

Pour une poignée de docs #2 : Des cinéastes canadiens dans la ville, par Camille Bui

[Ambiance urbaine : bruits de voitures, un chien qui aboie...]

Camille Bui : Toute cette filmographie urbaine, et notamment à Montréal, nous donne à voir la ville d'abord comme un milieu.

[Musique du générique de début, de type western.]

Marion Carrot : *Pour une poignée de docs* explore des sujets qui traversent les films programmés par la Cinémathèque du documentaire à la Bpi. Dans cet épisode, Camille Bui, maîtresse de conférences en Cinéma, nous parle des villes filmées dans les documentaires canadiens projetés au Centre Pompidou du 7 septembre au 17 novembre 2022.

[Fin de la musique du générique de début.]

Marion Carrot : Quelles villes voit-on dans les documentaires canadiens ?

Camille Bui : C'est quand même Montréal qui prédomine la production. En faisant une petite recherche sur le site de l'ONF, on se rend compte qu'il y a quelques dizaines de films qu'on peut voir sur Toronto, sur Winnipeg, sur Ottawa, sur Calgary, donc des villes importantes du Canada – entre un million et trois millions d'habitants –, mais Montréal est vraiment le centre de production cinématographique au Canada, à la fois historiquement de l'industrie et du développement du cinéma documentaire.

Cette ville de la province de Québec a deux millions d'habitants, dont la moitié est bilingue. C'est une ville qui a au moins cette double culture, mais on en reparlera, qui est vraiment multiculturelle, et qui est très présente à la fois dans la production anglophone et dans la production francophone.

Marion Carrot : Quels habitants sont filmés, à l'intérieur de ces villes ?

Camille Bui : Je pense que c'est une sensibilité qui est commune avec le cinéma documentaire en général, en Europe mais aussi partout dans le monde, c'est que les documentaristes essaient de porter l'attention sur des personnes, des groupes qui en général sont peu visibles, peu représentés. Donc il y a à la fois des classes populaires – les travailleurs, les travailleurs pauvres –, mais aussi beaucoup les personnes immigrées.

Ces questions-là croisent aussi souvent des questions de genre. Beaucoup de cinéastes, et en particulier de cinéastes femmes, portent attention à des femmes ou à des groupes de femmes.

Gilles Carles réalisait en 1961 *Dimanche d'Amérique*, qui s'intéressait à la communauté italienne de Montréal, qui est très nombreuse. Et puis, c'est quelque chose qui revient très fort, avec un nouveau récit de l'identité québécoise qui est plus pluriel que celui des années soixante, où souvent le cinéma documentaire a essayé de participer à la recherche d'une essence de l'identité québécoise. Dans les années quatre-vingt-dix puis deux-mille, il y a cette attention à la diversité culturelle, et donc les immigrés ont une place plus importante dans le cinéma.

Je pense en particulier à ce film qui s'appelle [Le Plan](#), de 2011, réalisé par Isabelle Longtin, qui est le portrait de deux jeunes adultes immigrés. Je pense aussi à [À Saint-Henri le 26 août](#), la même année – 2011, réalisé en particulier par Shannon Walsh, qui est un remake du film de Hubert Aquin en 1962, [À Saint-Henri le cinq septembre](#), où cette diversité d'habitants, qui était déjà une diversité générationnelle, une diversité de genre, une diversité d'occupation en 1962, devient aussi une diversité d'origine culturelle, ethnique.

Marion Carrot : Est-ce qu'il y a des lieux qui sont filmés plus régulièrement, des espaces qui sont arpentés plus régulièrement dans les documentaires ?

Camille Bui : Les pionniers du cinéma direct canadien ont été les cinéastes anglophones qui ont tourné cette série de documentaires qui a été produite par l'ONF et diffusée à la télévision, [Candid Eye](#). Eux s'intéressaient déjà à la vie urbaine. Il y a ce film, entre autres, qui s'appelle [The Days Before Christmas](#), à la fin des années cinquante, qui montre les activités de préparation de Noël dans les magasins, dans la rue, dans certaines familles... Je pense qu'il y a cette diversité de lieux après dans beaucoup de films du cinéma direct francophone, parce que justement on est toujours dans cette idée de faire une sorte de portrait de la vie collective et de ce qui peut se dérouler dans la rue en termes de rassemblements – soit politiques, plus tard, soit, dans les années soixante, religieux, culturels.

Je pense justement au film de Carles, *Dimanche d'Amérique* où il y a toute une procession dans la Petite Italie. On retrouve des fêtes populaires ensuite, dans les années deux mille dix. La rue, ce n'est pas seulement cet espace collectif, c'est aussi un espace de parcours, de retour sur les lieux, individuel. Dans *Le Plan*, d'Isabelle Longtin, elle emmène ces jeunes adultes, Mohammed et Mabidi, sur les lieux de leur enfance, dans Montréal. Ils racontent, parfois avec une certaine nostalgie ou avec amusement, là où ils ont grandi, là où ils jouaient, l'école où ils allaient... Donc, c'est aussi un lieu de souvenirs.

Et puis, évidemment, il y a des intérieurs, qui sont aussi souvent des lieux collectifs. Cela peut être des lieux de culte. Je pense notamment à l'ouverture de ce film de Lucie Lachapelle, qui s'appelle [Village mosaïque](#), et qui commence avec deux plans, l'un dans une mosquée et l'autre, il me semble, dans un temple bouddhiste.

Extrait du film *Village mosaïque Côte-des-Neiges*, de Lucie Lachapelle (1996)

Des chants psalmodiés, d'abord dans un temple bouddhiste puis dans une synagogue.

Voix de Lucie Lachapelle, en off, sur une musique jazz et gaie : *Comme mes voisins juifs, grecs, laotiens et salvadoriens, j'ai tout d'abord vécu un exil dans ce milieu insaisissable, où se côtoient soixante-quinze ethnies et une multitude de langues. Entre la boucherie maghrébine, le dépanneur coréen et l'épicerie chinoise, j'ai enfin osé frapper aux portes closes. Et on m'a ouvert.*

Camille Bui : Lieux de culte, mais aussi évidemment commerces, beaucoup. Des épiceries – ce qu'on appelle les dépanneurs à Montréal –, ou les salons de coiffure ou de beauté, qui sont des lieux d'interactions sociales.

Et puis, parfois, des foyers aussi. Déjà, dans *À Saint-Henri le cinq septembre*, il y avait cette façon d'être invité, d'être accueilli dans le salon d'une famille ou bien de s'inviter chez les gens. C'est quelque chose qu'on retrouve de manière plus acceptée dans *Village mosaïque*, dans lequel certaines femmes immigrées témoignent auprès de la cinéaste de leur parcours : ça se fait chez elles, dans le salon en général.

Même quand c'est chez des gens, c'est dans le salon. C'est l'endroit où on est reçu, et même si ça se fait dans un cadre plus intime que dans un commerce ou dans une association (je n'ai pas parlé des lieux associatifs qui sont aussi très importants), on est encore dans cette situation d'interaction sociale entre deux personnes qui sont au départ étrangères et pas des proches.

Marion Carrot : Est-ce qu'on peut s'arrêter plus précisément sur les déplacements, la façon dont ils sont filmés et dont la caméra les accompagne ?

Camille Bui : Oui. Il faut se rappeler qu'à la fin des années cinquante, début des années soixante, les cinéastes et les techniciens ingénieurs collaborent pour mettre au point un nouveau matériel de prise de vue et de prise de son qui est portatif et léger. Cela permet deux choses : la prise de son synchrone, on en reparlera je pense ensuite, mais aussi évidemment la caméra qui se déplace, et qui se déplace de manière spontanée, c'est-à-dire sans nécessiter des installations et des rails de travelling.

Beaucoup de cinéastes emboîtent donc le pas aux personnes qu'ils ou qu'elles filment, et ça donne des plans qui épousent les pratiques de l'espace, évidemment les trajets à l'intérieur de la ville mais aussi les manières de bouger, de marcher, de se déplacer, que ce soit à pied, en voiture... C'est quelque chose qui est très net dans les deux *À Saint-Henri*. Dans *À Saint-Henri le cinq septembre*, on a des plans dans la rue, des plans en mouvement, et ça s'accroît en 2011 : on a à la fois le film qui s'ouvre par le trajet d'un livreur dans sa camionnette, et puis plusieurs séquences où on suit soit des enfants qui vont à la pêche, soit une personne dans une situation de précarité qui cherche des choses dans la rue et on filme ses jambes, ses pieds, qui arpentent le trottoir, donc il y a quelque chose de vraiment physique.

Cela sert à la fois à cartographier la ville par les pratiques, mais aussi à incarner vraiment les personnes filmées, à faire que ce ne soit pas juste des gens qui portent un récit, une histoire, mais que ce soit aussi leurs corps qui viennent raconter quelque chose.

Marion Carrot : Puisqu'on parle de raconter quelque chose, peut-être qu'on peut parler de la place de la parole ?

Camille Bui : Au début des années soixante, on a cette possibilité du son synchrone, mais qui est encore souvent mêlé avec le commentaire plus classique en voix off. On peut penser à *Dimanche d'Amérique* de Carles ou à *Saint-Henri le cinq septembre*, où on a un commentaire assez instruit voire littéraire, qui est prononcé, lu, par un homme qui a une diction extrêmement précise et qui, à la fois par son discours qui vient interpréter les pratiques des personnes, et par cette tonalité de voix, a tendance à surplomber la réalité, paradoxalement pour mieux nous la présenter mais avec quand même cet effet de distance.

Extrait du film *À Saint-Henri le cinq septembre*, de Hubert Aquin (1962)

Voix d'homme : *Voilà plus de cent ans, lors d'un autre cinq septembre, il y avait dans cet îlot entouré de chemins de fer, d'eau et de capitalistes, des tanneurs et des tanneries. L'air, à cette époque, était pollué par l'odeur du cuir. Mais voilà bien longtemps de cela, au temps des Indiens, des trappeurs, des hommes qui buvaient dru, des femmes fortes, des eaux tumultueuses. Depuis, l'essor industriel et le vingtième siècle aidant, Saint-Henri des tanneries est devenu, plus prosaïquement, Smoking Valley, le val aux fumées.*

Camille Bui : Mais par moments, cette voix s'efface et nous fait entendre les voix ou, en tout cas, les sons in, à la fois les voix individuelles mais aussi une ambiance sonore, justement aussi une ambiance collective. Par la suite, la place qui est donnée à la voix des personnes filmées est de plus en plus grande. Cela vient aussi d'une réflexion éthique de la part des cinéastes à ce moment-là.

Dans les films plus tardifs, la voix off a tendance à devenir une voix off située... Dans *Village mosaïque*, par exemple, Lucie Lachapelle fait ce commentaire ponctuel mais qui est un commentaire à la première personne, où elle se situe comme étrangère par rapport à ces étrangers qu'elle filme, et qui énonce, parfois de manière un peu consensuelle, ses sentiments vis-à-vis des communautés qu'elle rencontre. Il y a quand même une forme de discours, parfois un petit peu idéologique, qui s'intègre à ce commentaire, mais avec ce souci quand même de parler depuis sa propre position et de ne pas surplomber les personnes qu'elle filme.

Je pense aussi, en termes de point de vue situé, aux *Voleurs de job*, avec la réalisatrice qui passe surtout par l'interview. Donc, si on entend sa voix, c'est vraiment en dialogue avec les personnes et beaucoup les femmes qu'elle filme. Il y a même un moment où elle se met face à la caméra. Elle est dans cette position d'intervieweuse, elle leur donne la parole et, en même temps, elle s'expose.

Extrait du film *Les Voleurs de job*, de Tahani Rached (1980)

Tahani Rached : *Je voudrais que vous me disiez pourquoi vous refusez d'être filmées de face.*

Une femme : *On est de dos parce que l'immigration, avec toutes ses lois, avec toute sa répression, nous nie à nous les immigrantes le droit de nous défendre, le droit de dire ce qu'on n'aime pas.*

Tahani Rached : *Comment est-ce que vous vous sentez quand vous vous rendez compte, à un moment donné, que vous n'avez pas le droit de parler publiquement ? Qu'est-ce que ça vous fait en-dedans ?*

La femme : *Oh, ça me fait la rébellion complète parce que c'est la première fois. Je viens d'un pays où il y a eu un coup d'État, où il n'y a pas la liberté de presse, la liberté d'expression, aucune sorte de liberté. Je suis venue ici pour être réfugiée, je pensais que je suis libre et finalement, je me trouve que je suis plus impuissante que mon pays.*

Camille Bui : Et ce qui compte beaucoup, ce sont les récits des personnes filmées. Des personnes filmées qui participent aussi à cette incarnation : comme le fait de les filmer en train de parcourir la ville, il y a cette manière de faire que leur récit ne soit pas seulement un ensemble d'informations, mais soit aussi une traversée émotionnelle avec eux, qu'on voit sur leur visage une remémoration en même temps qu'ils parlent.

Une façon d'incarner, de singulariser aussi. Si on prend le cas des personnes immigrées, l'importance d'aller au-delà de la catégorie et de l'étiquette pour dire qui sont ces personnes, de manière vraiment individuelle. C'était aussi l'intention, on le voit bien, avec le titre *Les Voleurs de job*, d'aller au-delà de cette étiquette pour voir qui sont ces vraies personnes. Donc, incarner, singulariser, et puis aussi donner une voix politique, puisqu'il y a ce travail du montage par lequel les cinéastes agencent, font parler ensemble toutes ces singularités, pour créer l'image d'une communauté, communauté plurielle, diverse mais qui donne à entendre un point de vue minoritaire important.

Marion Carrot : Comment est-ce que le documentaire devient aussi le lieu de déploiement de l'histoire urbaine ?

Camille Bui : Le cinéma direct est lié à l'histoire par son devenir-archive. Maintenant, quand on revoit ces films des années soixante qui étaient en prise avec leur époque, pour nous ce sont des documents certes d'une histoire du cinéma documentaire, mais aussi d'une histoire de la ville. Si on compare toujours les deux *À Saint-Henri*, de 1962 à 2011 dans ce même quartier, on voit des changements en termes de réhabilitation urbaine. La ville bâtie n'est jamais au premier plan, donc ce sont des choses qu'on peut percevoir plutôt en arrière-plan, mais ce qu'on peut comparer aussi ce sont deux états de la communauté. En particulier, c'est la question de l'immigration, qui n'est plus la même d'une époque à l'autre.

Mais bien sûr, le cinéma direct filme des gens qui ont traversé l'histoire et qui ont une mémoire. Je pense que cette histoire de la ville est toujours une histoire orale qui se fait par cette collecte et ce montage entre des histoires individuelles, de personnes qui ont vu leur quartier changer physiquement, mais aussi en termes de population. À la fin du film *Le Plan*, d'Isabelle Longtin, il y a cette séquence importante où deux personnes qui sont aides à domicile viennent voir une vieille dame qui habite dans ce complexe de logements sociaux et qui se plaint des bruits des enfants d'immigrés.

Extrait du film *Le Plan*, d'Isabelle Longtin (2011)

Voix féminine n°1 : *Ce que je déplore aussi c'est que la madame qui a quatre-vingt-dix ans, ça fait quarante et quelques années qu'elle vit ici. Puis, quand elle est arrivée ici y avait pas d'immigrants, presque pas d'immigrants, c'étaient des Québécois. Puis y avait des grosses familles, beaucoup plus nombreuses que celles qu'on voit là, mais elle dit, on n'a jamais eu de problèmes comme ça, on n'a jamais eu à faire des plaintes. Pourquoi que c'est parce qu'il y a*

des immigrants... ils sont plus tolérants envers leurs enfants, c'est des enfants rois, c'est quoi le problème ?

Voix féminine n°2 : *Il y a des personnes, c'est comme dans des villages, des cultures, puis les enfants aussi appartiennent un peu à la population qui est là. Ça peut expliquer dans un sens cette réalité-là.*

Voix féminine n°3 : *Mais ces gens-là c'est vos voisins, c'est le quartier maintenant, tout change...*

Voix féminine n°4 : *Et puis, tout compte fait, il y a une belle cohabitation aux Habitations Jeanne-Mance. Dans un kilomètre carré... Je pense que c'est un défi qu'on va relever ensemble.*

Camille Bui : Après, il y a peut-être un genre plus particulier de films documentaires qui a été consacré à des processus de rénovation urbaine, où là sur un temps court, on voit une transformation, ou bien une transformation à venir qui s'annonce, donc on regarde le quartier déjà en sachant qu'il va disparaître, et ça vient encore archiver ce passé du quartier. Dès les années cinquante, à Montréal, il y a eu un grand plan de rénovation urbaine, des grosses opérations de transformation qui ont été engagées par les pouvoirs publics et qui ont commencé un processus d'embourgeoisement. En particulier, entre 1965 et 1975, il y a eu énormément de travaux et le cinéma documentaire s'est intéressé à différents quartiers, différentes situations locales. Je pense en particulier à ce film de Michel Régner en 1972 qui s'appelle *Rénovation urbaine*, ou au film de Bulbulian, *La P'tite Bourgogne*, à la fin des années soixante, qui sont à la fois des témoignages de ces processus de rénovation, des témoignages des communautés d'habitants qui se sentent menacés à juste titre par ces rénovations, puisqu'en fait il ne s'agit pas de rénover pour eux mais plutôt de les chasser du quartier pour embourgeoiser ensuite le centre-ville. Et donc un film comme *La P'tite Bourgogne*, à la fois témoigne de cet engagement, témoigne de ce qui se joue dans le quartier, mais vient aussi catalyser les revendications des habitants.

Extrait du film *La P'tite Bourgogne*, de Maurice Bulbulian (1968)

Voix masculine : *Il y a un moment, un simple citoyen comme vous, dans un geste symbolique, a mis en marche les travaux de construction des nouveaux logements des îlots Saint-Martin. Il n'y a pas si longtemps, c'est un haut personnage qui aurait pressé le bouton pour donner le signal du départ. Aujourd'hui c'est vous, la population, qui donnez ce signal, par votre représentant. La population que vous constituez a pris ses affaires en main et s'en occupe activement.*

Camille Bui : Et c'est là que se rencontrent la question de comment la ville est en train de se transformer, les évolutions de la ville et le caractère collectif de la création documentaire, puisque là, le collectif qui s'assemble et qui se met en scène dans le film devient aussi performativement le collectif politique qui va essayer de faire valoir ses droits.

Marion Carrot : Est-ce qu'il y a un usage plus direct d'archives plus anciennes ? Peut-être davantage dans les documentaires anglophones ?

Camille Bui : Je n'ai pas une vision nécessairement représentative, mais je pense, dans la programmation de la Cinémathèque du documentaire, à ce court métrage de Paula Kelly, *Waiting for the Parade*, qui fait partie d'un triptyque de films qu'elle a intitulé *Souvenirs*, qui a été réalisé à l'occasion d'une résidence qu'elle a faite dans les archives de la ville de Winnipeg, donc il y a vraiment cette plongée dans l'histoire de la ville.

C'est un court métrage qui agence des archives filmiques et aussi graphiques et photographiques de différentes périodes de l'histoire de Winnipeg, en particulier la parade pour l'anniversaire de la ville de Winnipeg. En bande-son, on a les témoignages de beaucoup d'habitants qui ont aussi des histoires, des expériences différentes, qui ont vu la ville changer, qui appartiennent aussi à différentes communautés. Un usage qui a une fonction assez discursive voire un peu didactique, de retracer justement les époques, et en même temps qui se fait de manière libre, au point de rejoindre par moments un cinéma expérimental, qui joue avec des flashes, des images qui sont presque des images subliminales, comme si un inconscient de l'histoire de la ville ressortait. Il y a aussi cette question très forte au Canada de la place des autochtones dans ce multiculturalisme, et évidemment de la reconnaissance historique de tout ce qu'ils ont subi.

Et on peut aussi penser au film de Guy Maddin pour le domaine anglophone, *My Winnipeg*, qui date de 2008. Ce n'est pas un film qui se présente d'abord comme un film d'archives, mais parmi tous les types d'images qu'il assemble pour nous raconter une histoire à la fois intime et collective de Winnipeg, il y a des images d'archives, mais qui sont noyées, mélangées avec de fausses archives, de fausses vieilles images que lui tourne en pellicule en 16 millimètres, en 8 millimètres, qui sont des archives de sa vie personnelle. Guy Maddin disait que ce film était une sorte de docu-fantasma : on voit ce désir de nous parler d'une réalité vécue par lui et par la communauté des habitants de Winnipeg dans cette ville bien réelle, mais parler de ça au filtre d'une expérience très singulière, d'une imagination débordante, de fantasmes, de pulsions assez sombres. Donc là, un rapport au passé à la fois personnel et collectif.

Marion Carrot : Est-ce qu'il y a d'autres documentaires qui font de la ville l'espace d'un imaginaire, un espace fantasmatique ?

Camille Bui : Je pense en particulier au film de Gilles Groulx, qui peut filmer la ville réelle mais en y introduisant des personnages fictionnels, et en particulier ce film de 1969, [*Où êtes-vous donc ?*](#). C'est l'histoire d'un jeune qui vit à la campagne et qui part en ville, dont on suit le trajet et ensuite l'errance dans cette métropole qui est un environnement nouveau pour lui, qui à la fois raconte une histoire qui peut, de manière métaphorique, raconter l'histoire d'une génération qui est à la recherche de cette identité québécoise, du coup d'un lieu d'ancrage symbolique. Mais il y a aussi un rapport au territoire de la ville réelle puisqu'il filme ces personnages qui errent dans les rues de Montréal, qui sont aussi pris dans ces parcours très incarnés, ce jeu aussi dans la bande sonore avec les sons de la ville qui viennent se mêler aux voix.

Extrait du film *Où êtes-vous donc ?*, de Gilles Groulx (1969)

Voix masculine n°1 : Tu viens d'où toi, Georges ?

Georges : *D'où c'que tu veux que je vienne ? (Rires) J'arrive. J'arrive tout le temps. [Inaudible.] Eh ! La grande ville ! [Silence] Partir, pour de bon... [Chantant] Écoutez tous / Petits et grands / Si vous voulez l'entendre, Jésus / [Inaudible]*

Voix féminines robotiques et chantantes : *Il y a un phénomène qui consiste à voir grossir les choses à mesure qu'on s'en éloigne. C'est une expérience de l'espace, pensait Georges.*

Camille Bui : Je pense d'une manière très différente aux films de Jean-François Lesage, en particulier *Un amour d'été* en 2015 et, plus tôt, *Conte du Mile End*, en 2013, où il filme la ville de nuit. Il y a à la fois quelque chose qui relève du cinéma direct tel qu'on le connaît avec ses témoignages, ses récits en voix synchrone... Là, c'est assez intime, justement à la faveur de la nuit, car ce sont des films qui parlent d'amour, qui parlent d'histoires de sensualité, d'intimité vraiment.

Mais cette ambiance nocturne fait que la parole a souvent une qualité différente. On rencontre différemment les personnes à l'écran et elles sont enveloppées dans quelque chose qui les décolle légèrement de la réalité diurne, cette réalité sociale dont on a parlé. Et on a des jeux de couleurs, d'ambiances sonores aussi, qui sont étrangement rurales parce qu'on est la nuit. Dans le parc du Mont-Royal, dans *Un amour d'été*, il y a des grillons, de la musique, quelque chose de très enveloppant... Donc une sorte de glissement vers l'onirisme, avec aussi le doute de ne pas savoir dans quelle mesure ce qu'on entend a été mis en scène, comment les situations ont été mises en scène. Quelque chose qui flotte un peu, qui flirte avec la fiction, qui est intéressant.

Marion Carrot : Peut-être qu'on peut conclure en réfléchissant à ce que tous ces parcours donnent comme définition de la ville ?

Camille Bui : Toute cette filmographie urbaine, et notamment à Montréal, nous donne à voir la ville d'abord comme un milieu, à la fois physique, social, subjectif, donc vraiment un milieu d'expériences, des expériences individuelles qui sont d'emblée des expériences sociales. La ville n'est jamais un décor, n'est jamais au premier plan. Même s'il s'agit quand même de faire le portrait de la ville, c'est comme un corps social. Et donc, on peut apercevoir forcément certains monuments, certains lieux iconiques, mais on les perçoit, on les aborde vraiment en tant qu'ils sont habités, en tant qu'ils sont pratiqués, qu'ils ont du sens pour les personnes qui y vivent. On s'éloigne vraiment de ce qui peut être un regard extérieur, un regard touristique.

Et j'ajouterais à ça, dans la production des années contemporaines, de plus en plus les villes apparaissent comme des espaces contestés. C'était présent déjà dans les films sur la rénovation urbaine, mais encore plus, récemment, et en écho avec ce qui peut se passer dans le monde entier : des espaces contestés, des espaces de luttes, avec cet enjeu de la gentrification, de l'embourgeoisement, qui déplace beaucoup de personnes des classes populaires hors des centres-villes, hors de la ville.

Les films sont à la fois le témoignage de ces soucis, qui parfois se politisent et deviennent des luttes, mais sont aussi performativement des endroits où peut se reconstruire, imaginer une communauté inclusive qui n'est pas toujours celle qui est vécue au quotidien dans ces villes contestées, ces villes conquises par le capitalisme.

Extrait du film *À Saint-Henri le cinq septembre*, de Hubert Aquin (1962)

Une voix d'homme chante, sur un air de guitare :

*C'est un quartier curieux
Et dans les vieux fonds d'cour
Y a un enfant heureux
Qu'en sortira un jour
Mais au bout de la rue
À cause du chômage
Y a un homme qui a bu
En cherchant de l'ouvrage
On s'en fait pas pour ça
Et je dis chapeau bas
Car malgré tout on rit
À Saint-Henri*

Marion Carrot : Le cycle « Au Canada... Traversée documentaire » est à découvrir au Centre Pompidou du 7 septembre au 17 novembre 2022. Cet épisode a été réalisé par Marion Carrot, avec l'aide de Marion Bonneau. *Pour une poignée de docs* est produit par Balises, le magazine de la Bibliothèque publique d'information.

Extrait du film *À Saint-Henri le cinq septembre*, de Hubert Aquin (1962)

Une voix d'homme chante, sur un air de guitare :

*Un peu d'éducation
Mais manquant d'affection
On d'vient des endurcis
À Saint-Henri*