Document generated on 08/07/2025 10:57 p.m.

Tangence

Montréal dans le cinéma québécois des années soixante-dix : représentation et réception critique

Pierre Véronneau

Number 48, October 1995

Montréal et Vancouver : parcours urbains dans la littérature et le cinéma

URI: https://id.erudit.org/iderudit/025863ar
DOI: https://doi.org/10.7202/025863ar

See table of contents

Publisher(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (print)
1710-0305 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Véronneau, P. (1995). Montréal dans le cinéma québécois des années soixante-dix : représentation et réception critique. *Tangence*, (48), 65–83. https://doi.org/10.7202/025863ar

Tous droits réservés © Tangence, 1995

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Montréal dans le cinéma québécois des années soixante-dix : représentation et réception critique

Pierre Véronneau

Pendant les années quarante et cinquante, le cinéma québécois se dota de studios pour la simple raison que cela paraissait être la règle du « vrai » cinéma. Les sujets montréalais ne furent pas légion, les tournages en extérieurs encore moins. C'est avec les années soixante, au cœur de la Révolution tranquille, que la renaissance s'installe ; on tourne à nouveau du long métrage et plusieurs réalisateurs affirment leur originalité. L'historien Yves Lever s'est intéressé à cette époque. Après avoir étudié les principaux films d'auteur de la décennie [1], il constate :

> [...] que même si la majorité (des cinéastes) sont des Montréalais de naissance et d'adoption, qu'ils vivent à Montréal et que leurs films y sont situés, *c'est moins Montréal qui les intéresse que les Montréalais.* La ville elle-même n'est qu'un décor que, dans la plupart des cas, la caméra ne s'attarde pas à regarder et à décrire, comme s'il était accidentel que les actions se passent là plutôt qu'ailleurs. Autre fait, qui n'a du paradoxe que l'apparence, la majorité des films se déroulent dans des quartiers de l'Est de Montréal et dans des groupes sociologiques qui ne ressemblent guère à ceux des réalisateurs ; le détour n'en favorise que mieux une certaine distanciation et l'ajout de réalités significatives [2].

Ces observations lui permettent de conclure que la véritable modernité ne se révèle pas dans la vision d'édifices, mais bien dans la transformation des valeurs et dans la qualité de vie que les citoyens peuvent se donner.

Je me propose de vérifier si, avec les années soixante-dix, la situation va se modifier. J'ai retenu comme corpus les longs

---

1 *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963), *Le chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964), *La vie heureuse de Léopold Z* (Gilles Carle, 1965), *YUL 871* (Jacques Godbout, 1966), *Patricia et Jean-Baptiste* (Jean Pierre Lefebvre, 1966) et *Entre la mer et l'eau douce* (Michel Brault, 1967).

2 Yves Lever, « Montréal dans le cinéma québécois de la Révolution tranquille », in Pierre Véronneau, *Montréal, ville de cinéma*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1992, p. 31.

métrages (essentiellement de fiction) réalisés par cette nouvelle génération de cinéastes qui, nés dans les années quarante, débutent dans le métier, prennent la parole et habitent quasiment tous Montréal. J'ai privilégié les œuvres où les réalisateurs témoignent d'une certaine intention de faire du cinéma d'auteur et dans lesquels le cadre urbain pourrait servir de vecteur d'expression. J'ai exclu les films pour enfants (André Melançon), les adaptations de pièces théâtrales (*Il était une fois dans l'Est* d'André Brassard, d'après Michel Tremblay, *Une amie d'enfance* de Francis Mankiewicz, d'après Louis Saïa) et les films réalisés par des anglophones (Frank Vitale, Allan Moyle)[3].

Le programme « Premières œuvres »

C'est le programme des «Premières œuvres», créé par Jean Pierre Lefebvre à l'ONF à la fin des années soixante afin d'encourager les réalisations de jeunes cinéastes indépendants, qui permet à cette génération d'accéder au long métrage. D'emblée, presque toutes les principales tendances socio-culturelles des

3 Il s'agit des cinéastes et des films suivants: Fernand Bélanger (né 1943), Michel Bouchard (né 1949), André Brassard (né 1946), Jean Chabot (né 1945), Alain Chartrand (né 1946), Mireille Dansereau (née 1943), André Forcier (né 1947), Pascal Gélinas (né 1946), Pierre Harel (né 1944), Francis Mankiewicz (né 1944), Yvan Patry (né 1948), Brigitte Sauriol (née 1945), Paul Tana (né 1947), André Théberge (né 1945).
1970: *Ainsi soient-ils* (Yvan Patry), *Mon enfance à Montréal* (Jean Chabot), *Question de vie* (André Théberge);
1971: *Le retour de l'Immaculée-Conception* (André Forcier), *Ty-peupe* (Fernand Bélanger);
1972: *La vie rêvée* (Mireille Dansereau), *Les allées de la terre* (André Théberge), *Montréal Blues* (Pascal Gélinas, Raymond Cloutier);
1973: *Bar salon* (André Forcier), *Il était une fois dans l'est* (André Brassard), *Noël et Juliette* (Michel Bouchard);
1974: *Une nuit en Amérique* (Jean Chabot);
1975: *L'absence* (Brigitte Sauriol);
1976: *L'eau chaude l'eau frette* (André Forcier), *La piastre* (Alain Chartrand), *Le soleil se lève en retard* (André Brassard);
1977: *Famille et variations* (Mireille Dansereau);
1978: *La loi de la ville* (Michel Bouchard), *Une amie d'enfance* (Francis Mankiewicz);
1979: *L'arrache-cœur* (Mireille Dansereau), *La belle apparence* (Denyse Benoît), *La cuisine rouge* (Paule Baillargeon, Frédérique Collin), *Vie d'ange* (Pierre Harel);
1980: *Les grands enfants* (Paul Tana).

années soixante-dix trouvent voix au chapitre : contre-culture, marxisme, populisme, nationalisme. Seule la question des femmes n'est pas touchée par le programme ; elle trouvera à s'exprimer dans la série « En tant que femmes » qui voit le jour, en 1972-1973, dans le cadre du programme « Société nouvelle ». Arrêtons-nous au travail de quatre cinéastes.

Le cinéma de Fernand Bélanger s'inscrit dans la ligne des revues *Mainmise* et *Hobo-Québec*. Il participe au monde de la contre-culture nord-américaine, qui associe éthique hippie et drogue avec un anarchisme de facture plus traditionnelle. Bélanger identifie la ville au système de valeurs et de rôles sociaux qu'il rejette, et il refuse de se laisser engloutir dans la marée montréalaise. Après avoir montré, dans *Ti-cœur* (1970), un jeune, « tête poilue et âme pure » (dixit le communiqué de l'ONF), qui, en quête d'amour et de liberté, prend la route comme Jack Kerouac, il présente dans *Ty-peupe* trois jeunes qui rêvent du même amour et de la même liberté, et qui décident de se réapproprier Montréal. Vêtus à l'indienne (certains hippies, dans leur trip du retour à la nature, ne ressemblent-ils pas aux Amérindiens ?), ceux-ci déambulent à cheval rue Sainte-Catherine, « pow-wowent » sur les pelouses de la Place des Arts et du Carré Saint-Louis, invoquant la terre, le feu et le soleil. Le choix de Bélanger, qu'un critique qualifie de Dionysos et de *freak* urbain, est clair : « Transformer le milieu, faire de Montréal un lieu où Nature et Culture cessent d'être perçus contradictoirement : un lieu de *fun* et de soleil. »[4] Ce discours sera rarement repris par d'autres cinéastes[5] et il me semble demeurer exceptionnel au plan sociologique[6].

À l'opposé de cette fabulation débridée sur les problèmes urbains, preuve que les « Premières œuvres » s'ouvrent aux pratiques les plus contradictoires, on retrouve Yvan Patry qui se livre, dans *Ainsi soient-ils*, à une lecture critique et « déconstructrice » de la société où Montréal devient le lieu des mythologies périmées (la gang, le jeu) au seuil de la vie adulte. Le film fait écho à la pensée marxiste qui marque alors les milieux populaires et syndicaux, qui se reflète dans des revues où socialisme, cri-

4 Fulvio Caccia, « Un Dionysos urbain », *Transit*, n° 1, hiver 1972, p. 26-27.

5 À moins de considérer *Ô ou l'invisible enfant*, de Raoul Duguay (1972), comme une sorte d'écho à cette problématique.

6 Comme toute l'œuvre de Bélanger est d'ailleurs minoritaire dans le cinéma québécois.

tique, «tiers-mondisme» et féminisme se rencontrent ou s'opposent, et qui se répercute dans une moindre mesure dans le champ de la création. Parmi la génération précédente, Gilles Groulx était le meilleur représentant de ce courant au cinéma, suivi de près par Denys Arcand et Arthur Lamothe. Dans la génération qui fait l'objet de cet article, cette tendance est également minoritaire[7].

Adoptant une approche idéologique semblable mais l'inscrivant dans une recherche formelle plus sophistiquée et dans une certaine quête populiste, Jean Chabot tourne *Mon enfance à Montréal* à propos duquel il déclare :

> Le prolétaire est notre roi et maître. J'ai voulu que mon film soit l'expression de son écœurement. Le peuple du Québec est en majorité un peuple de prolétaires. C'est un peuple qui n'a pas de nom, qui ne parle pas, dont la culture est une sous-culture[8].

Puisqu'il ne peut faire vivre décemment sa famille dans son village abitibien, le héros du film décide d'aller chercher du travail à Montréal. Il emmène son enfant avec lui. Sa femme, lassée d'attendre, vient à son tour les rejoindre. L'homme se sent écrasé par la société montréalaise pour laquelle il n'est pas armé et qui lui semble concentrationnaire ; il perçoit l'inutilité de sa tentative. Montréal va finir par causer la dislocation de cette famille. Même si le héros effectue un chemin inverse de celui que proposent la plupart des films montréalais, à savoir partir de la province pour monter en ville, le constat qu'il fait est semblable : Montréal engendre de l'aliénation.

Un populisme analogue se retrouve dans *Question de vie* d'André Théberge. Dans cette chronique, une ouvrière montréalaise, mère de trois enfants et abandonnée de son mari, se retrouve à la fin du film en asile. Théberge, en alignant de longs morceaux d'une vie blême, propose un cas d'aliénation sociale qui engendre une aliénation individuelle. Une aliénation que balise la ville, ou plutôt les parcours que l'ouvrière y effectue : le snack-bar où elle s'arrête régulièrement et où un garçon la

---

7 En 1971, Yvan Patry, qui avait publié en 1968 *Le cinéma québécois : tendances et prolongements*, sera l'un des fondateurs de la revue de cinéma marxiste *Champ libre* qui disparaîtra en 1973, plusieurs de ses membres préférant des activités de production et de distribution militantes au sein du Comité d'information politique.

8 Luc Perreault, «Entretien avec Jean Chabot», *La Presse*, 13 février 1971.

regarde sans lui faire la cour, l'arrêt d'autobus où, chaque matin, la Vierge lui apparaît, etc.

Les «Premières œuvres» explorent donc une variété de thématiques qui ont comme point commun l'aliénation. Qu'en est-il de la majorité des autres films de mon corpus tournés en dehors de l'ONF, avec des moyens modestes et souvent grâce à l'appui de l'Association coopérative de productions audio-visuelles (ACPAV)[9]? Trois faits sautent aux yeux: d'abord plusieurs films proposent une opposition Montréal / campagne; de plus, la quasi totalité présente des personnages de la même génération que celle des cinéastes et qui vivent, comme eux, de manière marginale; finalement, le Montréal auquel s'identifient les réalisateurs est un Montréal populaire — plutôt du Plateau Mont-Royal et du Centre-Sud que de Saint-Henri ou d'Hochelaga-Maisonneuve — qu'on n'hésite pas à opposer, quand cela s'avère nécessaire, à un Montréal plus riche[10].

Montréal dénoncé

La loi de la ville, un documentaire de Michel Bouchard, explicite ce point de vue. Le réalisateur oppose deux milieux: le Centre-Sud où s'entasse une population francophone défavorisée, et Westmount où habitent des familles anglophones aisées qui ont prise sur leur environnement et jouissent de privilèges. Le premier milieu, composé à 94% de locataires, est victime de l'entreprise privée, des projets gouvernementaux et de la spéculation des promoteurs; Radio-Canada, la brasserie Molson, Télé-Métropole et l'Université du Québec à Montréal saccagent le quartier, détruisent l'environnement, déciment la population (40% ont dû déménager) et renforcent son aliénation. Tourné en août 1977, le film peut faire penser à *24 heures ou plus* (1976) de Gilles Groulx, qui se présente comme une interrogation à chaud de la société québécoise vue de Montréal.

La critique comprend bien le message de Bouchard, explicite il faut l'avouer parce que le cinéaste a fréquemment recours à un

9 Sur cette coopérative fondée en 1971 et son importance, lire «L'Association coopérative de productions audio-visuelles, première décade», *Copie Zéro*, 8, 1981, 46 p.

10 Incidemment, ce n'est pas Montréal mais les villes qu'il enserre qui sont prises à partie: Westmount, Outremont, Mont-Royal.

discours en voix-off où fourmillent les citations de Brecht. Ainsi, un journaliste du *Devoir* écrit :

> La grande ville fascine. Parce qu'elle concentre dans un même lieu la plupart des facettes de la société moderne, la ville attire, séduit, émerveille parfois. Mais en même temps, souvent dans un même mouvement, la ville répugne : sa démesure, les tiraillements qui l'habitent, l'aliénation qu'on y subit, font peur et donne à réfléchir. Oui la ville est une jungle et, comme toute jungle, on veut à la fois la pénétrer et la fuir. Michel Bouchard, dans son document *La loi de la ville*, nous invite à la comprendre. [11]

La vision nationaliste du réalisateur « surdétermine » sa lecture de la structuration sociale de l'île de Montréal. Dans une ville où la plupart des habitants sont locataires, le film se veut une métaphore qui explique pourquoi les Québécois désirent devenir propriétaires de leur pays. Dans cette vision d'une Montréal-jungle, on oppose les héros-colonisateurs aux victimes-exploitées.

Dans *Une nuit en Amérique*, Jean Chabot propose une vision analogue de la ville. Son intention est d'effectuer un travail de « détraumatisation » par rapport à Octobre 1970. Le Montréal qu'il filme (en 1972) est une ville insensée et délirante qui permet d'évoquer diverses peurs qui nous hantent : peur de la police, du changement, de l'échec collectif, de nos rêves et de nos faiblesses. Chabot refuse la linéarité et la logique. Son Montréal est une ville folle, incohérente, où les représentants de l'ordre (les policiers) font partie d'un monde où rien ne va plus.

Le film s'ouvre sur le cadavre d'une suicidée qu'on retire du fleuve St-Laurent. Le fleuve est comme une menace qui pèse sur Montréal [12] ; il l'enserre et lui rappelle toujours la possibilité de la mort. Un critique a dit que *Mon enfance à Montréal* était un film confus sur la confusion. Chabot ne voulait pas proposer une analyse profonde, poignante et « pognée » des mécanismes de la répression policière dans la ville de Montréal. Il souhaitait plutôt reformuler le Québec en des termes moins galvaudés. C'est pour ça qu'il ne filme pas la réalité, l'exploitation et la misère, et qu'il refuse le récit classique, concentrique, pour privilégier un récit

---

11 Richard Gay, « Michel Bouchard. Comprendre une ville », *Le Devoir*, 17 novembre 1979.

12 Rappelons que dans le film de Bouchard, Juliette menace de se jeter en bas du pont Jacques-Cartier et Noël l'en dissuade.

excentrique où on retrouve, à la fin, une évocation du suicide collectif des Québécois.

Montréal abandonné

Si Montréal est une ville aliénante qu'on ne peut, en fin de compte, subvertir à la manière de Bélanger, il existe une solution pour ceux qui refusent la mobilisation militante : la fuite. C'est ce que montre Alain Chartrand dans *La piastre* alors qu'un homme dans la trentaine décide de réapprendre à vivre. Celui-ci va s'installer à la campagne avec des amis et sa petite fille, et tente d'y monter une coopérative. Le thème n'est pas nouveau pour le réalisateur. Dans son film précédent, *Isis au 8*, il montrait des jeunes qui avaient choisi la marginalité en retournant vivre à la campagne avec des moyens artisanaux[13].

Dans les années soixante-dix, on voyait de plus en plus de jeunes (incluant des professionnels, des cadres et des intellectuels) s'en retourner effectivement à la campagne pour s'isoler, pour se redécouvrir aussi — se « ressourcer », disait-on —. En retournant à la nature, en quittant le rythme « suractivé » de la ville, sa dynamique agressive, ils remettaient en question toute une façon de vivre. La réception critique du film perçoit bien cette perspective : « L'auteur veut prouver que la libération collective passe par la libération individuelle. Il faut se "dépogner" du veau d'or en tant qu'individu pour ne pas sacrifier toutes les valeurs humaines d'une collectivité. »[14] Ainsi, à ceux qui s'étonnaient de le voir prôner un certain individualisme alors même que c'est l'avenir collectif qui devrait préoccuper le Québécois, Alain Chartrand répondait que l'un passe par l'autre car la marginalité est essentielle dans une société. C'est dans cette marginalité que, selon lui, se retrouvent des souffles de vie[15].

---

13 Il n'est pas surprenant de remarquer que plusieurs documentaires vont aborder le même sujet. On pourrait par exemple mentionner les films de Pierre Maheu (qui ne sont pas loin des thématiques de Fernand Bélanger). Dans *Le bonhomme* (1972), il montre un homme de Saint-Henri, un quartier ouvrier de Montréal, qui décroche, quitte femme et enfants et va vivre dans une commune. C'est aussi à une commune « antipsychiatrique » qu'il s'intéresse dans *L'interdit* (1976).

14 Janick Beaulieu, « La piastre », *Séquences*, 85, juillet 1976, p. 26.

15 Jean-Pierre Tadros, « Un drame individualiste pour réapprendre à vivre », *Le Jour*, 30 avril 1976.

Après s'être intéressée, dans *La vie rêvée*, à l'aventure de deux jeunes femmes qui veulent se libérer de l'image protectrice de l'homme, Mireille Dansereau va aussi jeter un regard sur le monde communal, héritage du mouvement hippie, avatar de la conscience écologique et annonciateur du « nouvel âge ». Dans *Famille et variations*, elle présente notamment Zénon et Ginette qui ont quitté Montréal pour vivre l'aventure de la commune. Mais, sécurité matérielle oblige, Ginette se rend régulièrement à la ville pour exercer sa profession de psychologue. Comme le propos de Dansereau est de traiter de la famille, elle s'intéresse aussi à d'autres femmes, surtout séparées, qui vivent des situations familiales difficiles où les responsabilités pèsent, et qui tâchent de s'en tirer au milieu de l'agitation urbaine. Elle pose, dans le commentaire qui ouvre le film, une question qui détermine toute sa démarche : « Qu'est-ce qui s'est passé dans les villes pour qu'il n'y ait plus de place pour les familles, qu'est-ce que s'est passé dans les familles pour qu'il n'y ait plus de place pour les enfants ? » Encore une fois, la ville est montrée comme un enfer qui déshumanise les rapports entre les êtres, où les murs de béton et d'acier déracinent les familles qui ne savent plus vivre ni respirer. Dans ce contexte, et c'est ce que veut souligner le film, la famille doit réapprendre la communication et l'harmonie, et découvrir sa véritable identité au sein de la société actuelle.

Montréal acclimaté

Mais encore beau qu'il y ait famille. Car plusieurs films n'en comportent aucune. Pour leurs personnages, des jeunes dans la vingtaine, la fondation d'une famille n'est pas à l'ordre du jour et ils ont rompu avec la leur. Leur groupe d'appartenance est plus important pour eux, d'autant plus qu'ils vivent en marge de la société. Cela se voit dans *Montréal Blues* que Pascal Gélinas et Raymond Cloutier tournent avec la troupe du Grand cirque ordinaire[16]. On y voit un groupe de jeunes *drop-out* qui ont ouvert un restaurant de cuisine organique appelé « Montréal Blues », où vient d'ailleurs s'alimenter une certaine jeunesse montréalaise qui

16 La même troupe de théâtre avait joué dans le documentaire *Le grand film ordinaire* de Roger Frappier (1970) réalisé à l'occasion de la tournée de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc*. La démarche esthétique de ce collectif répond à merveille à la problématique du début des années soixante-dix.

fraternise avec l'idéal communautaire et la nouvelle culture mondiale du *peace and love*. Le film célèbre un mode de vie qui est lui-même en rupture avec le mode de vie habituel des citadins. Il colle à la création collective que pratique le Grand cirque ordinaire et à l'idéal d'une sorte d'existence qui puisse porter de l'espoir, en milieu urbain d'abord, partout au Québec ensuite; cela explique que les jeunes du film, comme la troupe elle-même, valorisent le coopératisme comme forme d'organisation sociale[17]. Comme plusieurs films de la décennie, celui-ci tâche de rejoindre les jeunes qui devraient se reconnaître en lui. Il ne leur propose pas de modèles mais leur tend un certain miroir.

Tel est le cas, à sa manière, du Noël de *Noël et Juliette*, de Michel Bouchard. Ce personnage est le prototype d'une génération de doux individualistes qui rejettent la démesure de l'univers urbain[18] pour vivre leur rêve dans un cadre plus restreint (une ruelle...). Un critique a clairement rattaché cette attitude à un moment précis de l'histoire québécoise: «L'amère fraîcheur qui transpire dans tout ce film en dit plus sur un Québec parallèle, en marge de la structure conventionnelle de notre existence commune, que la plupart des manifestations oiseuses qui ont tenté d'exprimer les lendemains de la Révolution tranquille.»[19] Il conclut par cette observation: «Noël et les rares personnages qui gravitent autour de lui ont cette innocence de l'enfance.»

Mais peut-être le cinéma de Forcier est-il le plus exemplaire de ce monde de grands enfants — le titre de travail de son premier long métrage, *Le retour de l'Immaculée Conception*, n'est-il pas *Les grands enfants*? Il en situe l'action dans l'est de Montréal et s'intéresse aux marginaux de la société d'abondance et de con-

17 Cette forme d'organisation est d'ailleurs très populaire à l'époque. À Montréal, des coopératives d'habitation et des comptoirs d'alimentation surgiront (et même une grande chaîne, Coop, appuyée par le mouvement syndical). Le nombre d'expériences tentées au Québec durant les années soixante-dix est impressionnant. On en trouvera un écho cinématographique dans plusieurs films du programme «Société nouvelle» de l'Office national du film du Canada.

18 Les premiers plans du port de Montréal sont éloquents à cet égard et annoncent le long panoramique du pont Jacques-Cartier vers l'usine Molson et la Maison de Radio-Canada qu'on verra dans *La loi de la ville*.

19 Claude Daigneault. «Humour et merveilleux dans Noël et Juliette de Michel Bouchard», Le Soleil, mars 1975. À noter que dès *Jeunesse année 0* (1964), Louis Portugais faisait voir la fracture qui s'instaurait déjà, en pleine Révolution tranquille, au sein de la jeunesse et de ses aspirations.

sommation. Bien que ce monde semble ne sortir que de l'imagination du réalisateur, la critique y voit un ancrage montréalais: «Leurs semblables de chair et d'os existent bel et bien dans l'est montréalais, à la seule différence que Forcier porte sur eux un regard autre que celui — banalisé — que nous pourrions leur porter si nous voulions leur prêter quelque attention.»[20] Marsolais précise en outre que dans ses trois premiers longs métrages, Forcier «s'intéresse à ce vaste sous-prolétariat, à ce peuple anonyme et réfractaire à toute domestication [...] Forcier nous montre donc des gens installés dans un univers clos, refermé sur lui-même, et contre lequel ils ne semblent pas vouloir se révolter»[21].

Effectivement, contrairement à plusieurs films dont nous venons de parler, les personnages de *Bar Salon* ne manifestent aucune aspiration particulière à quitter leur milieu, sans non plus se résigner. Ils y vivent, un point c'est tout. Un critique rattache cette observation au monde de la ville:

> Comme les monologuistes des romans de Réjean Ducharme, les héros des films de Forcier attendent la fin du monde, la fin de leur monde, surveillent les immeubles que l'on démolit dans le grand Montréal, se refusent à participer à ce massacre. Ils se cachent en attendant qu'il se passe quelque chose de «grave», questionnent et refusent de s'intégrer [...] Le cinéma de Forcier, nous précise les gestes quotidiens, les décors inusités de ses témoins déchirés entre la ville et la grande route, l'exil, le départ impossible[22].

En fait, les marginaux de Forcier sont de grands enfants, comme ceux de Tana dont nous parlerons tout à l'heure. Ils rient de leur malheur au lieu d'en pleurer. Ce retour à l'enfance constitue l'envers de la fuite à la campagne que nous avons évoquée. Mais les deux types de films dénotent un égal rejet de la ville, de Montréal. Forcier fait le procès des planificateurs urbains et des spéculateurs de tout poil, ces *homo urbanis* que Montréal, comme toute métropole, a fait naître. Son cinéma les montre du doigt.

Avec *L'eau chaude, l'eau frette*, bénéficiant de moyens financiers et techniques supérieurs, Forcier atteint une plus grande

---

20 Gilles Marsolais, «Le petit monde d'André Forcier — mythe ou réalité?», *Vie des arts*, 85, hiver 1976-1977, p. 76.

21 *Op. cit.*, p.78.

22 *Cinéma Québec*, p. 42.

perfection dans le traitement de cette thématique. Il avoue que l'idée du film, c'est de montrer des exploités qui en arrivent à fêter leur exploitation. Ce qui l'intéresse, c'est de bousculer, de réinventer la réalité dans une ivresse qui lui est propre, ce qu'un directeur d'une revue de cinéma traduit à sa manière : « Si ce tableau de vie citadine est enlevé avec bonhomie, c'est qu'André Forcier est un joyeux drille qui peint avec une brosse de crin dans une main et une bouteille de bière dans l'autre. »[23] Plus que jamais, le milieu que décrit Forcier devient important ; c'est celui de l'écrasante quotidienneté dans un quartier autour des rues Saint-Denis et Rachel, en plein Plateau Mont-Royal. Il nous montre des gens modestes aux occupations banales : chauffeur de taxi, propriétaire de snack-bar ou de buanderie. Sans oublier la cohorte des chômeurs, des assistés sociaux et des marginaux de tout acabit (incluant la petite pègre). Tout un monde que les métropoles semblent sécréter en abondance.

Ce point de vue désabusé sur l'humanité montréalaise suscite un malaise, particulièrement à l'extérieur du Québec, car il brouille l'image d'Épinal et l'impression joyeuse que l'on pouvait avoir de Montréal, ville de l'Exposition universelle et des Jeux olympiques :

> Forcier continues the examination of the seamy side of urban life in Quebec. He treats all the denizens of a slum on the edge of the underworld in downtown Montreal with a documentary dispassion that eventually alienates the viewer [...] The basic question remains : what does Forcier think of this world he has depicted so graphically? Without that sort of commitment from the director, *L'eau chaude, l'eau frette* is merely a slice of life that were better left uncut.[24]

Même si le film a obtenu le Grand Prix de la Critique au Festival d'Humour de Chamrousse en 1978, ce genre d'humour noir met également la critique française mal à l'aise. Celle-ci se

---

23 Léo Bonneville, « *L'eau chaude, l'eau frette* », *Séquences*, 85, juillet 1976, p. 24.

24 Robert Martin, « Forcier's vivid images lack thought », *The Globe and Mail*, 2 octobre 1976. « Forcier poursuit l'examen des dessous de la vie urbaine au Québec. Il approche les habitants d'un taudis situé en marge des bas-fonds du centre-ville de Montréal avec un détachement documentaire qui peut éloigner le spectateur. [...] Subsiste la question principale : que pense Forcier de ce monde qu'il dépeint de manière si pittoresque? Sans cet engagement de la part du réalisateur, *L'eau chaude, l'eau frette* est tout simplement une tranche de vie qu'il aurait mieux valu ne pas entamer. »

demande si cette réalité et cette sous-humanité existent. Elle se dit que Forcier doit bien connaître les bas quartiers de Montréal, car il y habite, et que son cinéma doit fatalement être issu de cet univers puisque le cinéaste n'a jamais fréquenté l'ONF. Certains tentent même de formuler leur appréciation d'un point de vue plus général et de comprendre la démarche du cinéaste dans cette perspective :

> On y retrouve la même violence tragique, le même humour désespéré sous des airs bon enfant, que chez Gilles Carle ou chez Denys Arcand, mais jamais ces deux auteurs ne sont allés aussi loin dans l'irrationnel, dans un tel défi aux codes de réalisme jusqu'alors en vigueur. Peut-être en ce sens André Forcier est-il le moins « politique » des cinéastes de cette nouvelle génération. Du moins dans la mesure où l'arrière-plan social chez lui est bien plus une coloration qu'un thème. Le thème est avant tout la détresse, sentiment de profond malaise aux multiples ramifications, vécu par une mosaïque de personnages dans un microcosme allégorique. [...] Si le récit est celui des effets plus que des causes, le film n'en dépasse pas moins le cadre de la simple description réaliste et s'offre comme un cri de révolté étouffé, sans espoir, suicidaire[25].

Montréal retrouvé

Si plusieurs films des années soixante-dix présentent un univers pessimiste et manquent de propositions enthousiasmantes, si leur horizon est bloqué autant politiquement que culturellement et individuellement, certains proposent un changement de ton, comme *Le soleil se lève en retard*, scénarisé par Michel Tremblay, qui rompt avec la tradition d'un cinéma axé sur l'échec. Ce regard renouvelé se retrouve surtout chez Paul Tana. Dans ses *Deux contes de la rue Berri* (1976), il suit également des gens simples dans leur quotidien et dans les gestes simples de l'existence. Mais c'est dans son premier long métrage, *Les grands enfants*, qu'il livre l'originalité d'une vision qui présente l'avantage d'assurer la transition thématique entre les années soixante-dix et les années quatre-vingt.

Entre deux âges et deux rêves, dans la vingtaine, incertains de l'avenir, les jeunes du film ne sont ni tout à fait des marginaux

---

25 Gilles Colpart, « *L'eau chaude, l'eau frette* », *La revue du cinéma Image et son*, 327, avril 1978, p. 135.

(Jeanne est une fleuriste qui met en vente son magasin, Jean-Claude est libraire et François chômeur), ni des individus parfaitement intégrés au monde des adultes (le seul qu'on nous présente, Léo, est un agent de sécurité qui boit pour oublier). Ils semblent osciller entre le chômage et le travail. Plus ou moins désœuvrés, plus ou moins désabusés. La justesse de l'observation de Tana frappe la critique: «Ces personnages, on les connaît bien. On les rencontre un peu partout: sur la rue Saint-Denis, dans "le Vieux", rue Prince-Arthur, partout quoi. Sans doute qu'en voyant *Les grands enfants*, plusieurs se reconnaîtront, car Tana n'a pas raté sa peinture de mœurs! L'action du film prend place à Montréal, plus précisément dans le quartier du Plateau Mont-Royal.»[26]

Comme c'est le cas avec les cinéastes d'origine étrangère, Tana nous montre un Montréal cosmopolite. Le voisin de François est un anglophone. Leur propriétaire, une Portugaise qui fréquente les boutiques «ethniques» de son quartier. Jeanne est italienne et son magasin est situé dans le quartier italien autour des rues Saint-Laurent et Jean-Talon. Cet univers porte les couleurs de la vraisemblance:

> Les quatre personnages de Tana ne s'imposent pas de façon irréelle, n'évoluent pas dans un monde imaginaire et ne s'inscrivent surtout plus dans un univers qu'il y a quelques années encore on aurait affublé du péjoratif qualificatif de marginal. Ce qu'ils sont devenus fait désormais partie du vrai, du conforme. Cette vie qu'ils assument, celle des chômeurs désoccupés et des rêveurs désillusionnés, en 1980, elle s'affiche ouvertement, sans honte, sans retenue. Tana ne juge pas, il constate, Il remarque que cette génération du début des années 70 qui rêvait de nature et de liberté en rejetant la société, est revenue sur ses positions. Les fermes, les terres et les communes, c'est aujourd'hui fini.[27]

Le rejet de la ville est aussi terminé en cette fin des années soixante-dix. On retrouve, on redécouvre le Montréal des petites patries qui deviennent familles, et des familles qui deviennent ses enfants. Montréal acquiert une nouvelle dimension organique. L'univers aliénant se nomme dorénavant banlieue. Léo, l'agent de sécurité avec qui François a déjà œuvré, travaille, comme sa

---

26 Richard Gay, «La belle saison du cinéma québécois», *Le Devoir*, 26 avril 1980.

27 Franco Nuovo, «*Les grands enfants*: sensible, tendre et humoristique!», *Le journal de Montréal*, 26 avril 1980.

femme, à la Cité de la santé de Laval, cette agglomération tentaculaire qui phagocyte Montréal sur sa rive nord. Tana s'attarde longuement sur les grands boulevards, les centres commerciaux et les terrains à moitié développés, visages d'une autre aliénation. Les jeunes se cherchent, les vieux ne se sont pas trouvés.

Le contraste des deux géographies permet à Tana de matérialiser son point de vue. C'est pourquoi les images qu'il donne de Montréal sont si importantes. D'ailleurs, quasiment toujours, l'identification du quartier aide à situer psychologiquement les personnages. Montréal leur confère une définition psycho-sociale, ce qui suppose de la part du spectateur une connaissance préalable de la géographie du lieu, de sa composition sociale et de sa portée imaginaire. On peut se demander si celui qui n'est pas familier avec la ville et ne possède pas le répertoire (au sens pragmatique du terme) que met en œuvre le cinéaste, peut comprendre un sous-texte que celui-ci ne définit pas. Aucun quartier de Montréal ne possède encore la même prégnance imaginaire que Saint-Germain-des-Prés, Soho ou Greenwich Village, et cela même au sein de la population québécoise. Toutefois, reconnaissons que le cinéma aura grandement contribué à ce qu'une telle reconnaissance advienne.

Conclusion

Les temps ne sont plus aux confessions d'un enfant du siècle; les choses évoluent trop vite. Les films que nous venons d'analyser proposent les confessions des grands enfants de la décennie, au cœur de cette mise à plat de l'âme qu'est la ville et plus précisément Montréal. En évoquant des circonstances historiques spécifiques, quelles visions de la métropole avons-nous fait ressortir? D'abord celle d'une sensibilité remontant aux années soixante, que l'on définit comme partie intégrante du sentiment postmoderne. L'univers urbain, avec son développement architectural et infrastructurel, son anonymat, ses cadences douteuses, sa consommation effrénée, ce fleuron de la société industrielle, désespère alors une strate de la population, formée souvent des enfants de la petite-bourgeoisie. Les certitudes que propose la ville éclatent, le progrès dont elle était l'image déçoit. Dans un texte intitulé «Vers la sensibilité postmoderne», Pierre Restany écrit:

> Notre société a certainement besoin de se forger de nouveaux rituels qui définissent cette frontière flexible, souple et très

> diluée entre la conscience collective et la conscience individuelle. Et c'est là justement où 1968 a été la culture nourricière de tous ces phénomènes que nous vivons aujourd'hui. Elle l'a été dans la mesure où à travers des cheminements extrêmement différents, diffus, hétérogènes, toute une génération avait conscience de sa différence, c'est-à-dire de l'autre et de la possibilité de travailler et de gérer son propre destin expressif d'une autre façon. Après cette «explosion» révolutionnaire, le mouvement de 1968 s'est acheminé vers ce que l'on peut appeler une subversion douce de la modernité. [28]

Cette subversion douce, le cinéma l'indique quand il nous montre des personnes abandonnant Montréal pour s'implanter à la campagne. On ne transforme plus la société, on recrée des communautés de base. Il est étonnant que peu de films, surtout en fiction et de la part de la génération que nous étudions, fassent écho à l'autre grande tendance des années soixante-dix: le militantisme à saveur marxisante. Le groupe social que forment nos cinéastes, même si ces derniers, dans leurs déclarations, peuvent avoir recours à un vocabulaire radical, hésite à inscrire ce discours dans ses récits. Point, chez eux, de comités de citoyens et de manifestations, bannières au vent. Leurs représentations balisent leurs énonciations et anticipent, en quelque sorte, les préoccupations nucléo-centriques de la décennie suivante [29].

Au mieux, et c'est là une deuxième facette que nous avons mise en lumière, ces cinéastes disent-ils, par le choix des quartiers populaires, vers où penche leur cœur. Toutefois, puisque c'est surtout le Plateau Mont-Royal et une certaine frange du Centre-Sud [30] qui les intéressent, ils annoncent et reflètent le processus de «gentrification» qui va frapper ces quartiers. Ils se retrouvent d'ailleurs au même diapason que les groupes musicaux que l'on identifie bien à Montréal: Ville-Émard Blues Band,

---

28 Paru dans l'ouvrage collectif dirigé par Francine Couture, *Les arts et les années 60*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 11-25.

29 Tous ceux qui expliquent la désuétude du Nous et le retour du Je par un quelconque désenchantement post-référendaire auraient intérêt à explorer également l'écart entre discours et récit dans l'univers de la création culturelle. Celui-ci peut servir de base tout aussi pertinente que les textes discursifs pour étudier l'histoire et les mentalités.

30 À noter que, pour l'exposition Cités-Cinés qui a eu lieu au Palais de la civilisation de Montréal en 1989 et 1990, c'est cet environnement qui a été retenu comme élément du décor reconstruit.

Beau Dommage[31]. Il n'y a en fait que Forcier qui prend le contrepied de cet univers où le romantisme de l'enfance, du restaurant du coin, des escaliers extérieurs, des ruelles et des cuisines, vont de pair. Son monde désabusé refuse la re-création de nouveaux mythes.

Certains ont pu croire que ces choix géographiques montréalais (les quartiers populaires) expliquaient une désaffection du public à l'égard du cinéma québécois. Il est sûr que tous les films que j'ai analysés ne furent pas des succès, loin de là. Mais je ne crois pas, quoi qu'en pense Ginette Major, que le cinéma québécois des années soixante-dix n'a pas trouvé son public parce qu'il offre une vision résignée et fataliste de la vie, qu'il projette une image dévalorisante des Québécois et du Québec, qu'il est «le miroir complaisant d'une société avachie»[32]. Il y a probablement de cela chez certains spectateurs. J'estime toutefois que la forme des films en est autant la cause que leur contenu, leur esthétique se démarquant trop du cinéma américain dominant. Malheureusement Major ne consacre que trois pages à l'analyse de la structure filmique des œuvres des années soixante-dix et cela contribue à affaiblir son analyse. Il reste encore place à d'amples développements pour mieux cerner les codes narratifs et filmiques auxquels ces films ont eu recours.

Le discours montréalais des cinéastes est autant en décalage avec celui des intervenants municipaux que leur cinéma se démarque du cinéma dominant. Mais en même temps, il est au diapason d'une sous-catégorie sociale qui dépend fortement, en dernière instance, de Montréal pour exister. L'apparition du film de Tana annonce la réconciliation avec l'environnement urbain. Il fallait passer par la retraite individuelle pour aller vers la rencontre collective où la ville deviendrait à la fois communauté et territoire. Il fallait également liquider une certaine forme de nationalisme que la campagne représentait, avec le mythe de la terre, le discours du pays, le retour au folklore et les habillements pseudo-paysans. Il fallait renverser les topographies.

Le Montréal imaginaire ne pouvait avoir bonne presse dans ce système. Mais ce n'est pas ce groupe social qui a véritablement

---

31 Certains films ont eu recours à la musique de ces groupes.

32 *Le cinéma québécois à la recherche d'un public: bilan d'une décennie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1982, 164 p.

pris le pouvoir en 1976 avec le Parti québécois. Un nouveau nationalisme a trouvé voix au chapitre. Dès lors l'image de Montréal était appelée à se modifier au cinéma, pas tout à fait radicalement, mais sans avoir recours aux mêmes oppositions. On peut s'étonner de ce que la critique porte une attention limitée à la représentation et à la place de Montréal dans les films. Règle générale, elle parle de la ville quand cela constitue le thème apparent du film. Si on lui dit *Jésus de Montréal*, *New York Stories* ou *Paris vu par...*, alors là, la critique active un système de lecture qui l'amène à interroger la représentation urbaine. Sinon elle n'aborde la ville que par accident, entre la fonction du décor et la qualité du montage sonore, toutes choses qui constituent pour elle une coloration, de l'accessoire, non pas une nécessité. Et pourtant, si on s'y attarde un peu, on voit que la ville participe souvent, de manière mystérieuse, du climat que dégage l'histoire d'un film[33].

Dans le système d'attente de la critique, dans le cas du cinéma narratif, le facteur production (réalisateur, pays, genre même) occupe une place importante et, à l'image du spectateur d'ailleurs, l'accès à l'œuvre et à ses thèmes passe d'abord par les personnages. Le rôle déictique du personnage l'emporte sur celui des images. Car c'est la nature illusoire de la représentation de la réalité qui attire le spectateur, explique sa fascination et fonde donc la « scopophilie » cinématographique. En soi, la ville n'est pas une réalité illusoire, mais un donné environnemental dans lequel se meut le spectateur et dont il a une expérience existentielle. Quand elle devient personnage, héroïne, présence singulière, elle comble cette lacune que nous pourrions qualifier d'ontologique. Sinon, elle exige du spectateur (et du critique) une attention décodante plus grande. Il faut que la compétence narratologique et « décryptique » de ce dernier fonctionne de manière à enclencher son savoir culturel afin de donner sens à une entité qui demeurerait autrement virtuelle, en toile de fond[34].

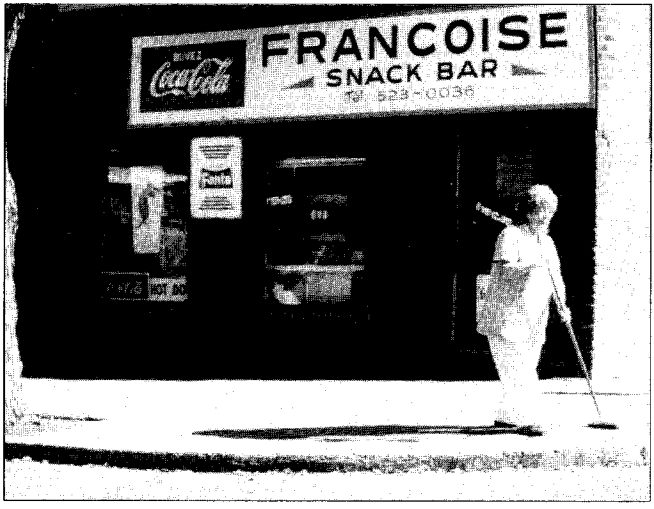
---

33 Cf. Pierre Véronneau, *Montréal, ville de cinéma*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1992. Je tente d'y montrer que lorsque l'on porte attention au contenu montréalais des films, celle-ci n'occupe pas une place insignifiante.

34 Des ouvrages comme *Small-Town America in Film* d'Emanuel Levy (New York, Continuum, 1991, 298p.) ou *Paris Cinéma. Une ville vue par le cinéma* de Jean Douchet et Gilles Nadeau (Paris, Éditions du May, 1987, 199p.) sont de bons exemples de cette attitude.

Un tel travail de lecture m'a permis de dégager quelques figurations de Montréal à une époque donnée et de les confronter avec l'écho qu'en faisait la réception critique. La représentation de Montréal dans mon corpus indique bien le point de vue de classe que partagent les cinéastes et l'évolution de ce point de vue, pour le même groupe, durant une décennie. On pourrait suivre la carrière de chacun de ces cinéastes pour voir comment s'est effectuée leur évolution par rapport à Montréal; on constaterait sûrement que la majorité manifeste une réelle réconciliation avec Montréal, car le cinéma des années quatre-vingt réserve à la ville un accueil fort différent; elle est dorénavant le lieu de la réussite individuelle ou de la matérialisation des projets collectifs. Pour ce qui est de l'attitude des réalisateurs pendant les années soixante-dix qui dépeignaient un Montréal qui menace l'homme et le coupe de ses racines, on pourrait conclure qu'ils ont fait, pendant cette période, l'expérience d'une perception qui les transporta, au plan individuel, d'un dehors vers un dedans, et au plan collectif, de la périphérie vers le centre. Au procès de la ville, il y eut, strictement, non-lieu, pour permettre au lieu d'advenir. La route dorénavant était ouverte vers la Cité.

Les grands enfants (Paul Tana, 1980)
collection Cinémathèque québécoise



L'eau chaude, l'eau frette (André Forcier, 1976)
collection Cinémathèque québécoise