spectateur le soin de compléter sa propre pensée sur la relation précaire entre autochtone et société québécoise.

À ce sujet, il importe peut-être aux communautés autochtones de prendre position afin de s'identifier comme citoyens dans l'espace public. En développant une cinématographie proprement autochtone, il devient alors possible pour les communautés de contribuer à la reterritorialisation et la déterritorialisation des espaces québécois. Cela a notamment été fait au Nunavut, à travers des films comme *Atanarjuat* (dir. Kunuk, 2001) et *Le journal de Knud Rasmussen* (dir. Kunuk, 2006). Le Wapikoni Mobile⁴¹ est un studio ambulant de formation et de création audiovisuelle qui permet aux jeunes des Premières Nations de s'exprimer sur leur vécu. Qui plus est, il est suggéré que les événements auxquels sont conviés les jeunes du Wapikoni Mobile leur offre un espace de prise de parole. De fait, ces événements deviennent des espaces d'affirmation de leur citoyenneté (Guimont Marceau, 2013). Cette citoyenneté serait alors un élément essentiel à leur participation dans la négociation territoriale.

⁴¹ <http://wapikoni.tv>

Conclusion

Cette discussion n'évoque pas seulement la diversité des discours et la complexité sous-jacente des territoires, mais aussi le lien qui relie une cinématographie nationale avec sa société. Il est ainsi possible d'utiliser le cinéma pour mieux comprendre le dynamisme d'une société, comme le suggérait Piveteau (1991) en comparant le cinéma au synopsis de l'organisation socio-spatiale d'une société.

Dans le cas qui nous intéresse, on a observé une société urbaine insérée dans les flux globaux, néanmoins soucieuse de l'impact négatif que cela puisse avoir sur les populations plus défavorisées. À travers les discours ruraux, le cinéma témoigne de la transformation de la base économique agricole, qui repose de plus en plus sur la villégiature. On y constate aussi une inquiétude face à l'effritement des valeurs traditionnelles, qui contribuaient au ciment de la communauté locale. Enfin, que dire du malaise que suscite la société périurbaine auprès des cinéastes? Ce malaise semble en fait être le point culminant de la perte des valeurs traditionnelles. Encouragé par la croissance du postfordisme, chaque individu devient le centre de son monde, selon le discours périurbain. La communauté locale y est en danger, entraînant dans sa chute le bonheur individuel. Les cinéastes prennent ainsi position sur des transformations de la société contemporaine, au travers des discours cinématographiques. Ils permettent d'identifier les thèmes décisifs en une période donnée. Il faut prendre garde, toutefois, de croire que l'absence de débat sur d'autres thèmes signifie qu'il n'y a pas d'enjeux et que tout va bien. Comme il a été vu pour la question autochtone, son omission peut en fait être révélatrice d'un enjeu tout aussi fondamental.

Associée à une historiographie, le cinéma national peut donc s'avérer être un outil efficace et original afin de mieux comprendre la manière dont les enjeux soulèvent les passions et sont négociés. En ayant recourt à un corpus exhaustif plutôt qu'à quelques films, l'analyste est amené à traiter les prises de positions les plus importantes sur un même thème. En comparant discours dominants et alternatifs, il est ainsi possible d'étudier l'émergence et l'évolution d'enjeux fondamentaux pour une société, en une période donnée.

CONCLUSION

Sophie habite la banlieue. Il est vrai qu'elle demeure dans un quartier dortoir dépeuplé durant la journée, mais elle croise régulièrement ses voisins, qui l'invitent parfois à des barbecues. Chaque jour, elle fait deux heures de transport en commun pour atteindre son lieu travail et revenir à la maison. Un soir, alors qu'elle se rend à la station de métro pour rentrer chez elle, elle est victime d'une agression armée. Elle subit une blessure à la tête. Après un séjour à l'hôpital (dans les pires conditions), elle prend quelques semaines de vacances à la campagne, loin de son quotidien. Elle y découvre une population charmante. Elle observe néanmoins des difficultés d'ordre social et économique. Elle note en effet des problèmes d'abus d'alcool, qu'elle s'explique par un contexte économique précaire pour les travailleurs forestiers et agricoles de la région. Malgré tout, son séjour lui fait le plus grand bien. Reposée, elle reprend le travail, mais ressent toujours une anxiété lorsqu'elle est seule dans les rues de la ville. Son poste l'amène à parrainer un stagiaire provenant de la Corée du Sud. Comme il connaît très peu Montréal, elle propose de lui faire découvrir la ville. À plusieurs reprises, ils visitent des endroits – touristiques ou locaux – qu'elle trouve agréables et représentatifs de la ville. L'amour se développe. Après quelques années de démarches bureaucratiques pour l'obtention d'un visa, Sophie et Dong-Sun emménagent ensemble, dans la maison de Sophie. Ses voisins apprécient Dong-Sun, avec qui ils se familiarisent rapidement. Occasionnellement, ils se ressourcent dans l'auberge de campagne où Sophie est déjà allée. Le contexte économique y est toujours difficile, mais la population a orienté progressivement ses efforts sur un développement culturel, lequel a fait croître les revenus des commerces locaux liés au tourisme.

Dans le récit d'introduction de cette thèse, Sophie découvre l'idylle en campagne avant d'être victime de la violence urbaine. Le récit aurait pu être bien différent. Toutefois, il est probable que la majorité des variations de ce récit respecterait un cadre défini par les principales pratiques socio-spatiales québécoises. En effet, cette recherche a, d'une part, mis en évidence que les discours territoriaux évoluent au gré des rapports sociaux et culturels des populations qui les définissent, et d'autre part, elle pose un regard critique sur cette évolution. L'analyse de ces discours permet donc de produire une synthèse des enjeux les plus importants pour une société et les points de vue par lesquels elle les aborde. L'analyse d'une cinématographie nationale a été retenue pour deux principales raisons. Historiquement, le cinéma québécois s'est positionné par rapport aux espaces ruraux et urbains, cristallisant ainsi des discours encore en vigueur aujourd'hui. De plus, la narration et les représentations réalistes du territoire des œuvres de fiction facilitent l'interprétation.

À titre de rappel, un corpus de films contemporains (1980-2008) a été conçu, afin d'obtenir un portrait suffisamment diversifié des représentations cinématographiques des espaces québécois. Cette période de renouvellement du cinéma québécois (compte tenu d'une production et d'une popularité en croissance) coïncide avec un contexte de transformation des milieux rural, urbain et périurbain. Les films ont tous été analysés et une grande quantité de données relatives aux lieux a été collectée. Une première analyse quantitative a permis de dresser un portrait général des représentations des territoires : que voit-on le plus souvent et comment ces territoires sont-ils représentés ? Cela a révélé deux grandes tendances dans les représentations. D'une part, un milieu urbain parfois difficilement identifiable, dans

lequel le centre-ville est omniprésent et où sont mis en scène des personnages tournés sur eux-mêmes et sans cesse en mouvement. D'autre part, un milieu rural guérisseur, empreint d'une sérénité salvatrice pour la population urbaine. Tel qu'identifié au cours de la revue de la littérature, des discours alternatifs ont aussi été mis en évidence. Une seconde lecture, qualitative cette fois, a permis d'extraire les grandes caractéristiques spatiales de chaque film, et ainsi de faire émerger des discours alternatifs : le milieu périurbain, un milieu rural préoccupant, et plusieurs représentations urbaines (critique de la ville moderne, polarisation socioéconomique et appropriation du quartier). Enfin, la comparaison de ces discours avec le contexte socioéconomique et historique québécois a confirmé l'existence de plusieurs formes de territorialisation, bien souvent interreliées (par exemple, les discours sur l'appropriation du quartier et de la ville fragmentée font de la conception de la ville un enjeu négociable).

Cette thèse envisage donc le cinéma comme un révélateur des grands enjeux socio-spatiaux d'une société. Ce faisant, il contribue à la négociation permanente qui a lieu dans la définition du territoire, c'est-à-dire la territorialisation. À travers l'analyse de sept principaux discours, il a été constaté que le territoire est une réalité complexe, soumise à des intérêts conflictuels.

Les représentations analysées dans le cadre de cette étude permettent de confirmer la pertinence des arguments apportés par Shohat et Stam (1994), sur le rôle du cinéma dans la construction des enjeux nationaux. On y a constaté que le cinéma national s'intéresse aux problématiques contemporaines et plusieurs récits les abordent sans ambages. On y observe aussi des personnages auxquels on a affublé des caractéristiques telles qu'ils en viennent à être l'incarnation — ou le

modèle — d'un milieu de vie. Daphnée dans *La grenouille et la baleine*, le jeune François dans *La Neuvaine* deviennent la représentation même du milieu rural, auxquels les spectateurs peuvent s'identifier, en opposition au docteur Lewis dans *La grande séduction*, par exemple, qui représente le vice urbain.

De manière générale, les discours pris dans leur ensemble révèlent une société québécoise foncièrement urbaine, mais obstinément rurale. Des regards souvent polarisés ont été portés, tant sur le milieu urbain, que rural et périurbain. Aucune définition ne semble faire consensus, ce qui est tout à leur honneur, puisque cela témoigne sans doute de leur vitalité. Le milieu périurbain en souffre sans doute davantage, mais une reterritorialisation est en cours, laquelle contribuera peut-être à un renforcement du sentiment identitaire.

Néanmoins, on y voit aussi une représentation géographique déficiente, de laquelle sont occultés nombre de réalités québécoises. Montréal y joue un rôle prépondérant, tout comme les petites communautés régionales, mais que dire des municipalités nordiques, des municipalités de banlieue (qui sont généralement représentées de manière générique) et des grandes villes régionales (Trois-Rivières, Rimouski et même Québec)? Leur contribution à la société québécoise est sans conteste (Proulx, 2001), mais la cinématographie ne leur accorde que peu d'intérêt.

En ce qui concerne les thèmes soulevés par les représentations, il s'avère que certains thèmes sont abordés avec plus de précaution. Par exemple, une ambivalence subsiste en ce qui a trait au racisme et aux communautés autochtones (le cinéaste Robert Morin est une exception dans le paysage cinématographique québécois, n'hésitant pas à mettre brutalement en scène ces aspects de la société québécoise). D'autres, au contraire, sont abordés très ouvertement : violence, criminalité, sexualité, dépression, polarisation économique. Ils permettent souvent

de remettre en questions des contextes qui semblent aller de soi, mais qui pourtant oppressent une part de la population.

Le cinéma québécois connaît actuellement une popularité accrue et il est indéniable que les négociations territoriales s'amplifieront. De plus en plus de tournages ont lieu à l'étranger et offrent au public québécois la possibilité de dépasser des références identitaires purement nationales. Des films tels que *Incendies* (dir. Villeneuve, 2010) et *Inch'Allah* (dir. Barbeau-Lavalette, 2012) mettent scène des personnages québécois confrontés à des problèmes identitaires à l'échelle internationale, voire globale. La participation de tels récits à la négociation des territoires nationaux sera autant enrichissante que passionnante.

BIBLIOGRAPHIE

- Aitken, Stuart et James Craine. (2006) Guest Editorial: Affective Geovisualizations. *Directions Magazine*, n.p.
- Allie, Louis. (2009) L'émergence des Pactes Ruraux au Québec : une politique innovatrice de développement territorialisé et d'aménagement des campagnes ? *Revue d'Économie Régionale & Urbaine*, 1, 31-52.
- Alpozzo, Marc. (2005) Les stratégies du pouvoir selon Michel Foucault. *Oulala.net*. http://www.oulala.net/Portail/article.php3?id_article=1608 (last accessed.
- Anderson, B. (1991) *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Anderson, Benedict. (1996) *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Éditions La Découverte.
- Antonioli, Manola. (2003) *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. Paris: L'Harmattan.
- Ascher, François. (1998). La fin des quartiers? In *L'urbain dans tous ses états. Faire vivre, dire la ville*, ed. N. Haumont, 183-201. Paris et Montréal: L'Harmattan.
- Atkinson, David, Peter Jackson, David Sibley et Neil Washbourne. (2005) *Cultural Geography*. I.B. Tauris.
- Atwood, Margaret. (1987) *Essai sur la littérature canadienne*. Boréal.
- Bachand, Denis. (1997) Entre l'écho des voisins et celui des cousins. Les voix croisées de la réception critique des films de Denys Arcand aux États-Unis et en France. *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 7, 119-136.
- Balthazar, Louis. (1994). Les nombreux visages du nationalisme québécois. In *Québec : État et société. Tome I*, ed. A.-G. Gagnon, 23-10. Montréal: Les éditions Québec/Amérique.

- Baribeau, Jean-Serge. (1984) Ouvrage recensé : Ginette MAJOR, Le cinéma québécois à la recherche d'un public : bilan d'une décennie : 1970-1980. *Recherches sociographiques*, 25, 305-309.
- Barthes, Roland. (1964) Rhétorique de l'image. *Communications*, 40-51.
- Batigne, Stéphane. (2001). Banlieue: une certaine idée du bonheur. In *Québec: Espace et sentiment*, ed. S. Batigne, 47-61. Paris: Éditions Autrement.
- Beaudoin, Tom. (1998) *Virtual faith : the irreverent spiritual quest of generation X*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Bélanger, André- J. et Vincent Lemieux. (1996) *Introduction à l'analyse politique*. Presses de l'Université de Montréal.
- Bell, Philip. (2001). Content analysis of visual images. In *Handbook of Visual Analysis*, eds. T. van Leeuwen et C. Jewitt. Sage Publications.
- Berdoulay, Vincent. (1994). Stateless National Identity and French-Canadian Geographic Discourses. In *Geography and National Identity*, ed. D. Hooson, 184-196. Cambridge, MA: Blackwell Publishers.
- Bernardo, Lopez, Sacho et Serra. (2007) *Critical discourse analysis of media texts*. Universitat de València.
- Birch, Anthony H. (1989) *Nationalism and National Integration*. Boston: Unwin Hyman.
- Blanc, Michel. (1997) La ruralité: diversité des approches. *Économie rurale*, 5-12.
- Bonin, Sophie. (2005) Au-delà de la représentation, le paysage. *Strates*, n.p.
- Bonnafous, Simone. (1991) *L'immigration prise aux mots*. Kimé.
- Bonnemaison, Joël. (1981) Voyage autour du territoire. *L'espace géographique*.
- Bowlby, Geoff. (2001) Le marché du travail : bilan de fin d'année. *Perspective*.

- Boyle, Micheal H. et Ellen L. Lipman. (2002) Do places matter? Socioeconomic disadvantage and behavioral problems of children in Canada. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 70, 378-389.
- Brais, Nicole et Nik Luka. (2002). De la ville à la banlieue, de la banlieue à la ville : des représentations spatiales en évolution. In *La banlieue revisitée*, eds. A. Fortin, C. Després et G. Vachon. Québec: Éditions Nota bene.
- Breux, Sandra et Laurence Bherer. (2009) Modes de vie et politiques municipales : regards sur le milieu périurbain montréalais. *Articulo - Journal of Urban Research*, 5.
- Brigham, Ann. et Sallie A. Marston. (2002). On Location: Teaching the Western American Urban Landscape through *Mi Vida Loca* and *Terminator 2*. In *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*, eds. T. Cresswell et D. Dixon. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Brosseau, Marc et Micheline Cambron. (2003) Entre géographie et littérature : frontières et perspectives dialogiques. *Recherches sociographiques*, 44, 525-547.
- Brown, David et John Cromartie. (2002). The Nature Of Rurality In Post Industrial Society. In *New Forms of Urbanization: Conceptualizing and Measuring Human Settlement in the Twenty-first Century*. Bellagio, Italy.
- Brunet, Johanne. (2009) Montréal, ville créative : le cas de l'industrie cinématographique. *Management international*, 13, 125-133.
- Brunet, Roger, Robert Ferras et Henri Théry. (2005) *Les mots de la géographie : dictionnaire critique*. Reclus.

- Brunet, Yves. (1978) *L'exode urbain: quelques hypothèses appuyées sur le cas des Cantons de l'est*. Montréal: Département de géographie, Université de Montréal.
- Bureau, Luc. (1984) *Entre l'Éden et l'utopie, les fondements imaginaires de l'espace québécois*. Montréal: Québec / Amérique.
- Burgess, J. et J. Gold. (1985) *Geography: The Media and Popular Culture*. Croom Helm.
- Burgess, Jacquelin. (1990) The Production and Consumption of Environmental Meanings in the Mass Media: A Research Agenda for the 1990s. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 15, 139-161.
- Cantin-Brault, Antoine. (2006) Le piège d'Issoudun ou le piège de la monotonie québécoise. *Phares*, 6.
- Caquard, Sébastien, Daniel Naud et Rodolphe Gonzales. (2012) Esquisses géographiques des récits cinématographiques canadiens contemporains. *Canadian Geographer*, 56.
- Castells, Manuel. (1989) *The informational city*. Blackwell.
- Chapman, Rosemary. (2000) *Siting the Quebec Novel: The Representation of Space in Francophone Writing in Quebec*. P. Lang.
- Charbonneau, Johanne et Annick Germain. (2002) Les banlieue de l'immigration. *Recherches sociographiques*, 43, 311-328.
- Chassay, Jean-François. (1991) *Bibliographie descriptive du roman montréalais*. Groupe de recherche Montréal imaginaire Centre d'études québécoises, Université de Montréal.

- Chimienti, Pablo. (2003) L'ange de goudron.
http://www.commeaucinema.com/sitesphp.php3?site=16938&page=fiche&no_minfos=16938 (Dernière visite le.
- Chouliaraki, Lilie et Norman Fairclough. (1999) *Discourse in Late Modernity*.
 Edinburgh University Press.
- Clark, S.D. (1966) *The suburban society*. Toronto: University of Toronto Press.
- Clarke, David. (1997) *The Cinematic City*. Routledge.
- Clifford, Nicholas et Gill Valentine. (2003) *Key Methods in Geography*. Sage
 Publications Ltd.
- Cloke, Paul, Ian Cook, Philip Crang, Mark Goodwin, Joe Painter et Chris Philo. (2004)
Practising Human Geography. Sage Publications Ltd.
- Cloke, Paul et Jo Little. (1997) *Contested countryside cultures: otherness,
 marginalisation, and rurality*. Routledge.
- Collignon, Béatrice. (2002) Les toponymes inuit, mémoire du territoire.
Anthropologie et Sociétés, 26, 45-69.
- Collin, Jean-Pierre et Jaël Mongeau. (1992) Quelques aspects démographiques de
 l'étalement urbain à Montréal de 1971 à 1991 et leurs
 implications pour la gestion de l'agglomération. *Cahiers québécois de démographie*,
 21, 5-30.
- Cornellier, Bruno. (2008) Éloge du nombre : Cinéma national, industries culturelles
 et (re)configurations du populaire. . *Nouvelles «vues» sur le cinéma
 québécois*.
- . (2011). La « chose indienne » : Cinéma et politiques de la représentation
 autochtone dans la colonie de peuplement libérale. In *Département de
 communication*. Montréal: Concordia University.

- Cosgrove, Denis. (1984) *Social Formation and Symbolic Landscape*. Croom Helm.
- Cosgrove, Denis et Peter Jackson. (1987) New Directions in Cultural Geography. *Area*, 19, 95-101.
- Costa, Antonio. (2001) Présentation. Invention et réinvention du paysage. *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, 12, 7-14.
- Coulombe, Michel. (2006) Entretien avec Robert Morin, Que Dieu bénisse l'Amérique. *Ciné-Bulles*, 24, 2-7.
- Courville, Serge. (1993a). De l'écart entre les faits de croissance et les représentations collectives : l'exemple du Québec. In *La construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française*, ed. S. Courville, 75-92. Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval.
- . (1993b) Tradition et modernité: leurs significations spatiales. *Recherches sociographiques*, 34, 211-231.
- . (2000) *Le Québec. Genèses et mutations du territoire. Synthèse de géographie historique*. Presses de l'Université Laval.
- Crampton, Jeremy. (2003) *The political mapping of cyberspace*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Crampton, Jeremy et Stuart Elden. (2007) *Space, Knowledge and Power: Foucault and Geography*. Ashgate Publishing.
- Cresswell, Tim et Deborah Dixon. (2002) *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*. Rowman & Littlefield Publishers.
- De Koninck, Marie-Charlotte. (2007) *Territoires: Le Québec: Habitat, ressources et imaginaire*. Éditions MultiMondes.
- Debarbieux, Bernard. (1995) Le lieu, le territoire et trois figures de rhétoriques. *Espaces géographiques*, 24, 97-112.

- Debord, Guy. (1955). Discours sur les passions de l'amour. Pentec psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance. Paris.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. (1972) *L'Anti-Œdipe*. Paris: Minuit.
- Dequen, Bruno. (2011) Table-ronde sur le renouveau du cinéma québécois *Nouvelles vues*.
[http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Iconographie/Nouvelles_vues -
 _Table_ronde_sur_le_renouveau_du_cinema_quebecois2.pdf](http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Iconographie/Nouvelles_vues_-_Table_ronde_sur_le_renouveau_du_cinema_quebecois2.pdf) (last accessed 8 janvier au 8 avril).
- Di Méo, Guy. (1998) *Géographie sociale et territoires*. Nathan Université.
- Dietz, Robert D. (2002) The estimation of neighborhood effects in the social sciences: An interdisciplinary approach. *Social Science Research*, 31, 539-575.
- Dionne, Hughes et Juan-Luis Klein. (1993) La question régionale au Québec contemporain. *Cahiers de Géographie du Québec*, 37, 219-240.
- Dugas, Clermont. (1984) *La ruralité québécoise : évolution et perspectives*. Statistique Canada.
- Dugas, Clermont et Bernard Vachon. (1991). Le Québec rural des années 90. In *Le Québec rural dans tous ses états*, ed. B. Vachon. Montréal: Boréal.
- Duncan, James. (1990) *The City as Text: The Politics of Landscape Interpretation in the Kandy Kingdom*. Cambridge University Press.
- . (1994). After the civil war: Reconstructing cultural geography as Heterotopia. In *Re-reading cultural geography*, eds. K. Foote, P. Hugill, K. Mathewson et J. Smith. Austin: University of Texas Press.

- Dyer, Richard. (1998). Introduction to film studies. In *The Oxford Guide to Films studies*, eds. J. Hill et P. Church Gibson, 3-10. New York: Oxford University Press.
- Elbow, Gary S. (2005) Three recent brazilian films: A review. *Journal of Latin American Geography*, 4, 125-131.
- Evans, Gary. (1984) *John Grierson and the National Film Board : the politics of wartime propaganda*. Toronto: University of Toronto Press.
- Fairclough, Norman. (1992) *Discourse and Social Change*. Polity Press.
- . (2003) *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. Routledge.
- . (2005) Critical Discourse Analysis. *Marges Linguistiques*, 9, 76-94.
- Fall, Juliet. (2005) Michel Foucault and Francophone geography.
- Faulkner, Sally. (2006). The Contradictions of Nostalgia: Ruralist Cinema and Mario Camus's *Los santos inocentes* (1984)'. In *Representing the Rural in the Cinema*, eds. F. C et H. G, 35-47. Detroit: Wayne State University Press.
- Filion, Pierre. (1995). Urbanisation et transition économique : du fordisme à l'après-fordisme. In *L'espace québécois*, eds. A.-G. Gagnon et A. Noël. Les Éditions Québec/Amérique.
- . (1996) L'enracinement de l'après-fordisme au Canada : retombées régionales et perspectives d'avenir. *Cahiers de géographie du Québec*, 40, 313-340.
- . (2000) *Planning in a Post-Modern World: The Weight of Tradition and the Need for Innovation*. University of Waterloo, Department of Geography.
- Fillion, Eric. (2012). The Cinema of the Quiet Revolution: Quebec's Second Wave of Fiction Films and the National Film Board of Canada, 1963-1967. In *History*. Montréal: Concordia University.

- Firestone, O. J. (1976) Problèmes particuliers au Québec en matière de distribution cinématographique (document). *Sociologie et sociétés*, 8, 43-70.
- Fischer, Claude S. (1995) The Subcultural Theory of Urbanism: A Twentieth-Year Assessment. *American Journal of Sociology*, 101, 543-577.
- Fortin, Andrée. (2002). La banlieue en trois temps. In *La banlieue revisitée*, eds. A. Fortin, C. Després et G. Vachon. Éditions Nota Bene.
- . (2003) Banlieusards pour la vie? *Municipalité*, 14-15.
- . (2012). Le cinéma et l'imaginaire de la ville : le récit des images. In *4e Forum VRM sur les méthodologies innovantes en études urbaines*. Montréal.
- Foucault, Michel. (1969) *L'archéologie du savoir*. Gallimard.
- . (1971) *L'ordre du discours*. Gallimard.
- . (1976a) *Histoire de la sexualité*. Gallimard.
- . (1976b) Questions à Michel Foucault sur la géographie. *Hérodote*, 1, 71-85.
- . (1977) *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard.
- . (1984) Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49.
- . (2006). *La volonté de savoir*. Gallimard.
- Fournier, Jean-Marc. (2007) Géographie sociale et territoires. De la confusion sémantique à l'utilité sociale? *Espaces et sociétés*, 29-35.
- Fowler, Catherine et Gillian Helfield. (2006) *Representing the Rural*. Wayne State University Press.
- Fraser, Benjamin. (2006) The space in film and the film in space: Madrid's Retiro Park and Carlos Saura's Taxi. 3, 15-32.
- Frémont, A. (1976) *La Région, espace vécu*. Flammarion.
- Frye, Northrop et Linda Hutcheon. (1995) *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. House of Anansi.

- Gagnon, A. G. et A. Noël. (1995) *L'espace québécois*. Québec / Amérique.
- Gagnon, Rosaire et Marie-Claude Lapointe. (2009). Enquête sur les pratiques culturelles au Québec. ed. M. d. I. Culture. Québec: Gouvernement du Québec, ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine.
- Gans, Herbert J. (1967) *The Levittowners: Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*. New York: Pantheon Books.
- Gardies, André. (1973) Écriture, image; texte. *Études littéraires*, 6, 445-455.
- Garel, S. et R. Beauclair. (1992) *Les cinémas du Canada*. Centre Georges Pompidou.
- Garel, Sylvain. (2007) Brève Histoire du Cinéma Québécois. *Constellations francophones, Publifarum*.
- Geertz, Clifford. (1973) *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Germain, Annick et Bernadette Blanc. (1998) La vie de quartier dans le Montréal multiethnique. *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 14, 141-160.
- Gilbert, Anne. (1986) L'idéologie spatiale : conceptualisation, mise en forme et portée pour la géographie. *L'Espace géographique*, 57-66.
- Gittings, Christopher. (2002) *Canadian National Cinema*. Routledge.
- Gonzalez Requena, J. (1988). Apuntes para una historia de lo rural en el cine español. In *El campo en el cine español*, eds. C. Aguilar et e. al. Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana - Banco de Crédito Agrícola.
- Guérin, J. P. et H. Gumuchian. (1985) *Les représentations en actes*. Lescheraines: Université scientifique et médicale de Grenoble.
- Guimont Marceau, Stéphane. (2013) Le Wapikoni mobile: conquête d'un nouveau territoire de citoyenneté pour de jeunes autochtones. *ACME*, (à paraître).

- Gumuchian, Hervé. (1988) *De l'espace au territoire: représentations spatiales et aménagement*. Université Joseph Fourier.
- Haesbaert, Rogiero. (2001) Le mythe de la déterritorialisation. *Géographie et cultures*, 53-75.
- Hall, Stuart. (1997). The local and the global: Globalization and ethnicity. In *Dangerous Liaisons: Gender, nation and postcolonial perspectives*, eds. A. McClintock, A. Mufti et E. Shohat, 173-187. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Hallam, Julia et Les Roberts. (2014) *Locating the Moving Image*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hamnett, Chris. (2003) Contemporary human geography: fiddling while Rome burns? *Geoforum*, 34, 1-3.
- Harcourt, Peter. (2006) Images of the rural: the cinema of Quebec. *Cineaction*, 2-11.
- Harper, Graeme et Jonathan Rayner. (2010). Introduction - Cinema and Landscape. In *Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography*, eds. G. Harper et J. Rayner, 13-28. Wilmington, NC: Intellect Books.
- Harvey, David. (1989) *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, MA: Blackwell.
- . (1996). From Space to Place and Back Again. In *Justice, Nature and the Geography of Difference*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers.
- Hastings, Annette. (1999) Discourse and Urban Change: Introduction to the Special Issue. *Urban Studies*, 36, 7-12.
- Hayward, Susan. (2000) *Cinema studies : the key concepts*. London ; New York: Routledge.

- Helly, Denise. (1997). Chapitre 12: Représentations publiques de la différence culturelle. In *Revue des études ethniques au Québec*, ed. I.-C. e. Société. Montréal: Citoyenneté et Immigration Canada.
- Hérodote. (1976) Questions à Michel Foucault sur la géographie. *Hérodote*, 71-85.
- Higson, Andrew. (2002). The Concept of National Cinema. In *Film and Nationalism*, ed. A. Williams. Piscataway, NJ: Rutgers University Press.
- Hiller, Harry. (2010). The Dynamics of Canadian Urbanization. In *Urban Canada*, ed. H. Hiller. Don Mills, ON: Oxford University Press.
- Horvath, Christina. (2006) Écrire la banlieue: réalité et représentation de l'espace périurbain en Europe et au Canada. *Études canadiennes*, 21-33.
- Hughes, Everett. (1972) *Rencontre de deux mondes*. Boréal express.
- Institut de la statistique du Québec. (2010). Statistiques sur l'industrie du film et de la production télévisuelle indépendante. ed. O. d. I. c. e. d. c. d. Québec. Sainte-Foy.
- Jacobs, Jane. (1961) *The death and life of great American cities*. New York: Vintage Books.
- . (1980) *The Question of Separatism*. New York: Random House.
- Jacobs, Keith. (2006) Discourse Analysis and its Utility for Urban Policy Research. *Urban Policy and Research*, 24, 39-52.
- James, David. (1998) Toward a Geo-Cinematic Hermeneutics: Representations of Los Angeles in Non-Industrial Cinema -- Killer of Sheep and Water and Power. *Wide Angle*, 20, 23-53.
- Janks, Hilary. (1997) Critical discourse analysis as a research tool. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 18, 27-48.

- Jean, Bruno. (1991). La ruralité québécoise contemporaine. In *Le Québec rural dans tous ses états*, ed. B. Vachon. Montréal: Boréal.
- . (1997) *Territoires d'avenir*. Presses de l'Université du Québec.
- . (2002) Les territoires ruraux dans la modernité avancée et la recomposition des systèmes ruraux. *Estudos Sociedade e Agricultura*, 5-27.
- . (2006) Les études rurales québécoises entre les approches monographiques et typologiques. *Recherches sociographiques*, 47, 503-529.
- Jean, Marcel. (1988) Montréal et les régions : le cinéma s'arrête-t-il aux frontières de l'île? *24 Images*, 84.
- Kayser, Bernard. (1989) *La renaissance rurale. Sociologie des campagnes du monde occidental*. Armand Colin.
- Kennedy, Christina et Christopher Lukinbeal. (1997) Towards a holistic approach to geographic research on film. *Prog Hum Geogr*, 21, 33-50.
- Kittler, Friedrich A. . (1999) *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kolker, Robert P. (1998). The film text and film form. In *The Oxford Guide to Film Studies*, eds. J. Hill et P. Church Gibson, 11-23. Oxford: Oxford University Press.
- Lacasse, Odette. (1999) Les rapports urbains-ruraux et la construction de la modernité. *Recherches sociographiques*, 40, 467-499.
- Laderman, David. (2000) The Road Movie Rediscovered Mexico: Alex Cox's Highway Patrolman. *Cinema Journal*, 39, 74-99.
- Lafort, Daniel. (2013) La banlieue dans l'imaginaire québécois. Problèmes originels et avenir critique. *temps zéro*.
- Lajoie, Mark. (2001) Imagining the City in Québécois Cinéma. *Cahiers du gersé*.

- Lasserre, Frédéric et Emmanuel Gonon. (2008) *Manuel de géographie - Enjeux de pouvoir sur les territoires*. Paris: Armand Colin.
- Lasserre, Frédéric et Aline Lechaume. (2003) *Le territoire pensé. Géographie des représentations territoriales*. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec.
- Lavoie, Michelle. (1969) Jacques Ferron ou le prestige du verbe. *Études françaises*, 5, 185-193.
- Leach, Jim. (2006) *Film in Canada*. Oxford University Press.
- Lees, Loretta. (2004) Urban geography: discourse analysis and urban research. *Progress in Human Geography*, 28, 101-107.
- Lefebvre, Henri. (1974) *La production de l'espace*. Éditions Anthropos.
- Lefebvre, Martin. (2011) On Landscape in Narrative Cinema. *Canadian Journal of Film Studies*, 20, 61-78.
- Lemieux, Raymond. (1990) Le catholicisme québécois: une question de culture. *Sociologie et sociétés*, 22, 145-164.
- Lessard, Jean-Louis. (s.d.) L'idéologie de conservation. La littérature québécoise. <http://www.litterature-quebecoise.org/terroir2.htm> (Dernière visite le 10 août 2012).
- Létourneau, Jocelyn. (1992) Le Québec moderne, un chapitre du grand récit collectif des Québécois. *Revue française de science politique*, 42.
- Lever, Yves. (1995) *Histoire générale du cinéma au Québec*. Boréal.
- Levy, Emanuel. (1991) *Small-Town America in Film*. Continuum.
- Lévy, Jacques. (1999) *Le tournant géographique*. Paris: Belin.
- Lévy, Jacques et Michel Lussault. (2003) *Dictionnaire de la géographie*. Belin.
- Linteau, Paul-André. (2000) *Histoire de Montréal depuis la Confédération. Deuxième édition augmentée*. Boréal.

- . (2007) *Brève histoire de Montréal*. Boréal.
- Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard. (1989) *Histoire du Québec contemporain, Le Québec depuis 1930, tome II*. Boréal.
- Lowenthal, David. (1994). European and English Landscapes as National Symbols. In *Geography and National Identity*, ed. D. Hooson, 15-38. Cambridge: Blackwell Publishers.
- Mackenzie, Scott. (2004) *Screening Québec*. Manchester University Press.
- Major, Ginette. (1982) *Le cinéma québécois à la recherche d'un public. Bilan d'une décennie: 1970-1980*. Presses de l'Université de Montréal.
- Manning, Erin. (2003) *Ephemeral Territories: Representing Nation, Home, and Identity in Canada*. University of Minnesota Press.
- . (2004) Imaginings of and beyond the public sphere. *Canadian Journal of Film Studies*, 14, 94-105.
- Marsan, Jean-Claude. (1994) *Montréal en évolution*. Montréal: Éditions du Méridien.
- Marshall, Bill. (2001). Montréal Between Strangeness, Home, and Flow. In *Cinema and the City*, eds. M. Shiel et T. Fitzmaurice. Blackwell.
- Marshall, Richard. (2003) *Emerging urbanity: global urban projects in the Asia Pacific Rim*. London: Spon.
- Martel, Marcel. (1997) *Le deuil d'un pays imaginé : Rêves, luttes et dérouté du Canada français : Les rapports entre le Québec et la francophonie canadienne (1867-1975)*. Ottawa: Les presses de l'Université d'Ottawa.
- Massey, Doreen. (1994) *Space, Place, and Gender*. University of Minnesota Press.
- Mathieu, Nicole. (1998) La notion de rural et les rapports ville-campagne en France - Les années quatre-vingt-dix. *Économie rurale*, 11-20.

- Mauduy, Jacques et Gérard Henriet. (1989) *Géographies du western : une nation en marche*. Nathan.
- Mayer, Susan E. et Christopher Jencks. (1989) Growing Up in Poor Neighborhoods: How Much Does It Matter? *Science*, 243, 1441-1445.
- McArthur, Colin. (1997). Chinese Boxes and Russian Dolls. In *The Cinematic City*, ed. D. Clarke. New York: Routledge.
- McGregor, Gaile. (2003) A Case Study in the Construction of Place: Boundary Management as Theme and Strategy in Canadian Art and Life. *Invisible Culture*.
- McNicoll, Claire. (1993) *Montréal, une société multiculturelle*. Paris: Belin.
- Mele, Christopher. (2000) The Materiality of Urban Discourse: Rational Planning in the Restructuring of the Early Twentieth-Century Ghetto. *Urban Affairs Review*, 35, 628-648.
- Mennel, Barbara. (2008) *Cities and cinema*. Routledge.
- Mercier, Guy et Gilles Ritchot. (1997) La Baie James. Les dessous d'une rencontre que la bureaucratie n'avait pas prévue. *Cahiers de géographie du Québec*, 41, 137-169.
- Mitchell, Don. (2008 [1996]). California: the beautiful and the damned. In *The Cultural Geography Reader*, eds. T. S. Oakes et P. L. Price, 159-164. New York: Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (1994) *Landscape and Power*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Monk, Katherine. (2002) *Weird Sex and Snowshoes: And Other Canadian Film Phenomena*. Raincoast Books.
- Moretti, Franco. (1998) *Atlas of the European novel: 1800-1900*. New York: Verso.

- Morin, Dominique. (2002). Les banlieusards et les temps changent. In *La banlieue revisitée*, eds. A. Fortin, C. Després et G. Vachon. Éditions Nota Bene.
- Morin, Dominique et Alexandra Daris. (2003) Il faut sauver la banlieue! *Municipalité*, 13-14.
- Mulvey, Laura. (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16, 6-18.
- Nasar, Jack L. et Arthur E. Stamps III. (2009) Infill McMansions: Style and the psychophysics of size. *Journal of Environmental Psychology*, 29, 110-123.
- Nead, Lynda. (1988) *Myths of Sexuality : Representation of Women in Victorian Britain*. Oxford: Blackwell.
- Oakes, Timothy S. et Patricia L. Price. (2008). *The cultural geography reader*. New York: Routledge.
- Observatoire de la statistique. (2007). *Statistiques principales de la culture et des communications du Québec*. Sainte-Foy: Publications du Québec.
- Oldenburg, Ray. (1989) *The Great Good Place*. New York: Marlowe.
- Oreopoulos, Philip. (2002). Do Neighbourhoods Influence Long-Term Labour Market Success? A Comparison of Adults Who Grew in Different Public Housing Projects. Ottawa: Statistique Canada.
- Pacione, Michael. (2005) *Urban Geography*. Routledge.
- Pallister, Janis. (1995) The cinema of Québec: masters in their own house.
- Paquette, Sylvain. (2007) Les enjeux de paysage au Québec entre logiques de préservation et de développement. *Économie rurale*, 41-54.
- Perraton, Charles. (2003). Le cinéma pour repenser la ville. In *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma*, eds. F. Jost et C. Perraton, 27-36. Paris: L'Harmattan.

- Perraton, Charles et François Jost. (2003) *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma : Du cinéma et des restes urbains*. Editions L'Harmattan.
- Piveteau, Jean-Luc. (1991). Les géographes suisses furent-ils des Schweiz-Macher? In *Passé Pluriel. En Hommage Au Professeur Roland Ruffieux*, ed. R. Ruffieux. Fribourg: Éditions Universitaires.
- Poignant, Bernard. (1998) *Langues et cultures régionales: Rapport au Premier Ministre*. Paris: La Documentation Française.
- Poirier, Christian. (2004a) Le cinéma québécois et la question identitaire. La confrontation entre les récits de l'empêchement et de l'enchantement. *Recherches sociographiques*, 45, 11-38.
- . (2004b) *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité ? - Tome 1 : L'imaginaire filmique*. Les Presses de l'Université du Québec.
- . (2004c) *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité ? - Tome 2 : Les politiques cinématographiques*. Les Presses de l'Université du Québec.
- . (2005) Le "renouveau" du cinéma québécois. *Cités*, 3, 165-182.
- . (2009). Cinéma et représentations du territoire au Québec : imaginaire et récits périphériques. In *Colloque international L'imaginaire géographique, un contrepoint à la réalité? Perspectives, pratiques et devenirs périphériques*. UQÀM, Montréal.
- Popenoe, David. (1977) *The suburban environment: Sweden and the United States*. Chicago: University of Chicago Press.
- Potvin, Maryse. (2010) Discours sociaux et médiatiques dans le débat sur les accommodements raisonnables. *Métropolis*, 83-89.
- Proulx, Jacques. (1992) Tant vaut le village, tant vaut le pays. *L'action nationale*, 132, 370-379.

- Proulx, Marc-Urbain. (2001). Les agglomérations urbaines dans la dynamique spatio-économique du Québec. In *La compétitivité des agglomérations urbaines*. Montréal.
- Pumain, Denise et Thérèse Saint-Julien. (1997) *L'analyse spatiale. Localisation dans l'espace*. Paris: Arman Colin.
- Querrien, Anne. (2001) Le devenir film de la ville. *Cahiers du gerse*.
- Raffestin, Claude. (1980) *Pour une géographie du pouvoir*. Litec.
- Relph, E. (1976) *Place and placelessness*. Pion.
- Rémy, Jean et Liliane Voyé. (1992) *La ville: vers une nouvelle définition?* : L'Harmattan.
- Renan, Ernest. (1882) Qu'est-ce qu'une nation?
- Rioux, Marcel. (1968) Sur l'évolution des idéologies au Québec. *Revue de l'Institut de sociologie*, 95-124.
- Roberts, Les. (2012) *Film, Mobility and Urban Space: A Cinematic Geography of Liverpool*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Rose, Gillian. (1994) The Cultural Politics of Place: Local Representation and Oppositional Discourse in Two Films. *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, 19, 46-60.
- . (2001) *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Sage Publications.
- Rousseau, Yves (1997) La maudite galère. *24 images*, 42-43.
- Roy, André. (1991) Un poster social. Ouvrage recensé: Love-moi de Marcel Simard. *24 images*, 54, 72-73.
- Roy, Paul-Émile. (2001) Les Québécois et leur héritage religieux. *Mens*, 2, 17-33.
- Saint-Laurent, Jacques. (1962) *L'industrie du cinéma dans la province de Québec*.

- Salter, C. L. et W. J. Lloyd. (1977). Landscape in literature. In *Resource Papers for College Geography*. Washington: Association of American Geographers.
- Sassen, Saskia. (2001) *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Sauer, Carl O. (1925) The Morphology of Landscape. *University of California Publications in Geography*, 2, 19-53.
- Schumpeter, Joseph. (1951 [1943]) *Capitalisme, socialisme et démocratie*. Paris: Payot.
- Séguin, Normand et Françoise-Eugénie Petit. (1986). La marginalité rurale au Québec et en France, XIXe et XXe siècles. In *Évolution et éclatement du monde rural*, eds. J. Goy et J.-P. Wallot. Éditions de l'école des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Shearmur, Richard. (2010) Editorial—A World Without Data? The Unintended Consequences of Fashion in Geography. *Urban Geography*, 31, 1009-1017.
- Shohat, Ella et Robert Stam. (1994) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge.
- Short, John et Yeong-Hyun Kim. (1999) *Globalization and the city*. Addison Wesley Longman ; Longman.
- Shurmer-Smith, Pamela. (2002). *Doing cultural geography*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Simmel, Georg. (1903 (1997)). The Metropolis and Mental Life. In *Simmel on Culture*, eds. D. Frisby et M. Featherstone, 174-185. London: Sage.
- SODEC. (2004). *Ça tourne ! La filière audiovisuelle au Québec*. ed. SODEC. Montréal.
- Sorlin, Pierre. (1977) *Sociologie du cinéma*. Aubier Montaigne.

- Sparke, Matthew. (1998) A Map that Roared and an Original Atlas: Canada, Cartography, and the Narration of Nation. *Annals of the Association of American Geographers*, 88, 463-495.
- SPSS 16, pour Windows. Chicago.
- Statistique Canada. (2003). Les religions au Canada. ed. R. d. s. "analyses". Ottawa: Statistique Canada.
- . (2007). Région rurale. In *Dictionnaire du Recensement de 2006*. Ottawa.
- Telmissany, May. (2003). L'espace populaire: quel regard sur quelle ville? In *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma : Du cinéma et des restes urbains*, eds. C. Perraton et F. Jost, 217-226. Paris: Editions L'Harmattan.
- Thomsin, Laurence. (2005) Un concept pour le décrire : l'espace rural rurbanisé. *Ruralia*.
- Thrift, N. (1978) Landscape and literature. *Environment and Planning A*, 10, 347-349.
- Tonkiss, Fran. (1998). Analyzing Discourse. In *Researching Society and Culture*, ed. S. Clive, 245-260. London: Sage Publications.
- Tremblay-Daviault, Christiane. (1981) *Un cinéma orphelin : structure mentales et sociales du cinéma québécois, 1942-1953*. Québec/Amérique.
- Tremblay, Marc-Adélar. (1973 [2006]) L'idéologie du Québec rural. *Travaux et communications*, 1, 212-265.
- Trottier, Louis. (1968) La genèse du réseau urbain du Québec. *Recherches sociographiques*, 9, 23-32.
- Tuan, Y. (1978). Literature and geography: Implications for geographical research. In *Humanistic Geographical: Prospects and Problems*, eds. D. Ley et M. S. Samuels. London: Croom Helm.

- Tuathail, Gearóid Ó. (1999) Borderless worlds? Problematizing discourses of deterritorialisation. *Geopolitics*, 4, 139-154.
- Vachon, Geneviève et Nik Luka. (2002). L'ère du bungalow: portrait urbain et architectural. In *La banlieue revisitée*, eds. A. Fortin, C. Després et G. Vachon. Éditions Nota Bene.
- Véronneau, Pierre. (2002). Le cinéma québécois : ouvertures aux cultures du monde. In *Les cultures du monde au miroir de l'Amérique française*, ed. M. Moser-Verrey, 209-231. Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval.
- . (2008) L'histoire du Québec au travers de l'histoire du cinéma québécois. Le cinéma québécois a-t-il le goût de l'histoire ? *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 19, 75-108.
- Villeneuve, Anne-Claire. (2008). Le lien entre le succès commercial du cinéma québécois et l'évolution récente du secteur de la distribution au Québec. In *Département de Communication*. Montréal: UQAM.
- Walsh, Michael. (1996) National cinema, national imaginary. *Film History*, 8, 5-17.
- Weinmann, Heinz. (1990) *Cinéma de l'imaginaire québécois. De La petite Aurore à Jésus de Montréal*. l'Hexagone.
- Williams, Alan. (2002) *Film and nationalism*. Rutgers University Press.
- Williams, Glyn. (1999) *French Discourse Analysis*. Routledge.
- Williams, Raymond. (1973) *The country and the City*. Oxford University Press.
- Wright, J. K. (1924) Geography in literature. *The Geographical Review*, 16, 499-501.
- Zéau, Caroline. (2006) *L'Office National du Film et le Cinéma Canadien (1939-2003): éloge de la Frugalité*. Peter Lang: Bruxelles.