

NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

L'autre de l'espace. Andrée Fortin, *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*

THOMAS CARRIER-LAFLEUR

Andrée Fortin, *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Monde culturel », 2015, 274 p.

Marco Polo imaginait qu'il répondait (ou bien Kublai imaginait cette réponse) que plus il se perdait dans les quartiers inconnus des villes lointaines, mieux il comprenait les autres villes qu'il avait traversées pour arriver jusque-là, et il re-parcourait les étapes de ses voyages, et il apprenait à connaître le port d'où il avait levé l'ancre, et les lieux familiers de sa jeunesse, et les alentours de sa maison, et un campiello de Venise où il courait quand il était enfant.

— Italo Calvino, *Les villes invisibles*

Dans un essai de 1902 qui porte sur les caractéristiques de la vie métropolitaine à l'orée du vingtième siècle, Georg Simmel insiste considérablement sur l'intellectualisation de l'existence et des relations sociales qu'est en train d'instaurer la grande ville. Celle-ci est décrite tel un complexe *dispositif* sociologique, anthropologique et esthétique qui ne cesse de lancer un défi à la pensée, mais aussi aux représentations artistiques. Productrices d'images et d'expériences inédites, la grande ville est riche de forces qui viennent modifier le cours de l'existence de celui qui y habite. Confronté quotidiennement à la mécanique de la vie moderne telle qu'elle prend racine dans les métropoles, le citadin se retrouve en danger de voir son individualité progressivement dépérir, au point de ne devenir lui-même qu'une partie anonyme de l'engrenage, tournoyant de plus en plus vite. « C'est pour cette raison que devient compréhensible avant tout le caractère intellectuel de la vie de l'âme dans la grande ville, par opposition à cette vie dans la petite ville, qui repose plutôt sur la sensibilité et les relations affectives » (Simmel, p. 42). Ce que le sociologue cerne ici, c'est à la fois la question de l'imaginaire *du* lieu, mais aussi celle de la place de l'imaginaire *à même* le lieu. Construite comme un réseau qui n'est pas sans rappeler la figure du labyrinthe, la grande ville devient en quelque sorte une entité mathématique, une équation en perpétuel changement à laquelle, de jour en jour, le citadin doit savoir s'adapter. Se promener dans les rues de la métropole, choisir tel chemin plutôt qu'un autre, prendre un raccourci secret pour gagner du temps, ou au contraire faire le grand tour afin de jouer ostensiblement son rôle devant les autres acteurs de cette comédie toujours partiellement inconsciente, voilà une partie du problème que le dispositif urbain pose à l'intelligence. Voilà aussi ce à quoi le citadin doit progressivement s'ajuster, au risque de se voir rejeté éternellement dans les marges du mécanisme. Quelque part au dix-neuvième ou au vingtième siècle, vivre en ville est

devenu le problème par excellence que le sujet moderne doit résoudre, grâce à son intelligence et à sa capacité d'adaptation. *Faire un* avec la métropole est certes l'idéal urbain, vécu différemment par toutes les couches de la société, des hommes d'affaires à la bohème, mais il s'agit aussi d'un des plus grands dangers de l'époque, dans la mesure où l'adaptation citadine se fait systématiquement au prix d'une perte de personnalité, la poussée de l'intelligence urbaine étant inversement proportionnelle au développement de l'âme et de ses passions.

De manière générale, du moins en Occident, l'espace rural est porteur de valeurs bien différentes que celui de l'urbanité, non pas associées à la perte de personnalité, mais plutôt au ressourcement identitaire et à une quête de l'origine. Pour s'en convaincre, il convient de mettre de côté les réflexions d'un Simmel au profit de l'actuelle ébullition des récits du terroir dans la littérature et le cinéma québécois, mais aussi de celles des discours qui tentent de les analyser et de les mettre en relation. Dans le cas des récits contemporains, plusieurs ont remarqué son regain d'intérêt pour les espaces extra urbains [1]. De sa marginalité première, cette interrogation des « laissés pour compte » des fictions et de leurs récits – petites villes, banlieues, terrains vagues, espaces vides et autres lieux limitrophes – a rapidement su conquérir une place centrale, au point où elle doit maintenant être traitée non seulement comme un sujet, mais bien comme un symptôme. C'est par exemple ce que fit, certes non sans humour – mais avec la forme de sérieux propre à l'ironie – Benoît Melançon, le 19 mai 2012, avec la millième entrée de son blogue, ayant pour titre « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 ». C'est dans ce texte qu'apparut l'expression consacrée par plusieurs, reniée par d'autres, mais néanmoins sur toutes les lèvres, d'*école de la tchén'ssâ* : « Cette école est composée de jeunes écrivains contemporains caractérisés par une présence forte de la forêt, la représentation de la masculinité, le refus de l'idéalisation et une langue marquée par l'oralité ». Or, cette génération d'écrivains est également *doublée* par une génération de cinéastes, aux thèmes et aux ambitions similaires. Une grande part de la « mouvée » (Sirois–Trahan, 2010) du renouveau du cinéma québécois œuvre en effet à représenter des espaces parallèles, des lieux décalés, des petites villes ou des villages *déphasés*, à l'instar souvent des sentiments que vivent les personnages. Parmi ce mouvement, ressort en particulier le thème de l'origine : en parallèle avec l'activité de plus en plus intense des métropoles à l'ère de la virtualisation de la sociabilité, le roman et le cinéma redécouvrent leurs espaces originaires, ceux du bois et de la terre. Ainsi il est loin d'être anodin qu'au même moment où *Les Pays d'en haut* reviennent en force (le dernier épisode a été regardé par plus de 1 300 000 spectateurs lors de sa diffusion télévisuelle, et bien d'autres le regarderont en ligne), un réalisateur comme Sébastien Pilote prépare son adaptation de *Maria Chapdelaine* et Rafaël Ouellet celle de son *Menaud, maître draveur*, sans oublier la « superproduction » *Chasse-Galerie : La légende* de Jean-Philippe Duval qui, sans pour autant obtenir le succès pécuniaire espéré, vient de voguer sur tous les écrans de la province. École, mouvement ou mouvée, quelque part entre une *politique de l'espace* (comme on dit politique des auteurs) et un opportunisme commercial, toujours est-il qu'une bonne part des fictions contemporaines *répète* les histoires et les récits du terroir, retrouvant l'origine du « pays de Québec » pour mieux le *transformer*.

Que retenir de cela ? Sans doute que, au même titre qu'Héraclite ne se baignera jamais deux fois dans le même fleuve, le voyageur ne visitera jamais deux fois le même village, le citadin ne parcourra jamais deux fois la même rue et l'homme des bois ne traversera jamais deux fois la même forêt. En constante modification, les lieux humains voyagent *aussi* dans l'espace des fictions. La répétition des lieux d'une littérature ou d'une cinématographie n'est pas *mimétique*, mais *différentielle*. Elle est à l'image de ces récits faits à l'empereur par le Marco Polo de Calvino : une équation de référents qui s'entremêlent perpétuellement, une analyse combinatoire qui ne viendrait jamais à bout de son ensemble, parce que celui-ci, quoique réel, s'étend et se recrée aussi dans l'imaginaire. C'est à de telles considérations sur *l'imaginaire de l'espace* qu'est consacré le dernier livre de la sociologue Andrée Fortin, professeure émérite au Département de sociologie de l'Université Laval, dont nous tenterons ici de recenser les principaux caractères tout en donnant une idée au lecteur du *parcours* – le mot ne saurait être plus juste – qui y est proposé.

*

Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois, son titre l'indique, s'inscrit tout à fait dans l'air du temps, celui des études sur l'espace – à la fois sur la place de l'espace dans les œuvres et, inversement, celle des œuvres dans l'espace –, tout en donnant droit de cité à des enjeux sociologiques qui, on a pu le voir rapidement avec les considérations modernistes de Simmel, ne datent pas d'hier. A. Fortin vient toutefois combler un vide dans l'actuel magma des études sur *l'enchevêtrement des fictions et de l'espace* en misant sur la focale des « représentations sociales » (p. 3) inhérentes aux lieux de l'homme, à tout cet « imaginaire sous-jacent » (p. 2), qui, bien qu'invisible, n'en détermine pas moins la mécanique de la sociabilité. « Concevoir l'espace et les déplacements, ce n'est pas que scruter des plans et des cartes » (*id.*), pas plus, le montre très bien l'auteure, que le cinéma n'est qu'un moyen de mimer le décor qui l'entoure. Fait intéressant, surtout pour une étude ouvertement sociologique, le cinéma n'est donc pas ici analysé depuis une vision obstinément « réaliste » du média, qui risquerait d'assujettir les images en mouvement à la *lettre* du réel, mais, plutôt, à partir de *la part proprement imaginaire de son fonctionnement*. Pas moins que la littérature, le cinéma sait rendre compte de *l'esprit* – voire *des esprits* – d'un lieu. Les lieux dont il sera question, qu'il s'agisse de Montréal, de Québec, de routes ou de l'espace public des médias et des créations (nous y reviendrons), sont d'abord *virtuels*, sans pour autant être abstraits et encore moins faux. Ils le sont d'abord par leur multiplicité, celle de tous les points de vue qu'ils rendent possibles sur le réel. Le travail de l'auteure n'est pas de nous montrer en quoi le cinéma vient documenter le lieu où il installe son regard – c'est d'ailleurs ainsi qu'il faut comprendre le choix de se concentrer exclusivement sur le cinéma de fiction québécois –, mais plutôt comment, par la répétition des lieux dans les fictions, par leurs insistances narratives, par l'éventail de drames qui s'y jouent et s'y complètent, le cinéma arrive à *faire le bilan* d'un espace grâce au foisonnement de ses représentations imaginaires, « la vision du monde qui est à l'œuvre dans le cinéma québécois » (p. 8). Certes, comme l'écrit l'auteure, « le cinéma propose explicitement des images » (p. 7), mais cela ne veut pas dire que leur contenu l'est pour autant, surtout lorsque celui-ci est étudié à partir d'un très

large corpus filmique, comme c'est évidemment le cas ici (le corpus de l'auteur comporte 270 longs métrages de fiction, réalisés entre 1965 et 2010, ce qui, pour une étude dont le but premier n'est pas l'histoire, est tout simplement remarquable).

On voit donc que l'on ne saurait faire l'économie de cette question, essentielle à la prémisse de l'ouvrage (et qui le transcende également) : « Pourquoi explorer les représentations de l'espace dans le cinéma, plutôt que dans le roman ou un autre genre de récit ? » (p. 7). La réponse n'est pas simple. Comme l'a dit A. Fortin, elle concerne l'*explicite* des images. Pour une étude sociologique, cela représente en effet un atout indéniable. « Le roman décrit, certes, mais les images qu'il propose sont des cadres que le lecteur remplit à sa guise, et [...] que l'auteur aussi dépeint à sa guise. Quand un cinéaste raconte une histoire, qu'il s'agisse d'une histoire d'amour ou d'un thriller, il n'a pas le choix de montrer les lieux où se déroule cette histoire » (p. 7-8). Au même titre que Descola parlait d'une « évidence de la nature » (p. 23), il y a donc une « évidence du cinéma ». L'enjeu n'est pas neuf, et l'œuvre de plusieurs auteurs et cinéastes repose explicitement sur son exploration, que l'on pense aux écrits d'André Bazin ou aux expérimentations cinématographiques de Jean-Luc Godard. Ainsi, les « lieux préexistent au film (même s'ils sont parfois quelque peu "maquillés" à l'aide de feuilles de contreplaqué ou d'effets numériques) » (p. 8). Tout l'*Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois* est précisément construit pour méthodiquement *nuancer cette affirmation*. Comment ? En insistant sur les tensions inhérentes à tout lieu humain, à sa capacité de *signifier une chose et son contraire*. Le fascinant et constant renversement des valeurs auquel est convié le lecteur – présent lors de l'étude de chacun des espaces de l'ouvrage – montre bien qu'un seul espace est riche de plusieurs strates d'imaginaire et donc, à la lettre, qu'il y a plusieurs manières pour l'homme d'y habiter, ou même, minimalement, de le traverser. L'auteure insiste : « le cinéma est plus vu que la littérature n'est lue, et en ce sens contribue plus largement au façonnement des imaginaires » (*id.*). Conformément au vocabulaire benjaminien, il s'agit là de la « valeur d'exposition » du média cinéma : « *La reproductibilité technique des films est inhérente à la technique même de leur production. Celle-ci ne permet pas seulement, de la façon la plus immédiate, la diffusion massive des films, elle l'exige* » (Benjamin, 2000, p. 281 ; l'auteur souligne). Avec la modernité – celle, urbaine, dont parle aussi Simmel –, la reproduction technique a gagné pour elle-même une place de choix parmi les procédés artistiques et aussi dans la société. Une pensée sociologique ne peut se priver de cette « terrible visibilité » (Cocteau) propre au cinéma, celle-là même que plusieurs cinéastes tenteront de *contourner* pour faire œuvre. Non seulement le cinéma doit représenter le réel, en démultiplier les apparitions afin de le complexifier et de le rendre indiscernable, mais cette représentation doit aussi être vue par le plus de regards possible. « Cette popularité [...] du cinéma, sa diffusion sans commune mesure avec le roman et la disponibilité croissante du corpus en font un véhicule privilégié de l'imaginaire social » (p. 10). Ici, la sociologie – paradoxalement, diront certains – vient sauver le cinéma de seulement *montrer directement* les hommes et leurs espaces, de n'être qu'un ensemble de *données*. Poser le problème, comme le fait notre auteure, non pas en fonction de l'*immédiateté* des images, mais bien de *leur imaginaire*, c'est-à-dire de leurs désirs, de leurs valeurs, de leurs interdits, voilà

une façon d'à la fois nuancer l'ontologie réaliste et mécanique du cinéma tout en l'assumant complètement.

On peut même avancer que l'auteure s'autorise de cette dimension multiple et explicite de l'expérience cinématographique pour pratiquer une forme précise d'écriture. En effet, comme certains n'ont pas manqué de le remarquer, *l'Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois* est une étude qui, littéralement, donne à voir le cinéma, ou plutôt ses films. Aussi Michel Coulombe, dans sa recension de l'ouvrage pour *Ciné-Bulles*, écrit que son auteure « recourt abondamment aux énumérations », ajoutant qu'il s'agit là d'un « procédé répétitif, jusqu'à se faire hypnotique » (p. 55). Dans son compte rendu pour les *Cahiers de géographie du Québec*, on lit aussi chez Sébastien Caquard, que l'« *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois* fait penser à une sorte d'inventaire à la Prévert sur le mode universitaire dans lequel les titres de films, les années de sortie et le nom de personnages se succèdent au fil des pages » (p. 142). Au-delà de la métaphore, ce que fait une étude sociologique comme *l'Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois* en multipliant ainsi les titres des œuvres (on en compte souvent plus d'une dizaine par page) et en favorisant leur répétition, c'est précisément de *donner à voir* le cinéma et ses espaces *dans leur valeur d'exposition*. « Pour saisir l'imaginaire à l'œuvre dans le cinéma de fiction, il importe de prendre en compte plusieurs films et de ne pas se centrer sur l'œuvre d'un réalisateur. [...] Au-delà d'une œuvre, fut-elle d'un cinéaste réputé, ce qui m'intéresse ici c'est l'imaginaire social, collectif, ses constantes et ses inflexions. Dans mon analyse, l'objet filmique prime sur l'auteur » (p. 10). Derrière la liste sans cesse rappelée des films, *leur enchaînement* (comme sur une chaîne de montage) constant, il y a l'exposition fine de leurs valeurs, dans leur complexité et leur perpétuelle modification. Cette autre phrase de Benjamin est aussi importante pour comprendre l'intérêt de l'ouvrage d'A. Fortin, pour savoir *comment le lire* :

De même [...] qu'à l'âge préhistorique la prépondérance absolue de la valeur culturelle avait fait avant tout un instrument magique de cette œuvre d'art, dont on n'admit que plus tard, en quelque sorte, le caractère artistique, de même aujourd'hui la prépondérance absolue de sa valeur d'exposition lui assigne des fonctions tout à fait neuves, parmi lesquelles il se pourrait bien que celle dont nous avons conscience – la fonction artistique – apparaisse par la suite comme accessoire. (2000, p. 284-285)

La méthode utilisée dans *l'Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois* ne saurait être plus en adéquation avec son objet. Si le cinéma est le moyen d'expression le plus intéressant pour parler de l'espace de l'homme, c'est justement dans la mesure où il *le donne à voir*, sans pour autant le rendre univoque, et aussi parce qu'*il est fait pour être vu par tous* (la prolifération actuelle des écrans et des supports des films rend le phénomène encore plus criant). Dans cette optique, il est alors nécessaire d'adopter une réflexion et une écriture qui rendent sensible cette suprématie des « choses vues » au cinéma. « Toute représentation étant une construction, je cherche donc à saisir à partir de quels éléments cette représentation se construit et comment elle se structure. Dans cet objectif, je porterai attention avant tout aux images, et aux propos explicites sur l'espace dans les dialogues ou la narration » (p. 15). L'auteure n'a donc nul besoin d'analyser « en profondeur » des œuvres, leur sens

artistique ou leur effet plus ou moins magique. Les films se multiplient sans qu'aucune plus-value ne soit accordée à l'auteur. En revanche, l'intérêt de la démarche réside dans le fait de rendre visible et d'enchaîner ce que nous avons déjà devant les yeux. Les réseaux de l'évidence – de l'évidence *devenue évidente* par l'entremise de certains acteurs – sont le propre de la sociologie. « Des images fortes, des thèmes, sont apparus au visionnement des films » (p. 25). Le cinéma expose l'espace où l'homme s'expose lui-même. *L'interrelation de ces différentes expositions se nomme « imaginaire »*. C'est cela qu'il faut arriver à montrer et à classer.

*

Maintenant que la méthode et ses horizons sont mieux cernés, nous tenterons d'exposer brièvement l'argument et les conclusions de l'ouvrage (que l'on ne saurait trop encourager le lecteur à aller découvrir par lui-même). Ainsi l'auteure nous convie à un parcours de ce qui de l'espace *se répète*, mais aussi de ce qui *y change*. Pour ce faire, le livre sera construit en trois parties, où, ce que n'ont pas compris tous les lecteurs, *la définition de l'espace est elle-même amenée à se modifier*. Seront d'abord posées trois permanences, trois vecteurs pour le moins fédérateurs de l'exposition cinématographique de l'espace : la ville, la banlieue, la campagne. Du centre à la marge, la technique utilisée par l'auteure est de celles, pour emprunter les mots de Raoul Ruiz, « qui imitent les conquistadors espagnols : une fois choisi un territoire à explorer, on l'épuise en le parcourant dans toutes les directions possibles » (p. 90). Le premier territoire est celui de la ville. Or, dit bien l'auteure, « [l]a ville dans le cinéma québécois, c'est Montréal » (p. 27). Étant le lieu le plus effervescent et bigarré de tous les espaces étudiés, Montréal sera décrit « en détail et avec les nuances qui s'imposent » (p. 28), mais dont, pour notre part, nous ne pourrions pas complètement rendre compte ici. Les lecteurs n'auront toutefois d'ailleurs d'autre choix que d'être impressionnés par cet inventaire qui « se caractérise surtout par son organisation rigoureuse et par la qualité du propos » (Caquard, p. 142). Sont-ce pour autant tous les films québécois qui ont été recensés par l'auteure ? Bien sûr que non, et l'on n'a pas manqué de le souligner : « L'auteure semble avoir manqué de rigueur dans la formation de son corpus » (p. 55), écrit non sans un certain plaisir Coulombe, codirecteur, il est vrai, avec Marcel Jean, du *Dictionnaire du cinéma québécois* (dont une nouvelle édition serait par ailleurs la bienvenue). Mais un essai sociologique ne saurait être un dictionnaire, et vice versa. Bien que tous deux pratiquent l'art de l'inventaire, entre celui-ci et celui-là apparaît non une différence de degré, mais de nature. « Mon analyse ne concerne pas tant ce que le film raconte que la façon dont il le fait » (p. 19), écrit A. Fortin. Or, sans pour autant être exhaustives (ou même prétendre à l'exhaustivité), les tendances qui ressortent de l'imaginaire montréalais – soit de la manière dont le cinéma québécois expose Montréal – font essentiellement de la ville un lieu négatif, ou à tout le moins qui a la possibilité de l'être. L'imaginaire montréalais est hanté par quelques fantômes, qui, eux, sont davantage universels que locaux (c'est par ailleurs le propre de toutes les grandes villes que d'être impersonnelles et, d'une certaine manière, interchangeable dans leur complexité) : « La tension constitutive de la représentation de la ville dans le cinéma québécois est liée à la pauvreté » (p. 28) ; « la ville est également le royaume de l'alcool » (p. 30), où il faut composer avec la violence ; « ce qui

aggrave les problèmes de pauvreté, c'est la folie » (p. 32). À ce titre, une étude de la folie et de la maladie mentale dans le corpus québécois est encore à faire, sujet où les fictions de la ville avec sa « difficulté d'être » seraient certainement très présentes. Aussi, la communauté de la ville est souvent – pas toujours, car rien n'est absolu dans ce monde, pas même au cinéma – une communauté forcée, nécessaire en raison du problème d'espace propre aux métropoles, car « elle n'est pas nécessairement bien connotée dans les films » (p. 33). Cette analyse des formes de voisinage menée par A. Fortin est particulièrement intéressante et représente un des moments très convaincants du chapitre sur Montréal. La ville peut enfin être pensée sociologiquement de manière temporelle, soit comme « une étape dans la vie de jeunes adultes » (p. 39), « lieu transitoire » (p. 42), voire « lieu de sortie » (*id.*).

Par sa violence, sa pauvreté, la difficulté de ses relations et par sa qualité souvent transitionnelle, la ville est donc « une figure qui se défait » (p. 49). C'est pourquoi, dans la partie de l'ouvrage peut-être la plus originale, l'auteure peut écrire que « [l']avenir est en banlieue ». En effet, l'intérêt de l'étude de Fortin est de cristalliser l'importance de plus en plus grande que les cinéastes québécois accordent à la banlieue (comme le remarque par exemple Sirois-Trahan [2010] par rapport aux réalisateurs appartenant à la « mouvée » du renouveau), importance qui, bien sûr, ne tombe pas du ciel et correspond à la traduction d'un phénomène qui ne concerne pas seulement le cinéma. « L'image forte » de la banlieue est « celle d'un lieu rêvé, auquel on aspire et où il fait bon vivre » (p. 51), lieu confortable, isolé des aléas du romanesque, lieu à soi où élever des enfants et regarder l'herbe pousser (avant de la couper chaque samedi !). Par contre, à cette idylle, présentée non sans ironie dans le corpus québécois, s'oppose une contre-image, « [l']envers du rêve », soit « la banlieue comme lieu de conformité » (p. 57). L'auteure rend très clair ce « contraste entre les thèmes du rêve et de la maison individuelle d'une part, et de la conformité dans le quartier d'autre part » (p. 58). Frontière de la ville, la banlieue est un lieu riche pour l'analyse, car il véhicule des imaginaires contradictoires, certains regardant vers la ville, dont elle est l'expansion, mais d'autres aussi vers la campagne et une autre forme de sociabilité. Mêlant continuité et discontinuité, c'est cette hybridation des enjeux et des horizons qui offre à la banlieue une dimension fédératrice pour l'imaginaire. Le métissage sera encore plus grand dans le prochain lieu visité, même si celui-ci est aussi plus marginal. « En dehors de la ville et de la banlieue, il y a le village, la campagne et en général la région. Si la "campagne" dans l'ensemble s'oppose à la ville et à la banlieue, il ne s'agit pas d'"un" espace unitaire dans le corpus, encore moins que ne le sont les banlieues ou les quartiers des villes » (p. 73). Ainsi faut-il par exemple face à cet espace non unitaire différencier les vacanciers des résidents permanents, ceux qui y vivent et ceux qui ne sont là que pour y fuir, ceux qui y meurent et ceux qui y renaissent. La campagne a longtemps été le principal lieu des fictions du corpus canadien-français et québécois (A. Fortin cite d'ailleurs un texte d'Yves Lever sur ce propos), entre autres avec la très grande majorité des fictions des années 1940 et 1950, puis lors du renouveau du cinéma direct qui, selon l'expression de Gilles Marsolais, a également « poléniser » la fiction. Il s'agit donc d'un lieu historique, qui, chaque fois qu'il est arpenté par de nouveaux personnages, souvent en quête

d'eux-mêmes ou en fuite de la société – Fortin note d'ailleurs avec justesse que la campagne est souvent un lieu sans enfants, ce qui justement facilite l'introspection des personnages adultes –, rappelle tous les gestes qui y ont été posés, tous les pas qui l'ont déjà foulé. Essentiellement, la campagne dans le cinéma québécois est structurée par l'opposition entre le temps suspendu et le temps entropique, soit entre la contemplation et la violence. La suspension du temps peut donc y être vécue de manière positive ou négative. Dans ce second cas, la violence devient « la seule façon d'[y] échapper » (p. 88), la seule manière pour sortir du temps entropique, comme on le voit régulièrement dans les films de Denis Côté, Rafaël Ouellet, Sébastien Pilote et surtout de Guy Édoin.

L'intérêt de *l'Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois* n'est pas seulement de « faire le point » sur ces trois lieux névralgiques pour une cinématographie, mais, plus encore, d'insister sur les possibles interactions entre ces derniers. « Un passage géographique correspond à une transformation du personnage » (p. 97). Le personnage cinématographique est un vecteur qui *repotentialise* les intensités – et personnalités – du lieu. Grâce aux personnages, à leurs déplacements, à leur enracinement ou à leurs fuites, le lieu n'est jamais identique à lui-même. Ces modifications de l'espace par la structure des fictions sont évidemment à mettre en relation avec les changements de société, dont le cinéma ne saurait être exclu. C'est pourquoi l'auteure dit vouloir « [s]e pencher sur ce qui change dans les représentations » (p. 107) : « La définition même de la ville se transforme » (p. 109) ; « l'image de la banlieue est de plus en plus complexe » (p. 116). L'intérêt sociologique de l'ouvrage est de montrer les réseaux – affectifs, techniques, dramatiques, financiers, mythologiques – qui s'emparent de l'espace et qui, via l'activité de leurs acteurs, tentent d'en transformer l'image. Comme on a pu l'écrire plus tôt, le cinéma n'est pas le témoin fidèle de la réalité du lieu, mais cette instance elle-même plurielle qui raconte l'histoire de sa polysémie et de sa capacité à s'altérer. D'où l'accent régulièrement mis dans le livre sur les moyens par lesquels l'homme se déplace, par exemple, dans le cas de la ville, « la représentation des rues et ruelles, des routes et surtout des ponts » (p. 127). « Circuler entre deux espaces, marcher, courir, rouler, voler, c'est souvent se transformer et passer d'un espace à l'autre » (p. 134). Art du mouvement – de cette transformation ajoutée intrinsèquement à l'image –, le cinéma est alors le média par excellence pour rendre compte du *mouvement social*. Ici on remarque que l'ouvrage d'A. Fortin élargit constamment son rapport à l'espace. C'est précisément ce qui, à notre sens, en constitue l'intérêt. Ainsi, l'espace, c'était d'abord la ville, la banlieue, puis la campagne (ou, devrait-on écrire, *les villes, les banlieues et les campagnes*, en raison du « kaléidoscope social », écrirait Proust, qui s'y jouait déjà). Le concept de lieu est de plus en plus inclusif, nuancé, relancé à même une seule idée. C'est maintenant la manière dont on va de l'un à l'autre de ces points chauds, ou même, simplement, celle dont on circule à travers chacun d'eux : « La marche est assez marginale, même en ville. La façon par excellence de se déplacer, c'est l'automobile » (p. 138) ; « Le métro, monde souterrain, est plus associé aux enfers qu'au mouvement » (p. 151). Dans une étude sur l'espace, il s'avère donc essentiel de « poser la question du vivre-ensemble » (p. 157), de se demander *qui va où, quand et pourquoi*. « Le moment où survient le voyage dans la trame narrative n'est pas anodin » (p. 172). L'élargissement de la notion

même d'espace dans l'ouvrage nous montre que la manière dont les lieux sont vécus, souhaités, fuis ou reniés est tout aussi importante que ses composantes premières, et qu'elle ne lui est pas extérieure.

Mais ce choix qu'a fait l'auteure de penser l'espace du cinéma québécois de manière *inclusive* et *stratifiée* n'a pas été accepté par tous. « [L]e lien avec l'espace devient beaucoup plus ténu dans la troisième partie » (Caquard, p. 143), dont le sujet est la place des œuvres, des paroles et des médias dans la place publique. Pourtant, cette idée qu'il existe quelque chose comme un « lieu de coprésence » (p. 185) où l'homme se met en scène dans sa diversité non hégémonique est tout à fait en accord avec le principe structurant de l'ouvrage, soit, on l'a montré, celui de la diversité des valeurs exposées et négociées à même un seul lieu. Par des lieux pluriels comme peut l'être « l'atelier » (p. 195), le lecteur est convié à parcourir « un imaginaire de l'art et des artistes dans les films » (p. 206). Il en va de même pour les médias qui, souligne l'auteure, « ne se contentent pas de situer un contexte, d'informer et de mettre en mouvement. Ils interprètent une situation, offrent un commentaire sur l'espace » (p. 215). L'espace de l'homme s'inscrit en creux dans les œuvres et dans les dispositifs médiatiques qui se retrouvent à l'écran. Ceux-ci incarnent non seulement un espace à même l'espace, mais, surtout, un espace dont la particularité est d'être intrinsèquement pluriel et ambigu. S'inscrivant dans la place publique et dans tous nos espaces quotidiens, les œuvres d'art (visuelles, surtout) ainsi que les médias sont, selon l'expression foucauldienne, des lieux *hétérotopiques*, soit des lieux dont le propre est de véhiculer et renforcer l'altérité. « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont eux-mêmes incompatibles » (Foucault, p. 758). Loin d'être superflue, l'hétérotopie constitutive des médias – en premier lieu, celle du cinéma –, des œuvres et autres représentants de la place publique et de l'espace privé vient donc rétroactivement éclairer toute la démarche du livre, et également son actualité. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que l'auteure aborde un tel sujet. « Il existe donc des mécanismes qui permettent de créer des liens sociaux et qu'on peut situer sur un continuum spatial. L'espace de la sociabilité peut être privé, communautaire ou élargi à tout le village global » (p. 138), écrivait-elle déjà dans un texte de 1993, « Les nouveaux réseaux : les espaces de la sociabilité ». Avec l'arrivée massive des nouveaux médias, ceux-ci transformant l'identité du cinéma, ce questionnement ne saurait être davantage contemporain.

*

« Le classement, le vouloir classer, la possibilité de classer est une activité fortement socialisante », disait Roland Barthes lors de sa leçon introductive au Collège de France [2]. Le fait de classer, ou seulement de vouloir y arriver, est en lui-même sociologique, nous montre l'*Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*. De concret, le lieu s'y transforme de plus en plus en quelque chose d'immatériel, mais révélant du même coup la multiplicité à même ce que l'on croyait, à tort, unique. S'ajoutant au vif intérêt de ses conclusions, qui offrent un regard nouveau sur un très large pan du cinéma québécois, l'étude d'Andrée Fortin est un hommage, depuis les terres de la sociologie, à la qualité hétérotopique des espaces au cinéma. L'ouvrage est riche d'un bassin d'idées, de thèmes,

d'*avenues* à explorer, à la fois pour le cinéphile et pour le chercheur. Bien que les films soient principalement utilisés selon leur valeur d'exposition (et non, comme il serait réducteur de le dire, en surface), l'essai donne le goût d'aller juger sur pièces, d'entrer dans l'espace de ces fictions et d'en sillonner nous-mêmes les lieux, de s'y perdre même, d'en vivre les merveilles et les contradictions. C'est par la juxtaposition de ses valeurs qu'un espace finit par faire sens, même si, au final, celui-ci ne sera jamais simple. « Ne pas trouver son chemin dans une ville – il est possible que ce soit inintéressant et banal. Il faut de l'ignorance – rien d'autre. Mais s'égarer dans une ville – comme on s'égare dans une forêt – cela réclame déjà un tout autre apprentissage » (2011, p. 256) écrit Benjamin dans sa « Chronique berlinoise ». C'est à une telle aventure que nous incite l'ouvrage, soit à l'art de se perdre dans le labyrinthe des lieux que, pourtant, nous pensions connaître par cœur, à commencer par ces films, qui sont littéralement toujours sous nos yeux. En somme, qu'est-ce donc que l'imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois, sinon *l'autre de l'espace* ?

NOTES

[1] Voir, il y a déjà plus de vingt ans, Nepveu (1998) ou, un peu plus récemment, Laforest (2007).

[2] On peut l'écouter ici : http://ubumexico.centro.org.mx/sound/barthes_roland/Barthes-Roland_Lecon-inaugurale-au-College-de-France-7-Janvier-1977.mp3.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland, *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, prononcée le 7 janvier 1977, Paris, Seuil, 1978.

BENJAMIN, Walter, *Écrits autobiographiques*, traduit de l'allemand par Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, édition établie et annotée par le Professeur Schweppenhäuser et le Docteur Rolf Tiedemann, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres », 2011.

—, *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rush, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 2000.

CAQUART, Sébastien, Sans titre, *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 59, n° 166, 2015, p. 142-143.

COULOMBE, Michel, « Le bonheur vit en banlieue ! », *Ciné-Bulles*, vol. 33, n° 3, 2015, p. 55.

DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 2015 [2005].

FORTIN, Andrée, « Nouveaux réseaux : les espaces de la sociabilité », *Revue internationale d'action communautaire*, vol. 69, n° 29, 1993, p. 131-140.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits (1954-1988). I (1954-1969)*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 1994.

LAFOREST, Daniel, « Espaces extra-urbains : le territoire mondialisé et son reste dans la littérature québécoise contemporaine », dans Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini (dir.), *Sens*

communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007, p. 335–355.

MELANÇON, Benoît, « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 », *L'oreille tendue*, entrée du 19 mai 2012. URL : oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/.

NEPVEU, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998.

RUIZ, Raoul, *Poétique du cinéma*, tome I, traduit par Bruno Alcala, Paris, Dis Voir, 1995.

SIMMEL, Georg, *Les Grandes Villes et la vie de l'esprit*, suivi de *Sociologie des sens*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Vieillard-Baron et Frédéric Joly, préface de Philippe Simay, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot : Philosophie », 2013.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « La mouvée et son dehors : renouveau du cinéma québécois », *Cahiers du Cinéma*, n° 660, octobre 2010, p. 76–78.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Thomas Carrier-Lafleur est stagiaire postdoctoral et chargé de cours au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Il a publié en 2010 son premier ouvrage, *Une Philosophie du « temps à l'état pur »*. *L'Autofiction chez Proust et Jutra* (Vrin/Presses de l'Université Laval). Son deuxième ouvrage, *L'œil cinématographique de Proust* vient de paraître en France aux Classiques Garnier dans la collection « Bibliothèque proustienne ». Il est l'auteur d'une trentaine d'articles sur le cinéma et la littérature et fait partie du comité de rédaction de la revue savante sur le cinéma québécois *Nouvelles Vues*. Ses recherches actuelles portent sur l'histoire des médias selon les romanciers français de la fin du XIXe et de la première moitié du XXe siècle ainsi que sur la représentation de l'espace-temps dans le cinéma québécois.