

Université de Montréal
Département d'histoire de l'arts et d'études cinématographiques – Faculté des arts et
des sciences

Ce mémoire intitulé

Espace privé, espace commun, espace public : représenter la ville de Montréal par ses
espaces urbains

Présenté par
Jérôme Millette

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Michèle Garneau
Présidente-rapporteur

Isabelle Raynauld
Directrice de recherche

Marion Froger
Membre du jury

Table des matières

Introduction.....	3
Les espaces urbain - <i>La ville qui vient</i> (Hénaff, 2008).....	6
Les espaces à l’envers – <i>Les ordres</i> (Brault, 1974)	15
Des espaces communs entre tradition et modernité. – <i>Jésus de Montréal</i> (Arcand, 1989)	22
Regards multiples – <i>Cosmos</i> (Alleyn et al, 1996).....	30
L’intimité dans la ville – <i>La femme de mon frère</i> (Chokri, 2019).....	38
Démarche de recherche-crédation	47
Conclusion	52
Bibliographie.....	54

Résumé

Pour Marcel Hénaff, anthropologue, les villes sont composées de trois espaces distincts, soit « l'espace privé », « l'espace public » et « l'espace commun ». « L'espace privé » relève de la propriété privée comme par exemple la maison, pour « l'espace public » on parle d'un réseau d'institutions dans lequel se déroule la vie publique et les débats, finalement, « l'espace commun », originalité d'Hénaff, relève des lieux partagés par les habitants comme une rue ou une place publique. En faisant dialoguer ces trois types d'espaces avec la façon dont les films « Les ordres », (Brault, 1974) « Jésus de Montréal », (Arcand, 1989) « Cosmos », (Alley et al, 1996) et « La femme de mon frère » (Chokri, 2019) les représentent, ce mémoire analyse la représentation de la métropole québécoise au fil des ans. À l'issue de cette partie de recherche et d'analyse, le volet de création sera constitué de la scénarisation de quatre saynètes visant à représenter la ville de Montréal.

Mot-clés : Ville au cinéma, Montréal, Cinéma, Espaces, Études cinématographiques,

Abstract

For the anthropologist Marcel Hénaff, cities are composed of three different kinds of spaces. These are described as : the "private space", the "public space", and the "common space". The "private space" originates from private property, like someone's home, for example. The "public space" represents the coalition of different institutions where citizenship and debates take place. Finally, the "common space" is where inhabitants, as described by Hénaff, share public spaces such as streets. By comparing these three types of spaces and how they are represented and play out in the films "Les ordres", (Brault, 1974), "Jésus de Montréal", (Arcand, 1989), "Cosmos", (Alley et al, 1996), "La femme de mon frère" (Chokri, 2019), this master's thesis analyses the representation(s) of Montreal in movies throughout the years. At the end of this research and analysis, the creation section in which four screenplays for short sketches are written to explore and offer different representations of these spaces and of the the city of Montreal.

Keywords : Cities and cinema, Montreal, Cinema, Spaces, Film studies

Introduction

Comment représenter une ville au cinéma? Plusieurs cinéastes ont tenté de broser le portrait de grandes villes à travers le monde. On peut, par exemple, penser à Woody Allen avec la ville de New York ou encore Éric Rohmer avec la ville de Paris. Par cette longue relation entre le cinéma et les villes, certaines d'entre elles se sont forgées une image propre au cinéma, comme le Los Angeles sombre des films noirs. C'est cette manière de représenter les villes et leurs identités cinématographiques qui m'intéresse en me demandant comment représenter la ville de Montréal tout en tentant de comprendre comment elle a été représentée jusqu'à présent.

Pour l'analyse de cette représentation, je vais m'appuyer sur un corpus composé de 4 films se déroulant à Montréal, mais produit à quelques décennies d'écart, soit « Les ordres » (Brault, 1974), « Jésus de Montréal » (Arcand, 1989), « Cosmos » (Alleyn et al, 1996) et « La femme de mon frère » (Chorki, 2019). Je tente de faire entrer ces films en dialogue avec les concepts élaborés dans l'ouvrage « La ville qui vient » (2008) de l'anthropologue Marcel Hénaff qui seront définis dans le premier chapitre de ce mémoire. Dans cet ouvrage, il sépare la ville en trois espaces distincts, l'espace privé, qui correspond au logement, l'espace public, un réseau d'institutions et l'espace commun, les lieux partagés par la population. Nous tenterons faire dialoguer ces espaces avec les films de mon corpus tout au long de quatre chapitres, chacun sur un des films.

Tout d'abord, dans le chapitre sur « Les ordres » (Brault, 1974) il sera nous tenterons comprendre comment l'espace privé au sein du film disparaît au profit de l'espace public et comment cette disparition retranscrit un regard sur la crise d'Octobre. Ensuite, dans le chapitre qui aborde « Jésus de Montréal » (Arcand, 1989) il est question des espaces communs de la ville et comment ils permettent de voir une certaine opposition entre la société désacralisée québécoise des années 1980 et le patrimoine religieux. Dans le chapitre sur « Cosmos » (Alleyn et al, 1996) nous allons voir comment le taxi, qui arpente la rue, est représentatif de l'« espace commun ». Finalement, dans le chapitre sur « La femme de mon frère » (Chokri, 2019) nous allons aborder comment les espaces sont utilisés pour montrer l'évolution de la relation entre les deux personnages du film. Ainsi, il sera question

de la représentation de la ville de Montréal dans quatre films différents en tentant de l'aborder au travers du prisme de l'essai de Marcel Hénaff pour comprendre comment ces espaces sont représentés et ce qu'ils nous disent sur les différents films.

À la suite des quatre chapitres consistants en l'analyse des films, nous jetons un coup d'œil sur le volet création de ce mémoire. Ce volet est composé du scénario de 4 petites saynètes se déroulant dans la ville de Montréal. Chacune de ces saynètes montre une interaction avec chacun des différents espaces tel que décrit par Hénaff en ayant l'objectif de créer une image de Montréal qui m'est personnelle et vivante. Ces saynètes, très courtes, tentent de montrer des moments, mais pas nécessairement une histoire. Comme des tableaux, elles sont beaucoup plus des instants figés de la ville.

Les espaces urbain - *La ville qui vient* (Hénaff, 2008)

L'analyse de mon corpus s'appuie sur l'ouvrage de l'anthropologue Marcel Hénaff « *La ville qui vient* » (Hénaff, 2008). Dans cet ouvrage, l'anthropologue explique le phénomène de la cité selon deux approches. Tout d'abord, il nous parle de la cité comme étant à la fois un monument, une machine et un réseau. Dans la deuxième approche présentée, « Repenser l'espace public, découvrir l'espace commun ¹ » (p.154-234, Hénaff, 2008) l'anthropologue sépare la ville selon des espaces physiques. Il reprend la dichotomie assez répandue entre l'espace privé et l'espace public auquel il ajoute un troisième espace, l'espace commun. Ces trois espaces, mis ensemble, forment ce que nous appelons l'espace urbain.

Dans le cadre de mon analyse, je tenterai de comprendre la représentation de ces trois espaces à travers le cinéma se déroulant dans la ville de Montréal de 1974 jusqu'à aujourd'hui. L'analyse de ces espaces me permettra de comprendre plus globalement la représentation générale de la ville à travers les œuvres de différentes générations de cinéastes. Une fois cette analyse faite, je tenterai moi-même de modéliser une conception de la ville de Montréal à travers ces espaces dans ma création qui sera une série de courtes saynètes se déroulant dans la ville de Montréal.

Ces saynètes mettent en scène les différents espaces établis par Hénaff. Elles ont une durée de maximum 5 minutes chacune. L'unique liant entre ces courtes scènes est la ville dans laquelle elles se déroulent, Montréal. Le but de cette démarche est de proposer un portrait global de la ville par la représentation de ces espaces en montrant des moments s'y déroulant. Ainsi, je me servirai de l'espace privé, l'espace public et l'espace commun pour concevoir ce portrait de la ville dans sa globalité. D'ailleurs, ces saynètes n'ont pas pour objectif de reprendre un schéma narratif classique, elles sont des moments et non des histoires. Ainsi, elles n'auront pas nécessairement de débuts et de fins. Je ne cherche pas à raconter un récit, mais bel et bien la ville de Montréal à travers ses interactions, de son quotidien, de sa banalité et de son extraordinaire. Ces saynètes se déroulant dans les

¹ Marcel Hénaff, *La ville qui vient*, Éditions de l'Herne (Paris, 2008).

espaces tels qu'établis dans l'ouvrage d'Hénaff me permettent d'offrir un portrait de la ville en montrant ses multiples facettes.

Le présent chapitre sert à décrire et détailler les concepts fondamentaux de ce mémoire, soit l'espace privé, l'espace public et l'espace commun. Ces concepts seront par la suite appliqués à l'analyse filmique de différents films dans le but d'interpréter la représentation qu'y est faite de la ville de Montréal au cinéma. Pour ce faire, je compte prendre appui sur l'ouvrage de Marcel Hénaff, mais aussi sur les travaux de Gustave-Nicholas Fischer dans son livre « Psychologie sociale de l'environnement » (Fischer, 2011). Ce dernier donne une très grande importance aux définitions. Bien qu'il ne soit pas mon appui principal, les définitions apportées par ce livre issu de la psychologie sociale aideront à compléter celles issues de l'anthropologie de Marcel Hénaff.

Espace privé

Le premier espace qu'identifie Hénaff est l'espace privé. Bien que ce terme ne soit pas approfondi ni défini dans son ouvrage, il en cite l'existence au sein de la ville. L'espace privé pose cependant de nombreux problèmes qu'il vaut mieux clarifier dès maintenant car cela facilitera, par la suite, l'analyse des films de notre corpus.

Le terme privé est un terme à tendance polysémique, c'est-à-dire qu'il possède plusieurs sens qui changent selon les contextes. Le Larousse en ligne ne dénombre pas moins de neuf définitions différentes de ce terme. Deux définitions qu'apporte le Larousse me semblent pertinentes pour définir l'espace privé : « Qui n'est pas ouvert à tout public, qui est réservé à quelques personnes » (larousse.fr), « Qui appartient en propre à quelqu'un, à un groupe, qui s'y rapporte » (larousse.fr). Ces définitions révèlent deux éléments qui me semblent essentiels pour décrire l'espace privé, soit son caractère restreint et le fait qu'il n'est pas une possession de l'état, mais bien d'individus. En l'appliquant aux espaces physiques, on perçoit que sa représentation la plus formelle est la maison.

Il faut cependant apporter une certaine précision à l'espace privé en le distinguant de l'intime. C'est la même distinction que fait André Carel dans son texte « L'intime, le privé et le public. Le secret, la discrétion et la transparence » (Carel, 2004). Comme ce dernier est psychanalyste spécialisé en enfance, ces espaces sont définis du point de vue

psychologie, néanmoins, certains éléments de son explication sont pertinents dans le cadre de notre réflexion. Il explique que le privé se situe entre l'intime et le public, comme un espace intermédiaire. Il qualifie ces trois espaces selon trois valeurs différentes : « – l'espace intime qualifié par la valeur du secret ; – l'espace public qualifié par la valeur de la transparence ; – l'espace privé, entre les deux précédents, qualifié par la valeur de la discrétion » (Carel, p. 89)

Il approfondit par la suite la distinction entre privé et public en définissant ces deux espaces :

L'espace intime, on l'a déjà évoqué, est celui du « quant-à-soi », du « for intérieur », du « jardin secret ». Un tel espace est à géométrie variable – J.-L. Graber le note lui aussi – puisqu'il est un attribut du sujet, du couple, du groupe, etc. par rapport au « reste du monde ». Il est qualifié par la valeur du secret, par le droit au secret auquel il n'est licite de déroger qu'avec l'assentiment des parties et sous certaines conditions [...] L'espace privé, qualifié par la valeur de la discrétion, est le troisième espace, un espace intermédiaire, médiateur entre les deux autres. On pourrait dire aussi que cet espace est qualifié par la valeur du tact, de la pudeur, du discernement, comme le propose J.-L. Graber. (Carel, p,89-90)

Ainsi, l'espace privé revêt un certain caractère commun. Il est partagé le plus souvent tandis que l'espace intime, lui, relève plus de l'individuel, du secret. Une nuance est toutefois nécessaire, si Carel distingue clairement le privé et l'intime en reléguant le privé comme un espace intermédiaire entre l'intime et le public, ici, le postulat est plutôt que l'intime fait partie et prend vie dans le privé. C'est notamment par la transposition de ces espaces psychologiques en espace physique que ce changement apparaît nécessaire. Si sur le plan de la psychanalyse cela semble simple de séparer ces deux espaces, cela apparaît beaucoup plus difficile lorsqu'on parle d'espace physique. Quel serait cet espace de l'intime, la chambre? Or celle-ci est parfois partagée par plusieurs personnes qui partagent de l'intime certes, mais qui peuvent garder leurs secrets respectifs. De plus, même si nous prenons comme postulat que la chambre est le lieu de l'intime, celle-ci est une pièce de l'espace privé. Ainsi, il sera défendu ici que l'intime est un état faisant partie de l'espace privé plus souvent que rarement, mais que le privé ne ressort pas nécessairement de l'intime.

Pour retourner à la notion même d'espace privé, l'ouvrage de Gustave-Nicholas donne quelques clés d'analyse supplémentaires. Il nous explique que l'habitat, que nous associons ici à l'espace privé, est un indicateur de statut social.

Pour la psychologie sociale, l'habitat est un espace aménagé dans lequel se déroule la vie privée ; or, selon la catégorie sociale à laquelle on appartient, le type de logement dans lequel on vit ne sera pas le même ; donc habiter renvoie aux conditions sociales qui déterminent tel ou tel type d'espace pour se loger. [...] En effet, suivant leur appartenance sociale, les uns vivent dans des maisons calmes et spacieuses, d'autres dans des immeubles résidentiels relativement aisés, d'autres dans des immeubles collectifs bruyants situés en banlieue, d'autres dans des lotissements pavillonnaires, d'autres dans des maisons de campagne, etc. (p.137-138, Fischer, 2011)

C'est ainsi que nous nous demanderons : Qu'est-ce que cet espace dit sur les habitants de la ville de Montréal? Sont-ils heureux, malheureux, riches ou pauvres? L'espace privé urbain étant généralement restreint, comment se manifeste-t-il au cinéma à travers les dernières décennies?

Espace public

Le second espace établi par Hénaff est l'espace public. Ce dernier doit être vu comme un ensemble de réseaux qui forment un grand réseau acentré, c'est-à-dire qu'il ne possède pas de centre, mais plusieurs points d'entrées. Ces réseaux sont composés par les institutions de la société, qu'elles soient publiques ou privées. Ils convergent souvent vers d'autres villes, qui elles, sont mises en relation avec les autres villes. C'est donc une multitude de « microréseau » qui forment un immense réseau global. Par sa définition, l'espace public appartient au bien commun, à tous.

Selon Hénaff, les institutions sont multiples et font partie de notre quotidien. On peut par exemple penser aux écoles, hôpitaux, pharmacies, banques, magasins, salles de spectacles, lieux de travail. Bref, ces endroits régissent pratiquement tous les aspects de notre société en partant de l'éducation jusqu'à la culture en passant par l'économique et mises en relations, forment l'espace public. (p.187-188, Hénaff, 2008)

Pour comprendre l'espace public, il faut donc comprendre les tenants et aboutissants d'une institution. Dans son livre « Psychologie sociale de l'environnement » (Fischer, 2011) Gustave-Nicholas Fischer aborde la notion d'espace institutionnel. Un espace institutionnel

comporte une fonction qui lui est attribuée par la société et/ou sa nature. Cette nature définit la configuration d'un espace.

[...]l'intérieur est globalement conçu et réparti suivant un modèle fonctionnel ; il s'agit d'espaces qui sont préalablement disposés et organisés suivant un ensemble de règles : sur certaines surfaces définies on va répartir un nombre donné d'individus auxquels on fixe des activités définies. Il y a ainsi un rapport strict entre composantes spatiales et nature des activités. Globalement, tout espace institutionnel donne lieu à un aménagement intérieur qui va refléter des configurations spécifiques dont on dira qu'elles sont « appropriées » : une école sera un espace institutionnel approprié, c'est-à-dire conforme à sa finalité pédagogique, s'il comporte des salles de classe disposées selon certaines règles, une cour de récréation, des couloirs qui correspondent à telle norme, etc. (p.158, Fischer, 2011)

Les institutions répondent donc à une fonction et l'espace est donc construit avec cette fonction en tête. D'ailleurs, il bon de noter que c'est grâce à ce côté fonctionnel dans la conception même du bâtiment que nous pouvons facilement reconnaître un hôpital, un magasin ou encore une banque. Le paysage urbain est donc composé de plusieurs bâtiments qui sont construits dans un objectif de répondre à des besoins fonctionnels.

L'espace public est aussi composé par les gouvernements qui sont nos institutions décisionnelles. Par extension, c'est aussi l'espace du débat. C'est d'ailleurs l'institution qui régule les autres institutions. Les gouvernements sont au cœur de ce réseau acentré d'institutions. Ils assurent soins de santé, stabilité économique et sécuritaire, loi, importation, exportation et bien plus encore.

Si longtemps ces relations n'étaient possibles qu'en les recentrant dans les villes, les relations entre les institutions et les débats se font de plus en plus virtuellement que ce soit par le biais d'internet ou des médias traditionnels. Maintenant, les débats se font à la télévision, la transmission et l'archivage d'information par des bases de données numériques. Par cette virtualisation de l'espace public, celui-ci se déracine de la ville qui n'est plus l'emplacement où convergent toutes les informations. C'est pourquoi Hénaff se pose la question à savoir si l'espace public est en train de s'effacer de la ville. (Hénaff, p.188-191, 2008) Pour lui, la réponse est tout simplement non pour plusieurs raisons. Tout d'abord, si nous sommes dans un réseau virtuel de plus en plus puissant, les villes ne sont pas en déclin démographique. Bien au contraire, comme le montre le phénomène récent des villes globales. Toujours selon Hénaff, un bon exemple est le fait que de nombreuses institutions privées internationales installent des sièges locaux dans de grandes villes

malgré des coûts plutôt élevés. C'est notamment dû aux infrastructures présentes, on peut penser aux différents centres des congrès, mais aussi grâce aux « capacités d'accueil hôtelières et hospitalières » (p.193, Hénaff, 2008). La ville est aussi un « incubateur permanent » (p.194, Hénaff, 2008), c'est-à-dire qu'elle possède toutes les ressources potentielles pour former de la main-d'œuvre, mais aussi pour l'accueillir dans le marché économique. Ainsi, cet espace public, malgré le fait qu'il se virtualise reste encore très centré autour de la ville. Le nombre de grandes institutions et lieux décisionnels est très concentré en milieu urbain.

Le livre d'Hénaff date de 2008, or, de nombreux changements ont eu lieu depuis ce temps. Avec l'importance que prend le télétravail depuis le début de la pandémie, on peut se demander si cette hypothèse est toujours pertinente. On parle de plus en plus de mixité fonctionnelle dans les tours à bureaux qui atteignent des taux d'occupation assez élevé. Or, même si l'espace public s'est virtualisé à grande vitesse pendant la pandémie, celle-ci converge toujours vers les grands centres. Les parlements et hôtels de ville n'ont pas été délocalisés et les ministères restent dans des bâtiments physiques. Ces lieux hautement symboliques et fonctionnels restent nécessaires et prennent appui dans la cité. Ainsi, l'espace public garde une place physique prépondérante dans les villes. Cependant, au fil des dernières décennies, il est clair que la conception de cet espace a changé.

Espace commun

Si l'espace privé et l'espace public sont communément acquis par de nombreux théoriciens ayant écrit sur la ville, le concept d'espace commun, lui, l'est beaucoup moins. C'est un espace qui a été théorisé par Hénaff qui tente de répondre à un problème lié à la traditionnelle opposition entre espace privé et espace public. : « Il nous devient clair cependant que ces deux termes ne suffisent plus à rendre compte de leur objet ; ils obligent à tirer l'espace privé hors de la maison ou à pousser indistinctement dans l'espace public tout ce qui offre une visibilité sociale. La nécessité d'un autre concept s'impose. Son appellation va quasiment de soi : *L'espace commun* » (p.197).

Ainsi, pour pallier les frontières floues liées à l'opposition trop franche entre espace privé et espace public Hénaff ajoute un espace intermédiaire, l'espace commun. Dans son ouvrage, Hénaff le nous énumère les éléments qui composent ce nouvel espace.

Tout d'abord, il y a les liens interpersonnels, comme les liens de voisinages. Par ces liens, on entend bien sûr les liens amicaux, les rencontres plus ou moins aléatoires dans les transports collectifs, la rue, les bars, mais aussi les rencontres plus organisées comme les réunions ou encore les cérémonies. (Hénaff, p.199)

Le monde commun est ensuite celui des mœurs sociales. Comment agissons-nous dans un contexte donné, comment s'habille-t-on pour sortir, comment on manifeste nos émotions, comment on s'aborde ? (Hénaff, p.200)

Hénaff nous explique qu'il est aussi composé d'un « *ordre vernaculaire* » (Hénaff, p.200) c'est-à-dire, ce qui donne l'identité à une ville, que ce soit par les styles ou encore l'ambiance. On parle ici de ce qui forme l'atmosphère d'une ville, ce qui fait en sorte que nous différencions facilement la ville de New York de Paris. Chaque ville et même chaque quartier ont une identité qui leur est propre et de ce fait, développe leur monde commun. (Hénaff, p.200) Il sera d'ailleurs très intéressant de se pencher sur la représentation de cet ordre vernaculaire dans l'analyse des espaces montréalais puisque cet élément définit en quelque sorte la représentation qu'on se fait de la ville.

La représentation la plus directe de l'espace commun est la rue. Bien que la rue ne soit qu'un espace vide entre différents lieux, il n'en demeure pas moins que l'espace commun prend vie dans ce vide. C'est d'abord sur la rue que nous pouvons retrouver les commerces, qui souvent définissent l'identité d'un quartier ou d'une ville. Par exemple, lorsqu'à Montréal on entend parler l'avenue du Mont-Royal, on pense aux petites terrasses, aux bars et aux cafés et on pense plus largement à l'identité même du quartier qu'est le Plateau Mont-Royal. La rue réussie à capturer l'atmosphère générale d'un quartier ou plus largement d'une ville. Selon Hénaff, une rue est le condensé de l'âme d'une ville, ni plus, ni moins. (Hénaff, p.201-202)

Bien sûr, il est difficile d'unifier les rues et de dire qu'elles sont toutes similaires. Si elles donnent toutes une idée de l'ambiance d'une ville, il faut distinguer les artères commerciales des artères résidentielles sans oublier les ruelles ou les avenues de transit. Ce qui intéresse Hénaff, c'est surtout l'artère urbaine classique, avec ses commerces, ses restaurants, ses voitures, l'avenue du Mont-Royal entre parfaitement dans ce cadre. Ce sont ces artères qui donnent le caractère urbain aux villes.

Hénaff poursuit en déterminant quatre composantes que donne la rue à la vie commune. « la vicinalité, la civilité, la visibilité, la diversité. » (Hénaff, p.205)

La vicinalité est le sentiment d'appartenance que nous avons dans un quartier. Le fait que des citoyens d'une même rue se sentent proches par ce simple sentiment d'appartenance. On finit par reconnaître nos voisins, les saluer et parfois des liens se forment. « Ce rapport de voisinage est cependant étrange : il n'est, ni celui de la parenté, ni celui que l'on peut avoir sur le bien public ; il est bien l'espace simplement partagé – moins évident pour ceux qui habitent un boulevard ou une avenue, mais comparable à celui qu'offre une petite place. » (p.206, Hénaff)

La civilité ce sont toutes les petites politesses que nous faisons en croisant les autres, qu'elles soient verbales ou non. Par exemple, ce sont les excuses que nous donnons aux inconnus lorsqu'on s'accroche sur le trottoir. Pour Hénaff, le tout est cependant assez énigmatique puisque la plupart du temps, ces personnes resteront pour toujours des inconnus. Ces civilités diffèrent selon une société donnée comme le démontrent les travaux d'Ervin Goffman. (Hénaff, page 206-207)

Pour ce qui est de la visibilité, Hénaff fait ici référence au besoin d'être vu sans être reconnu. Notre expérience dans la rue est surtout composée de rencontres très éphémères. La raison pour laquelle on aime se tenir dans la rue, c'est ce besoin de visibilité. On se coiffe, on se maquille, s'habille bien pour aller dans la rue. C'est une forme de théâtralité qui diffère l'espace commun de l'espace public. (p.210, Hénaff)

Pour la diversité, Hénaff nous explique que « la rue est sans doute le seul espace où *tous* les individus d'une société ont une chance de se croiser. » (p.211, Hénaff) Peu importe les origines, religions, l'âge, les citoyens ont une chance de se croiser. C'est donc un très grand portrait de la diversité des villes. Ainsi, la rue devient unique et possède une unicité qui lui est propre. (p.211, Hénaff)

Ainsi, bien que l'espace commun fût beaucoup moins théorisé que l'espace public et l'espace privé, il n'en demeure pas moins qu'il fait partie intégrante de nos vies. Sa théorisation résout certains problèmes autrefois causés par l'opposition classique entre espace privé et espace public. Finalement, il est pertinent, lorsque l'on parle de cinéma se

déroulant en espace urbain de tenter de déceler l'ordre vernaculaire, l'identité de la ville au travers des œuvres des multiples cinéastes. Par le fait même, dans ma création, je ferai ressortir cette âme propre à la ville de Montréal pour développer mes saynètes en totale adéquation avec ma démarche.

Les espaces à l'envers – *Les ordres* (Brault, 1974)

Le film de Michel Brault *Les Ordres* (Brault, 1974) est rapidement apparu comme étant le point de départ parfait pour mon corpus puisqu'il couvre un événement historique, la Crise d'Octobre de 1970. Dans ce film, on découvre une ville de Montréal dans laquelle les espaces perdent leurs fonctions à cause des mesures de guerre. L'évènement a marqué les esprits au point qu'il a agi comme point de rupture pour la société Québécoise.

Un bref retour historique sur cet événement s'impose. En 1970, le groupe terroriste séparatiste du Front de Libération du Québec enlève deux personnalités politiques, Pierre Laporte et James Richard Cross. La ville de Montréal et la province de Québec demandent des renforts au gouvernement canadien. Le gouvernement envoie l'armée pour, par la suite, proclamer la loi sur les mesures de guerre d'urgences qui permet aux services de l'ordre d'arrêter n'importe qui sur la base de soupçons. Dans ces circonstances, plusieurs innocents ont été arrêtés par la police et relâchés sans accusations, près de quatre-cent-cinquante innocents, d'après l'intertitre en ouverture du film. L'œuvre de Brault s'attèle ainsi à suivre cinq victimes de ces mesures en s'appuyant sur cinquante témoignages. L'approche du film se situe entre le documentaire politique et la fiction avec des témoignages reconstitués par des acteurs.

Les espaces au profit de la lutte sociale.

Ce segment du texte s'attardera sur la première partie du film, soit celle qui montre les événements avant l'arrestation des protagonistes du film. Dans ce segment, on voit les trois espaces qui composent la ville, soit l'espace privé avec la maison, l'espace public avec institutions et l'espace commun avec les rues, être le théâtre de luttes sociales.

Au début du film, la Crise d'Octobre n'est qu'en arrière-plan du récit. On est conscient de ce qu'il se passe grâce aux intertitres, mais ces événements sont pratiquement absents de l'histoire. On voit ainsi le quotidien de plusieurs personnages dont Clermont Boudreau, un travailleur d'usine, ou encore Claudette Dusseault, une travailleuse sociale. Déjà, sans aborder l'évènement historique, de vives tensions sont présentes. Boudreau se repose sur son syndicat pour prendre des pauses au travail mais il finit par être suspendu. Claudette

Dusseault, quant à elle, défend une locataire face à une éviction. Ce qui lie l'histoire de ces deux personnages, c'est qu'ils incarnent tous les deux l'idée que l'on peut se faire de la classe ouvrière, et qu'ils sont en conflit ouvert avec la classe dominante. Boudreau contre son patron et Dusseault contre un propriétaire. C'est donc un rapport de lutte entre dominant et dominé qui renvoie à une certaine lutte des classes qui nous est présentée.

Ces rapports de pouvoir sont d'ailleurs présents au sein de l'espace privé d'une maison dès la première scène, comme le rappelle André Loiselle dans son texte « Michel Brault's *Les Ordres*. Documenting the reality of experience and the fiction of history » (Loiselle, 2002)

As the film opens, Marie Boudreau is arguing with one of her daughters, Marine, who wants to visit her friend, Ginette. Not unlike governmental authorities, Marie imposes her will on the weaker members of the 'society' that she controls, by prohibiting Marine from going out after school. Significantly, the crux of the argument is not so much that Marie forbids Marine from seeing Ginette; rather it is the fact that the mother refuses to *justify her orders*. Marine's query, "*Comment ça, tu peux pas me l'expliquer?* [...]" the very first words spoken in the film, could very well be seen as the question that those imprisoned in October 1970 were dying to ask the government. Interestingly, when Marie replies that it would be too long to give her reasons, she, like the governmental authorities throughout the film, is 'faceless', being off-camera during the dialogue. Marine's frustration at being denied a rationale clearly parallels the situation of the victims of the War Measures Act, for the worst torture inflicted on Brault's main characters is doubtlessly to be refused explanations, communication and knowledge. (Loiselle, 2022, p.80-81)

Ainsi, par ce parallèle, les luttes de pouvoir se déroulent dans pratiquement tous les espaces : privé, commun et public. Les rapports sociaux dans la ville de Montréal sont verticaux et ce, peu importe l'endroit. Si, normalement, comme le précise Hénaff, les débats et les luttes se font surtout dans l'espace public comme dans l'usine, ceux-ci s'émancipent de leurs frontières pour s'immiscer dans l'espace privé. Ainsi, que nous soyons à la maison, dans la rue ou encore au travail, il n'y a pratiquement pas de différence, le doute et l'insécurité sont partout. Le tout permet de voir la ville de Montréal comme une véritable poudrière, prête à exploser à tout moment. Cette explosion se matérialise par l'immixtion des autorités dans l'espace privé lors des arrestations.

Bien qu'il y ait certaines différences entre les différentes arrestations de chacun des personnages, celles-ci ont plusieurs points en commun, des policiers cogent, entrent, fouillent et finissent par arrêter un civil. Ce qui est frappant dans cette séquence au regard de notre analyse, c'est l'intrusion dans le privé, voire l'intime. Les policiers entrent de

force, fouillent, c'est une immixtion directe dans le privé. Les murs qui séparent le privé et le non-privé n'existent pas dans le film de Brault. Nous sommes en présence d'un effondrement de cet espace. Cet effacement de frontières spatiales est lourd de sens, montre que le privé, et par le fait même, l'intimité, n'existent plus.

Le tout s'accompagne aussi de la perte de l'espace commun. Il y a que très peu d'images de l'espace commun dans cette première partie, il est pratiquement absent. On peut l'apercevoir que dans quelques plans de transitions. On y retrouve des rues désertes ou encore des militaires sur les immeubles d'appartements. Ce monde commun qui d'après Hénaff doit représenter l'atmosphère d'une ville (p. 199-200) est ici désert. Cette atmosphère est pratiquement inexistante puisque les habitants qui la forment sont absents. Cette absence d'atmosphère crée une lourdeur. Ce qui semble être en apparence de simples plans de transitions montrent en fait une ville sous l'emprise militaire perdant ainsi son commun. Chaque espace perd son sens, à l'exception de l'espace public, qui au contraire prend de la force. D'ailleurs, si les autres espaces perdent en sens, c'est bel et bien parce que l'espace public s'immisce dans ces espaces. L'espace commun est occupé par des voitures de police et des militaires tandis que l'espace privé est occupé par des inspecteurs. Les frontières ne sont pas tombées pour que les espaces n'existent plus ; les frontières sont tombés pour que seul l'espace public existe. Cette invasion du public dans les autres espaces traduit un climat de terreur et de tension qui s'immisce dans toutes les sphères de la société au sein du film. Comme le point de vue du film est résolument du côté des victimes, ce climat vient de la représentation, créée et filmée par Brault, du gouvernement, soit l'espace public, représenté ici par des policiers. Par cette immixtion du public, on assiste à l'immixtion de ce climat de terreur, de lutte entre les personnages et les institutions, au sein de toutes les sphères de la société montréalaise d'octobre 1970.

La prison : privé, commun et public dans un seul espace

Le film de Brault nous montre un lieu hautement symbolique : la prison. Synonyme d'absence de liberté et, plus spécifiquement dans ce film d'oppression, la représentation de ce lieu permettra d'approfondir la complexité des espaces au sein de la ville de Montréal au sein du film car c'est un mélange des trois. L'espace public -puisque la prison est une institution relevant du gouvernement- le commun -puisque c'est le lieu de partage et

partagé pour les prisonniers- et le privé -puisque c'est l'endroit dans lequel ils habitent. Si dans et à l'extérieur des murs de la prison les frontières entre les espaces semblent fragiles, ici, ces murs sont carrément absents. D'ailleurs, il sera question de cette mixtion. En se concrétisant celle-ci déshumanise les personnages, c'est-à-dire des citoyens innocents emprisonnés. Cet espace devient par le fait même un espace de contestation et d'humiliation.

Ce lieu est d'une grande importance dans la diégèse du film. Il occupe une très grande partie du temps d'écran et la mise en scène même le met en avant ; alors que le reste du film est filmé en noir et blanc, la prison elle, est filmée en couleur. Ce choix est expliqué brièvement par Brault dans un article de la Presse signé Marc Cassivi :

Le distributeur menace de ne pas diffuser le film en salles s'il n'est pas en couleurs. Brault suggère donc, à la blague, de le tourner à moitié en noir et blanc, à moitié en couleurs. L'idée colle. Mais plutôt que de filmer la liberté en couleurs et la vie carcérale en noir et blanc, le cinéaste fait le contraire. « C'est mon côté gamin, se souvient le cinéaste de 82 ans. Je me suis vite rendu compte que c'était intéressant parce qu'on avait une information de plus sur la vie en prison, que l'on connaissait mal. (Cassivi, 2010)

Comme souvent au cinéma, les contraintes financières forcent des choix techniques et artistiques. La prison a été choisie car c'est un endroit qu'on connaît moins, auquel une grande partie de la population n'a pas accès. Au-delà des raisons de ce choix, Brault donne une importance prééminente à ce lieu et à la volonté de nous le montrer.

On introduit rapidement le privé, voire l'intime dans la prison pendant ce segment. À son arrivée en prison, Boudreau doit prendre une douche. Alors qu'il nous explique ce moment en entrevue, on le voit s'essuyer. Le tout se fait pendant un long plan fixe qui cadre toute la pièce. La caméra est derrière la porte, ce cadre dans le cadre rend la pièce étroite. Boudreau, lui, est face au mur, dos à la caméra, au fond de la pièce. Il est entouré de trois policiers et d'un autre prisonnier. Tous, policiers comme prisonniers, regardent vers le bas dans cette petite pièce, comme s'ils n'appréciaient pas particulièrement le moment. La caméra zoom vers Boudreau, l'isolant ainsi du reste de l'action. On y découvre un visage qui évite les autres du regard, renfermé sur lui-même.

Cette scène est la première manifestation du privé au sein de la prison. Déjà, le portrait est donné. On est loin d'une représentation classique du privé, permettant de se réfugier. Mais

on retrouve plutôt un privé humiliant, voire déshumanisant par l'absence d'intimité. La mise à nue littérale du personnage est forte. Le psychologue Barry Schwartz aborde les mises à nues de masses en milieu carcéral dans son texte « Deprivation of privacy as a "functional prerequisite" : The case of the prison ». Le psychologue aborde l'absence de privé en prison. Il aborde les dénudements de masses en ces termes

The prison's mass denudation rituals exemplify (though by no means exhaust) the ways this valued possession can be transformed into an altogether neutral object. [...] One not only withholds himself from others by reason of his inherent dignity; he also maintains that dignity precisely because of his right to conceal actions and imperfections that would otherwise discredit the self that he publicly presents. This is not a matter of hypocrisy; it is a matter of face.' Because it reveals a person's imperfections and makes them the focal point of attention, forced exposure contradicts the socially valued attributes the person claims for himself; it constitutes a painful loss of face whose linkage to mass processing techniques is confirmed in another "reception" setting. (Schwartz, p.230-231)

L'auteur fait un lien direct entre la nudité forcée et la « perte de face » tel que défini par le célèbre sociologue Goffman. On associe donc cette nudité à une perte de l'intimité et dans le cadre de ce texte, la perte de l'espace privé en révélant les imperfections. Boudreau, comme les autres prisonniers, s'en retrouve humilié et inconfortable comme le révèle le zoom sur son visage. L'absence de privé est la cause de cet inconfort. Et cette absence de privé dépasse les murs de la prison. Les mesures de guerre permettent aux policiers d'entrer n'importe quand chez n'importe qui avec des mandats d'arrêt. Ainsi le gouvernement, l'armée et la police viennent empiéter l'espace privé de plusieurs Montréalais.

L'espace public quant à lui est omniprésent dans l'espace de la prison puisque c'est une institution gouvernementale. Le système carcéral nous est présenté comme étant déshumanisant, humiliant voire oppressif. Au sein de l'institution, c'est un rapport de tension entre la population et les autorités qui prend vie. Toutes ces tensions sont vives lors de la sortie de prison de Clermont Boudreau et du Dr Jean-Marie Beauchemin. Alors qu'ils s'apprêtent à pousser les portes de la prison, un policier leur dit un simple « Au revoir », Boudreau se retourne et se fâche après les policiers en rejetant ces salutations. Il parle de ses conditions, à quel point on l'a mal traité. Rejoint par son camarade Jean-Marie Beauchemin qui souligne l'absurdité de se faire arrêter pendant plusieurs semaines et se faire dire finalement que c'était une erreur. Les deux renchérissent constamment jusqu'à se faire escorter à l'extérieur de la prison. Pendant ce temps, les policiers les regardent,

silencieux. Quelques gros plans révèlent des visages imperturbables mais quelque peu pantois.

Cette séquence résume toute la difficulté des rapports entre l'espace public, ainsi que leurs représentants, et les citoyens. Dans le film, Montréal est sous état d'urgence, il y a un climat de terreur qui est créé certes par certains attentats, mais qui a été exacerbé par la réponse du système gouvernemental. Nos personnages, innocents, se retrouvent victimes d'une politique de loi et d'ordre. L'espace public, qui est celui des débats, est surtout celui qui exacerbe les tensions vécues par la société Montréalaise à l'heure où ces-dits débats sont interdits.

On pourrait penser qu'à l'intérieur de la prison l'espace commun est inexistant. Effectivement, la rue n'est pas présente et il est très difficile de voir un quelconque *ordre vernaculaire* Montréalais au sein des murs de la prison. Néanmoins, à l'intérieur des murs carcéraux naît un espace commun différent qui permet certaines amitiés naissantes et une fraternité entre les prisonniers d'un côté et les prisonnières dans l'autre.

Par exemple, dans la prison pour femme lorsque Marie Boudreau peut enfin sortir, les autres prisonnières viennent toutes vers elle pour lui faire des câlins, mais aussi la féliciter et lui poser des questions. Même si elles restent à l'intérieur des murs de la prison, elles éprouvent une solidarité envers la sortie de Marie. Un autre moment révélateur de cette fraternité naissante est lorsque le père de Clermont Boudreau meurt. Les prisonniers de son allée secouent les barreaux pour faire du bruit et attirer l'attention des gardiens. Lorsqu'ils arrivent, c'est Lavoie qui prend la défense de Boudreau expliquant que ça n'a pas de sens qu'il soit toujours en prison sans raison alors que son père est mort. C'est une solidarité de tout le couloir face à Boudreau. Cet acte de courage coûte le « trou » à Lavoie qui devra passer du temps dans une cellule isolée. Néanmoins, Boudreau a la permission d'aller voir son père avec surveillance.

Ces moments fort de solidarité font naître un espace commun au sein de la prison. Plusieurs personnages se retrouvant dans la même situation comprennent ce qu'ils vivent mutuellement. Alors, il y a l'espace commun qui naît, dans les couloirs ou des espaces communs de la prison, ces derniers deviennent des espaces partagés. C'est dans cet espace

que naît la solidarité et aussi l'adversité précédemment mentionnée envers l'espace public. Lorsqu'on empêche les habitants d'avoir cet espace, un nouvel espace se crée. Celui-ci est beaucoup plus bancal qu'une place publique, mais a une fonction similaire. D'ailleurs, un certain *ordre vernaculaire*, une âme, sort de cette prison. Celui d'un lieu de lutte, composé de la classe ouvrière et intellectuelle, de Boudreau et du Dr Lapointe. Aussi, une lutte entre le Montréal francophone et les forces politiques. C'est à la fois un espace de tension et de fraternité qui donne cette identité particulière à la ville de Montréal pendant la crise d'octobre dans la représentation qu'en fait Michel Brault.

Ainsi, que ce soit à l'intérieur des murs de la prison ou à l'extérieur, les espaces au sein du film de Brault permettent de découvrir une représentation unique de la ville de Montréal. Du point de vue de personnages qui vivent la crise d'Octobre en tant que victimes des mesures de guerre, on nous montre une ville sous tension entre le système et les classes ouvrières et intellectuelles. L'espace public, plus spécifiquement le système gouvernemental, s'immisce dans l'espace commun et l'espace privé, au point de totalement effacer ce qui les distingue. Pourtant, de nouveaux espaces plus fragiles, mais empreints de solidarité, naissent. C'est donc à la fois une ville de Montréal teintée d'oppression et de fraternité que nous dépeint Brault par son film montrant ainsi la naissance d'une solidarité en temps plus difficile.

Des espaces communs entre tradition et modernité. – *Jésus de Montréal* (Arcand, 1989)

Jésus de Montréal (Arcand, 1989) de Denys Arcand embarque le spectateur dans l'histoire de Daniel, jeune acteur chargé de moderniser la pièce de la passion de Jésus sur le Mont-Royal, ainsi que la troupe de théâtre qui l'accompagne. Malgré un succès énorme lors de la première représentation de la pièce, la troupe prend trop de libertés avec le texte biblique original ce qui force le diocèse à interdire les futures représentations. Dans une ultime représentation, alors que Daniel était sur la croix pour la représentation, des policiers débarquent et cela provoque un chaos général qui fait tomber Daniel de sa croix. Un peu plus tard, après quelques déboires à l'hôpital, Daniel meurt dans la station de métro Place Saint-Henri. Le film se termine sur différentes personnes à travers le monde qui survivent grâce aux dons d'organes de l'acteur.

Le film nous propose un regard distinct sur la ville, notamment au travers des espaces. Tout d'abord l'espace privé, qui, comme dit auparavant sont les espaces qui sont de l'ordre de la propriété privée, c'est-à-dire qu'ils appartiennent à des particuliers. L'exemple le plus fréquent de ce genre d'espace est la maison. Dans le cadre de *Jésus de Montréal*, le privé est très peu présent. Il y a bien la représentation d'un appartement, mais il occupe peu de temps d'écran. Cet espace est cependant un lieu de rassemblement de choix pour la troupe qui s'y retrouvera à plusieurs moments, à l'abri des regards extérieur.

L'espace public est quant à lui beaucoup plus présent dans le film d'Arcand. Cet espace est celui des institutions et des débats, dont deux d'entre elles sont présentes dans le film. On y retrouve d'abord les médias, omniprésents, notamment grâce à la couverture médiatique de la pièce mais aussi la présence de l'industrie publicitaire. Ensuite on retrouve l'institution religieuse catholique, tout autant omniprésente. D'ailleurs cet espace a une représentation physique dans la ville par l'Oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal qui se retrouve dans le film. C'est cette institution qui permettra la création de la pièce mais qui provoquera aussi sa chute, et par le fait même celle de Daniel.

L'espace commun tel que défini par Hénaff est aussi présent et il sera au cœur de notre analyse du film de Denys Arcand. Cet espace est celui partagé par les habitants comme la

rue ou les places. On retrouve dans le film de nombreuses scènes qui se déroulent dans les parcs ou encore dans les rues de la ville. On pense par exemple au haut de la montagne dans lequel se déroule les représentations, mais aussi au centre-ville dans lequel on y découvre un peu plus la vie culturelle de la ville.

Dans ce chapitre, il sera question d'analyser l'espace commun dans le film de Denys Arcand. Arcand nous présente un espace commun qui est découpé en trois : la montagne, la ville et les souterrains. Ces trois espaces en dialogue avec les autres nous montrent une tension entre le patrimoine religieux et une société contemporaine désacraliser, que ce soit avec l'opposition entre la montagne et le centre-ville, ou encore, entre le ciel, la terre et les souterrains.

La montagne et la ville : entre tradition et modernité

Dans *Jésus de Montréal* Daniel est le Jésus contemporain d'Arcand. Le mythe de Jésus est réactualisé et évolue dans une ville de Montréal contemporaine. À la fin, lorsque Daniel meurt, sacrifié par les institutions publiques, celui-ci renaît grâce aux dons de ses organes, permettant ainsi des miracles à travers le monde. Dans ce texte, il sera question de voir comment la déambulation de ce nouveau Jésus au sein de la ville donne un sens nouveau aux espaces qu'il parcourt. Il donne notamment un sens à la cohabitation de deux espaces communs, la montagne et le centre-ville. Cette cohabitation telle que mise en scène dans dans le film montre une tension entre un certain patrimoine et des valeurs plus modernes au cœur de la ville de Montréal.

Au cœur de la ville, mais aussi du film de Denys Arcand, se trouve le Mont-Royal sur lequel trône l'Oratoire Saint-Joseph de la ville de Montréal. L'endroit le plus près du ciel est donc, un site religieux. D'ailleurs, dans le plan d'urbanisme de la ville, l'article 5.1 stipule des limites de hauteurs pour la construction de nouveau bâtiments pour préserver la prédominance du Mont-Royal. (Site de la ville de Montréal) C'est un double patrimoine qui est ici préservé, un premier, naturel, avec la protection de la faune et de la flore du mont, mais aussi un autre, culturel, avec la préservation de l'Oratoire et l'Université de Montréal comme surplombant la ville. Cette double nature, en apparence opposée, est abordée par Bernard Debarbieux et Claude Marois dans le texte « Le mont Royal. Forme naturelle, paysages et territorialités » (Debarbieux et Marois, 2004)

« L'idée que le mont Royal constitue un lieu patrimonial puise ses éléments de justifications à la fois dans les formes naturelles et culturelles qui composent le paysage de la Montagne. À son sommet, le parc et les deux principaux cimetières forment le plus grand espace vert de la ville. Le premier a été aménagé avec le souci de lui conserver une apparence sauvage. [...] Dans le même temps, le regard porté sur les aménagements et les constructions présentes au mont Royal a évolué. Les bâtiments institutionnels — hôpitaux, édifices religieux, universités et bien sûr monuments funéraires —, construits pour la plupart avant la Seconde Guerre mondiale, apparaissent désormais comme les témoins d'un Montréal historique et d'une société locale, aujourd'hui transformée par les mutations de la seconde moitié du siècle. L'évolution de la structure de cette société et des enjeux qui la traversent ont fait perdre à plusieurs de ces bâtiments, les édifices religieux notamment, l'essentiel de leur connotation idéologique.» (Debarbieux et Marois, 2005, p.188-189)

Ainsi, la montagne représente à la fois une préservation naturelle, mais aussi une préservation culturelle. Dans le film d'Arcand, les scènes se déroulant sur la montagne se déroulent toutes dans l'Oratoire et ses jardins, endroit dans lequel Daniel doit monter la pièce. C'est donc le versant patrimonial de la culture canadienne-française que met en avant Arcand dans son film. Si dans le texte de Debarbieux et Marois on parle du fait que ces édifices ont perdu de leurs connotations religieuses, dans le film d'Arcand, on réactualise la portée religieuse de cet endroit en y faisant déambuler un Jésus. D'ailleurs, même si tout au long du film Arcand ne nomme jamais l'Oratoire en lui-même, un spectateur qui connaît bien la ville de Montréal pourra reconnaître l'endroit assez facilement grâce à quelques indices, notamment le fait qu'on sait que c'est un lieu religieux important sur la montagne. Il fait ainsi confiance au spectateur et le bagage patrimonial qui l'accompagne pour reconnaître cet endroit, donnant encore plus de valeur au patrimoine religieux.

Ce patrimoine est mis en valeur par la pièce montée par Daniel, la Passion du Christ. Celle-ci est rapidement un succès et le personnage principal est très rapidement adulé par la population. En effet, dans une séquence durant plus de 20 minutes, on y voit la première représentation de la pièce devant public. On y découvre une pièce qui captive l'intérêt du public, mais aussi une fascination envers Daniel. Son jeu théâtral se démarque, il parle d'une voix à la fois lente et douce, mais aussi affirmée. Il n'hésite pas à s'adresser directement au public, comme s'il était à convaincre. Tous ces éléments nous montrent qu'il est lui-même Jésus, aspect concrétisé lorsqu'il est vénéré par les médias qui vont jusqu'à dire que : « Le jeune metteur en scène de l'heure c'est Daniel Coulombe » En quelque sorte, on assiste à la naissance d'une sorte de nouveau prophète pendant ces 20 minutes,

celle de Daniel, un Jésus moderne et de sa troupe, ses disciples. Ici, ce lieu saint qu'est l'Oratoire Saint-Joseph se retrouve avec une nouvelle portée religieuse en sacralisant Daniel et sa troupe.

Un autre endroit largement présent dans le film se retrouve quant à lui au pied de la montagne, c'est-à-dire le Centre-Ville. La représentation de ce quartier est à l'antipode de ce que l'on voit sur la montagne en nous montrant une société désacralisée. Dans une séquence au début du film, Daniel cherche à recruter des comédiens. Il se rend sur les lieux de travail de Martin, René et Mireille pour les recruter. Martin est dans un studio dans lequel il double un film pornographique. René, lui, enregistre une narration nous racontant l'origine du monde en parlant du Big Bang. Mireille, elle, tourne une publicité dans laquelle elle est à moitié nue et lorsque cette dernière annonce vouloir entrer dans la pièce, son gérant lui dit que son seul talent est « son cul », faisant un lien entre son métier d'actrice et la pratique de la prostitution. Le point commun de ce que font les différents personnages, c'est qu'ils font tous quelque chose en opposition avec la religion. Martin et Mireille renvoient tous les deux à une certaine sexualisation proscrite par la religion chrétienne, le premier par la pornographie, la deuxième par la prostitution. René quant à lui raconte un récit qui est en opposition avec le récit religieux d'Adam et Ève, la théorie scientifique de la création du monde avec le Big Bang. Ces acteurs sont donc en opposition avec les valeurs traditionnelles véhiculés par l'église ; ils sont donc en quelque sorte porteurs d'une certaine modernité. Le centre-ville et ses habitants incarnent donc des mœurs désacralisées, tournant autour de la société de consommation.

Nous sommes donc dans une fracture assez claire entre deux espaces communs, celui de la montagne et celui du centre-ville, celui du patrimoine et celui de la modernité, celui de la religion et celui de la science. Dans cette séquence, Daniel cherche à prendre des acteurs du centre-ville et les amener avec lui en haut de la montagne. On pourrait croire qu'il les amène vers le patrimoine culturel catholique, pourtant, ce sont plutôt les valeurs plus modernes qui vont s'inviter en haut de la montagne, ce qui créera d'ailleurs certaines tensions.

Cette tension entre le patrimoine religieux et le Montréal plus désacralisé apparaît au spectateur peu après la première représentation de la pièce. Puisque, même si la pièce

connait un bon succès, on y affirme entre autres que Jésus est le fils d'un soldat romain et que Marie est une mère non-mariée. Cela attire rapidement les foudres du curé responsable de l'Oratoire. Lorsque Daniel descend dans le sous-sol de l'Oratoire, le prêtre l'attend de pied ferme, un peu plus loin dans le tunnel. La séquence est composée d'un champ/contrechamp dans lequel le curé s'avance tranquillement vers la caméra. Plus il s'avance, plus on peut percevoir sa colère. Il parle d'un conseil dirigeant le diocèse qui risque de ne pas trop apprécier la pièce. Daniel néanmoins ne démord pas et affirme qu'il continuera à faire la pièce sur la montagne coûte que coûte.

Le curé est plus âgé et s'appuie sur les textes de la bible qui, selon lui, sont clairs et doivent être respectés. Le curé défend ici la tradition de la religion catholique, en s'assurant que les textes contenus dans le nouveau testament sont bien respectés. Daniel lui, défend beaucoup plus une certaine modernité; il est jeune et défend une vision de la société respectueuse de la science de l'histoire en s'appuyant sur les dires d'un historien de l'Université de Montréal.

Cette tension se retrouve en quelque sorte dans la géographie de la ville de Montréal. Michèle Dagenais, dans son texte, « Entre tradition et modernité : Espaces et temps de loisirs à Montréal et Toronto au XXe siècle » (Dagenais, 2001), nous explique que longtemps, la campagne était vue comme l'endroit des traditions tandis que la ville, elle, était le lieu de la modernité. Le texte, abordant les loisirs, nous explique comment cette tension entre le moderne et le traditionnel se répercute dans l'espace de la ville de Montréal.

« À partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, les efforts menés afin «d'assumer et d'ordonner la croissance urbaine» passent par une volonté d'embellissement à l'origine de la création de parcs et d'espaces. Conçus par les élites comme des lieux dépositaires de la tradition destinés à «re-civiliser» la ville en pleine recomposition, ces parcs représentent des enclaves permettant de se mettre à l'écart de l'agitation du monde urbain. Leur création répond à l'idéal romantique du *rus in urb*, de l'intégration de la campagne dans la ville. Ces lieux expriment ainsi un refus de l'urbain, de sa caractéristique essentielle qui réside justement dans la densité de l'espace. À Montréal, le parc du mont Royal, longtemps situé aux limites de la ville, correspond bien à cette définition. Comme nous le verrons, les arguments mis de l'avant par ses défenseurs, pour le protéger des assauts répétés en provenance du monde urbain, illustrent le travail effectué afin de maintenir intacte cette barrière destinée à endiguer, a tout le moins partiellement, l'avancée de la ville moderne. » (Dagenais, 2001, p.310)

Ainsi, la tension entre l'urbanité, plus récente, et l'iconographie religieuse, plus traditionnelle, que l'on retrouve dans le film de Denys Arcand se retrouve ancrée dans la

manière dont s'est construit Montréal. Nous avons une montagne, peu densément peuplée, qui est encore à l'abri de l'urbanité au sein même de la métropole qui abrite des millions. Si ces tensions étaient déjà présentées, le film d'Arcand vient les représenter dans un Montréal découpé cinématographiquement autour de cette tension. Des personnages incarnant une certaine modernité urbaine liés dans la ville, et d'autres, incarnant des valeurs traditionnelles liés au patrimoine religieux sur la montagne, des tours et du béton dans la ville, des églises et de la verdure dans la montagne. Cette manière de filmer et de nous raconter Montréal nous présente une vision de la ville qui se situe entre le désir de conserver son héritage mais aussi d'avancer vers une société plus contemporaine, au lendemain de la Révolution tranquille.

Entre ciel, terre et souterrain

Il y a un troisième espace commun que nous n'avons pas encore abordé, soit les souterrains auxquels Arcand donne une certaine importance dans son film. C'est dans les souterrains de l'Oratoire que se déroule la dispute entre le curé et Daniel précédemment mentionné, mais c'est aussi dans les souterrains de la ville que Daniel trouve la mort à la toute fin du film. Après un accident, il se retrouve dans la station de métro Saint-Henri avec Constance et Mireille. Dans ce qui semble être un spasme de délire, Daniel se lance dans un discours en donnant plusieurs conseils, ayant des airs de prophéties, aux différents citoyens qui attendent le métro. Après cette tirade durant près de deux minutes, Daniel s'effondre sur le sol. Constance court pour chercher de l'aide et le métro passe vidant complètement la place. Il ne reste que Daniel, allongé par terre et Mireille qui le tient par le cou dans un plan large qui montre, peinturé sur le mur, une forme jaune sur le mur qui rétrécit vers le ciel. Par sa couleur et sa forme, cette forme fait penser à une lumière qui monte vers le ciel. Peu de place au doute, Daniel est mort ou en voie de mourir.

Cette séquence transforme la station Place Saint-Henri en véritable tombeau pour Daniel, mort dans les souterrains de Montréal. On peut renvoyer l'iconographie et les symboles de cette scène aux mythes et aux rites chrétiens qui enterrent ses morts sous la terre pour qu'ils montent par la suite au ciel, comme le suggère la forme jaune montant vers le haut (faisant penser à un faisceau de lumière).

Une deuxième symbolisation aux deux autres espaces communs susmentionnés s'ouvre alors à nous. On a déjà vu que le Mont-Royal incarne le patrimoine religieux et la nature tandis que le centre-ville, lui, incarne le monde laïque et urbain. De ce qu'il représente, mais aussi par sa hauteur géographique qui se situe au point culminant de la ville, la montagne incarne aussi le ciel chrétien, domaine des dieux mais aussi des esprits morts qui montent au ciel. Le centre-ville, plus près du niveau de la mer, mais aussi avec un caractère religieux beaucoup moins prononcé incarne quant à lui le royaume des vivants, la terre. D'ailleurs, Arcand ne filme pas le Vieux-Montréal lorsqu'il filme le Centre-Ville, seulement les endroits hautement urbanisés, renvoyant à une iconographie contemporaine. Il ramène ainsi toute portée patrimoniale de cet endroit. Les souterrains quant à eux sont le tombeau des morts que l'on enterre et qu'y s'y reposent à jamais. Néanmoins, même si la conception urbaine montréalaise peut renvoyer à une iconographie chrétienne et traditionnelle avec ses vieux bâtiments et les églises, on est dans une ville urbaine réelle. On y retrouve donc des lieux qui existent, mais aussi des acteurs qui doublent des films pornographiques, des médias omniprésents, des policiers qui, par leur brutalité, tuent Daniel. Bref des figures renvoyant beaucoup plus à la société civile qu'à un quelconque mythe chrétien.

Ce Montréal conceptualisé verticalement dans ses espaces communs, donne un espace concret à des espaces ésotériques de la religion chrétienne. Ce qui apparaît d'autant plus logique lorsque l'on connaît les origines chrétiennes de la métropole québécoise, ville fondée par la Société Notre-Dame dans l'objectif d'avoir des missionnaires catholiques. Cette fondation laisse encore de nombreux vestiges, avec des monuments comme l'Hôtel-Dieu, ou encore le vieux séminaire de St-Sulpice. Ce caractère et ces origines religieuses de Montréal nous montre la relation compliquée entre la ville de Montréal et son patrimoine religieux. Dans son texte « Spatialisation du sacré et cohabitation interreligieuse dans l'espace montréalais » (Quirion, 2011) Dominique Quirion nous explique la désaffectation des espaces religieux, particulièrement chrétiens, à Montréal à la suite de la Révolution tranquille.

« Les changements dans les pratiques sociales et religieuses, depuis la Révolution tranquille, ont été à plusieurs égards synonymes de restructurations en profondeur des systèmes en place et ont eu une incidence significative sur les espaces aménagés. À Montréal, c'est vraisemblablement la communauté catholique francophone qui est la plus touchée par

ce qu'on pourrait qualifier de crise dans les pratiques culturelles. C'est en outre pourquoi le diocèse de Montréal, dès 1995, a senti le besoin d'exercer une consultation synodale en vue d'un réaménagement structurel de ses paroisses. D'ici peu, le nombre de paroisses catholiques aura presque diminué du tiers à Montréal. » (Quirion, 2011, p.90)

Néanmoins, toujours selon Quirion, le paysage catholique ne disparaît pas pour autant, mais change de vocation pour revêtir un nouveau caractère patrimonial. « Le paysage religieux revêt une dimension patrimoniale du fait qu'il s'insère au cœur de l'histoire et que les traces qu'il a laissées sont non seulement riches d'un patrimoine bâti ou matériel, mais aussi riches d'un patrimoine culturel et culturel ou immatériel. Au fond, la culture religieuse [chrétienne] fait partie intégrante du patrimoine montréalais. » (p.91)

Si les Montréalais d'origine franco canadienne désaffectent ses églises, il n'en demeure pas moins attaché à ces symboles forts d'un patrimoine fort. On cherche à la fois à se débarrasser de la religion chrétienne tout en conservant son héritage. La ville revêt donc à la fois un caractère laïque et religieux dans laquelle gratte-ciels et clochers d'églises rivalisent et cohabitent en même temps.

La représentation des espaces communs a ainsi plusieurs sens qui renvoient à la double nature urbaine traditionnelle et moderne. La montagne religieuse se retrouve en opposition avec le centre-ville aux valeurs témoignant d'une désacralisation. La conception du monde religieux avec le ciel, la terre et les tombeaux géographie de la ville de Montréal. L'espace commun montréalais nous montre ainsi une certaine complexité du rapport à la religion chrétienne au cœur même de la ville.

Pour conclure, si Hénaff avance dans son ouvrage que l'espace commun représente « l'ordre vernaculaire » d'une ville, c'est-à-dire son ambiance, son identité, on pourrait déceler qu'à travers *l'espace commun* perceptible dans *Jésus de Montréal*, on y dépeint une ville non moins moderne, mais toutefois attachée à son patrimoine. Une ville dans laquelle cohabite la société de consommation et le patrimoine catholique.

Regards multiples – *Cosmos* (Alleyn et al, 1996)

Cosmos est un film à sketches se déroulant dans la ville de Montréal réalisé en 1996 par André Turpin, Arto Paragamian, Denis Villeneuve, Jennifer Alleyn, Manon Briand et Marie-Julie Dallaire. Le film propose six sketches, tous réalisés par un cinéaste différent en noir et blanc, se déroulant dans la ville de Montréal. Un chauffeur de taxi du nom de Cosmos lie ces différentes histoires entre elles en intervenant d'une manière ou d'une autre dans celle-ci. Ainsi, seule la ville de Montréal et la présence du chauffeur lient les histoires entre elles.

Comme dit précédemment, six sketches composent le film. *Jules et Fanny* réalisé par André Turpin nous présente les retrouvailles hasardeuses d'une avocate et de son ancien amant dans un hôtel. *Cosmos et agriculture* d'Arto Paragamian nous montre l'histoire de Cosmos et de son ami qui partent dans une course poursuite après s'être fait voler une voiture. *Le Technétium* de Denis Villeneuve nous fait rencontrer Morille, un jeune réalisateur, anxieux à l'idée de devoir aller présenter son nouveau film à une émission de télévision branchée. *Aurore et Crépuscule* de Jennifer Alleyn nous présente la rencontre entre une jeune femme récemment déçue par son amoureux et un vieil homme nostalgique d'un temps passé. *Boost* de Manon Briand, nous présente l'histoire de deux amis qui passent du temps ensemble avant d'avoir le résultat du test de dépistage du VIH de l'un d'eux. Finalement, *L'individu* de Marie-Julie Dallaire nous montre ce qui semble être un tueur qui traque sa prochaine victime à travers la ville.

Ainsi, au-delà des différences entre les histoires, il y a aussi une différence entre les genres. Si *Boost* nous présente un drame, *Cosmos et agriculture* se rapproche beaucoup plus d'un film d'action avec une poursuite tandis que *Jules et Fanny* relève plutôt de la comédie dramatique. Néanmoins, ces sketches font partie d'un tout, notamment grâce à la présence de Cosmos. Le tout contribue à créer une fresque pessimiste de la ville de Montréal.

Dans le cadre de ce chapitre, on s'attardera d'abord à comprendre la place du taxi de Cosmos comme représentation de l'*espace commun*. Ensuite, nous tenterons d'établir une comparaison entre la représentation de cet espace commun et de l'espace public grâce au court-métrage *Le Technétium* de Denis Villeneuve. Il sera finalement question de

comprendre comment ces espaces et représentations permettent de créer une fresque pessimiste de la ville de Montréal.

Cosmos et l'espace commun

Dans *Cosmos* un des espaces tel que décrit par Hénaff est omniprésent, l'*espace commun*. Les principales scènes se déroulent dans des cafés, dans le hall d'un hôtel, mais surtout dans la rue. Pour rappel, la rue selon Hénaff est une des représentations les plus formelles de l'espace commun ;

La rue n'est pas un monument ; à proprement parler elle n'est qu'un vide entre les immeubles ; un espace de circulation pour piétons et véhicules ; et pourtant à bien des égards elle condense la réalité de la ville ; elle en relève l'atmosphère, le style, le rythme, le charme, les surprises, parfois les tares et les blocages. Comprendre la rue c'est peut-être comprendre la raison même du fait urbain, du désir de la ville. (Hénaff, p.201)

Si la rue est importante pour Hénaff pour la représentation de l'*espace commun*, elle l'est tout autant dans *Cosmos* puisque dans le film c'est un taxi qui circule dans la rue qui lie les différentes histoires entre elles. L'espace commun, la rue, est littéralement le liant, ce qui permet de faire en sorte que les histoires se déroulent dans un univers commun et nous permet de voir qu'on parle d'une seule et même ville.

Tout comme dans la rue, le taxi de *Cosmos* laisse place au hasard des rencontres. De multiples personnages viennent à sa rencontre. Bien que ces séquences à l'intérieur du véhicule viennent de réalisateurs différents, elles présentent de nombreuses similitudes. Un des personnages principaux du sketch vient s'asseoir sur la banquette arrière alors que *Cosmos* conduit. S'ensuit alors un dialogue entre les deux personnages avec un montage qui alterne entre un champ et un contre-champ. Pendant ces discussions, *Cosmos* parle avec une certaine bienveillance nonchalante en prodiguant parfois des conseils ou en ne faisant que participer à la conversation en philosophant sur divers aspects de la société. Bien qu'il existe des exceptions aux similarités susnommées, elles sont assez présentes pour permettre d'unifier en quelque sorte les sketches.

Le taxi agit comme un véritable microcosme de ce que l'on peut trouver dans la société, comme une version miniature de l'espace commun. Il n'y a aucune barrière qui empêche un personnage d'y entrer. Ainsi, à l'intérieur du taxi, on se retrouve dans une bulle évoluant au sein de l'espace commun, l'extérieur du taxi. Si généralement l'espace commun est un

endroit dans lequel on est exposé au regard des autres, l'intérieur du taxi offre une certaine intimité, à l'abri des regards. Alors, si on reprend le côté impromptu de certaines rencontres, les langues se délient beaucoup plus dans le taxi de Cosmos. Comme avec le personnage de Morille dans le *Le Technétium* qui n'hésite pas à parler en profondeur de son film et de sa démarche de réalisateur ou encore avec Fanny dans *Jules et Fanny* qui se querellent au téléphone sur la banquette arrière en utilisant un langage cru, comme avec une langue parfaitement déliée. Un des aspects qui caractérise la rue selon Hénaff, et qui se retrouve dans le taxi, est la diversité : « La rue est sans doute le seul espace urbain où tous les individus d'une société ont des chances de se croiser. Tous sans exception ; que ce soit du point de vue des milieux sociaux, de l'âge, de la différence sexuelle, des professions, des origines ethniques ou des croyances. La rue est le creuset de la plus totale diversité. » (Hénaff, p.211) Sur la banquette arrière du taxi prennent place un réalisateur, une avocate ou encore un tueur en série et tous ces personnages dialoguent avec un chauffeur de taxi grec. Il est bon de noter que le taxi de Cosmos a de nombreux points communs avec l'*espace commun* d'Hénaff et qu'il permet à une foule de personnages et d'histoires différentes de se côtoyer dans le même univers, et que même si la rue se démarque par son caractère d'extimité, le taxi offre au personnage une bulle d'intimité dans la jungle urbaine.

Un espace public superficiel : *Le Technétium*

Avant d'aller plus loin dans l'analyse, il faut comprendre le contexte sociopolitique qui entoure de la production du film. Sortie en 1996, au lendemain du second référendum sur la souveraineté du Québec dont le résultat démobilise le mouvement souverainiste, autrefois omniprésent dans une bonne partie de la société artistique. On parle d'une déprime post-référendaire. Pierre Véronneau, dans son texte « L'histoire du Québec au travers de l'histoire du cinéma québécois. Le cinéma québécois a-t-il le goût de l'histoire ? » (Véronneau, 2008) aborde ce contexte.

L'exemple le plus frappant de cet état de fait est peut-être le second référendum, celui de 1995. Contrairement au précédent, il n'a pas donné lieu à de grands élans de passion, non plus qu'à une mobilisation du milieu culturel. La majorité des Québécois ont vécu l'événement dans la sérénité, se bornant à constater un certain morcellement du nationalisme et l'éclatement des visions du monde. Bien peu de cinéastes envisagèrent de réaliser un film sur l'événement, les mouvements collectifs ne semblant plus inspirer un milieu intellectuel qui se révèle très souvent replié sur lui-même. Les réalisateurs ne sont plus les porte-drapeaux ni les chantres de la nation. En fait, plusieurs ressentent qu'ils vivent une époque

de mutation ; peut-être même craignent-ils que les valeurs et les acquis de la Révolution tranquille soient bientôt comme le froc jeté aux orties. Denys Arcand n'hésitera pas à tracer, dans *L'âge des ténèbres* (2007), un bilan noir de ces décennies qui sont celles des rêves éclatés et des illusions perdues. (Véronneau, p.96-97)

Si le texte de Véronneau parle des anciennes générations, *Cosmos* lui est réalisé par une nouvelle génération de réalisateurs, peu connus à l'époque. C'est une génération qui possède donc des valeurs et des référents qui sont en pleine mutation. D'une certaine manière, ce qui relève de l'*espace public* change beaucoup pendant cette décennie. Les discussions autour d'un certain nationalisme s'essoufflent, surtout après la deuxième victoire du non en 1995.

Cet espace public est mis en scène dans le sketch de Villeneuve, *Le Technétium*. Le sketch commence avec Morille, un jeune réalisateur, qui boit de multiples cafés, anxieux de devoir faire une entrevue et de parler de son film. La caméra est posée sur le bar du café et cadre Morille du torse jusqu'à la tête. Si la scène comporte un peu de champs-contrechamps, c'est ce plan qui revient le plus souvent. Ce plan permet de voir les mouvements de Morille en détail qui écrit frénétiquement sur un bout de papier, comme s'il gribouillait, boit rapidement ses tasses d'expresso. Il en ressort une certaine anxiété que l'on peut ressentir chez le personnage.

Par la suite, Morille prend le taxi de Cosmos. S'ensuit une discussion plus calme entre les deux personnages. Morille explique qu'il va passer une entrevue pour parler de son film. Cosmos lui pose des questions, le tout dans un champ-contrechamp classique comme les autres scènes se déroulant dans le taxi. Certains gros plans laissent encore voir les émotions de Morille, notamment son stress. Lorsque Morille explique son film, il s'enfarge dans ses mots, mais Cosmos le reprend d'une manière souriante et bon enfant. Le calme de Cosmos tranche radicalement avec la nervosité de Morille pendant cette scène. L'environnement sonore, quant à lui, est assez calme. On entend en fond le bruit d'un léger trafic et le dialogue. Le montage, lui, s'efface et se laisse peu percevoir. Directement, on oppose ces deux lieux de l'espace public, le café, les lieux plus ouverts font ressortir l'anxiété du personnage tandis que le taxi lui permet de se calmer.

Ce qui contraste drastiquement avec la séquence suivante dans laquelle Morille semble catapulté dans son entrevue. Celle-ci se déroule dans un salon de coiffure techno transformé en studio de télévision. La séquence est bruyante avec du techno qui joue et les personnages qui crient pour s'entendre. Les conversations reviennent d'ailleurs constamment aux cheveux. Morille est forcé de se coiffer, l'animatrice se fait demander ce qu'elle met dans ses cheveux, lorsque l'entrevue commence, on demande au coiffeur d'expliquer comment il a coiffé Morille. Le montage quant à lui est beaucoup plus frénétique avec des coupes rapides qui se mélangent à des flashes de lumières. La séquence se termine lorsque le coiffeur explique la coiffure qu'il a faite à Morille. Pendant que ce dernier répond, un bruit assourdissant envahit l'espace sonore extradiégétique et Morille fuit la scène, retournant dans le taxi. S'ensuit alors une conversation qui rappelle celle juste avant d'arriver sur le plateau.

Selon Amy J. Ransom dans son texte « The director's cut: Denis Villeneuve before *Blade Runner 2049* » (Ransom, 2020) tous ces éléments renvoient à « the superficiality of contemporary visual culture. » (Ransom, p. 120) En effet, la séquence repose entièrement sur l'esthétique du montage, de la lumière, de la musique et avec la figure de la coiffure, mais nullement sur le contenu de ce que Morille veut dire. Autant dans le contenu de la scène comme dans la forme, tout renvoie à la primauté de l'esthétique sur le fond. Dans le contexte télévisuel québécois des années 1990, cela fait penser au contenu produit sur la chaîne *Musique Plus*.

Bien que le tournage se déroule dans un salon de coiffure, un espace commun, c'est l'industrie télévisuelle qui prime dans cette séquence, industrie faisant partie intégrante de l'*espace public*. Cet espace contraste radicalement avec l'ambiance que l'on retrouve dans la rue. Le bruit d'un côté, un presque silence de l'autre. Des discussions superficielles d'un côté d'autres plus profondes de l'autre. Ainsi, par le contraste avec l'*espace commun*, l'*espace public* semble superficiel, vide de sens. Ce qui fait penser, d'une certaine manière, au contexte de l'époque avec cette nouvelle génération de cinéastes qui arrive en pleine déprime post-référendaire avec moins de repères communs, beaucoup plus hétéroclites sur les notions d'identités. Comme si, d'une certaine manière, l'*espace public* perdait de sa substance. Morille voulait parler de son film, la télévision veut divertir, ainsi il n'a pas

réussi à en parler en profondeur. Le réalisateur, lui, semble déboussolé pendant toute la scène avec son anxiété, il ne semble pas à sa place, comme si, lui aussi, cherchait ses repères dans un *espace public* en pleine mutation. On critique ainsi l'avenir culturel de la ville de Montréal en utilisant un *espace public* vide de sens.

Cosmos : une toile pessimiste d'une ville en perte de repère.

C'est ainsi un portrait plutôt pessimiste qui est fait à travers cette fresque nous permettant de suivre la vie de plusieurs Montréalais dans une ville qui semble en proie à plusieurs crises. Si on a vu que *Le Technétium* pouvait traduire une certaine crise autour de la superficialité de l'*espace public*, *Boost* nous montre un jeune homosexuel, Joël, qui attend son résultat pour un test de dépistage du Sida. Son amie, Yannie, vient pour lui changer les idées. Pour rappel, à l'époque aucun traitement n'avait été trouvé, un diagnostic se traduisait souvent par la mort comme le disent François Bourdillon et Alain Sobel dans leur texte « L'épidémie de sida : le temps des transformations » (Bourdillon et Sobel, 2006)

Avant 1996, le sida était une maladie tragique constamment mortelle, transmise par le sexe et par le sang, posant une chape de plomb, de mort et d'angoisse sur une jeunesse vulnérable et mobilisant des soignants dévoués, souvent épuisés, parfois découragés, toujours impuissants. Après 1996, la maladie VIH devient rapidement une maladie chronique, une maladie grave avec des traitements complexes, une prise en charge hyperspécialisée et hyperscientifique. Elle mobilisait avant 1996 des médecins aux mains nues, elle affronte après 1996 des savants spécialisés aux techniques très sophistiquées. (p.55-56)

Le film aborde donc une autre crise d'actualité avec la pandémie du sida qui affectait particulièrement les jeunes à l'époque. Ce sketch est composé de multiples plans dans lequel on voit les deux personnages parcourir la ville dans une voiture de type décapotable. Le placement et les endroits qui composent l'*espace commun* se font donner une valeur ajoutée par les dialogues entre les personnages. Lorsqu'ils passent sur la rue Sainte-Catherine, Joël se rappelle son enfance et des parades du père Noël. Pendant ce temps, le personnage ne pense pas au résultat qui l'attend. L'*espace commun* et les souvenirs qu'il fait ressurgir lui permet d'oublier, devenant ainsi une sorte d'échappatoire. Ce n'est qu'à la fin du sketch qu'il se fâche, trouvant absurde de tenter d'oublier avant d'affronter le verdict, que le spectateur ne connaîtra jamais, au centre médical, comme un brusque retour à la réalité, rendant ainsi cet échappatoire temporaire lorsqu'une certaine cruauté nous rattrape.

Dans *Cosmos et Agriculture* et *L'individu*, les *espaces communs* de Montréal sont carrément montrés comme étant dangereux et en proie au crime. Dans *Cosmos et Agriculture*, c'est un ami afro-qubécois de Cosmos qui vient de se faire voler sa voiture et qui s'engage dans une course poursuite contre son voleur. Dans *L'individu*, le court-métrage est largement composé de longs plans dans lequel on peut apercevoir une jeune femme se promener dans divers lieux communs de Montréal comme le métro ou encore la rue avec toujours le même homme qui la suit. L'on découvre par la suite que c'est un tueur qui suit sa prochaine victime. Par ces deux sketches, l'*espace commun* de Montréal semble exposé aux dangers et aux crimes.

Dans *Jules et Fanny*, c'est le travail et les relations qui sont malmenées. La séquence commence avec Fanny qui envoie promener ce que l'on devine être son conjoint. Ce dernier a pris la liberté de partir seul à leurs vacances de ski en demandant à Fanny, avocate elle aussi, d'effectuer son travail à sa place dans une cause qui semble perdue. Arrivée à l'hôtel, elle rencontre son ancien amant, Jules, qui est l'interprète en langage des signes de son adversaire au procès. Lorsqu'il apprend que cette dernière s'est fait refaire les seins, ce dernier souhaite absolument les voir. Elle lui propose de lui montrer en échange de certaines informations sur la cliente de Jules. Ainsi, l'érotisme devient une certaine monnaie d'échange et l'avocate en paraît d'autant plus véreuse. Néanmoins, elle-même s'est fait donner ce contrat par son conjoint qui préférerait aller en vacances de ski seul. Pour le personnage de Fanny, même dans l'intime, le travail prend une grande place, notamment dans le but de quitter la ville le temps de quelques vacances.

Les espaces revêtent donc une identité différente selon le regard des cinéastes. Une échappatoire d'un côté ou encore un endroit dangereux. Si Hénaff avait dit que la rue permettait de comprendre le désir de la ville (Hénaff, p.211) ici on a de la difficulté à ressentir un tel désir. L'atmosphère dépeinte par la rue au contraire trace une atmosphère lourde par l'accumulation des différentes histoires.

Cosmos, lui, a une place particulière dans cet univers ; le film porte son nom et les histoires le font constamment intervenir. Il est néanmoins beaucoup plus témoin qu'acteur de ces histoires. Il prodigue des conseils, parle de la vie, mais ce n'est pas lui qui agit. Dans *Jules et Fanny* c'est d'autant plus clair, que sur la banquette arrière de son taxi Fanny se chicane

avec son conjoint. La caméra montre parfois Cosmos de profil en train de conduire. Il est concentré sur la route, mais semble écouter d'une oreille ce que Fanny dit au téléphone. Il ne dit pratiquement aucun mot, même au moment de payer, alors qu'il tente de rendre la monnaie à Fanny, celle-ci lui dit de garder la monnaie. Comme chauffeur de taxi, il fait ce qu'on lui dit, ce n'est pas lui qui prend les décisions. Il assiste ainsi à toutes ces histoires, mais sa place est constamment à l'extérieur de celles-ci. Comme le spectateur, il est témoin du portrait sombre qui est fait de la ville, mais il est contraint de rester témoin. Ce personnage, tout comme le spectateur, peut se retrouver parfois amusé par ce spectacle comme dans *Le Technétium* lorsqu'il apprend que son client est un réalisateur avec « une grosse caméra ». D'autres fois, il est inquiet comme lorsqu'il accueille le tueur dans *L'individu* et qu'il entend parler de meurtre à la radio. Cela ne l'empêche pas de commenter les situations en apportant ses propres réflexions. Lorsque Aurore lui confie avoir rencontré un sage, il n'hésite pas à la mettre en garde en lui disant que les sages ont souvent une idée derrière la tête. Ce genre de réflexion fréquente dans le film, mêlée à son origine grecque, berceau de la philosophie occidentale, tend à nous le présenter comme une sorte de philosophe moderne qui arpente ainsi l'*espace commun* montréalais. En le faisant circuler dans notre *espace commun*, on obtient ainsi des réflexions sur la société dans toute sa diversité, au niveau des situations, mais aussi des points de vue puisque ce personnage appartient à plusieurs cinéastes.

L'intimité dans la ville – *La femme de mon frère* (Chokri, 2019)

En 2019, sortait une comédie dramatique, *La femme de mon frère* (Chokri, 2019) dans les salles québécoises. Le film met en scène l'histoire de Sophia, jouée par Anne-Élisabeth Bossée et son frère, Karim, lui, joué par Patrick Hivon qui ont ensemble une relation fusionnelle. Alors que cette dernière vient de terminer un doctorat, mais est sans emploi, son frère, lui, est psychologue depuis plusieurs années. Sophia consulte une gynécologue, Éloïse, pour avorter en compagnie de son frère. Suite à quoi, Éloïse et Karim vont commencer à se mettre en couple. Ce qui viendra chambouler la relation familiale auparavant fusionnelle menant petit à petit à leur séparation.

Si le film aborde plusieurs thèmes liés à la sexualité et au genre, ici, il sera plus question d'analyser la relation intime fraternelle entre Sophia et Karim dans les espaces de la ville de Montréal. Il sera tout d'abord question de comprendre comment une variété de tons, de lieux, de contrastes et de personnages permettent de créer le portrait d'une ville marquée par la diversité. Ensuite, comment l'é étroitesse des espaces privé et intérieur est à la fois vectrice, mais aussi destructeur d'intimité. Ce chapitre se termine avec l'espace commun qui, lui, permet à l'intimité de renaître sous une forme différente.

Montréal : Une ville diverse

Le film s'ouvre sur un paradoxe qui donne le ton pour le personnage de Sophia. Pendant sa soutenance, deux professeurs critiquent fortement sa thèse alors qu'un seul, que l'on devine être son titulaire, la défend. Les discussions virent rapidement aux attaques personnelles entre les professeurs qui ne s'aiment visiblement pas. Le ton lève et la séquence se termine lorsqu'une professeure s'exclame « Il va falloir me passer sur le corps pour qu'elle obtienne un poste ici elle » en claquant la porte. Son professeur avec une pointe d'humour « Félicitation Sophia, tu fais quand même partie du 1% de la population qui possède un doctorat, Grata internos, bienvenue parmi nous ». On voit finalement, Sophia, qui était restée muette tout le long de la séquence devant un écran qui affiche le titre de sa thèse. Cette séquence, d'ailleurs, à la particularité d'être composée exclusivement de plans assez rapprochés des personnages qui parlent. On ne voit aucun

plan d'ensemble de l'amphithéâtre qui pourrait nous donner une idée de la disposition du lieu.

Pour Thomas Carrier-Lafleur, dans son texte « Un air de famille » (Carrier-Lafleur, 2020) le tout montre un monde dans lequel on parle beaucoup, mais on communique peu. « Si l'on parle beaucoup dans ce film, il faut dire que l'on communique toutefois très peu, et que l'on communique encore moins. Les personnages seront tous seuls dans leur cadre. À la difficulté du langage répond la fragmentation de l'espace: chaque personnage demeure dans l'hors-champ de l'autre, comme dans un univers parallèle. » (Carrier-Lafleur, p.40) La communication est laborieuse au sein de ce film, mais cet aspect démontre une certaine solitude de Sophia qui se retrouve seule face à plusieurs professeurs devant une salle vide :

« À l'instar des premiers mots du film, ce titre est aussi largement ironique : tout au long du récit, Sophia se montrera apolitique, indépendante et exprimera son refus catégorique d'avoir des enfants. Non sans surprise, Sophia est également seule de son clan dans ce grand auditorium vide: aucun membre de sa famille n'est présent à sa soutenance de thèse. D'abord exclue de l'image, reléguée à la marge, Sophia semble également négligée par sa famille, qui la laisse traverser sans soutien cette épreuve. » (Carrier-Lafleur, p.41)

Dès les premiers mots du film, le ton est ainsi donné. Le film, quoiqu'assez verbeux, montre des personnages qui sont dans des espaces et univers distincts. (Carrier-Lafleur, p.41) J'ajouterai que si Sophia est exclue, elle l'est malgré elle. Elle ne participe pas à la conversation et le refus auquel elle fait face semble venir d'une dispute entre son titulaire et une professeure. Cette relation qu'à Sophia avec l'*espace public* qu'est l'université est plutôt complexe, voire paradoxale ; alors qu'elle est issue de ce milieu, celui-ci la refuse obstinément.

N'en demeure pas moins que la ville possède une certaine hétérogénéité, grâce aux lieux que visitent nos personnages principaux. On aperçoit au sein du film des appartements, une université, une galerie d'art, un club, un restaurant chic, le parc du Mont-Royal, etc. De par ces nombreux lieux, la diversité des environnements brille dans le film et le tout est marqué de contrastes de tons et d'ambiance entre les scènes.

À titre d'exemple : alors qu'elle sort de l'université après sa soutenance de thèse, Sophia traîne avec elle une boîte contenant de nombreux papiers de couleurs rose et bleu. Une symphonie de Bach se fait entendre au tempo *allegro*. Alors qu'une tempête de neige fait

rage, les papiers de Sophia s'envolent. La caméra qui, jusqu'ici, ne cadrerait que le haut de l'escalier et la porte dézoome pour laisser voir l'entièreté des escaliers et les papiers qui virevoltent. Sophia court de gauche à droite, du haut vers le bas frénétiquement. Finalement, la caméra se met à monter jusqu'à ce qu'on voie le toit de l'université qui semble assez haut. Par la suite, par le biais d'une coupe franche, on change de lieu. La musique classique est remplacée par un *beat* techno. On voit Karim pour la première fois qui, en compagnie de Sophia, accroche son manteau avec Sophia. La lumière est tamisée, alors qu'ils s'avancent dans le corridor, la caméra les suit en ponctuant leur avancée de *jumpcuts*. Ces coupes sont fréquentes, les plans sont donc courts. Alors qu'ils avancent dans l'appartement, la musique s'emballe lorsqu'on voit les bouteilles d'alcool vides sur la table.

Ainsi, on observe un contraste radical entre les deux scènes. Dans la première scène, la musique classique ainsi que les papiers de Sophia qui s'envolent lui donnent un caractère absurde. Elle qui vient d'essayer un refus, doit en plus se battre contre le vent. Une malchance qui vient tout de suite après un échec. Ce burlesque contraste radicalement avec le lieu, l'université, largement mise en valeur. Notamment grâce à l'usage de la musique classique qui renvoie à un certain élitisme intellectuel, mais aussi grâce à la place que donne la caméra à l'université qui monte pour nous la montrer jusqu'au ciel. Brusquement, grâce à la coupe franche, on change d'univers. La musique classique est remplacée par de la musique techno. Alors que la scène précédente était constituée d'un long plan, les coupes deviennent ici fréquentes. La première scène ne contenait aucun son *in* alors que celle de la fête nous montre un environnement visiblement bruyant avec de la musique, mais aussi des personnages qui parlent fort. Le contraste entre les lieux est fort et témoigne d'une certaine hétérogénéité dans la manière de représenter la ville. Montréal est ainsi, dans ces premières minutes, une ville dans laquelle on étudie de jour et festoie la nuit. Cette diversité de lieu suit le spectateur tout au long du film l'amenant tantôt dans le parc du Mont-Royal, tantôt dans de chics restaurants, ou encore dans une maison de banlieue.

Dans son texte « L'expérience de la diversité dans les quartiers de classe moyenne à Montréal : Entre inconforts et rapprochements » (Jean, 2017), Sandrine Jean décrit Montréal comme étant :

une ville cosmopolite où se côtoient des personnes d'une diversité ethnique et socioculturelle sans pareil. La super-diversité montréalaise a peu d'équivalents ailleurs au Canada. À cet égard, elle est différente de celles des villes de Toronto et de Vancouver qui, malgré une présence immigrante plus prononcée, ne présentent pas une immigration aussi diversifiée quant aux pays d'origine de leurs habitants. (Apparicio et al. 2007). (p.216, Jean)

Ainsi, à l'égard de la réalité quotidienne de Montréal, le regard de Chokri sur la ville en est un porté sur la diversité. Celle-ci se fait en trois temps : tout d'abord culturelle, avec Karim et Sophia issus de l'union d'une femme québécoise et d'un homme arabe; Annabelle, d'origine québécoise, ou encore, plus tard dans le film, Alex, un Français. Cette diversité est ensuite socioéconomique. Sophia, doctorante en philosophie, doit travailler dans de petits emplois qui ne semblent pas rapporter gros, Karim, lui est psychologue et possède un bel appartement. Finalement, cette diversité est aussi sexuelle. Cela se reflète au travers des expériences autour de la sexualité que fait Sophia tout au long du film. Elle participe à une fête avec des femmes enceintes ou de nouvelles mamans ; elle a aussi une expérience sexuelle lesbienne et un plan à trois pour finalement trouver une personne avec qui elle souhaite rester.

Ainsi, par les personnages, les situations ou encore les tons, le premier aspect qui caractériserait Montréal au travers de ces différents espaces est la diversité, qu'elle soit de personnage ou de lieu.

La perte de l'espace privé

Dans cette partie de l'analyse, il sera question d'espace privé et aussi de la notion d'intimité. L'intimité est abordée par André Carrel dans son texte cité en introduction de ce mémoire qui éclairera notre analyse de cet espace, « L'intime, le privé et le public. Le secret, la discrétion et la transparence » (Carel, 2004) l'auteur nous parle de « l'espace intime ».

L'espace intime, on l'a déjà évoqué, est celui du « quant-à-soi », du « for intérieur », du « jardin secret ». Un tel espace est à géométrie variable – J.-L. Graber le note lui aussi – puisqu'il est un attribut du sujet, du couple, du groupe, etc. par rapport au « reste du monde ». Il est qualifié par la valeur du secret, par le droit au secret auquel il n'est licite de déroger qu'avec l'assentiment des parties et sous certaines conditions. Un tel espace de confidentialité se construit, s'entretient, se protège. Ses limites, fluctuantes, forment une enveloppe du même ordre que celle qui entoure le moi-corps, mais différente aussi

puisque un lieu spécifique, l'intime, est inaccessible au regard de l'autre sans la permission du soi. Cette limite de l'espace intime a ses portes, ses orifices, ses failles aussi. Un tel espace est autorisé, protégé par l'autre, par le groupe des autres, mais il peut tout autant – J.-L. Graber en apporte de nombreuses illustrations cliniques – être menacé, effracté, disqualifié. (p. 89, Carel)

Il est bon de rappeler que Carel aborde les espaces sous l'axe psychique et non physique. L'espace intime pour lui est avant tout est un espace mental mais n'en demeure pas moins lié souvent à l'espace privé.

Un type d'espace privé revient particulièrement souvent dans le film soit celui de l'appartement. Tantôt bondé pendant la fête au début du film, tantôt plus calme. Les appartements montréalais n'en demeurent pas moins étroits comme on pourra le voir dans cette partie. On voit aussi certains espaces privés en banlieue comme la maison des parents de Sophia. La banlieue est en quelque sorte l'hors-champ de la ville, elle dresse les contours de l'espace urbain. On retrouve dans cet espace une petite maison dans laquelle habite les parents de Sophia, malgré leur séparation. *Cet espace privé* est donc un lieu d'intimité assez particulier puisqu'il partage toujours une certaine partie de leurs vies ensemble.

Pour ce qui est des appartements, l'un en particulier occupe une place particulière dans l'histoire. Celui de Karim dans lequel Sophia est hébergée. Au début du film, c'est un espace qui permet une intimité forte entre les personnages, mais celle-ci se détériore à l'arrivée d'Éloïse dans la vie de Karim.

L'idée de nous présenter un Montréal via ses appartements n'est pas anodine. Selon le recensement canadien de 2016, la métropole est la ville canadienne qui affiche la proportion d'appartements la plus élevée avec 58,4%. Ce type de logements est en moyenne beaucoup plus étroit qu'une maison. Comme dans la séquence précédemment analysée, de la fête, l'exiguïté de l'appartement est exacerbée par la foule dans laquelle Sophia et Karim tentent tant bien que mal d'avancer.

Une séquence en particulier permet de nous montrer l'appartement dans son entièreté mais aussi l'intimité entre le frère et la sœur. Sophia est sur une chaise d'ordinateur. Dans un seul plan séquence, elle roule par en arrière et l'on peut apercevoir un cadre de porte ouverte dans lequel son frère s'habille en chantonnant. Lorsque son frère quitte le cadre par la gauche, Sophia se retourne et l'on découvre un autre cadre de porte dans lequel son

frère arrive. Son frère avance encore, quittant encore l'espace que l'on peut voir au travers du cadre de porte. Sophia se retourne alors et l'on voit Karim apparaître dans une nouvelle pièce. Première coupe, l'on voit Sophia avec l'espace qui se rend jusqu'à la cuisine derrière elle. On a, pour la première fois, une idée de la vue d'ensemble de l'appartement. Juste avant de partir, Karim prend le visage de sa sœur et lui dit « Je t'aime » pour lui souffler par la suite sur le nez, provoquant un dégoût chez cette dernière.

Il y a donc un travail sur la spatialisation dans cette séquence grâce à la présence de Sophia au centre de l'appartement et d'une caméra qui tourne autour d'elle. On comprend assez bien la conception d'une bonne partie de l'appartement. Un couloir longe trois pièces qui sont elles-mêmes reliées par de multiples cadres de portes. Le fait de pouvoir voir, ce que l'on devine être l'entièreté de l'appartement en un seul plan nous fait comprendre que cet espace est plutôt restreint puisqu'il qui se parcourt d'un bout à l'autre assez facilement. Ce rapport à l'espace traduit aussi une intimité entre les personnages. Sophia accompagne son frère et le conseille sur ce qu'il doit porter pour son rendez-vous, même si ce dernier change de pièce, ils restent constamment ensemble. L'appartement de Karim est donc un espace privé à la fois étroit et partagé qui permet l'émergence d'une intimité fraternelle entre Sophia et son frère. Ainsi, l'exiguïté de cet appartement typique montréalais nous apparaît comme vecteur d'intimité, même si le lien n'est pas forcément amoureux. Ils partagent ensemble un *espace de confidentialité* dans lequel on voit des interactions qui resteront en privé.

Néanmoins, cette fusion sera mise à l'épreuve par l'arrivée d'Éloïse. C'est lorsque cette dernière s'immisce officiellement dans la vie de Karim que l'on voit la relation entre le frère et la sœur s'effriter jusqu'à un point de rupture qui a lieu lorsqu'une chicane va trop loin. Ce conflit est causé par la perte de l'espace intime, en faisant entrer une troisième personne dans l'appartement, Karim ouvre une faille de celle-ci malgré lui puisque l'intime peut surtout vivre à travers une forme d'espace privé. Ainsi, la relation entre Karim et Sophia ne peut naître que dans le privé et l'intime nécessite de donner une certaine permission. Sophia avait aussi auparavant la protection de son frère pour garder cette intimité et « la valeur du secret » telle que montré par Carrel (Carrel, p.89). Or, en faisant entrer une troisième personne dans l'appartement, cette intimité est menacée. Le rôle de

l'appartement change alors ; celui qui était autrefois vecteur d'intimité entre le frère et la sœur est maintenant source de conflit. Sophia se retrouve alors face à une impossibilité : celle d'avoir de l'intimité chez soi, que ce soit avec son frère ou avec elle-même. Heureusement, cette intimité pourra renaître dans un lieu particulier : l'espace commun.

Une nouvelle intimité dans l'espace commun

C'est dans l'espace commun de la ville de Montréal que l'intimité reviendra entre Sophia et son frère. Tout au long du film, on sent un traitement particulier de Chokri sur les « espaces communs ». D'ailleurs, un endroit iconique de la ville revient particulièrement souvent : le Lac aux Castors. C'est sur la patinoire de ce lac qu'ils vont passer du temps ensemble au début du film et c'est sur celui-ci qu'ils se retrouvent à la fin du film. Si l'on a souvent dit que l'intime naît surtout dans le privé, l'espace commun montréalais filmé par Chokri semble aussi capable de créer cette intimité.

La première fois que l'on voit ce lac et plus largement le Mont-Royal, c'est l'hiver. La caméra fait un mouvement panoramique en grand-angle sur le bas de la montagne. La caméra s'arrête lorsque Sophia et Karim apparaissent pour *zoomer* sur eux jusqu'à ce qu'ils soient filmés en téléobjectif, en train de monter la montagne. Ils semblent avoir une conversation, mais comme la caméra est loin, les spectateurs ne l'entendent pas. Le téléobjectif donne l'impression que les deux personnages sont dans une bulle intime auquel le spectateur ne peut pas accéder. Cet usage de longue focale revient d'ailleurs à plusieurs moments du film, toujours dans l'espace commun, que ce soit les rues ou le parc. Par ce choix esthétique, on donne une impression d'intimité dans l'espace commun.

Cette renaissance de l'intimité se déroule d'ailleurs sur le Mont-Royal. Sur la « Pavane » de Gabriel Fauré on les revoit monter la montagne avec exactement le même plan que celui dans lequel on a aperçu cette dernière pour la première fois, la seule différence est que cette fois-ci, on est en été. On revoit ainsi le même panoramique grand-angle qui se transforme en téléobjectif pour suivre les deux protagonistes montant la montagne. Ce plan coupe alors sur le visage de Sophia, paisible, sur le Lac aux Castors. Son regard se tourne vers quelqu'un à l'extérieur du champ, un contrechamp nous montre alors son frère. Les deux s'échangent un simple regard en silence. Un autre homme apparaît, on ne le connaît pas, il regarde lui aussi quelqu'un que l'on comprend être une femme. L'on découvre ainsi

plusieurs autres duos. De par leurs ressemblances l'on comprend que ce sont tous des frères et sœurs. La caméra s'éloigne pour que le spectateur comprenne que chaque duo occupe une barque. Le film se termine sur un plan dans lequel on voit toutes les barques pour que finalement la caméra zoom sur Karim et Sophia. La barque s'arrête, Karim regarde à l'horizon, Sophia elle, la caméra. Karim recommence à ramer et la barque quitte le champ pour laisser place à l'eau qui prend toute la place.

Ainsi, une certaine impression onirique ressort de cette séquence, comme si le Mont-Royal et plus spécifiquement le Lac aux Castors était détaché du reste du monde. La musique de Fauré, issue du romantisme musical, participe à cette impression avec l'usage notamment d'instruments à cordes qui créent à la fois une ambiance douce et mélancolique. C'est avant tout sur l'échange de regard que je souhaite néanmoins m'attarder.

Dans le texte *L'échange des regards* (Nahoum-Grappe, 1998) de Véronique Nahoum-Grappe elle nous parle justement de la force de ce geste.

« L'échange des regards produit donc l'offre du lien égal entre deux sujets appelés par le regard de l'autre à habiter leur propre présent : ce qui brille précisément au fond des yeux habités, de l'œil qui n'est pas mort, c'est la fusion entre le for intime et la surface de soi affleurée sur le visage. Le pont entre le « fond » et de dessin sur la peau des cils, des sourcils, de la pupille, de la couleur parfois si lumineuse des yeux portée par l'ensemble expressif du visage, c'est le regard qui le construit. Le croisement soutenu des yeux produit un rapprochement violent, un partage quasi obligé d'une intimité réciproque grâce à l'appel du regard de l'autre fiché, planté tout à coup au fond « de soi », c'est-à-dire dans ses yeux propres. Il y a alors un moment de connexion menaçant pour les deux regards, où l'identité de l'autre est empruntée provisoirement, un autre qui pourrait être moi, que je pourrais être aussi : l'échange des regards rend imaginable physiquement qu'autrui, c'est un peu moi, lorsqu'au fond de ses yeux je prends sa place. Seul l'échange des regards permet d'éprouver dans son corps une solidarité sans concept, violente et indépendante de toute décision éthique préalable. Cet appel du fond des yeux d'autrui, qui a à voir avec la vigilance, le réveil et le début de l'action, est toujours horizontal entre quatre yeux : l'échange des regards croisés est donc ce qui inscrit dans l'histoire du corps l'obligation phénoménologique de penser l'égalité dans l'épreuve du face-à-face, lorsque le présent échangé est celui du lien offert, sans autre contenu parfois qu'une ébauche de sourire. » (Nahoum-Grappe, p.14-15)

Ainsi, l'échange de regards est un geste fort d'une très grande charge ; il est un des gestes les plus intimes que peuvent faire deux personnes. Ce n'est pas pour rien que l'on éprouve un malaise lorsqu'un inconnu nous fixe. C'est un moment de fusion dans lequel on habite un espace commun et qui nous permet d'accéder à l'intimité de l'autre. Chokri décide néanmoins de ne pas finir par un seul échange de regard, mais par plusieurs. Cette intimité devient donc partagée et généralisée. Elle nous permet ainsi d'accéder à l'intimité

de nos deux personnages centraux, mais aussi celle de figurants desquels on ne sait pratiquement rien. À travers leurs regards et toutes les expressions de leurs visages rendus possibles grâce au gros plan, nous avons l'impression de les connaître et l'on comprend facilement leurs relations.

Cette intimité est spatialisée dans l'espace commun montréalais et non dans l'espace privé. Ainsi, c'est une intimité nouvelle qui naît, commune, qui est non seulement partagée par Karim et Sophia, mais par plusieurs autres frères et sœurs. Si l'espace commun permet d'avoir une idée de l'ordre vernaculaire d'une ville, soit son style, on pourrait dire que la représentation de cet espace par Chokri nous montre une ville de proximité dans laquelle des relations fortes s'établissent et perdurent. Si l'entrée d'une troisième personne dans l'espace privé étroit de Karim a terni la relation, l'espace commun, lui, permet un retour de celle-ci. Comme dit dans la première partie, Chokri dresse le portrait d'une ville de Montréal très diverse, avec des personnages d'origines et de caractères différents. Malgré toutes ces différences, ce qui donne aussi son identité à la ville est ce rapport tout particulier à l'intimité dans ses espaces communs.

Démarche de recherche-crédation

Dans ce chapitre, il sera question de définir plus spécifiquement ma démarche de création. Comme signalé en introduction de ce mémoire, ma création consiste en une série de plusieurs courtes saynètes qui tente de représenter la ville à l'aide des notions et analyses des espaces tel que défini par Hénaff. Pour diriger mon écriture, je me suis appuyé sur certains aspects de ma recherche qui me sert d'ancrage et de fil directeur. L'objectif est ainsi de montrer mes pistes de réflexion ayant mené à la création de mes saynètes pour les remettre dans le contexte de mon mémoire. Je décèle ainsi trois axes principaux pour ma création, premièrement, ma posture de scénarisation qui en est une d'observateur, deuxièmement, les différents espaces et troisièmement, « L'ordre vernaculaire » de la ville de Montréal.

Posture de scénariste et de spectateur

Comme vu précédemment dans ce mémoire, la représentation de la ville au cinéma a évolué en passant à travers plusieurs décennies et regards de cinéastes. Comme la ville change, le regard qu'on a sur celle-ci change aussi. Dans cette optique, ma première démarche de création serait d'offrir un portrait de la ville qui est à la fois contemporain et subjectif. Comme il m'est impossible d'être totalement objectif et que le regard qu'on peut avoir sur la ville dépend aussi des auteurs qui la dépeignent, je tiens à assumer une certaine subjectivité dans mon rapport à la ville.

Vient ainsi la question de ma posture en tant que scénariste. La posture que je tente de retranscrire au sein de mes saynètes en est une d'observation face aux différentes situations que je propose. Ce que j'entends par la posture d'observateur, c'est une posture dans laquelle, en tant que scénariste, je cherche beaucoup plus à montrer des situations simples qu'à en faire une quelconque interprétation. C'est aussi une posture dans laquelle je m'inspire de différentes petites observations, situations dont j'ai été témoin. Je ne cherche pas à ce qu'il y ait un message profond derrière mes saynètes, mais à représenter une certaine réalité ; celle de la ville telle que je la vis dans sa banalité, non pas dénué d'un

certain romantisme. Une petite discussion de ruelle devient ainsi le portrait d'un voisinage tandis qu'une discussion de balcons prend de grandes proportions.

Le but n'est pas de tout savoir, mais beaucoup plus de créer une certaine ambiance et une toile qui représente en elle-même la ville, comme si, en tant que scénariste ou spectateur, on la parcourait. Ces fragments de vie, comme j'aime les appeler, ne sont liés entre eux que par la ville qui les habite, Montréal devenant ainsi en quelque sorte mon personnage principal.

Cette posture de témoin, je l'adopte aussi en basant mes saynètes sur certaines situations dont j'ai été témoin sans nécessairement y participer. En créant autour de ce que je vois et entends, je me permets d'ancrer encore plus mes saynètes dans la ville telle que je la vis au quotidien.

Dialogue entre les espaces

Comme autre pilier de création, je souhaite m'attarder sur les espaces, point central de mon mémoire, en les faisant dialoguer entre eux. Comme on a vu, les différents espaces sont ce qui constitue la ville et permettent, par leur utilisation volontaire ou involontaire, de dresser une vision sur le fait urbain montréalais. Néanmoins, ces espaces, pris individuellement, ne permettent pas de brosser le portrait d'une ville; ce qui le permet c'est le dialogue entre ceux-ci.

Par exemple, dans *Jésus de Montréal*, (Arcand, 1989) il y a constamment un dialogue entre le haut de la montagne, représentant l'institution catholique et le patrimoine en opposition avec le centre-ville, ce dernier relevant plus de la société désacralisée et des médias. Dans ces deux cas, certaines institutions de l'espace public, le monde des médias et l'institution catholique, sont liées à une partie de l'espace commun. Ce dialogue entre les espaces permet à Arcand de nous montrer ce rapport particulier de Montréal entre son patrimoine et la société contemporaine désacralisés des années 1980. On peut aussi penser au film *Les Ordres* (Brault, 1974) dans lequel l'espace public s'imisce pratiquement dans le privé pour finalement créer une nouvelle forme d'espace commun dans la prison. Pour ces deux

cas, le dialogue entre les espaces participe beaucoup à la représentation de la ville et à celle que se font les personnages qui interagissent avec elle et l'habitent.

Ainsi, le but n'est pas seulement de mettre en scène les espaces, mais bel et bien de les faire entrer en dialogue entre eux. C'est ainsi que dans la saynète « L'interruption » l'espace commun, de par ces klaxons hors champ, vient interrompre un moment qui relève de l'intime dans un espace privé, un premier baiser.

Cette interaction me permet de faire en sorte que mes saynètes lient les espaces, de faire en sorte que ceux-ci fassent partie d'un tout malgré mon format court qui tend à créer une certaine fragmentation et une sensation de vue, de moment pris sur le vif. Comme ces espaces font partie de la même ville, du même milieu urbain, les liens entre eux doivent être clairs pour éviter de sentir qu'ils sont complètement indépendants l'un de l'autre. Comme la ville de Montréal est le principal liant de ma création, ce choix me permet plus largement de lier mes saynètes ensemble en accentuant la place que prend la ville dans ma création. Lorsque l'espace commun interrompt un premier baiser, c'est en quelque sorte, la ville et ses habitants qui l'interrompent.

Ce dialogue me permet aussi d'explorer les frontières parfois floues entre les espaces dans un milieu urbain comme dans « Les balcons ». Dans cette saynète, le balcon de Mathieu, un espace privé, se transforme en espace commun grâce aux interactions qu'il a avec son voisinage dans le but de montrer un certain esprit de communauté dans ce bloc-appartements. Cette saynète me permet d'explorer la flexibilité des frontières entre les différents espaces, car finalement, le balcon que l'on retrouve dans plusieurs quartiers de Montréal se situe dans ce cas-ci sur une fine ligne. L'exploration des différents espaces devient ainsi une manière d'expérimenter, mais aussi de créer une ville cinématographique cohérente.

Ordre vernaculaire

On arrive maintenant au point central de ma démarche créative ainsi que le dernier abordé dans ce chapitre, « l'ordre vernaculaire. » Dans le livre d'Hénaff et dans mes analyses, « l'ordre vernaculaire » est intrinsèquement lié aux différentes villes revient souvent. Ce concept est défini comme étant de la signature du local, des manières de faire qui crée la singularité d'une ville. (Hénaff, p.200) Ainsi, pour m'assurer que je représente la ville de Montréal et non une autre grande ville, je dois m'assurer d'explorer cette ambiance, de me questionner sur ce qui fait la singularité de Montréal tout en tentant de la reproduire et représenter par mes scénarios. De plus, ce concept est très intéressant à explorer par la scénarisation puisqu'il touche à l'atmosphère, aspect qui peut se construire cinématographiquement. Grâce à la création d'une certaine ambiance, il est alors question de représenter l'image de la ville telle que je la vois. Comme on est dans un concept qui s'apparente à l'atmosphère générale, c'est donc un aspect beaucoup plus abstrait et subjectif puisque la manière de recevoir cette atmosphère dépend d'une personne à l'autre. En tant que scénariste, je me suis demandé ce qui démarque la ville de Montréal par rapport aux autres grandes métropoles du monde.

Par exemple, comme trait distinctif, on peut penser au changement des saisons qui rythme la vie urbaine montréalaise. Entre l'été et l'hiver, l'atmosphère urbaine change radicalement entre un milieu empli de vies d'interactions d'un côté et beaucoup plus terne de l'autre. Ainsi, ma démarche consiste à tenter de faire sentir, au travers des différentes petites situations que je présente cette différence d'ambiance entre l'une et l'autre en proposant des saynètes qui se distinguent par leurs tons. Ainsi, dans « Le stationnement » on a une ville hivernale assez morte, avec un seul personnage à l'écran qui ne fait qu'une seule interaction avec son conjoint par téléphone. Cette saynète contraste radicalement avec « Les balcons », qui se déroule en été, dans laquelle les interactions ainsi que les personnages à l'écran sont beaucoup plus nombreux. Dans cette optique, en faisant intervenir différentes ambiances au gré des saisons, je représente la ville d'une certaine manière.

Au-delà de la tentation de représenter l'atmosphère de Montréal, je tente aussi, et surtout de m'en inspirer. En effet, l'ordre vernaculaire de Montréal me sert de point de départ pour

l'écriture de mes saynètes. Chacune de cette saynète tient sur un élément qui fait partie intégrante de la ville de Montréal à partir duquel je sors une idée simple qui tient sur une phrase. Par cette idée qui sort directement d'un élément de la ville, je m'assure d'ancrer dans Montréal mes saynètes dès l'idéation. Ce qui fait en sorte que la saynète ne pourrait pas se dérouler dans une autre ville sans être profondément modifiée. En d'autres mots, cette démarche vise à ce que sans les particularité et particularismes propres à la ville de Montréal, ces saynètes ne puissent pas exister.

Par exemple, l'élément dont je me suis inspiré pour ma saynète « Ruelle » est le fait que Montréal est composé de nombreuses ruelles montréalaises et que de nombreux enfants les utilisent pour jouer. De cette situation j'ai eu une idée : deux pères surveillent les enfants d'une ruelle tous les mercredis et discutent. À partir de cette idée, j'ai écrit une saynète pour explorer ces relations de voisinages et cet espace. Ainsi j'enracine mon récit dans une ruelle tout en l'explorant. Comme cette ruelle est un élément typique du paysage urbain de Montréal, je m'assure d'ancrer pleinement ma saynète dans cette ville et que cette dernière donne à la saynète son identité et son originalité. L'atmosphère de Montréal est donc partie prenante de mon projet en m'assurant qu'elle soit, d'une part, représentée, et d'autre part, mon inspiration principale.

Conclusion

Ce mémoire est parti d'une volonté de représenter la ville de Montréal par la scénarisation en tentant de comprendre diverses représentations qu'ont été faites de la ville jusqu'à ce jour. Si la représentation d'une ville est complexe et dépend des affects de chacun, le dialogue entre les espaces urbains tel que défini par Hénaff m'a permis de jeter un éclairage nouveau sur les films qui composent mon corpus. Dans *Les ordres* (Brault, 1974) la perte de liberté des personnages se matérialise au travers des espaces avec la perte de l'espace privé au profit du public liée à l'emprisonnement des personnages. En prison c'est une nouvelle forme d'espace commun qui naît par la fraternité naissante entre les différents prisonniers. Dans *Jésus de Montréal* (Arcand, 1989) l'espace commun est séparé entre notre patrimoine religieux avec le Mont-Royal d'une part et la société contemporaine québécoise désacralisé avec le centre-ville d'autre part. Dans *Cosmos* (Alley et al., 1994), c'est un taxi qui arpente les rues montréalaises qui lie les histoires entre elles. Parcourant l'espace commun, il en est aussi une version réduite en reprenant plusieurs de ses aspects comme les rencontres hasardeuses. Dans *La femme de mon frère* (Chokri, 2019), les différents espaces évoluent au fil de la relation entre Karim et Sophia avec la perte de l'espace privé lorsqu'ils s'éloignent pour finalement retrouver leur intimité dans l'espace commun lors de la scène finale sur le Mont-Royal.

J'en reviens à la question qui a stimulé l'écriture de ce mémoire, à savoir comment représenter une ville au cinéma? À la lumière de mes analyses et de mon exercice de scénarisation, je n'ai pas de réponse claire, bien que je crois que l'« espace commun » a un rôle fondamental dans cette représentation. Si, dans certaines de mes analyses, l'« espace privé » et l'« espace public » ont un rôle plutôt secondaire, l'« espace commun » lui, a toujours une place prépondérante, de Brault à Chokri. En y repensant, c'est assez logique puisque ce qui définit l'« espace commun » c'est un espace partagé et arpenté de tous, sans discrimination. Le portrait d'une ville, dans toute sa diversité, passe ainsi beaucoup par cet espace. Cet espace est aussi celui dans lequel on peut retrouver des lieux iconiques d'une ville comme le Mont-Royal dans le cas de la ville de Montréal qui, souvent, participe beaucoup à la représentation que l'on se fait d'une ville.

D'ailleurs, pendant ma rédaction j'ai aussi fait face à ce constat. Alors que mon objectif initial était de représenter Montréal en utilisant tous ses espaces, je me suis retrouvé à donner, malgré moi, une place beaucoup plus importante à l'« espace commun ». C'est avec cet espace que j'avais le plus de facilité à représenter ma vision de la ville. Ainsi, dans toutes mes saynètes, cet espace est présent, contrairement à l'« espace public » qui, lui, est pratiquement absent des saynètes que j'ai écrites.

Je crois que pour approfondir l'analyse, il serait pertinent de s'attarder uniquement sur la place que prend l'« espace commun » et pourquoi pas, la représentation d'un de ces espaces puisqu'un même lieu peut changer selon les époques et regards des cinéastes. Dans le cas de la ville de Montréal, il serait pertinent d'aborder la représentation du Mont-Royal en particulier. Ce lieu chargé d'histoire est présent dans deux des films du corpus analysé et arbore deux rôles différents. Sous la loupe d'Arcand, il est gardien d'un certain patrimoine tandis que sous la loupe de Chokri il est un espace d'intimité fraternelle.

Pour conclure, il est difficile de distinguer une image globale de Montréal qui traverse les époques au cinéma, car le regard que l'on peut avoir sur cette ville change selon l'époque et le cinéaste. Néanmoins, il en ressort que cette ville se situe au cœur de la société québécoise en montrant le cœur de certaines périodes historiques marquantes comme la crise d'Octobre dans *Les Ordres* (Brault, 1974) ou encore la déprime post-référendaire avec *Cosmos* (Alleyn et al., 1994). Comme toute métropole Montréal change. La partie analytique de ce mémoire m'a permis de me positionner sur ma posture de scénariste pour le volet création ; comme la représentation de la ville et de ses espaces change beaucoup d'un cinéaste à l'autre, autant mieux assumer cette subjectivité et représenter cette ville comme je la sens.

Bibliographie

- Apter, David, et Philippe de Lavergne. 1987 « Espace public/Espace privé ». Dans *Politiques et Management Public* 5, n° 3 : 185-203. Lyon,
- Bérubé, Martin. 2015 « Une hauteur limite ». *ProposMontréal* (blog), <https://proposmontreal.com/index.php/une-hauteur-limite/>.
- Blom Hansen, Thomas. « Introduction -- Urban Charisma ». 2009 *Critique of Anthropology* 29, n° 1 : 5-26.
- Bourdillon, François, et Alain Sobel. 2006 « L'épidémie de sida : le temps des transformations ». *Les Tribunes de la santé* 13, n° 4 : 53-67. <https://doi.org/10.3917/seve.013.0053>.
- Carel, André. 2004 « L'intime, le privé et le public. Le secret, la discrétion et la transparence. Essai de topique interpsychique ». Dans *L'enfant, la parole et le soin*, 87-94. Hors collection. Toulouse: Érès, <https://doi.org/10.3917/eres.grabe.2004.01.0087>.
- Cassivi, Marc. 2010 « Les dessous des Ordres ». sect. Débats. <https://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201207/17/01-4548166-les-dessous-des-ordres.php>
- Clapp, James A. 2013 *The American city in the cinema*. New Brunswick, New Jersey : Transaction Publishers,
- Clarke, David. 1997 *The Cinematic City*. Florence, UNITED STATES: Taylor & Francis Group, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontrealebooks/detail.action?docID=240185>.
- Debarbieux, Bernard, et Claude Marois. 1997 « Le mont Royal. Forme naturelle, paysages et territorialités urbaines. » *Cahiers de géographie du Québec* 41, n° 113 : 171-97. <https://doi.org/10.7202/022640ar>.
- École nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais. 2015 « Architecture & cinéma ». Dans *Architecture & cinéma*,
- Films du Québec. « Cosmos – Film collectif ». Consulté le 18 septembre 2021. <https://www.filmsquebec.com/films/cosmos/>.
- Films du Québec. « Jésus de Montréal – Film de Denys Arcand ». Consulté le 18 septembre 2021. <https://www.filmsquebec.com/films/jesus-montreal-denys-arcand/>.

- Froger, Marion. 2009 « Mitoyenneté dans le cinéma urbain de Johan van der Keuken ». *Intermédiatités*, n° 14 : 127-41. <https://doi.org/10.7202/044413ar>.
- Gouvernement du Canada, Statistique Canada. « Recensement en bref : Les logements au Canada, année de recensement 2016 », 3 mai 2016. <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/as-sa/98-200-x/2016005/98-200-x2016005-fra.cfm>.
- Hénaff, Marcel. 2008 *La ville qui vient*. Éditions de l'Herne. Paris
- « https://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_dad=portal&_pageid=2761,3098430&_schema=PORTAL ». Page internet. Ville de Montréal. Consulté le 8 novembre 2022. https://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_dad=portal&_pageid=2761,3098430&_schema=PORTAL.
- Jean, Sandrine. 2017 « L'expérience de la diversité dans les quartiers de classe moyenne à Montréal : entre inconforts et rapprochements ». *Anthropologie et Sociétés* 41, n° 3 : 213-31. <https://doi.org/10.7202/1043048ar>.
- Lamster, Mark. 2000 *Architecture and film*. New York : Princeton architectural Press,
- Loiselle, André. 2002 « Michel Brault's Les Ordres. Documenting the Reality of Experience and the Fiction of History ». In *Canada's Best Features: Critical Essays on 15 Canadian Films*, Gordon Collier, Hena Maes-Jelinek, Geoffrey Davis., 73-98. *Cross/Cultures* 56. Amsterdam - New York: Rodopi,
- Mennel, Barbara Caroline. 2019, « Cities and Cinema. » Milton : Routledge, 2019.
- Nahoum-Grappe, Véronique. 1998 « L'échange des regards ». *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 30 (1 mars 1998): 67-82. <https://doi.org/10.4000/terrain.3375>.
« L'échange des regards ». *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 30 : 67-82. <https://doi.org/10.4000/terrain.3375>.
- Penz, François. 2017 *Cinematic urban geographies*. New York, NY : Palgrave Macmillan, 2017. « Public and Private Spaces of the City | Ali Madanipour | Taylor & Fran ». Consulté le 3 février 2023. <https://www.taylorfrancis.com/pdfviewer/>.
- Ransom, Amy J. 2020 « The director's cut: Denis Villeneuve before Blade Runner 2049 ». *Science Fiction Film and Television* 13, n° 1 : 119-27.
- Schwartz, Barry. 1972 « Deprivation of Privacy As a Functional Prerequisite: The Case of the Prison » *The Journal of Criminal Law, Criminology and Police Science* 63, n° 12 : 229-239
- Seibel, Alexandra. 2017 « Introduction ». In *Visions of Vienna*, 9-24. Narrating the City in 1920s and 1930s Cinema. Amsterdam University Press, <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1zkjxwk.3>.

Shiel, Mark. 2001 *Cinema and the city : film and urban societies in a global context*. Oxford ; Blackwell,

Shonfield, Katherine. 2000 *Walls Have Feelings: Architecture, Film and the City*. London, UNITED KINGDOM: Taylor & Francis Group,
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=170758>.

Tisseron, Serge. 2011 « Intimité et extimité ». *Communications* 88, n° 1 : 83-91.

Véronneau, Pierre. 2008 « L'histoire du Québec au travers de l'histoire du cinéma québécois. Le cinéma québécois a-t-il le goût de l'histoire ? » *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies* 19, n° 1 : 75-108.
<https://doi.org/10.7202/029500ar>.

Les balcons

EXT. RUE RÉSIDENTIELLE TYPIQUE DE MONTRÉAL. JOUR

Une journée d'été. Aucun nuage à l'horizon, les rayons du soleil tapent. Une atmosphère paisible et silencieuse subit parfois le bruit des moteurs des voitures passant dans la rue. Sur cette rue, un bloc appartements montre sur la façade avant trois étages de deux balcons. AYED, 70 ans, lit un livre sur le balcon gauche de l'étage 2^e étage. Sur le balcon voisin du sien, se trouvent plusieurs plantes avec de petits légumes qui poussent. La porte patio de ce balcon est ouverte.

MATHIEU (25 ANS)
(En hors-champs, derrière
la porte patio ouverte)
Chérie, est-ce que t'as arrosé les
tomates?

FLORENCE (25 ANS)
(En hors-champ)
Non, désolée, veux tu que j'm'en
occupe?

MATHIEU
(En hors-champ)
Non, c'est bon.

Ayed dépose son livre sur son ventre et met des lunettes de soleil. Il s'étend face au soleil. Pendant ce temps, le bruit d'un robinet se fait entendre. MATHIEU, sort avec un arrosoir. Il commence à arroser les différents plants sur son balcon.

AYED
(En restant étendu)
C'est une belle journée!

Mathieu, surpris, se retourne vers Ayed.

MATHIEU
Oh... désolé, je voulais pas vous
réveiller?

AYED
(Avec un sourire en coin)
Vous ne me réveillez pas, je
profite du soleil.

Un temps.

AYED

C'est la première fois que je vous vois, vous êtes nouveau?

MATHIEU

On est ici depuis deux mois avec ma blonde. Donc oui, on est un peu nouveaux!

Ayed s'assoit sur sa chaise.

AYED

Ça me fait plaisir de vous rencontrer, moi c'est Ayed.

Mathieu arrête d'arroser ses plants.

MATHIEU

(S'intéressant à Ayed)
Mathieu. Vous êtes ici depuis longtemps?

AYED

Depuis que j'ai 5 ans. Le bloc appartenait à mes parents avant.

Sur le balcon au-dessus de celui de Mathieu sort ANGELA (40 ans) avec un séchoir à linge et un panier rempli de vêtements humides.

MATHIEU

Ah et vos parents ont déménagé?

AYED

Est-ce que j'ai une tête à avoir encore des parents vivants?

Ayed rit. Mathieu semble éprouver un certain malaise. Ayed se lève pour observer les tomates.

AYED

Vous avez de belles tomates!

MATHIEU

Vous voulez goûter?

Mathieu prend une tomate cerise et tente de la lancer à Ayed quand il se fait interrompre par une voix venant au-dessus de lui.

ANGELA

(En hors-champ, criée)
Ne lui donne rien.

Mathieu surpris, arrête son action.

ANGELA

(En accrochant son linge)
C'est un communiste, tu lui en
donne un peu il finit par tout
prendre.

AYED

Et elle, c'est une sale
capitaliste. Elle ne te demande
même pas avant de tout prendre.

Mathieu est visiblement confus. Clémentine, la vingtaine sort
sur son patio qui est en-dessous d'Ayed.

CLÉMENTINE

(Accent français)
Toujours en train de vous disputer
vous deux? Faites attention putain,
quelqu'un va finir par rappeler la
police!

AYED

Il est midi! On peut bien discuter.

CLÉMENTINE

La révolution communiste ne se fera
pas sur le Plateau M. Amoun.

AYED

Il faut bien qu'elle commence
quelque part
(Vers Mathieu)
N'est-ce pas?

MATHIEU

Je veux pas me mêler à votre
chicane...

ANGELA

Une chicane? Pas du tout.

AYED

(En s'adressant à Mathieu)
Elle n'arrête pas de me traiter de
sénile car... je crois en une
société plus juste!

ANGELA

Il doit comprendre un jour que le
communisme ça n'a jamais
fonctionné.

AYED

On ne l'a jamais essayé! Et le
capitalisme ça fonctionne?

ANGELA

(S'adressant à Mathieu)
Vous voyez, il ne répond pas à la
question.

AYED

(Pointant Angela)
Vous ne répondez pas à la question!

CLÉMENTINE

Les deux vous ne répondez pas à la
question.

Un temps.

CLÉMENTINE

Bon... Est-ce que vous venez
toujours souper chez moi ce soir?
Je veux savoir on va être combien.

AYED

Avec plaisir, est-ce que mon nouvel
ami Mathieu peut venir? Il pourrait
nous faire goûter ses tomates
cerises.

CLÉMENTINE

Bien sûr! le bloc au complet est
invité.

ANGELA

Alors Mathieu, on se voit ce soir?

MATHIEU

Je vais devoir y penser.

Fin.

Ruelle

EXT. RUELLE. FIN D'APRÈS-MIDI.

La ville affiche les couleurs du printemps. Alors que les arbres commencent à avoir des feuilles, les divers passants portent des vestes. Un certain calme dans la ruelle est dérangé par le bruit distant des moteurs de voitures prises dans le trafic.

Un groupe d'enfants de tout âges jouent au soccer dans la ruelle sous la surveillance de deux pères dans le début de la trentaine, ANTOINE et OLIVIER, tous les deux assis dans un escalier. Antoine arbore une casquette ainsi que des lunettes fumées et boit ce qui semble être un café tandis qu'Olivier porte un petit manteau et des pantalons.

La partie de soccer s'anime lorsqu'un botté est fait par un jeune garçon qui va directement dans une cour arrière privée. Un chien se met à japper. Antoine se lève et va vers la clôture et tend les mains et on lui renvoie le ballon.

ANTOINE

(Aux enfants)

Bon, les gars, faites attention.
C'pas parce que la balle va plus
haut que vous avez plus de chance
de faire un but. C'est bon?

Quelques enfants acquiescent.

ANTOINE

(Montrant la hauteur avec
sa main)

Si ça va plus haut qu'ici, c'est en
dehors du but.

(En remettant la balle au
jeu)

Bon, 3-2-1 let's go!

Dès que la balle touche au sol, les enfants commencent directement à jouer. Antoine retourne s'asseoir.

ANTOINE

Va falloir qu'y'apprennent à
contrôler leur force.

OLIVIER

Laisse leur une chance, la plupart
sont encore à l'étape oùsque
réussir à toucher la balle c'est
une victoire.

ANTOINE

(En regardant un des plus
vieux)

Ouin, mais c'pas d'même que Mathéo
va réussir son rêve de jouer dans
une ligue professionnelle.

OLIVIER

(en sortant un papier de
sa poche)

Hey t'as tu vu ça?

ANTOINE

(en lisant)

L'association de la ruelle des amis
vous convie à une grande fête...

(Arrête de lire)

Attend, y'a une association dans
not'ruelle? Pis elle s'appelle la
ruelle des amis?

OLIVIER

Ça bein d'l'air, ça t'tente tu?
Nous on va y aller j'pense.

ANTOINE

M'a voir.

Antoine boit une gorgée de café, puis un bref silence.

ANTOINE

En tout cas, sont mieux d'nous
donner une compensation.

OLIVIER

Hein?

ANTOINE

Ça fait deux mois qu'on surveille
tous les enfants d'la ruelle à
chaque mercredi, on mérite bein une
compensation.

OLIVIER

Ça laisse un break aux autres
parents pis ça nous donne
l'occasion d'nous voir.

ANTOINE

J'sais, mais on mérite quand même
une compensation. À la base,
c'était juste supposé être nos deux
fils qui jouent.

Les enfants commencent à faire un peu plus de bruit.

ANTOINE

(Aux enfants)

Trop haut, ça compte pas!

(Retournant vers Olivier)

Non, mais ça nous apprendra à être trop gentil. Ça aurait dû rester nos deux fils.

OLIVIER

Bein moi j'trouve ça l'fun, ça construit un esprit de voisinage. On apprend à se connaître.

Un temps

OLIVIER

C'est fou ce que j'ai appris sur nos voisins.

ANTOINE

Quoi?

OLIVIER

Il faut parler aux voisins Antoine.

(En regardant un jeune)

Par exemple, Nathan, son père travaille dans une mine en Abitibi. Trois semaines y'é à la maison tout le temps, les trois autres semaines y pioche dans l'fond d'une mine à des heures de routes d'icittes. Pis là en ce moment, j'pense que son père est à la maison.

ANTOINE

Qu'est-ce qui t'fait dire ça?

OLIVIER

Yer sage pis d'bonne humeur.

ANTOINE

Ah... t'en connais tu beaucoup comme ça?

OLIVIER

(Pointant du regard un autre enfant)

Bein Carla, ses parents sont en train de se séparer.

Bon, c'est classique mais son père veut r'tourner en Italie alors que sa mère veut rester ici. Fak à va rester toute seule avec sa mère.

Antoine semble s'intéresser.

OLIVIER

(Pointant du regard un autre enfant)

Pis t'as Timothé, premier de classe. L'autre jour il a eu en bas de 80% sa mère était en beau maudit, c'était assez beau à voir.

(Changeant son regard d'enfant)

Pis Yazid, son père est prisonnier politique en Arabie Saoudite pis l'flo le sait même pas. Il est convaincu que son père travaille à l'étranger.

ANTOINE

Coudonc, y manque beaucoup de pères dans le quartier.

OLIVIER

D'après toi, pourquoi on nous demande d'en faire plus tout le temps. On comble un manque.

Silence. Antoine semble réflexif. Le tout est interrompu par un puissant tir qui amène le ballon dans la cour arrière du voisin. Un chien se met à japper.

ANTOINE

(Regardant la balle, las)

Caliss

Antoine se lève et va vers la cour pour reprendre la ballon mais un enfant court vers la clôture et tend les mains.

ENFANT

Papa, ici!

Fin.

L'interruption

INT. CHAMBRE. JOUR.

Dans une petite chambre d'appartement, ÉMILIE et KARIM deux jeunes entre l'adolescence et l'âge adulte sont assis côte à côte sur le lit. Karim regarde le vide, l'air béat, tandis qu'Émilie regarde Karim, l'air d'attendre quelque chose. Après un certain moment dans lequel on ressent un certain malaise, Émilie brise le silence.

ÉMILIE

(Souriant vers Karim)
J'ai bien aimé ma journée.

KARIM

(l'air un peu perdu)
Oui! C'était une belle... une belle
journée oui.

Les deux s'échangent un sourire. Émilie prend calmement la main de Karim.

KARIM

(L'air surpris et stressé)
On est rendu là?

ÉMILIE

Pourquoi pas? Ça fait trois mois
qu'on se voit, moi j'pense qu'on a
un peu de retard à rattraper.

KARIM

Du retard... qu'est-ce que
t'entends par là.

Émilie prend la cuisse de Karim. Karim à l'air surpris.

KARIM

Tu... tu... voudrais pas faire un
jeu de société.

ÉMILIE

Détends-toi Karim. Y'a rien qui
presse.

Un temps.

ÉMILIE

C'est juste que... t'as d'l'air
d'être intéressé, pis moi j'le
suis, j'te trouve cute alors
pourquoi pas aller plus loin? T'es
intéressé non?

KARIM

C'est juste que... j'ai peur que ça
marche pas pis qu'on soit pu ami.
En fait, j'ai peur d'être déçus, ça
fait comme euh 2-3 ans que j'ai pas
été en couple et la dernière
fois...

ÉMILIE

...Ça été difficile je sais. Tu
m'as déjà tout raconté ça, mais
est-ce que je t'intéresse oui ou
non.

KARIM

C'est juste que...

ÉMILIE

(Posée et ferme)
Oui ou non.

KARIM

Oui.

ÉMILIE

Fak si on l'essaie pas, on l'saura
jamais.

KARIM

(Se détendant)
T'as raison.

Émilie et Karim se regardent dans les yeux. Émilie ferme les yeux, Karim suit. Émilie met sa main derrière Karim pour s'approcher. Leurs deux têtes s'approchent l'une de l'autre quand on entend un klaxon qui vient de l'extérieur. Ce qui interrompt le futur baiser.

ÉMILIE

(En chuchotant intimement)
C'est fou comment les gens
conduisent mal à Montréal..

Karim reste figé devant Émilie.

ÉMILIE

On y va?

Karim acquiesce de la tête et referme les yeux, lorsqu'une série de trois klaxons rapides accompagnés de cris se font entendre dehors. Ce qui interrompt une nouvelle fois le baiser.

KARIM
C'est bruyant ici.

ÉMILIE
C'est Jean-Talon, grosse artère
quand même.

Ils vont pour s'embrasser lorsque cette fois-ci ils sont interrompus non pas par un klaxon mais par une série de klaxons et des cris de joie qui ne cessent pas.

ÉMILIE
Voyons donc, quessé qui s'passe?

Elle se lève brusquement pour aller regarder aux travers de la fenêtre.

ÉMILIE
Ah!

KARIM
Quoi?

Émilie va pour prend son téléphone de sa poche et semble faire une brève recherche.

ÉMILIE
C'est toujours un match de foot.

KARIM
Hein?

ÉMILIE
C'était la finale de la coupe
d'Afrique.

KARIM
Pis...

ÉMILIE
(Montrant son téléphone à
Karim)
Le Maroc à gagné. On en a pour
trois heures de klaxons.

KARIM
Mais y'a pas ça chez nous?

ÉMILIE
 (En s'emportant)
 Bienvenue dans le Petit Maghreb.

Émilie commence à faire les cents pas tandis que les klaxons tournent toujours.

ÉMILIE
 (À elle même)
 Ça arrive une fois par année, pis..
 mautadine, fallait que ça tombe à
 ce moment-là.

KARIM
 Bein, moi je suis encore volontaire
 si jamais.

ÉMILIE
 (Se fâchant)
 Je l'étais, mais là ça pète le
 mood. C'est supposé être cute comme
 moment, un premier baiser, pas
 bruyant comme le caliss.

KARIM
 Émilie, tu me niaises, tu veux
 qu'on annule pour ça?

ÉMILIE
 Bein quin Karim, on va pas
 s'embrasser sous une pluie de
 klaxons.

Silence. Puis Karim se reprend.

KARIM
 T'as passé 15 minutes à essayer de
 me rassurer pis là il faut annuler
 pour ça? Au moment que j'arrivais à
 déstresser?

ÉMILIE
 Mais je pouvais pas savoir.

Les klaxons sont de plus en plus forts donc les personnages crient de plus en plus au point qu'on se demande s'ils s'engueulent.

KARIM
 (Ironiquement, en se
 levant)
 On peut s'en foutre aussi tu sais!
 C'est une possibilité comme une
 autre.

ÉMILIE

Bein moi je m'en fou pas, parce que
je tiens à toi pis parce que je
veux que ce soit spécial.

KARIM

Justement, on a une occasion en or
de rendre ça spécial.

Les deux se regardent un moment sans rien dire, laissant
toute la place aux bruits des klaxons.

ÉMILIE

Ah pis d'la marde.

Émilie embrasse Karim pendant un long moment. Puis les deux
se regardent, souriants.

Fin.

Le stationnement

EXT. RUE. SOIR.

DANIEL, 50 ans, conduit une petite voiture au milieu des rues montréalaises enneigées sous le couvert de la nuit. Sur l'écran de son tableau de bord est affiché l'heure de 16h45. Il soupire. Après un instant, il finit par se stationner.

Daniel sort de sa voiture. Il ouvre la porte arrière de son véhicule pour y prendre une malette laissée sur la banquette arrière. Il barre sa voiture et se met à marcher.

Un camion blanc arrive au loin. Sur celui-ci, on y retrouve le logo de la ville de Montréal ainsi qu'un écriteau sur lequel il est inscrit : *Arrondissement de Rosemont*. Dans la valise ouverte du camion se trouvent plusieurs pancartes d'interdictions de stationnements de 19h à 7h.

Daniel regarde le camion arriver au loin en silence et fige. Un col bleu sort du camion et met des pancartes partout sur le côté de la rue duquel Daniel s'est stationné. Daniel retourne alors vers sa voiture et s'assoit à l'intérieur. Il prend son téléphone, cherche un contact et clique sur Benoit.

DANIEL

Oui, euh allô mon amour, écoute, je vais avoir un peu de retard, faut que j'déplace le char. Peux tu commencer le souper?

Un temps, Daniel écoute.

DANIEL

Oui, sans problème, j'te tiens au courant! Bye, je t'aime.

Daniel écoute la réponse de son amoureux et fini par raccrocher. Il soupire et redémarre la voiture. Il ouvre la radio.

RADIO

Oui, on invite les parents à rester à l'affût demain matin. La bordée de neige de cette après-midi n'est qu'un avant...

Daniel ferme la radio. Il continue de chercher un stationnement. Il tourne à gauche au prochain coin de rue et retourne à gauche tout de suite après. Il regarde à sa droite et aperçoit un panneau qui indique que les vignettes de stationnement sont obligatoires, il tourne son regard de l'autre côté et voit une énorme file de voitures stationnées.

DANIEL

Caliss

Au bout de la rue, il tourne à nouveau à gauche, pour retourner à gauche à la première rue qu'il voit. Rapidement, il voit les mêmes panneaux d'interdiction de stationnement, il est de retour dans la rue dans laquelle il s'était stationné au départ.

Au bout de la rue, il tourne à droite et il tourne à gauche la rue d'après en faisant un mouvement brusque avec son volant. Il regarde la file de voiture stationnée lorsqu'il voit une voiture qui semble sortir de son stationnement. Il attend derrière celle-ci. La voiture prend du temps à quitter le stationnement.

DANIEL

(marmonant)

Envoye, j'ai pas toute ma journée.

lorsqu'elle se déplace, il réalise qu'elle bloquait une entrée de garage.

La voiture recommence à se déplacer dans les rues de la ville. Il voit un cycliste, tout emmitouflé de vêtements d'hiver, en train de verrouiller son vélo sur la clôture d'un bloc appartement.

DANIEL

Ça donne quasiment envie de se mettre au vélo d'hiver.

Daniel continue, jusqu'à ce qu'il voit une place de parking au loin. Après vérification, elle semble parfaite : aucune entrée ou pancarte qui indiqueraient une quelconque interdiction.

DANIEL

Ah yes, enfin.

Daniel s'insère dans la place de parking. Il ferme son moteur. Il sort dehors et prend sa mallette et quitte sa voiture et la rue.

Quelques secondes plus tard, un véhicule arrive avec les mêmes pancartes d'interdictions qu'au départ et les place du côté de la rue où la voiture de Daniel est stationnée.

Fin.