

Représentation de Montréal au cinéma Permanence et mutation

Michel Euvrard

Number 39-40, Fall 1988

Montréal cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22231ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Euvrard, M. (1988). Représentation de Montréal au cinéma : permanence et mutation. *24 images*, (39-40), 58–62.

PERMANENCE ET MUTATION

par Michel Euvrard



Léopold (Guy L'Ecuyer) et Théo (Paul Hébert) dans *La vie heureuse de Léopold Z.*

Le Québec est un pays très urbanisé; près de la moitié de la population vit dans la grande région de Montréal. Pourtant, jusque dans les années cinquante, l'idéologie officielle prône encore des valeurs liées à une civilisation rurale. Le travail de la terre et les professions liées à sa possession—notaire, avocat—et les activités intellectuelles et spirituelles «désintéressées» sont considérées, tandis que la ville et les activités qui s'y exercent, l'industrie, les affaires sont suspectes. L'écart entre l'idéologie et la réalité est considérable.

Les longs métrages de fiction de la fin des années quarante-début des années cinquante réalisés, avec l'assentiment des autorités religieuses, alors que, du fait de la guerre et de ses suites, les salles ne sont plus approvisionnées en films français, se conforment apparemment à cette idéologie déphasée. Yves Lever suggère cependant, dans son *Histoire générale du cinéma au Québec*, qu'à leur contenu manifeste, qui exalte le village contre la ville-lieu-de-toutes-les pertes, s'oppose un contenu latent qui prend en compte l'attrance de la ville. Ces films mériteraient donc d'être étudiés du point de vue qui nous occupe, mais je me limiterai à un survol de la production postérieure, du début des années soixante à aujourd'hui: Montréal y est-elle présente, et sous quel(s) visage(s)?

Le cinéma «moderne» au Québec naît et se développe, découvre ses techniques, ses thèmes et son esprit à la faveur, entre autres facteurs, du déménagement de l'ONF à Montréal et de l'avènement de la télévision. Ces deux événements créent un vaste appel d'air; grâce à eux, les futurs cinéastes québécois vont avoir la possibilité de travailler au Québec dans des institutions fédérales échappant au contrôle idéologique des notables canadiens français traditionnels.

Très vite, dans l'importante production de courts métrages, plusieurs enregistrent l'existence d'un prolétariat urbain (*À St-Henri le 5 septembre*, Aquin, Jutra, Brault, etc. 1962), qui ne compte pas que des Québécois pure laine, mais aussi des Noirs (*Golden Gloves*, *Un jeu si simple*, Gilles Groulx, 1961, 1965) ou des Italiens (*Dimanche d'Amérique*, Gilles Carle, 1961). Très vite, plusieurs cinéastes abordent le long métrage de

DE MONTRÉAL AU CINÉMA



PHOTO ONF

La vie heureuse de Léopold Z. de Gilles Carle (1965).

fiction; certains choisissent de tourner à Montréal, et la ville joue un rôle dans le film.

Dans *La vie heureuse de Léopold Z.* (Gilles Carle, 1965), personnage principal et sujet sont inséparables de la ville: Léopold, petit entrepreneur propriétaire d'un unique camion, a obtenu un contrat de déneigement; dans les jours qui précèdent Noël, «il essaie de satisfaire aux exigences contradictoires de son «boss» et ami Théo, de sa cousine des États en visite et de sa femme»⁽¹⁾, de son travail et de ses obligations sociales. Léopold est un personnage typique de comédie urbaine, le débrouillard dont les combines ne marchent pas, et qui est toujours obligé d'en inventer de nouvelles. L'esprit du film, son comique et sa portée tiennent au rapport incongru entre l'échelle du travail—le déneigement d'une grande ville, la taille des camions et leur nombre, le volume de neige à déplacer—et les difficultés minuscules dans lesquelles se débat le héros.

La ville prolonge et enrichit—en retardant l'obligation de choisir un métier—le passage à l'âge adulte des deux Claude de *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963) et de *Le chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964); elle éloigne les parents, les directeurs de conscience, bien intentionnés et «inopérants» dans *À tout prendre*, carrément absents dans *Le chat dans le sac* (comparer avec, par exemple, *Trouble-fête*). Elle affranchit, libère, élargit la vision, stimule la réflexion et l'action ou la rupture

par la profusion de ce qu'elle donne à voir, à entendre (cf. la déambulation de Claude rue Ste-Catherine sur une musique de Coltrane dans *Le chat dans le sac*); elle offre un espace, une respiration plus larges, une scène ou une piste (de cirque) sur lesquelles essayer des tours, faire un numéro. Les personnages y trouvent d'autres jeunes gens qui partagent leurs goûts, leurs curiosités, leurs attitudes, ils y rencontrent «l'autre», des étrangers, des femmes, des femmes étrangères, noire martiniquaise (Johanne dans *À tout prendre*), juive anglophone (Barbara dans *Le chat dans le sac*); la ville leur permet des ouvertures sur le monde du pouvoir et des affaires (visites de Claude à Jean V. Dufresne et Paul-Marie Lapointe dans leur bureau dans *Le chat dans le sac*) ou de l'art (le cinéma dans *À tout prendre*, le théâtre dans *Le chat dans le sac*)...

La ville cependant (plus nettement dans *Le chat dans le sac*) referme rapidement les portes qu'elle faisait mine d'ouvrir; partout on dit à Claude (*Le chat dans le sac*) qu'il faut commencer au bas de l'échelle, faire ses classes et ses preuves; toujours, ses désirs excèdent ses possibilités, des limites, des contraintes surgissent: la liberté, bien, mais pourquoi faire? pourrait-il dire. Ce qui est remarquable, et nouveau, dans le film de Jutra et celui de Groulx, c'est l'aisance avec laquelle les personnages se déplacent dans la ville, la fluidité de leurs parcours, le sentiment de l'espace urbain—qualités qu'on ne



PHOTO: COLL. CINÉ. QUÉBÉCOISE

Claude (Claude Jutra) et Victor (Victor Désy) dans *A tout prendre* de Claude Jutra (1963). «Les personnages trouvent dans la ville, d'autres jeunes gens qui partagent leurs goûts, leurs curiosités et leurs attitudes.»

retrouvera à ce degré que dans des films postérieurs des deux mêmes réalisateurs, *Wow, Où êtes-vous donc?*, *Vingt-quatre heures et plus*, *Au pays de Zom*, et dans *Journal inachevé* de Marilù Mallet, *Sonatine* de Micheline Lanctôt, et surtout *Celui qui voit les beures* de Pierre Goupil, lequel, sur ce point et sur d'autres, est sans doute aujourd'hui le seul héritier de Groulx.

Dans l'est

Dans ces trois films, *À tout prendre*, *Le chat dans le sac* et *La vie heureuse de Léopold Z.*, sont abordés ou au moins indiqués les principaux thèmes urbains qui seront développés dans les films postérieurs: les types pittoresques de l'est de la ville, les adolescents dans la ville, le côtoiement des ethnies.

La postérité la plus nombreuse est celle de *Léopold Z.*; elle fournit des personnages à toute une série de films qui, quelque différents que soient leurs styles et leurs tonalités, composent une chronique complice des aventures, des intrigues, des amours et des recettes de survie des petites gens de l'est de Montréal, population pittoresque de chômeurs chroniques, spécialistes de jobines parallèles, patenteux invétérés... Les films de Marcel Carrière *O.K. Laliberté* (1973) et *Ti-Mine, Bernie pis la gang* (1977) sont les plus typiques de cette veine, mais ceux de Marc-André Forcier, de Brassard-Tremblay, qui ajoutent à la galerie de personnages travestis, prostitué(s), homosexuels, «pimps» et artistes de cabaret, *La maudite galette*, *La mort d'un bûcheron*, *Marie s'en va-t-en ville* et même *Patricia et Jean-Baptiste* y sont apparentés en tout ou en partie.

Les innocents dans la ville

Les films dans lesquels des jeunes gens font à la fois l'apprentissage de la vie et de la ville sont à peine moins nombreux; toutefois, et à l'exception peut-être des deux jeunes filles de *La vie rêvée* (Mireille Dansereau, 1972), les jeunes gens dans *Noël et Juliette* (Michel Bouchard, 1973), *Les grands enfants* (Paul Tana, 1979), *Une nuit en Amérique* (Jean Chabot, 1974) sont moins entreprenants, plus repliés sur eux-mêmes que leurs aînés d'*À tout prendre* et *Le chat dans le sac*; ils cherchent moins à connaître et à comprendre la ville, à découvrir ses possibilités, plus à s'y ménager un refuge et à s'en protéger. Le thème de la ville lieu d'initiation, de passage à l'âge adulte se modifie; il devient celui des «innocents dans la ville», du «village dans la ville». Par là, ces films ressemblent à



PHOTO ONF

Claude (Claude Godbout) dans *Le chat dans le sac* de Gilles Groulx (1964). «Ce qui est remarquable, et nouveau, dans le film de Jutra et celui de Groulx, c'est l'aisance avec laquelle les personnages se déplacent dans la ville, la fluidité de leurs parcours, le sentiment de l'espace urbain.»



PHOTO ONF

Barbara (Barbara Ulrich) dans *Le chat dans le sac*.

ceux de la catégorie précédente: on y sort de son quartier!
Côtoiement des ethnies

On est passé pendant la même période de films faits SUR les communautés ethniques montréalaises par des Québécois



Sonatine de Micheline Lanctôt. Investir la réalité de la ville.



PHOTO: DANIEL KIEFFER

Les comédiens Pierre Curzi, Toni Nardi et les réalisateurs Paul Tana et Bruno Ramirez sur le tournage de *Caffè Italia, Montréal* (1985). «Les réalisateurs cherchent à saisir la façon dont les Italiens ont investi la ville.»

(*La communauté chinoise de Montréal* (Bernard Devlin, 1956), *La communauté juive de Montréal* (Fernand Danseur, 1957), *Dimanche d'Amérique* (Gilles Carle, 1961), à des films de cinéastes eux-mêmes membres de ces commu-

tés, ou immigrants récents. L'immigration et l'existence de communautés ethniques étant des phénomènes liés à la grande ville, leurs films recèlent naturellement peu ou prou une vision de la ville.

Pourtant, les personnages des *Grands enfants* de Paul Tana vivent à Montréal à peu près comme ceux de *Noël et Juliette* et d'*Une nuit en Amérique*: comme dans un village, autour duquel la présence de la grande ville est assez peu sensible; le fait que l'un d'entre eux, la jeune fille, soit comme Tana d'origine italienne n'y change pas grand-chose. Mais dans *Caffè Italia, Montréal*, où Tana raconte l'histoire de l'implantation des Italiens à Montréal et cherche à saisir la façon dont ils ont investi la ville, et dont ils ont été investis par elle, on commence à sentir, chez certains des personnages et chez le cinéaste, une démarche non seulement d'occupation d'une portion de territoire, mais d'appropriation de la Ville.

Chez des cinéastes récemment immigrées comme Tahani Rached et Marilù Mallet, le rapport à la ville est défini moins par l'appartenance à une communauté que par le statut d'immigrants (et la condition féminine). Les personnages de Rached, chauffeurs de taxi haïtiens (*Haïti-Québec*), ouvrières de diverses nationalités d'origine (*Les voleurs de job*), la cinéaste chilienne—Mallet s'interprétant elle-même—dans *Journal inachevé* sillonnent la ville en tous sens, ils n'y sont pas encore installés, enfoncés, ils restent à la surface; leurs déplacements, souvent harassants, ne posent encore sur elle qu'un réseau fragile; les rues, les maisons semblent encore fuir devant eux, mais au moins dans ce double mouvement de reconnaissance et de fuite une géographie de la ville s'esquisse-t-elle.

La ville peut, dans cette situation, être perçue comme un lieu de transit; ce thème, abordé par Jacques Godbout dans *Yul 871* (1966), est au cœur de la vision de Léa Pool; ses personnages sont toujours déracinés, littéralement, géographiquement comme Anne Trister et le vieux gérant du café qu'elle fréquente (*Anne Trister*), ou dans leur propre pays et dans leur propre ville comme les trois femmes de *La femme de l'hôtel*. Temporaire ou durable, circonstanciel, psychologique ou social, ce déracinement les rend extrêmement sensibles aux lieux, à l'hospitalité qu'ils offrent ou qu'ils refusent, à leur tonalité, à leur atmosphère (à quoi correspond le soin apporté à la couleur, à l'éclairage, aux déplacements et au rythme de déplacement des acteurs et de la caméra). Les lieux ainsi associés aux

Gilles Maheu, *Un zoo la nuit*

personnages sont généralement urbains, montréalais, mais un Montréal dont il serait difficile de reconstituer la topographie, une synthèse, un concentré d'atmosphère, établis dès les premiers plans et dans lesquels baigne ensuite le film entier.

Esquisse de bilan

Est-il possible, à partir de ce survol rapide et nécessairement incomplet⁽²⁾, d'esquisser un bilan provisoire? La prédilection pour la vie de quartier, pour les personnages d'adolescents prolongés, qui se constituent un espace protégé, un village dans la ville, pour les types pittoresques qui vivent d'expédients, pour l'innocence et la débrouillardise contre l'inhumanité des choses et la corruption des hommes, si sympathique et séduisante qu'elle soit, témoigne en même temps d'un retrait, d'un refus de la ville ou peut-être d'une incapacité à l'envisager à son échelle, à l'embrasser dans sa totalité d'énorme et complexe organisme vivant.

Quand il s'agit de la ville, les films québécois sont plus remarquables par ce qu'ils omettent que par ce qu'ils incluent. L'échantillon des quartiers et celui de la population sont très incomplets: les quartiers résidentiels pauvres du centre-sud, de l'est et du nord, le plateau Mont-Royal, les franges d'Outremont, quelques banlieues; un sous-prolétariat, une toute petite bourgeoisie, les jeunes plus ou moins marginaux—mais peu d'ouvriers, d'hommes d'affaires, d'hommes de pouvoir, de bourgeois (quelques bourgeoises). On voit peu le centre-ville, le quartier des affaires, les zones industrielles, on perçoit rarement ce qui fait de Montréal une grande ville, l'échelle, l'espace urbain, l'activité, la vie nocturne. *Réjeanne Padovani*, le seul film qui traite du pouvoir dans la ville, se déroule pratiquement tout entier dans quelques pièces d'une maison et ne serait pas

différent s'il s'agissait de Sherbrooke ou de Trois-Rivières!

Ces lacunes sont peut-être liées en partie au fait que le cinéma québécois est davantage un cinéma d'auteurs qu'un cinéma de genres, et qu'en particulier il n'a pas pratiqué le polar, si l'on songe au rôle joué par le polar, dans les cinémas allemand et américain par exemple, dans l'invention d'une photogénie et d'une mythologie de la ville; elles ne sont pas liées à un manque de moyens si on se rappelle qu'un des rares films québécois à donner le sentiment de l'activité nocturne de la ville, à faire entendre «les confidences de la nuit» est *L'amour blessé*.

Le cinéma québécois a à peine commencé à faire pour Montréal ce que le cinéma français, de Feuillade à Carax, a fait pour Paris, le cinéma allemand pour Berlin, le cinéma américain pour New York, Los Angeles, San Francisco ou Chicago. Montréal, dans sa réalité multiple et complexe de grande ville, est davantage présente dans les documentaires que dans les films de fiction; c'est sans doute le signe que l'imagination créatrice ne s'est pas encore appropriée la ville. Quelques films récents, *Celui qui voit les heures*, *Sonatine*, *Un zoo la nuit* (par ailleurs si contestable), le court métrage de Marie Potvin *Du pain et des jeux* indiquent cependant que le processus est entamé. ●

Notes

(1) C. Faucher, M. Houle: Gilles Carle. *Cinéastes du Québec 2*, CQDC 1976, p. 32.

(2) Il aurait fallu prendre en compte les films des cinéastes anglophones, Robin Spry, Frank Vitale (*Montreal Main*), Don Owen (*Notes for a film about Donna and Gail, The Ernie Game*), John N. Smith (*Sitting in Limbo, Train of Dreams*); je ne crois pas cependant qu'ils puissent infirmer ma thèse.