

Montréal polymorphe, *Montreal anywhere* Une ville de tournage à l'ère de la délocalisation²⁹

Guy Bellavance

INRS-Urbanisation-Culture et Société, Montréal

DÉLOCALISATION DES FILMS, INSTRUMENTALISATION DES VILLES

L'augmentation relativement soudaine des tournages de superproductions américaines au cours des années 1990 ne représente ici que le dernier épisode d'un mouvement amorcé bien avant³⁰. L'économie cinématographique locale a été directement affectée par cette évolution, et plus particulièrement encore par ce « débarquement américain », pour le meilleur et pour le pire. Pour le meilleur : de nombreux studios de production, de préproduction et de postproduction ont pu émerger ou se consolider, tandis que l'offre de travail s'est avérée plus abondante pour les techniciens les plus en demande³¹. Mais

29. Marie Fraser, du Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, a collaboré à la partie documentaire de cette recherche à titre d'assistante. Je tiens également à remercier de leur concours Dominique Jutras et Jacqueline Dinsmore de la Sodéc (gouvernement du Québec), ainsi que Nicolas Barker du Bureau du cinéma et de la télévision de la Ville de Montréal.

30. Parti de rien, au début des années 1990, le taux de croissance annuel moyen des tournages américains s'est situé autour de 20 % au cours de la décennie. Les sommes investies annuellement par l'ensemble de l'industrie des tournages, canadiens et étrangers, passent entre 1992 et 1999, de 276,2 millions de dollars à 725,4 millions, en bonne partie sous l'effet de l'augmentation des tournages américains. Alors qu'il n'y eut aucun tournage américain en 1992, les investissements américains passeront entre 1993 et 1999 de 22,5 millions à 213,4. La tendance paraît encore plus forte pour l'année en cours. Le nombre de tournages étrangers a doublé par rapport à l'année précédente. Toutes les données, sauf indications contraires proviennent du Bureau du cinéma de la Ville de Montréal. Tous les montants sont donnés en dollars canadiens.

31. Comme le démontre notre enquête sur la main-d'œuvre et l'emploi dans les secteurs culturels à Montréal et au Québec, le milieu des techniciens du cinéma est le seul des secteurs culturels professionnels où se constate actuellement une véritable pénurie de main-d'œuvre. Voir G. Bellavance et B. Laplante (1997). Cela s'accompagne d'ailleurs d'une demande pressante de développement des ressources humaines et de formation qualifiante des compétences. Le nombre de membres du Syndicat des techniciens du cinéma québécois a par ailleurs doublé entre 1997 et 2000, période qui correspond à celle des premiers tournages de superproductions américaines, amorcée avec *Snake Eyes* (1998), de Brian De Palma et poursuivie avec *The Bone*

pour le pire aussi : la hausse d'offres d'emplois mieux rémunérés causée par la crue des tournages a pu créer une pénurie de main-d'œuvre qualifiée pour les producteurs locaux. Ajoutons qu'une politique de crédit d'impôt avantageuse, calculée largement en fonction du nombre d'emplois créés plutôt qu'en fonction de critères strictement « cinématographiques », peut favoriser d'emblée les superproductions plus souvent étrangères et les coproductions transnationales au détriment d'une cinématographie plus artisanale et plus souvent locale.

Par ailleurs, l'économie urbaine a elle aussi été bousculée et la ville ni plus ni moins instrumentalisée par l'industrie du film. L'espace public est aujourd'hui pratiquement réquisitionné du mois de mai au mois de novembre par l'industrie des tournages³². Au cours de cette saison, certains quartiers se transforment ainsi en plateau quasi permanent : le Vieux-Montréal, mais aussi la Petite Italie et le Plateau Mont-Royal.

Ces tournages ne sont toutefois pas le seul fait d'étrangers. Montréal était déjà une ville relativement importante en termes de tournages avant le débarquement américain. Même depuis, les tournages canadiens (en incluant les coproductions cependant³³) comptent

Collector (1999) (mettant en vedette Denzel Washington), *Pluto Nash* (2002) (avec Eddy Murphy) et d'autres.

32. La Ville de Montréal aurait ainsi émis en 1998 plus de 7000 permis de toutes sortes impliquant l'occupation de l'espace public : permis de stationnement (5238), fermetures de rues intermittentes ou complètes (1209), occupation de parcs (335) et d'édifices (85), et occupation de plateaux (301).

33. Annuellement, depuis les dix dernières années, il se tourne en moyenne une dizaine de coproductions uniquement pour le secteur du long métrage destiné aux salles de cinéma. Depuis 1995, plus de 30 % de la production québécoise de longs métrages destinés aux salles de cinéma a ainsi été réalisé en coproduction, soit 43 films sur 141. Plus de la moitié de ces coproductions étaient financées par des sources majoritairement québécoises (61 %) et plus du tiers par des investissements majoritairement étrangers (35 %), le 4 % restant impliquant des investissements à part égale. Les principaux partenaires des Québécois, outre les Canadiens des autres provinces, sont français et britanniques. Tout genre de films confondus, les Français ont participé à 35 reprises au cours de cette période, les Britanniques à 13 reprises et les Canadiens des autres provinces à 9 reprises. Près d'une vingtaine d'autres pays ont également été associés à un titre ou à un autre au cours de la même période. L'apport des coproducteurs étrangers au financement de la production québécoise de longs métrages en salle est également à souligner. Ce financement de l'étranger représentait 27 % des devis de production en 1997-1998 (pour 69,3M \$) et 42 % en 1998-1999 (pour 57,3M \$). Voir Institut de la statistique du Québec, *Statistiques sur l'industrie du film*, édition 2000, Québec, Sodex, p. 11-30.

pour plus de 70% des sommes investies annuellement³⁴. Ce qu'on doit surtout souligner, à vrai dire, c'est le rôle inédit dévolu à l'industrie du tournage dans la nouvelle économie des villes. Il y a en effet depuis longtemps des tournages de films étrangers à Montréal. Et un système de coproduction existe en réalité depuis les années 1970. Mais ce n'est que depuis le début des années 1980 que des villes canadiennes interviennent directement dans ce domaine, pour l'inclure à leurs politiques de développement socio-économique. La vraie nouveauté réside donc d'abord dans cette systématisation des politiques gouvernementales en relation au développement de l'emploi (plutôt que de la cinématographie) dans un contexte de rivalité entre villes pour l'obtention de ces productions, et particulièrement de toutes ces productions « flottantes » que sont devenus les productions étrangères dans le contexte d'une « nouvelle économie » continentalisée et mondialisée³⁵.

C'est ce que révèlent de façon symptomatique la constitution, le maintien et l'entretien de banques d'images de plus en plus exhaustives destinées à répondre aux demandes de producteurs à la recherche de location. Les organismes culturels gouvernementaux – le Bureau du Cinéma de la Ville de Montréal (BCM) ou le Bureau d'accueil aux producteurs étrangers (BAPE) de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC, Gouvernement du Québec)³⁶ – fonctionnent en fait de plus en plus comme de petites entreprises au service des producteurs de films (leurs clients) pour lesquels ils préparent des offres de service réalisées à partir de ces banques. Il s'agit d'attirer les producteurs, et d'abord les étrangers, et de promouvoir Montréal comme ville de cinéma. Cette tendance est nationale – Toronto et Vancouver font de même au Canada – mais aussi

34. La proportion de tournages américains reste d'ailleurs nettement moins élevée à Montréal qu'à Toronto (autour de 50 %) ou Vancouver, où près de 90 % des tournages sont effectivement américains.

35. La délocalisation des sites et des équipes de tournage et la rivalité des États pour attirer ces productions sur leur sol résultent, dans le cas des productions hollywoodiennes, des nouvelles règles de libre-échange instaurées à l'échelle continentale. L'augmentation des coproductions internationales évolue quant à elle au rythme des progrès de la mondialisation des marchés financiers.

36. La création du BCM date du début des années 1980. D'abord partie de la Commission de développement économique de la Ville de Montréal, il fût par la suite intégré à son Service de la culture. La création du BAPE, plus récente, date de 1990.

continentale – plusieurs villes américaines ont des Bureaux du cinéma – et même mondiale : la concurrence des villes des pays de l'Est se fait notamment de plus en plus vive. La prochaine étape de cette mise en marché de la ville comme site de tournage est par ailleurs déjà en cours. Elle consiste à procéder à la numérisation de ces répertoires d'images pour les rendre directement accessibles sur Internet.

Ces promoteurs publics ne se contentent pas de mettre passivement à la disposition des producteurs de films des images de sites potentiellement vendeurs : le Vieux-Port de Montréal, avec ses fameux silos à grains, ou la rue de la Commune, tous deux fréquemment utilisés ; l'Université de Montréal et le Conservatoire de Montréal qui serviront indifféremment et tour à tour d'ambassades européennes ou d'hôpitaux militaires américains. Pour convaincre les producteurs étrangers de tourner à Montréal des films dont l'action se situe ailleurs, l'approche des agences publiques peut s'avérer aussi nettement plus créative. Le BAPE peut commanditer notamment de véritables missions photographiques. Ce fut le cas pour la télé-série *Sirens* dont l'action se situe en réalité à Pittsburgh. Le dossier de photos originales spécifiquement produites à cette occasion, à la suite d'une recherche fouillée sur le terrain, joue d'un effet miroir ironique. Chaque lieu architectural de la première ville se voit redoublé par autant d'équivalents montréalais, et souligne sans doute involontairement par là l'indéniable « permutabilité » des locations urbaines de notre nouvelle économie continentale.

Cette instrumentalisation de la ville par le cinéma représente peut-être aussi le dernier avatar de cette relation déjà séculaire qu'entretiennent mutuellement la ville et le cinéma. Mentalité urbaine, mentalité cinématographique ou cinématique ? La ville est non plus seulement l'un des supports privilégiés du récit cinématographique. Elle apparaît maintenant par plus d'un côté produite par le cinéma. La ville que nous avons sous les yeux semble en effet bien moins se construire en fonction de plans d'architectes, d'urbanistes ou de promoteurs immobiliers qu'à la manière d'une production cinématographique, comme un processus de scénarisations multiples : celles des couches sons/images/récits/acteurs, mais également celles du financement, de la diffusion et de l'organisation interne de la production,

cet autre récit moins visible qui sous-tend l'intrigue proprement cinématographique. Le cinéma, après avoir été l'instrument de la codification du « paysage urbain », ce genre caractéristique de l'esthétique moderne, tend alors à devenir un élément moteur de l'organisation économique et symbolique des villes. La « métropolisation » actuelle du monde, ce phénomène par lequel davantage de villes peuvent prétendre jouer un rôle à l'échelle mondiale³⁷, paraît les lancer à la poursuite d'une image de marque internationale, plus photogénique que cinématique peut-être. Intensifiant le mouvement d'instrumentalisation réciproque de la ville et du cinéma, l'un et l'autre paraissent ainsi devoir s'utiliser aujourd'hui mutuellement et systématiquement pour se relancer indéfiniment.

LE FACTEUR ÉTRANGER DANS LA CINÉMATOGRAPHIE LOCALE

Mais quels sont ces films « délocalisés » ? Qui les produit ? Quel usage « cinématographique » font-ils de la ville après l'avoir sélectionnée comme lieu de tournage ? Quels rôles lui font-ils tenir dans ces récits ? Pour répondre à ces quelques questions, j'ai choisi, après en avoir visionné plusieurs, un certain nombre de longs métrages qui, produits à Montréal au cours des dernières décennies, peuvent être dits étrangers à un titre ou à un autre. Ce critère procède d'abord de la « structure organisationnelle » du film : qui filme, avec qui, pour qui et avec des moyens provenant de quelles sources³⁸ ? Mais il tient en outre à leur « contenu culturel », un contenu qui doit par ailleurs s'accommoder dans bien des cas de cette autre norme de « contenu

37. La métropolisation désigne ce phénomène de mondialisation des petites métropoles régionales ou nationales. Cette mondialisation s'exerce sur au moins deux plans, par le bas et par le haut. Par le bas, les nouvelles métropoles se transforment de l'intérieur en véritables centres cosmopolites alimentés par la multiplication des flux migrants. Par le haut, ces nouvelles métropoles cosmopolites sont amenées à jouer un rôle international en matière de développement économique et de rayonnement culturel, devenant des têtes de réseaux au sein d'un système de communications et d'échanges tendanciellement planétaires.

38. À ce niveau, les films retenus devaient être dits « étrangers » au moins à l'un des titres suivants : sur le plan de la réalisation (réalisateur étranger), de la production et du financement (les producteurs et les compagnies de production), de la diffusion (les distributeurs), des acteurs principaux et secondaires, des équipes de tournage et de la postproduction, dernier point qui n'a pu être vérifié, mais dont une étude plus approfondie devrait nécessairement tenir compte.

canadien » à laquelle l'industrie culturelle reste malgré tout soumise en ce pays, subventions et crédits d'impôts obligent. Cela m'a amené à retenir ceux qui, tout en s'accordant à une vision « exotique » sinon « touristique » de la ville, font tout de même jouer à Montréal un rôle au moins minimal dans le récit. En effet, bon nombre de films ne l'utilisent que par défaut, comme décor substitut à d'autres villes, et en masquent ou en déguisent systématiquement (parfois avec talent) la personnalité. La ville n'est alors que le décor indifférent de récits dont l'action se situe tout à fait ailleurs, le plus souvent à Paris ou à New York, parfois dans d'autres villes nord-américaines ou européennes. C'est le cas notamment du récent *The Bone Collector* (mettant en vedette Denzel Washington), comme du plus ancien *Once Upon a Time in America*, en 1984, de Sergio Leone³⁹. Dans ces deux cas, nulle trace visible de Montréal dans un récit qui se déroule essentiellement à New York. Les films retenus ne sont pas tout à fait de cet ordre. Montréal y apparaît pour elle-même, quoique pas toujours volontairement, et souvent profondément métamorphosée sinon totalement déformée et instrumentalisée par le récit.

Au premier critère, qui concerne l'organisation du travail et ni plus ni moins l'organigramme (multi)national du film, s'ajoute donc un second critère qui concerne le statut et l'image « exotique » du Montréal de ces films et la matière cosmopolite qu'offrent ses multiples locations possibles : d'une part, sur le plan de l'action et du récit – Quel rôle fait-on jouer à la ville ? Quelle représentation en donne-t-on ? Montréal est-elle représentée pour elle-même ou pour une autre ville ? – d'autre part, en fonction de l'importance relative des locations montréalaises en regard des autres locations. Un film peut à cet égard avoir été tourné entièrement ou en partie seulement à Montréal.

39. *Once Upon a Time in America*, dont l'action se situe dans le quartier juif de New York à trois différentes époques, des années 1920 aux années 1960, fut substantiellement tourné à Montréal, en bonne partie dans le Vieux-Montréal et le Faubourg-au-Récollet, près du Vieux-Port et du Canal Lachine. Plusieurs scènes intérieures ont également été filmées dans des édifices ici et là à Montréal. Dans ce film, Montréal n'est utilisée que pour ses équivalences architecturales avec New York. Ce film italien (sur le plan de la réalisation et de la production) et américain (au niveau du financement, de la diffusion, de la distribution des acteurs principaux et secondaires) comporte néanmoins une légère contribution canadienne au niveau du tournage.

Ces deux aspects, « organisationnels » et « culturels », tout en étant relativement indépendants, n'en restent pas moins liés. Savoir qui filme explique en effet bien souvent ce que l'on filme, et la façon dont on le filme. La dimension organisationnelle de ces produits est alors au moins aussi intéressante que le contenu proprement narratif dont elle constitue bien souvent le récit caché.

Ce critère du facteur étranger implique non seulement qu'ont été exclus les films essentiellement montréalais sur le plan de la structure organisationnelle et du contenu narratif ou visuel des productions. Il explique également la présence dans l'échantillon de films identifiés officiellement comme canadiens mais qui, à un titre ou à un autre, font intervenir un important « facteur étranger », généralement américain en l'occurrence, et qui sont d'emblée destinés à un marché international. Selon qu'il rencontre un, plus d'un ou chacun de ces critères, un film peut donc être dit aussi « plus ou moins » étranger. On peut à cet égard catégoriser plus finement les films. Sur le plan organisationnel, il y aurait : a) les tournages principalement étrangers, qui s'avèrent presque toujours américains ; b) les coproductions, très réglementées, et qui font intervenir principalement des Européens ; c) les films principalement canadiens mais qui comprennent un important distributeur étranger, presque toujours américain (les *co-ventures*). Au niveau des contenus, on pourra également distinguer les films en fonction du rôle plus ou moins central que tient la ville au niveau du récit ainsi que des transmutations plus ou moins majeures qu'on fait subir à la ville à cette fin.

L'ÉCHANTILLON ET SA COTE À L'ÉCHELLE MALTIN

L'échantillon n'est sans doute pas « représentatif » au sens de la sociologie quantitative. Il ne retient en effet que cinq films. J'ai dû en outre me limiter au départ à des films disponibles en location VHS, ce qui éliminait d'emblée la plupart des grosses machines américaines généralement trop récentes, mais excluait aussi les films de consommation courante les plus anciens. Un tri s'opérant vaille que vaille avec le temps explique sans doute que parmi les films retenus, le plus intéressant soit également le plus ancien, alors que les plus récents relèvent plutôt d'une consommation courante et plus banale, films de série B et parfois purs navets. Certains de ces films n'ont

d'ailleurs pas connu de véritable carrière en salle. Ils étaient vraisemblablement destinés d'entrée de jeu à alimenter le nouveau marché des VHS. Comme on sait, en effet, toute une partie de la production de films de fiction n'utilise aujourd'hui la sortie en salle, pendant une ou deux semaines, que pour lancer la carrière du film dans ce réseau de distribution de cassettes vidéo. C'est dans ce réseau, en expansion depuis déjà plus d'une vingtaine d'années⁴⁰, qu'ils comptent faire véritablement leurs frais. Enfin, plusieurs films tournés à Montréal sont destinés d'emblée à alimenter les chaînes de télé payante souvent américaines et ne laissent donc de trace, ni en salle ni dans les boutiques vidéo. Mondialisation oblige, et compte tenu de la force du nombre, il va de soi que tous les films retenus aient également été tournés en anglais.

Mon échantillon se concentre en outre sur un certain nombre de genres pour en exclure d'autres. J'ai retenu en effet des films qui font bonne place aux « effets spéciaux », « thrillers » à mi-chemin entre « policier » et « espionnage », et « fantasy » de type « horrific SciFi » ou « neo-gothics novels ». Il n'y a donc pas de drames, mélodrames ou comédies dont on pourrait par ailleurs également trouver des exemples, mais où la présence de la ville est aussi habituellement plus tenue et moins spectaculaire. Il n'y a pas non plus à proprement parler de chef-d'œuvre d'auteur dans cet échantillon. Le cinéma est d'abord une industrie, et par la suite seulement, et avec un peu de chance, un art. Il s'offre plus souvent sous la facture d'un genre et sous la signature d'une organisation qu'à travers l'écriture ou le regard d'un auteur. Cette absence de l'auteur vaut autant sans doute pour les cinématographies locales que pour les cinématographies étrangères. Elle s'avère néanmoins plus tangible dans le cas de tournages étrangers et de coproductions. Ces « coproduits » résultent en effet de l'interaction de réalités le plus souvent hétérogènes et fragmentées, et semblent dès lors ne pouvoir s'expliquer qu'en fonction de leur difficulté intrinsèque à faire converger des forces qui ne se connaissent pas et à maîtriser une équation comportant beaucoup d'inconnus.

40. Cette expansion est une tendance continentale qui répond à la monopolisation du marché des VHS par un nombre très limité de boutiques vidéo alliées à quelques grands studios d'Hollywood.

Mon choix n'a donc pas été celui d'un cinéophile mais celui d'un observateur d'une certaine production courante. On peut se référer ici, pour tenter de les classer tout en respectant une certaine neutralité axiologique (et sociologique), aux divers guides destinés aux consommateurs de films. J'utiliserai celui de Leonard Maltin, assez répandu et que l'on peut consulter sur Internet⁴¹. Ce guide fournit une cote échelonnée de quatre étoiles (****) à Bomb !, *i.e.* soit à sauter, soit à « faire sauter », à éviter ou à détruire. Selon ce guide, mon échantillon s'échelonnerait ainsi de « moyennement bon » à « tout à fait nul ». L'échantillon comporte bien le film d'un auteur réputé, le *Rabid* (1977) de David Cronenberg, mais qui n'a été jugé que « moyennement bon » (soit une cote de « **1/2 »)⁴². Outre le Cronenberg, on trouve deux thrillers également jugés « moyennement bon » de réalisateurs moins connus : *The Assignment* (1997), de Christian Duguay mettant en vedette Donald Sutherland, et *The Jackal* (1997) avec Bruce Willis, Richard Gere et Sidney Poitier. Un cinquième film, du même Duguay, est jugé quant à lui simplement passable : *Scanners 2* (1991), « ** » à l'échelle Maltin. Enfin, un dernier, *Highlander 3* (1994), se situe tout au bas de l'échelle, à sauter, ou à faire sauter. Notons que ces films disposaient de budgets très variables : un peu plus d'un demi-million de dollars seulement dans le cas de *Rabid*, le moins cher, à quatre-vingt-dix millions pour *The Jackal*, le plus coûteux.

Le facteur étranger est plus prononcé en ce qui concerne deux de ces films : *Highlander 3*, coproduction véritablement transnationale, qui en a d'ailleurs tous les défauts, et dont l'action se situe un peu partout à travers le monde sauf à Montréal où il a pourtant été substantiellement tourné et *The Jackal*, film quasi essentiellement américain dont le récit ne propose qu'un détour passager par Montréal, assez peu justifié d'ailleurs. Cependant, même dans les autres cas – où le réalisateur, les acteurs et les équipes de production sont

41. www.imdb.com

42. Un peu moins que le *Once Upon a Time in America* de Leone, coté « *** » c'est-à-dire « assez bon », lui-même un peu moins que le précédent *Once Upon a Time in the West*, (1969) à « ***1/2 ». Notons que *La grande Illusion* (1937) de Renoir tout comme le *Jaws* (1975) de Spielberg se situent également tout au haut de cette échelle. La cote de Cronenberg à l'échelle Maltin oscille quant à elle tout au plus entre « assez bon » avec *The Naked Lunch* (1991) et « passable » avec *Crash* (1996) (*1/2).

essentiellement canadiens, sinon montréalais (*Rabid*, *The Assignment*, *Scanners 2*) – on remarque l'intervention importante de facteurs étrangers : soit sur le plan du financement, de la distribution et des acteurs principaux ; soit au niveau de la représentation de la ville, dissimulée ou déguisée en une autre. On aurait d'ailleurs pu inclure à ce titre le film de Denys Arcand, *Love and Human Remains* (1993), auquel rend hommage d'une certaine manière le titre de cet ouvrage. Tourné à Montréal par un réalisateur francophone, avec une distribution principalement torontoise et du financement essentiellement canadien, il disposait cependant d'un important diffuseur américain (Sony), tout en situant l'action dans une ville nord-américaine non identifiée. J'ai préféré toutefois m'en tenir à une production moins connue, plus moyenne et moins centrale, plus courante et pigée un peu au hasard, comme en zappant.

GORE MOVIE ET TECHNO-GORE : RABID

Tout comme *Shivers* (1976), le film précédent du même Cronenberg, *Rabid* (1977) se situe explicitement à Montréal, mais sans insister davantage, comme en passant. Malgré la cote mitigée qu'attribue Maltin, j'avoue quant à moi avoir trouvé beaucoup d'intérêt aux deux films. D'un genre alors relativement inédit, ils se révèlent des films « cultes » auprès d'un certain public amateur de *Gore Movies*. Les deux films ont notamment été écrits en référence directe à *La nuit des morts vivants* (1969), une citation toutefois actualisée et surtout « urbanisée » et « technologisée ». On passe en quelque sorte ici du *Gore Movie* classique, et campagnard (ou *country*), à une forme de *Techno-Gore* urbain.

Shivers se situait dans un luxueux complexe immobilier de l'île des Sœurs à deux pas du centre-ville de Montréal. Le film décrivait l'invasion progressive de l'immeuble par un parasite génétique, développé par un scientifique dans le corps d'une de ses jeunes patientes, qui transforme les résidents de cet immeuble de carte postale en véritables morts vivants. La conclusion du film montre le héros principal, lui-même finalement infecté, menant l'ensemble des troupes en automobile vers le centre-ville pour y répandre le mal. *Rabid* reprend un semblable schéma. C'est le récit d'une splendide jeune femme qui, à la suite d'un accident de moto, subit une

chirurgie plastique expérimentale qui lui sauvera la vie et préservera sa beauté, sauf quelques anomalies et au prix de sa transformation en vampire sexuelle. Transmettant de proche en proche sa rage épidémique, ses victimes augmentent de jour en jour, en nombre et en férocité, provoquant le chaos dans la ville. Elle terminera elle-même sa course dans un bac à ordures, victime de l'armée appelée en renfort. Certains ont pu voir dans ces deux premiers films de Cronenberg une métaphore de la relation du cinéma canadien au cinéma américain, le virus dans l'un, la rage dans l'autre, tous deux à fortes consonances sexuelles, représentant l'invasion de la culture américaine au Canada.

Le statut national de ce dernier film est de même assez complexe. Production canadienne sur le plan de la réalisation (Cronenberg de Toronto) et de la production (André Link de Montréal), il s'avère une coproduction au niveau du financement et de la distribution. Une société d'État canadienne, Téléfilm Canada, y voisine en effet une grande société de production-distribution américaine, Famous Players. Le choix de sa vedette principale, Marilyn Chambers, actrice américaine essentiellement reconnue jusque-là comme par la suite pour ses interprétations dans des films XXX, constitue manifestement une stratégie pour percer le marché. Le film comporte entre autres choses une scène mémorable tournée au Cinéma *Ève*, l'un des premiers cinémas pornographiques de Montréal, aujourd'hui disparu.

La présence de Montréal dans le film reste assez ténue, quoique l'auteur en fasse un usage plus qu'étrange, délocalisant. Le regard porté sur la ville par cette vedette exotique et ingénue à laquelle l'auteur confie ses yeux à-travers le film multiplie les effets d'étrangeté. Le film tourné sous un ciel bas, couvert et froid, ni plus ni moins plombé, peu de temps avant les premières neiges, met en outre fort bien cette météo au service d'ambiances oppressantes. À ce niveau de la couleur du temps locale, deux séquences méritent particulièrement d'être signalées. Une première se déroule dans le mail d'un centre commercial au temps des fêtes de Noël. Elle décrit l'assaut d'un « rabie » sur un badaud avec lequel s'entretenait Rose (Chambers). Des policiers, postés depuis un certain temps à travers la ville, l'abattent, mais abattent aussi par erreur le père Noël retenu dans le champ de tir.

Une seconde séquence décrit le travail de camions à ordures emportant les cadavres de victimes de l'épidémie abattus par l'armée. La scène rappelle à plusieurs égards, et peut-être pas si innocemment, l'époque où Montréal vécut sous la loi des mesures de guerre (1970). Le film a en effet été tourné peu de temps encore après ces événements (1977) et à la même période de l'année, octobre, novembre et décembre.

SÉQUELLE. *SCANNERS 2 : THE NEW ORDER*

Dans la foulée de ces deux premiers films (Cronenberg), Montréal semble être devenue pour un temps du moins un foyer important de productions *techno-gore*. En effet, plusieurs films de type « sequels » semblent avoir trouvé à Montréal un milieu favorable pour se développer. C'est sans doute en partie la faute de Pierre David, producteur d'un autre film du même Cronenberg, *Scanners* (1981), qui en a produit aussi dix ans plus tard deux suites, *Scanners 2* (1991) et *Scanners 3* (1992). C'est également la faute du réalisateur montréalais Christian Duguay, réalisateur de ces deux « séquelles ». Notons en passant que le tournage de *Love and Human Remains*, d'Arcand, en 1993, peu de temps après, pourrait bien s'avérer tant par son thème que par son titre un renvoi direct, sinon un hommage du moins plus qu'un clin d'œil, à cette sous-culture typiquement urbaine dont Montréal fut un temps le foyer. Le récit de ce film, où l'ombre d'un tueur en série et du sida plane sur la ville, répercute en effet plusieurs des motifs des films précédents, quoique sur un registre plus fantasmatique que proprement fantastique.

Les deux derniers *Scanners* n'ont pour leur part qu'un rapport de plus en plus indirect à l'original. On ne s'attardera ici que sur l'un d'entre eux, *Scanners 2*, qui, nous dit un critique sur Internet, est moins bon que l'original mais tout de même nettement supérieur à *Scanners 3*, que le guide Maltin nous conseille quant à lui d'oublier tout à fait (*bomb* !). Ces deux films sont étiquetés canadiens et le sont en effet sur le plan de l'équipe qui mêle notamment acteurs francophones et anglophones. Ils le sont aussi sur le plan du financement, Malofilm de Montréal et Lance Entertainment de Toronto. Ils ne le sont toutefois plus au niveau du distributeur, Republic Picture, un américain. *Scanners 2* a de plus la particularité d'utiliser

Montréal comme une ville parfaitement indéterminée et, surtout, anonyme. On semble chercher ainsi tout au long du film à en effacer le nom. « Cette cité dans ce pays », les « Gens de cette cité », répètent inlassablement son chef de police, sa mairesse ou d'autres protagonistes comme par refus d'en dévoiler l'identité. « Cette cité » est néanmoins surtout blanche et complètement « anglophone » comme l'indiquent tous les indices visuels. Compte tenu de *locations* fort connues, il vaut mieux, pour que le récit fonctionne sans sombrer, ne pas connaître *a priori* Montréal. Le spectateur indigène sera sans doute intrigué et même souvent ébahi par la prouesse que représentent les métamorphoses successives de tous ces lieux connus, au risque cependant d'en perdre le fil de l'intrigue. Le récit en paraît de la sorte visiblement destiné à des marchés avant tout extérieurs.

Qu'en est-il de cette intrigue ? Les « scanners » sont des mutants doués de pouvoirs supranormaux qui, par télépathie, peuvent notamment faire exploser les têtes de ceux dont « la tête ne leur revient pas ». C'est d'ailleurs tout ce que les deux suites retiennent du *Scanners* original. Celui-ci, tourné à Toronto, était de la même veine *technogore* que *Rabid*. Il mettait notamment en vedette Patrick McGoohan (Le prisonnier) dans le rôle d'un scientifique à l'origine de mutations télépathiques provoquées à la suite d'expériences sur de jeunes mères et leurs fœtus dont seront issus autant de petits scanners. McGoohan tentait, à la suite de ces expériences, de stopper un réseau qui, sous l'autorité d'un de ces mutants aux pouvoirs particulièrement développés, cherche à conquérir le monde. Le savant, qui lui-même perdra la vie au bout de cette aventure, se servira d'un autre scanner resté à l'écart de la conspiration pour freiner et détruire finalement le mouvement. Ces deux mutants, le bon et le méchant, se révéleront par ailleurs, au moment de leur affrontement final, les deux fils du même savant.

Scanners 2 fait pour sa part le récit de l'inspecteur Forester, policier despotique et ambitieux interprété par un acteur local fort connu de la communauté francophone (Alain Ponton). Ce dernier, pour rétablir un ordre social qu'il juge menacé, conspire avec des scientifiques pour contrôler ces mutants et les téléguider à ses fins. L'un d'entre eux déjouera toutefois sa volonté. Montréal tient par ailleurs un rôle assez exceptionnel dans cette version. Le réalisateur a su, en effet,

tirer profit d'un maximum de sites spécifiquement montréalais : le pont Jacques-Cartier sous le smog au matin ; l'Université de Montréal devenue la *Veterinary School* où étudie le héros scanners ; le Casino de Montréal, ancien pavillon de la France lors de l'Exposition universelle de 1967, déguisé ici en Centre de recherche médicale où ont lieu les expériences sur les scanners ; un loft typique du Vieux-Montréal, où habite le héros ; *The Herald*, journal quotidien de « cette ville » anglophone, journal par ailleurs acheté dans un dépanneur, lieu montréalais mythique s'il en est, où a lieu bientôt une tentative de hold-up freinée par les pouvoirs supranormaux du héros et l'Hôtel de Ville du film personnifié en l'occurrence par le Conservatoire de Montréal situé lui-même à deux pas du véritable Hôtel de Ville.

DÉLOCALISATION ET DÉSYNCHRONISATION.

HIGHLANDER 3 : THE SORCERER

Avec *Highlander 3*, on descend plusieurs crans plus bas : totalement à éviter selon Maltin. Le film fait également état d'une organisation transnationale fort complexe, sinon très embrouillée. Identifié d'un côté comme coproduction franco-canado-britannique, il s'avère d'un autre côté principalement américain sur le plan du financement et de la diffusion (Miramax). Le réalisateur, d'origine britannique, travaille en fait surtout aux États-Unis, alors que le scénariste est un auteur montréalais francophone bien connu (Paul Ohl). Le film met par ailleurs en vedette un acteur (surtout) français (Christophe Lambert), un autre né au Mexique mais devenu citoyen américain (Mario Van Peebles) ainsi qu'une Canadienne, Deborah Unger, qui fut également la vedette du *Crash* de Cronenberg. Le reste de la distribution est également cosmopolite, de même que ses équipes de tournages formées en fonction de locations « mondialisées ». Le film, dont l'action se situe un peu partout sauf à Montréal, y a été en grande partie tourné avec des équipes locales. Mais le récit s'offre aussi un détour par New York, pour un plan sur Times Square, par l'Écosse, le Maroc ou le Japon aussi pour plusieurs autres scènes, celles-ci impliquant chaque fois la contribution d'équipes de tournage locales différentes. Cette complexité typique des coproductions, ajoutée à l'ambitieux tour du monde au centre du programme,

explique sans doute l'échec financier par ailleurs retentissant qu'a connu ce film fort coûteux. Cette suite aura bénéficié d'un budget bien plus imposant que *Scanners 2*, soit plus de 40 millions de dollars contre moins de 15 millions. *Highlander 3*, qui aurait sans doute voulu connaître un meilleur sort, fait en outre partie de ces films diffusés en salle le temps seulement de lui assurer une promotion minimale.

L'action du film est non seulement mondialisée et délocalisée, atopique, mais en quelque sorte « désynchronisée », uchronique. Il est doté en effet d'une temporalité paradoxale qui nous véhicule de la préhistoire à la posthistoire. L'action se déroule principalement dans le New York postmoderne, mais aussi au Japon, archaïque et moderne, au Maroc actuel, en Écosse médiévale et dans la France révolutionnaire. L'intrigue se construit autour de Conor Mc Cloud (Lambert), sorte de globe-trotter immortel sorti tout droit de son Écosse médiévale et qui, sous son déguisement de « jet-setter » postmoderne, doit affronter dans le New York d'aujourd'hui les forces du mal, représentées par Kane (Van Peebles), magicien mongol et ennemi héréditaire lancé à sa poursuite à travers le temps et l'espace pour lui ravir ses pouvoirs. Cette fantaisie néogothique, ou postgothique, multiplie les combats d'arts martiaux asiatiques à la manière de Hong-Kong. Le film s'adresse, on s'en doute, à un public d'adolescents mâles en manque, ou en surdose, de testostérone. Il se présente comme une sorte de jeu du Donjon-Dragon, mais avec des moyens financiers importants.

Malgré le caractère mondialisé de l'intrigue et des *locations*, une majorité de scènes demeurent tournées à Montréal. Celle-ci figurera tour à tour New York, le Japon moderne et le Japon ancien. Ainsi, l'arrivée du magicien Kane à l'aéroport de Newark, en fait celui de Mirabel, nous signale la pancarte oubliée où se lit « Bienvenue à Montréal » ; le même magicien Kane dans le port de New York, où l'on reconnaît les silos du Vieux-Port de Montréal ; le Musée d'histoire ancienne de New York, dont les intérieurs ont plutôt été tournés dans les anciens édifices du Musée d'art contemporain de la Cité du Havre (aujourd'hui Cité du Cinéma) ; le Highlander chez lui, dans SoHo, en réalité un immeuble du Vieux-Montréal ; une scène de combat dans un gymnase d'arts martiaux, qui s'avère être l'ancienne gare Jean-Talon avant sa reconversion en grande surface

Loblaws ; enfin, la scène de combat final entre Highlander et Kane, tournée en partie à l'incinérateur municipal de Montréal et dans des raffineries de la région.

**TERRORISME INTERNATIONAL ET FRONTIÈRES FLOTTANTES :
THE ASSIGNMENT ET *THE JACKAL***

Les deux derniers films, de meilleure qualité que les deux précédents, si on continue du moins à se fier à Maltin (**1/2), nous amènent cette fois au cœur du terrorisme international de l'après-guerre froide. Tous deux ont également été tournés et diffusés en salle la même année (1997). Ils sont en outre dérivés d'une même source, *The Days of the Jackal*, roman et film du début des années 1970 lui-même inspiré des activités du célèbre terroriste international Carlos, recyclé dans ce contexte de fin de guerre-froide en tueur à la solde des plus offrants. Carlos-Jackal se trouve ainsi au centre des deux intrigues, l'une et l'autre d'une violence extrême et arbitraire, misant sur la cruauté et la perfidie du même antihéro. Notons que le titre initial de *The Assignment* était *The Jackal*. Mais, faute sans doute d'argent pour s'en payer les droits, les ayants droit de *Days of the Jackal* les ayant monnayés à prix fort, les producteurs du premier « sequel » durent abandonner ce titre aux seconds concurrents plus argentés et plus américains. Le budget du premier se situe en effet autour de 15 millions de dollars. Le second fait au contraire partie de la vague actuelle de *runaways* hollywoodiens. Son budget de 90 millions de dollars, moins élevé que celui de *Pluto Nash* (120 millions), dépasse tout de même de loin celui du *Snake Eyes* de Brian de Palma (40 millions) tourné la même année, ou que de *The Bone Collector* en 1999 (60 millions). Les trois têtes d'affiche, Willis, Gere et Poitier, justifient sans doute à elles seules l'ampleur de son budget.

Les deux thrillers, s'ils s'équivalent en qualité moyenne, sont de nature très différente non seulement en termes de financement, mais aussi d'organisation. *The Assignment*, dû à un Christian Duguay en meilleure forme (toujours selon Maltin), est une coproduction canado-américaine à budget moyen mettant en vedette l'acteur américain d'origine canadienne Donald Sutherland, un acteur qui, en réalité, n'a jamais abandonné sa citoyenneté canadienne. Cela fût sans doute un atout non négligeable au moment de négocier ces subventions et

crédits d'impôts dont le Canada se fait une spécialité. Les autres acteurs principaux (Aidan Quinn et Ben Kingsley) sont par ailleurs cent pour cent américains. Le reste de la distribution est mixte mais l'équipe de tournage entièrement montréalaise. Le financement, par Allegro (qui appartient à Duguay) et Triumph Film (américaine) est mixte. En revanche, les producteurs principaux (J. N. Cohen et D. Saunders) et les distributeurs du film (Sony, Triumph et Columbia TriStar) demeurent complètement américains. *The Jackal* en revanche est entièrement américain, sauf pour une main-d'œuvre d'appoint sur les divers lieux de tournage, dont Montréal.

La version de Duguay raconte l'histoire d'un officier de la marine américaine, parfait sosie du terroriste, recruté par son gouvernement pour piéger le tueur. La version américaine filme pour sa part les tribulations d'un tueur mystérieux (Willis) à la solde de la mafia russe, embauché pour assassiner une personnalité haut placée du gouvernement américain. Il est lui-même poursuivi par un ex-terroriste de l'IRA (Gere) recruté pour l'éliminer. Les multiples déguisements qu'utilise Jackal-Willis en font par ailleurs une sorte de « passe-frontières » comme on dit d'un passe-muraille. Les deux films s'inspirent ainsi non seulement d'une même source, ils l'utilisent de plus pour faire des variations à partir d'un thème semblable : celui du double pour le premier, celui des identités multiples pour le second. Sosie, déguisements et trahisures sont utilisés de la sorte pour déjouer l'autorité des frontières autant géographique qu'identitaire.

Les deux films ont en outre la particularité, un peu comme pour le personnage du terroriste, de faire tenir à Montréal plusieurs identités. La ville apparaît bel et bien comme Montréal, mais sert également de trompe-l'œil pour Paris, Vienne, Washington et Moscou. L'apparition de la ville demeure cependant dans les deux cas assez superficielle, pour ne pas dire « facultative ». Dans le premier, Montréal est présentée de façon inusitée comme un lieu d'entraînement habituel de la CIA. Dans le second, c'est plutôt en tant que voie d'accès détournée vers les États-Unis, la véritable destination, une sorte de frontière flottante qui sert à brouiller les pistes et qui, compte tenu de sa porosité, permet de se dédouaner sans mal. Mais dans les deux cas, Montréal reste un point relativement insignifiant sur la carte géographique canadienne telle que se la représentent sans doute

les Américains : le Canada, antichambre des États-Unis, sinon vraie passoire.

Les affinités des deux films suggèrent d'en fusionner la présentation. Considérons dans un premier temps *The Assignment*. Le film s'ouvre sur une explosion provoquée par le Chacal dans un café à Paris. Une scène filmée en réalité dans une ruine du Vieux-Montréal, reconstituée puis détruite à nouveau à cette occasion. Il se poursuit dans une réunion des bureaux de l'OPEP à Vienne, filmée en réalité au Musée des beaux-arts de Montréal. La porte latérale de l'Hôtel de Ville de Montréal, par où on accède d'ailleurs au Bureau du cinéma de la Ville, figure l'ambassade des États-Unis à Vienne. On aura reconnu une fois encore l'Université de Montréal, qui fait office, cette fois, d'Hôpital naval de Bethesda (DC).

Considérons ensuite *The Jackal*. Le film s'ouvre sur une nuit neigeuse à Moscou, en fait rue de la Commune dans le Vieux-Montréal. Une partie de l'action de *The Jackal* se passe toutefois vraiment à Montréal dont on peut voir les silos à grain du Vieux-Port et le pont Jacques-Cartier. Mais la meilleure façon de simuler la ville reste ici soit d'en mentionner le nom en surtitre (départ de Montréal, arrivée à Londres), soit de glisser un indice visuel tel ce précieux passeport canadien qui sait ouvrir tant de frontières... ne serait-ce que celles des subventions et crédits d'impôts.

La scène finale de *The Jackal* offre un excellent exemple de cet effet de délocalisation et résume une bonne partie de mon propos. Elle débute à la suite de la tentative d'assassinat ratée de ce personnage haut placé visé par le complot (qui s'avérera la femme du président des États-Unis). La scène se situe à Washington DC. Le Chacal fuit dans le véritable métro de Washington mais pour déboucher inopinément à l'intérieur d'une station tout à fait montréalaise (Lionel-Groulx)⁴³. « Welcome », donc, « in Montreal DC ». Signalons en terminant qu'une partie du vrai métro de Montréal, par une ultime métamorphose, a dû être reconstruite aux fins du tournage dans les fameux studios de Pine Wood, Angleterre : délocalisation oblige.

43. À la sortie de laquelle on pouvait d'ailleurs lire, il y a quelques années encore, un graffiti reprenant un célèbre cri du cœur de ce Lionel Groulx, penseur du nationalisme canadien-français : « Nous l'aurons notre État français ! »

UNE NOUVELLE ÉCONOMIE URBAINE DU CINÉMA

Je serai tenté, en conclusion, de me faire l'avocat du « diable ». C'est peut-être la raison inconsciente qui m'a fait retenir finalement tous ces films « affreux, sales et méchants », ces fictions horribles, *trash*, et ces thrillers aussi bêtes que violents, brutaux et sans humour. J'aurais pu en choisir d'autres, pires ou meilleurs, ou d'un autre genre. Mais ce genre de produit ou de sous-produit, ces suites et ces séquelles, nous forcent aussi, plus que d'autres, « à regarder ailleurs ». On peut choisir de ne pas les voir. C'est une première façon de regarder ailleurs. Mais ils bousculent aussi une représentation de la ville généralement convenue ou assoupie, celle qu'en donne notamment la cinématographie locale la plus courante. Ils introduisent, sinon des contenus inédits, du moins des thèmes « exotiques » qui nous forcent à regarder cette ville autrement. Les types de métamorphoses qu'ils font subir à la ville, dans la fiction comme dans la réalité, nous apprennent en outre, malgré nous et malgré tout, bien des choses sur cette nouvelle économie urbaine du cinéma, doublement délocalisée sur le plan du récit et de sa production. La qualité de leurs récits tient moins à la complexité de leurs intrigues qu'au caractère « transnational » ou « multinational » de l'économie qui les sous-tend et où s'écrit de fait une tout autre histoire : celle de l'instrumentalisation des sites devenus locations, insérés à une plus vaste industrie culturelle aujourd'hui mondialisée.

Co-ventures, coproductions et superproductions hollywoodiennes ne représentent bien sûr qu'une fraction, quoique de moins en moins négligeable, des films tournés à Montréal. Pour s'en tenir aux longs métrages⁴⁴, en 1998, sur cinquante-sept projets, onze seulement étaient de ce type (cinq coproductions, deux *co-ventures* et quatre américains). Les budgets mobilisés par ces derniers en font toutefois des joueurs nettement plus « structurants » que leur seul nombre peut le laisser croire. Un nouveau marché des effets spéciaux s'est ainsi ouvert à Montréal pour les techniciens de cinéma qui manifestent, à cet égard, une demande pressante de formations « sur mesure » et de recyclage à ces pratiques auxquelles ils sont encore peu habitués⁴⁵.

44. Et en excluant séries télévisées, émissions de télé conventionnelles, téléfilms et tout autre type de films ou vidéos (publicités, clips, documentaires, etc.).

45. Voir Bellavance et Laplante, 1997.

Cela indique bien que la menace pour les cinématographies locales provient comme toujours bien moins de l'étranger que de l'intérieur.

À cet égard, le débarquement de *runaways* américains est sans doute moins inquiétant que l'internalisation du modèle américain dont témoignent coproductions et *co-ventures*. Il y a en effet les superproductions américaines, aux budgets fort imposants quoiqu'en nombre limité. Il y a surtout ces plus petites productions « à l'américaine », plus nombreuses et moins visibles, sinon tout à fait clandestines, dont les supports de diffusion privilégiés ne sont plus tant la salle de cinéma conventionnelle que le VHS. L'effet conjugué de ces trois types de produits, étrangers à divers degrés, a sans doute un impact global sur l'évolution de la cinématographie et de l'industrie locale. Mais on a affaire en même temps à trois sortes de produits bien différents par leur statut comme par leurs implications, qu'il faut donc évaluer séparément.

La venue des *runaways* à Montréal ne date que de 1993. On ne sait trop encore s'il s'agit d'un phénomène passager ou durable⁴⁶. Elle peut sans doute créer une certaine dépendance du milieu du cinéma, particulièrement chez les techniciens et les grands studios qui se sont construits ces dernières années. Mais, en même temps, leur impact réel sur la réalisation et les productions nationales proprement dites reste assez marginal dans la mesure où Hollywood débarque ici avec

46. Deux reportages récents examinaient la question : celui de Mauricio Segura (2000), « Hollywood P.Q. », p. 64-70 et celui de Marc Cassivi (2000), « Tournages trompe-l'œil », p. C 1-2. La croissance des tournages américains à Montréal reste directement liée au taux de change extrêmement avantageux dû à un huard faible, ce « peso canadien » comme prennent plaisir à le nommer certains techniciens américains en rogne contre ces *runaways* qui leur échappent. Il tient aussi à l'attrait des crédits d'impôts que le milieu du cinéma américain souhaiterait d'ailleurs voir implanter « at home ». Il reste que, de ce double point de vue, Montréal est actuellement l'un des endroits les moins chers où tourner un film en Amérique du Nord. Dans la mesure où tous ces avantages comparatifs se maintiennent, on peut croire que la tendance est là pour durer et même s'accroître. Mais, avec une industrie instable comme Hollywood, tout peut arriver. Hollywood, qui s'est entiché de l'Espagne dans les années 1950, puis du Mexique dans les années 1980, a quitté ces pays sans y laisser grand-chose. Au Canada, toutefois, la mode dure déjà depuis plus de dix ans. Ayant commencé à Vancouver, elle s'est par la suite déplacée vers Toronto et plus récemment à Montréal. Le créneau à exploiter pour Montréal n'est d'ailleurs peut-être pas tant celui des longs métrages de fiction conventionnel, branchés sur Los Angeles tout près de Vancouver, que celui des séries télé, où New York, à deux pas de Montréal prédomine.

un produit pour ainsi dire déjà « pré-fini » et que la main-d'œuvre locale n'y tient (encore ?) qu'un rôle d'appoint⁴⁷. L'affaire se joue de toute façon sur un plan strictement économique, la dimension proprement culturelle demeurant parfaitement secondaire. Peu de films américains acceptent de situer leur récit à Montréal. Le rôle qu'on lui fait alors tenir reste plus que négligeable : facultatif⁴⁸. À cet égard, la capacité de métamorphose de la ville semble d'ailleurs varier de façon inversement proportionnelle à l'importance du facteur étranger. Des réalisateurs canadiens comme Cronenberg, ou même Duguay, paraissent ainsi plus attentifs aux possibilités narratives de la ville, et à son polymorphisme, et sont en tout cas mieux informés quant aux ressources visuelles du lieu et aux ressources professionnelles du milieu.

Coproductions et *co-ventures* posent cependant des questions toutes différentes. Elles supposent en effet une participation très étroite des Canadiens (et des Montréalais) à l'élaboration des contenus et à l'organisation de la production. À cet égard, il faudrait d'ailleurs tenir compte non seulement des productions tournées à Montréal et sa région immédiate, mais aussi à l'extérieur, notamment à l'extérieur du Canada. Des coproductions impliquant des Canadiens, des Québécois et des Montréalais se réalisent en effet par le vaste monde. La situation n'est donc pas si simple. L'invasion ou la menace, s'il y a, tient sans doute pour une part à l'ouverture des frontières. Cela joue toutefois non seulement pour les productions étrangères au Canada mais aussi, à divers degrés, pour les coproducteurs canadiens à l'étranger.

Coproductions et *co-ventures* diffèrent par ailleurs l'une de l'autre. Les premières, extrêmement réglementées, supposent un montage financier et une organisation complexes. Les secondes, basées sur des ententes privées, sont plus simples à gérer. Les *co-ventures* ont en

47. Toute la question semble ici de faire valoir le potentiel de la main-d'œuvre locale auprès des Américains. Les superproductions américaines dérogent en effet, plus facilement que les coproductions ou les *co-ventures*, à l'obligation de n'embaucher au Québec que des techniciens locaux, pour ne rien dire des acteurs et des réalisateurs. C'est là une problématique proprement syndicale. Comment faire respecter ses droits sans tuer la poule aux œufs d'or ?

48. La « culture » montréalaise paraît ainsi surtout compliquer la vie aux Américains : non seulement la langue comme telle, mais l'affichage en français dont on doit continuellement effacer les traces. L'architecture correspond en outre assez peu à celle des villes américaines moyennes où se déroulent la plupart des récits et demande là encore beaucoup d'ajustements.

outre la particularité de lier un producteur local à un distributeur étranger généralement américain. Par là, elles sont sans doute amenées, plus peut-être que les coproductions, à s'ajuster au modèle culturel des marchés qu'elles convoitent. Les coproductions sont des animaux plus étranges. Leur financement quoique moins élevé qu'une grosse machine hollywoodienne reste généralement plus imposant que celui des *co-ventures* mais gagné au prix de la cohérence du produit, comme démontre brillamment notre *Highlander*.

La menace tient aussi à la nature actuelle des soutiens publics locaux et nationaux. La logique strictement socio-économique qui sous-tend leur action récente en faveur du cinéma marginalise notamment la question du contenu proprement cinématographique, narratif ou visuel, et ne favorise que bien indirectement la mise en valeur du lieu et du milieu où ces films délocalisés sont effectivement tournés. Montréal attend ainsi encore son *Fellini-Roma* (1972) ou son *Manhattan* -Woody (1979), qui, rappelons-le, sont tous les deux des produits autochtones. Pour trouver un regard équivalent sur Montréal il aurait sans doute mieux valu se tourner de la sorte vers un regard indigène, comme celui d'Arcand sur *Jésus de Montréal* (1989). Sans être un parfait chef-d'œuvre, ce film s'en approche tout de même un peu avec sa cote de ***1/2 à l'échelle Maltin. Le principal cinéaste montréalais des années 1990 n'aura toutefois pas été Denys Arcand, ni quel-qu'autre cinéaste indépendant, mais plutôt Christian Duguay, maître des effets spéciaux plutôt que du récit complexe. Spécialiste des montages financiers directement branchés sur Los Angeles et ses réseaux, ce nouveau venu aura su contre toute attente produire, entre 1991 et 2000, six longs métrages et autant de téléfilms. La ville de ce genre de films, instrumentalisée et rarement au centre du contenu narratif, sert de support moins à une intrigue originale qu'à un certain nombre « d'effets spéciaux » et dérivés. Mais en même temps, derrière ce genre de production transparaît avec force la nouvelle économie urbaine du cinéma à laquelle ont été amenées à s'ajuster les cinématographies nationales, et leurs gouvernements. Dans cette nouvelle économie, l'interprétation réciproque, que livrent le cinéma de la ville et la ville du cinéma, depuis qu'ils se sont croisés au début du siècle dernier, amorce un tout nouveau tournant : la ville comme « effet spécial » à l'usage du cinéma.