

## Images de Montréal Entre révélation et trahison

Michel Beauchamp

Number 39-40, Fall 1988

Montréal cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22233ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beauchamp, M. (1988). Images de Montréal : entre révélation et trahison. *24 images*, (39-40), 69–71.

# IMAGES DE MONTRÉAL

## ENTRE RÉVÉLATION ET TRAHISON

par Michel Beauchamp

Après une longue période de dérive qui aura duré près de deux décennies, le cinéma québécois redécouvre Montréal et se gave de nouvelles images de sa métropole. L'œil avide de la caméra explore l'espace dans tous les sens, cherchant le meilleur poste d'observation d'où filmer sa transformation accélérée. Il y a précipitation, comme si le temps n'avait pas joué. Plutôt que de capter le mouvement de la ville, on n'en saisit parfois que le frémissement, comme si le temps s'était arrêté en 1964, après les déambulations urbaines de Claude, le héros du *Chat dans le sac* de Gilles Groulx.

Entre deux périodes phares de notre cinéma de fiction, celle des défricheurs des années soixante (Jutra et Groulx) et celle des démiurges actuels (la liste est plus longue), Montréal a presque cessé d'exister à l'écran. Les cinéastes filment aujourd'hui une ville neuve dont le passé est diffus. Une ville qui prend soudain conscience d'elle-même, de sa capacité d'être enjeu cinématographique, à l'heure où son désir de s'internationaliser risque de la rendre anonyme. On peut inventer les images de Montréal, les recréer. On peut aussi les trafiquer, explorer le faux que la ville recèle. Filmer la surface ou les replis.

Plus que jamais, Montréal résiste à être filmée, conséquence de la perte de son innocence. Devenue protagoniste à part entière des films, elle peut être décor, sujet, carrefour, lieu de transition ou de révélation. Vocations multiples qui décuplent les choix, les angles, et dans ce fatras, comment lui soutirer ce «surplus de réel» qui transmettra un peu de sa vérité.



*Au pays de Zom* de Gilles Groulx (1982). «Le cinéaste ne filme plus le Montréalais en complice torturé de sa ville. Groulx met abruptement un terme à toute perception romantique de la ville.»

On cherche beaucoup sur son territoire les signes de la mythologie urbaine, greffés parfois au tissu de la ville comme autant d'excroissances. Montréal émerge alors trop neuve, sans mémoire, immédiatement reconnaissable et en même temps étrangère. Cette ville est malléable, cela semble être son destin, et dans un effort presque concerté, les cinéastes actuels tentent de le court-circuiter, ce destin, pour fixer l'identité d'une ville qu'ils aiment.

### Dans les années 60, naissance du Montréalais

C'est aussi dans le creuset de Montréal que surgissait, il y a vingt-cinq ans, le premier cinéma d'ici, ses premiers héros urbains peu rompus à la fascination que la ville exerçait sur eux, initiés à ses charmes et à ses dangers à leur insu, dans l'ambivalence face à son pouvoir. Montréal, années soixante, ville encore vierge, cinématographiquement non découverte, Narcisse avant l'épisode du miroir. Lieu que ses explorateurs filmaient comme le territoire d'une expérience immédiate, celui que foulaient



Yvan Ponton et Jean-Louis Millette dans *Pouvoir intime* de Yves Simoneau (1986).

les pas de personnages fraîchement révélés à leur modernité. À *tout prendre* (1963) de Claude Jutra: habiter la ville est encore habiter à l'intérieur de soi, faire l'expérience du temps dans le désert urbain, parcours d'une détresse morale individuelle. *Le chat dans le sac* (1964) et *Entre tu et vous* (1969) de Gilles Groulx: personnages et villes à l'échelle humaine mais elle est contaminée par le capital et la corruption, elle est encore un lieu incertain. Mais le cinéma rural, duplesiste des années cinquante, la prégnance de la nature dans l'inconscient québécois qu'il figurait, disparaissent.

Le Montréalais naissait, un être moderne se constituait, condition préalable au peuplement d'une ville qui n'accèdera à sa conscience que plus tard: aujourd'hui. Montréal, que désigne sur la carte du Québec, Barbara, le personnage du *Chat dans le sac*, n'est pas un lieu mythique, esthétiquement surexploité au cinéma tel qu'on le voit maintenant. C'est simplement un lieu à filmer comme la scène d'un apprentissage concret, d'un affranchissement politique et sexuel. Le cinéma québécois commence progressivement à se nourrir de la ville, tout en nourrissant ses personnages pour leur donner la force de franchir les étapes et ainsi rejoindre le siècle.

Mais la ville conserve à cette époque une échelle humaine, elle est menaçante, mystificatrice, mais on garde espoir de l'appivoiser. Contraste frappant avec la ville, polymorphe et acéphale d'*Au pays de Zom* (1982), du même Groulx. Près de vingt ans après *Le chat dans le sac*, Groulx ne filme plus le Montréalais en complice torturé de sa ville. Il l'exclut et donne la primauté aux immeubles, aux gratte-ciel d'où le capitaliste monarque règne sur l'horizon américain; l'asservissement du petit citadin en proie aux états d'âme est achevé. Film de synthèse, prémonitoire, la vision extrême de Groulx dans *Au pays de Zom* met abruptement un terme à toute perception romantique de la ville. Montréal prend des allures langiennes, celles de *Métropolis*. La vision crépusculaire de Groulx est un aver tissement, l'expression de sa crainte de voir cette ville sacrifiée à l'Amérique. La ville indifférenciée n'est rien, nous dit-il.

### Images de la ville: justes ou trafiquées?

C'est du giron de la métropole imaginée par Groulx en 1982 que sont issus plusieurs des nouveaux héros urbains de la récente cuvée du cinéma québécois: malfrats, prostituées, femmes et hommes à la dérive fugueuses, petits-bourgeois repus. Ils n'étaient pas nécessairement absents dans le cinéma antérieur, mais ils préservaient des caractéristiques qui les distinguaient de l'archétype. Dans une ville non encore formu-



Sophie Clément et Jean-Pierre Bergeron dans *L'eau chaude, l'eau froide* d'André Forcier (1976).

lée, ils étaient des figures plus palpables, plus singulières. Les personnages de Forcier par exemple, dans les années soixante-dix (*Bar Salon*, *L'eau chaude, l'eau froide*) et ceux d'Arcand (*Réjeanne Padovani*, *La maudite galette*) avaient des destins individuels qui ne se confondaient pas entièrement à celui de la ville. Les nouveaux héros sillonnent le nouvel espace mythologique dans lequel Montréal s'est glissée dans la foulée des années quatre-vingt, comme si aucun pont ne réunissait les deux pôles temporels de notre cinéma.

Montréal redevient alors brusquement synchrone avec l'époque, soudainement investie d'une dimension jusque-là inconnue. Ville-champignon sur la carte cinématographique, concurrente essoufflée des plus grandes capitales. Peu importe qu'il y ait parfois décalage, masque, usurpation, la vérité sera toujours diffuse, et qui pourra mettre le doigt avec autorité sur la défiguration du réel filmé. La caméra est un appareil technique, elle reproduit le monde et l'ambiguïté est là, dans les images qui reproduisent la ville, celles qu'on voudraient justes et qui dérapent parfois vers le faux. Comment désigner ce qui, dans ses images, donne à voir la totalité de Montréal, son essence, son âme.

La marge est ténue entre un espace imaginaire reconstruit où la ville peut être rêvée, illusoire, mais aussi captée dans sa vérité jusque-là secrète, et celui d'une Montréal trafiquée, méconnaissable. C'est l'enjeu de filmer Montréal «telle qu'elle

Geneviève Lenoir dans *Marie s'en va-t-en ville* de Marquise Lepage (1987)

Réjeanne Padovani de Denys Arcand (1973). Le pouvoir dans la ville.

est vraiment» qu'affrontent les cinéastes actuels dont la perception des modifications qu'elle a connues varie sensiblement. Zoo urbain, métaphore de la délinquance et de la sexualité chez Lauzon (*Un zoo la nuit*); réceptacle de la névrose féminine et salut esthétique chez Pool (*La femme de l'hôtel*, *Anne Trister*); scène du crime, théâtre de la vitesse et de la schizophrénie chez Simoneau (*Pouvoir intime*); territoire somnambule, grandeur et reflet du misérable chez Goupil (*Celui qui voit les beures*); lieu initiatique et morcelé chez Lepage (*Marie s'en va-t-en ville*); ville arrivée, empire du simulacre et berceau des nouveaux moralistes chez Arcand (*Le déclin de l'empire américain*).

Désormais, Montréal n'en finira plus d'être interprétée. Comment décréter alors que les nouvelles images qu'elle inspirera lui appartiendront vraiment? Peut-être si elles prennent en compte sa mémoire, si elles parviennent à inscrire ses immenses paradoxes, ceux qui frappent tout regard attentif à ses mutations. Plutôt que de tracer le mouvement de son histoire, de sa culture fragile, de chercher à saisir à la fois sa beauté et son drame, le piège sera d'exhiber les attributs du mirage, du toc dont elle se drapait de plus en plus.

### Années 70: un vide dans la représentation de Montréal

Entre les deux périodes Jutra-Groulx et Pool-Lauzon, jamais la ville n'est bien sûr complètement disparue. Dans les

années soixante-dix, elle a occupé avec régularité l'écran québécois et y a souvent trouvé certaines de ses plus justes incarnations sous le regard lucide de quelques cinéastes. Dans cette période prolongée de pauvreté cinématographique, les échappées vers la ville ont tracé de Montréal le portrait d'un lieu transitoire, incertain de jamais accéder à son statut actuel. Montréal ne s'était pas encore érigé de socle. La découverte, la mise à jour de la ville restaient discrètes, son rapport avec les êtres en restait un d'échange relatif, non de complet étouffement. L'échelle était encore réduite, l'espace gardait certaines traces documentaires, dictait avec retenue la fiction. La parcelle prédominait sur le tout, sur Montréal globale. Chez Forcier par exemple, où le quartier, aussi obstinément ancré dans la ville qu'il était, trouvait ses affinités dans l'horizon restreint des villages (reconstitué au cœur de la ville, dans tous ses rites, à l'angle Saint-Denis et Rachel dans *L'eau chaude, l'eau froide*). Montréal est ramenée à ses propriétés distinctives. Le territoire montréalais était un lieu unique, dépourvu de toute autre ambition que de se révéler à lui-même, dans la recherche de son centre.

De 1970 au début des années quatre-vingt, le cinéma de Forcier, d'Arcand (*Réjeanne Padovani*) de Micheline Lanctôt (*L'homme à tout faire, Sonatine*) et même de Beaudry à la frontière (*Jacques et novembre*), inventorie donc les repères d'une période en creux où la ville est décalée, repères que sont essentiellement la banlieue et le village-quartier. Espaces périphériques analysés dans leur rapport à la ville, encore en voie de prendre une forme définitive. Les résultats de cette longue gestation auront tôt fait d'apparaître à l'écran. Ailleurs—de *Quelques arpents de neige* jusqu'aux *Plouffe*—, c'est un *no man's land* esthétique et thématique, où toute conscience urbaine est quasi occultée. Le potentiel cinématographique de Montréal fut donc comprimé tout ce temps, et ce qui éclate aujourd'hui est la conséquence d'un vide dans la continuité de sa représentation. Pour rattraper le temps perdu, Montréal a repris du service dans de nombreux films, dès le début des années quatre-vingt. Depuis, une profusion d'images nous sont livrées de ses métamorphoses et l'album ne fait que commencer à se constituer. Tout n'est pas dit d'une des plus merveilleuses «villes laides» du monde, tout n'est pas filmé. ●