

Sur la banquette arrière d'un taxi montréalais : à propos de *Cosmos* (1996) *Cosmos* : in the backseat of a Montreal taxicab

Simon Harel

Volume 45, Number 2, Summer 2014

Montréal, Paris, Marseille : la ville dans la littérature et le cinéma contemporains. Plus vite que le cœur des mortels

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1028977ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1028977ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Harel, S. (2014). Sur la banquette arrière d'un taxi montréalais : à propos de *Cosmos* (1996). *Études littéraires*, 45(2), 63–72. <https://doi.org/10.7202/1028977ar>

Article abstract

Calling on that 1996 cult movie *Cosmos*, Simon Harel focuses on geographic and cultural comings and goings in Montreal. In the movie, the taxicab embodies the city and acts as an identity bubble that captures motion and traces routes both imagined and real. Harel's exploration fosters an analysis of the various narratives expounding the self and the environment of those in motion. To the author, the cab driver himself is a true "narrative" as Tzvetan Todorov would understand it, tasked with interpreting his passengers' words, life in his city and oral tradition.



Sur la banquette arrière d'un taxi montréalais : à propos de *Cosmos* (1996)

SIMON HAREL

C*osmos*¹, cela s'entend sous la forme d'une cosmogonie que représente la ville de Montréal. Ce film culte, qui traduit, pour les adeptes de cinéma, l'une des premières renaissances de la cinématographie du Québec au cours des années 1990, est un objet bizarre. Le site Internet *Éléphant, mémoire du cinéma québécois* le souligne en ces termes :

Cosmos, c'est une mosaïque moderne qui se déroule dans la jungle citadine de Montréal, le temps pour 6 réalisateurs (Jennifer Alleyn, Manon Briand, Marie-Julie Dallaire, Arto Paragamian, André Turpin et Denis Villeneuve) de nous faire voir la nature humaine. Avec un personnage conducteur, un chauffeur de taxi philosophe d'origine grecque².

Point de départ de ce film, qui se présente sous la forme de sketches dont chacun a été offert à un réalisateur ou à une réalisatrice prometteurs, la ville se manifeste dans son aspect le plus fruste : un taxi conduit par ledit *Cosmos*. Le chauffeur de taxi — c'est un cliché, mais aussi une forme de mystère qui sied à ce film — est un étranger. Dans *Cosmos*, les protagonistes ne font que se déplacer, comme s'ils haletaient dans leur périple urbain, incapables de se fixer, de trouver une manière de vivre, un repos qui pourrait mettre fin à une existence vécue sous le régime de la vélocité. L'espace urbain de ce film, qui n'est pas si différent de notre réalité sociale présente, est délabré. En témoigne un postmodernisme brinquebalant, volontairement échevelé, comme s'il se devait de saisir de la manière la plus crue la vie quotidienne, affrontant ainsi une impasse, c'est-à-dire une impossibilité qui a pour enjeu principal les représentations d'une mobilité entravée.

Franchir l'espace le plus rapidement possible, bouger dans une ville construite comme un damier, n'est-ce pas ce qui caractérise le Montréal décrit dans *Cosmos* ? L'époque, en effet, n'est pas facile. Le référendum gagné ou perdu de 1995 n'est

1 Réalisateurs : Jennifer Alleyn, Manon Briand, Marie-Julie Dallaire, Arto Paragamian, André Turpin, Denis Villeneuve ; scénario : Marie-Julie Dallaire, Sébastien Joannette, Denis Villeneuve ; production : Roger Frappier ; société de production : Max Films ; distribution : Malofilm, septembre 2005.

2 Québecor, « *Cosmos* » [en ligne], *Éléphant, mémoire du cinéma québécois* [http://elephant.canoe.ca/films/cosmos_23687].

pas loin et a laissé place à un choc bien réel. La symbolisation du paysage urbain compose le chant choral d'identités multiples qui privilégient la dissonance, dans la mesure où le migrant et le natif, l'autochtone et l'étranger ne sont pas capables de dialoguer, ne s'entendent pas.

C'est le principe d'un renouveau du monde, d'une transfiguration cosmogonique qui se manifeste dans le film. Il s'agit de recomposer l'univers montréalais, comme s'il était envisageable de faire intervenir une esthétique du déplacement dans un univers empoussiéré où se mêlent les gravats, sans oublier les nids-de-poule. Au sujet de cette représentation du délabrement, il faut ajouter que le discours de la récession s'impose dans *Cosmos*, de même que les ruptures et le spectre de la partition. Une esthétique du délabrement, cela revient à dire qu'il y a, reliée à Montréal, la prise de conscience d'une pauvreté qui s'exprime dans les façades lépreuses des bâtiments, dans les viaducs qui s'effondrent, les ponts qui tiennent à peine debout.

Dans son ensemble, le film mène à se demander si les représentations de l'espace ne sont pas des avant-postes de la modernité montréalaise, les traces d'une histoire en ruines qui ressemble à la façon dont les autoroutes sont creusées de crevasses. Les figures rhétoriques du déplacement des sujets incarnent de bien étranges passages à vide, comme s'il fallait faire l'histoire de la ville par le biais d'une difficulté de cheminement.

Dans *Cosmos*, on bouge néanmoins encore. Le taxi représente, par rapport à ces questions, une figure qui exprime l'esprit de la fluidité, de la souplesse, comme s'il était possible, en dépit des entraves, de se métamorphoser. Cette métamorphose a tout l'air de l'euphorie que représente la vitesse, en somme la vélocité à la fois psychique, spatiale, pour tous ceux qui, en tant que passagers dans la ville, désirent, avec une soif de rapidité exacerbée, se définir sous l'aspect de sujets individuels, des êtres de transhumance qui tentent de trouver une signification à leur vie. Cependant, *Cosmos*, qui n'est pas autre chose que la description du milieu montréalais conjoncturel, s'avère un récit cinématographique symptomatique. Il prend l'aspect de vignettes narratives³, comme s'il s'agissait d'incarner, par et dans cette structuration, une volonté de rassembler, en un même point de vue narratif répété, ce qui est dispersé dans la ville.

Cosmos est un film inabouti. La réalisation à plusieurs voix entremêle divers points de vue qui façonnent une recombinaison de la ville, sur le mode d'un récit éclaté hors les contraintes de la narration du discours national. Dans *Cosmos*, un

3 Plusieurs histoires, de la part de réalisateurs en émergence, traitent de facettes particulières de l'univers montréalais : « Cosmos, un chauffeur de taxi émigré, nous emporte à la rencontre de six histoires imprégnées par la fièvre citadine des rues de Montréal. Au cours de sa longue journée de travail, il entrera en contact avec un certain nombre de jeunes gens dont il partagera une parcelle d'existence. Ainsi, au fil de ses courses, Cosmos dépannera Yannie qui est impatiente de rejoindre son ami Joël, il conduira Fanny vers un hôtel où elle retrouvera un ancien amant, il apaisera Morille qui se prépare à passer une interview à la télévision » (Charles-Henri Ramond, « *Cosmos* — Film collectif » [en ligne], *Films du Québec : les films de fiction québécois des origines à nos jours* [<http://www.filmsquebec.com/films/cosmos/>]).

jeune homme en attente d'un diagnostic de séropositivité hésite à se présenter à la clinique qui lui offrirait une réponse. Cette attente, l'interminable durée de la vie en sa finitude, traduit bien l'*ethos* de la fin du siècle, comme s'il fallait se situer en retrait de la mort et ne plus penser à son imminence, comme s'il était possible de déjouer la mort elle-même quand elle veut prendre la jeunesse à rebours, la comptabiliser dans son arsenal.

Ce qui frappe, c'est le refus du peuple identitaire (conséquence de 1995 ?). La mise en scène d'individualités exacerbées contribue à créer une foule — un rassemblement de sujets — à la fois animée et disparate. À l'encontre du discours du moment qui met l'accent, avec une mélancolie amère, sur la difficulté de ce peuple identitaire à se réaliser et à s'affirmer pleinement, *Cosmos* présente des destins singuliers, qui ne demandent pas à l'Autre le droit d'exister. Cette foule existe dans son idiosyncrasie, ce qui se traduit par une manière de marcher, de bouger, de se déplacer dans les lieux communs de la ville.

Ainsi, les restaurants abondent, à la façon de portes tournantes, comme s'il fallait, entre deux cafés, se donner l'occasion de s'asseoir pour un instant, de respirer un peu, à l'image de toute ville où le mouvement ressemblerait vite à une déclamation asthmatique. Le jeune réalisateur boit café sur café, avant de prendre un taxi pour un lieu qu'il ne connaît pas, dans un quartier de Montréal qui lui est étranger, ce qui, au fur et à mesure qu'il avance dans le dédale des rues, produit chez lui un malaise qui se traduit, en définitive, par une régurgitation, un vomissement, en somme par la projection, sous l'aspect bilieux, du malaise causé par une ville qui donne un haut-le-corps.

Dans la ville montréalaise sur l'écran, l'éloge du plaisir de vivre, de la vie bohémienne, de l'idiosyncrasie de la fête représente à n'en pas douter un marasme mélancolique comme s'il fallait, en cette époque, se dépasser dans la joie commune, dans le plaisir d'une multitude ainsi réconciliée avec le scénario de la ville post-identitaire. Cependant, dans *Cosmos*, ce discours est encore embryonnaire. Le jeune cinéaste qui vomit ses tripes hors du taxi est un personnage qui écrit le scénario d'une vie bancalée, comme si Montréal, dans l'après-référendum de 1995, tentait, une nouvelle fois, de proposer des points de repère et une manière de vivre qui ne fassent pas d'elle une capitale provinciale.

De part en part de *Cosmos*, Montréal va mal. C'est une ville délabrée, déglinguée, pour laquelle le ressentiment des années référendaires — ce conflit dont on dit souvent, avec une forme de modestie trompeuse, qu'il n'a pas laissé place à de véritables champs de bataille, tout au plus à des guerres sémantiques à propos de « Oui » et à propos de « Non » —, montre des blessures profondes. On voudrait bien qu'elle soit le lieu d'une rêverie à visage humain, qu'elle donne l'impression d'une fragilité urbaine, d'un dialogue, comme en témoigne dans *Cosmos*, la rencontre du vieil homme, ce faux poète, cet auteur de belles phrases, avec la jeune fille dont l'anniversaire vient à peine de sonner, alors que son amoureux l'a laissée tomber, à l'entrée du théâtre.

Le film possède un aspect expérimental qui donne bien souvent l'impression de la contrefaçon, comme si le Montréal de ces années s'était transformé, sans aucune transition, en un univers apocalyptique dans lequel on s'amuse à faire jouer les

musiques techno-électroniques, avec cette idée, un peu vaine, que le provincialisme montréalais, dans ses luttes et conflits identitaires, ressemble à celui d'autres villes. On peut penser par exemple à la ville de Berlin qui se voulait l'un des châteaux forts de la culture des jeunes émules de la scène alternative. Tout cela est présent dans *Cosmos*. Le jeune réalisateur veut faire un film qui le consacrera maître de son art, mais ne subsiste qu'un sentiment de vide, d'inutilité. Le film n'est pas encore produit, il n'est pas mis en vente. On ne sait trop d'ailleurs à quel public il s'adresse. Le scénario est confus, le jeune cinéaste ne cesse, alors qu'il est assis dans un taxi, de prendre des notes, de changer ce scénario.

Dans ce film, ce sont aussi les années sida qui tiennent lieu d'actualité. Les formes éclatées de l'individualisme, à la manière d'une composition postmoderne, s'expriment dans des énonciations qui ouvrent sur un romantisme de la quête et de la découverte de soi, comme s'il était possible, par le biais de l'entrelacement de la vie et de la mort, de faire de Montréal un lieu d'investigation singulier. À suivre ce point de vue, il faut retenir que *Cosmos* comprend une réflexion sur la territorialité de la ville, sur ses parties à la fois enclavées et libérées. En témoigne la chevauchée fantastique d'un jeune homme, dans l'attente d'un diagnostic médical, et d'une jeune femme, affublée de lunettes d'aviateur. Tous deux se retrouvent dans une gigantesque voiture décapotable, au cœur de la ville, alors qu'ils s'apprentent à dévaler, du haut de la rue Sherbrooke jusqu'à la rue Ontario, une des aspérités de la ville comme s'il fallait, en une rêverie cette fois immédiate, affronter, dans le rire de la provocation, le fait d'être en proie à la mort.

Ces petites scénographies de la vie urbaine sont nombreuses, montées en des territoires rapetissés, comme si la ville, dans ses quartiers, permettait de franchir des frontières, des enclavements, en sorte qu'aucune séparation ne soit dévastatrice. En d'autres termes, cette description d'une ville à la fois mélancolique et nerveuse permet d'inscrire, dans une fiction cinématographique, la distinction entre une vie rêvée et une vie jouée. Dans cette logique filmique, le chauffeur de taxi appartient au domaine du rêve.

À cet égard, il est difficile de ne pas noter l'expression cinématographique d'une correspondance avec *La Nuit* de Jacques Ferron, mais aussi avec plusieurs nouvelles d'Émile Ollivier, dont, par exemple, « Une nuit, un taxi », dans le recueil intitulé *Regarde, regarde les lions*. On peut lire chez Émile Ollivier :

Lafcadio Larsène débarqua à Montréal par une nuit froide de novembre. Pour lui, cette ville n'était qu'un lieu de transit, un passage obligé, sa véritable destination étant New York. À cette époque, les États-Unis avaient fermé, comme on dit joliment, le robinet de l'immigration. Pour ceux qui, comme lui, voulaient s'y rendre alors qu'ils ne remplissaient pas toutes les conditions exigées, il ne restait qu'un moyen : passer par Montréal et de là, en autocar ou en voiture, traverser la frontière. À l'aéroport, il prit un taxi et donna au chauffeur, un être à la face hilare, l'adresse où il devait se rendre à New York. Celui-ci lui programma une grande virée nocturne dans les rues et les avenues enneigées ; puis, dans la lumière blême du petit matin, il le déposa devant la Place Ville-Marie en lui affirmant, avec un rictus qui lui fendait les lèvres jusqu'aux oreilles, après l'avoir soulagé de trois cents billets verts, qu'il était à New York, au terminus de Port Authority ; de là, il n'avait qu'à prendre le métro en direction du Bronx. Après

avoir fait maints tours et détours, sillonné les couloirs qui lui paraissaient de véritables labyrinthes, Lafcadio accosta un passant et apprit, décontenancé, qu'il n'avait pas bougé de Montréal⁴.

Dans cette histoire qu'on pourrait avoir entendue mille fois, Montréal est un faire-valoir, une représentation substitutive, un succédané, une urbanité d'emprunt. C'est cela, le provincialisme. La volonté d'être à la hauteur d'un discours métropolitain nous échappe dans la mesure où l'identité du puissant, celui qui s'approprie l'espace propre de la ville, n'a aucune commune mesure avec la misère des mal lotis. Le provincialisme n'est pas absent de *Cosmos*. Il est tout simplement transfiguré sous la forme des discours en vogue à cette époque, qui cultivent l'abjection et sont nimbés de l'ironie douce-amère de ceux qui ne cessent de vouloir vaincre la mort. Ce sont, en effet, les années sida qui s'imposent dans ce film, de même que la volonté de mettre un terme au provincialisme, à un discours identitaire qui se traduit, dans son paroxysme, par un trompe-la-mort d'une violence insoutenable.

Bien sûr, les grands idéaux de la Révolution tranquille ne sont pas encore définitivement démantelés. Le progrès, la modernisation, le rehaussement de l'identité québécoise, dans sa singularité nord-américaine, sont des discours qui ont, à cette époque, une valeur certaine. On s'interroge, avec moins d'euphorie que dans les années 1960 et 1970, sur une histoire collective qui n'en finit pas de se raconter, qui a tout l'air d'une cavalcade, comme si le sujet collectif, enfin désarrimé de ses appartenances premières, tentait de trouver une autre manière de vivre.

En effet, dans *Cosmos*, il s'agit bien de petites histoires, de fabulations minuscules, de destins fragiles qui s'enferment dans les espaces bétonnés de la ville. Stationnements, sous-sols d'immeubles d'appartements, ville souterraine, tous ces lieux de la vie urbaine sont présents. Cependant, il faut marcher, courir, perdre le souffle, comme c'est le cas de nos deux personnages qui, dans leur voiture décapotable, risquent leur vie (mais n'est-ce pas, pour eux, un jeu ?), dans cette chevauchée fantastique qui les fait dévaler une des rues perpendiculaires à la rue Sherbrooke (la rue Sanguinet ?). Cette descente à tout d'un passage à ou au vide, comme on peut le dire des années montréalaises post-référendaires, si l'on accepte de dire qu'une ville, à l'instar d'un être humain, peut être sujette à des vagues à l'âme, à des dépressions. Dans le droit fil de ces idées, il faut de plus constater que le taxi de l'immigrant constitue non seulement un habitacle narratif, mais aussi un habitacle psychique, puisqu'il concentre, à la manière d'un dispositif optique, l'ensemble des malaises répertoriés dans la ville divisée, peuplée de personnages individualistes, qui poursuivent une quête inassouvie, sans qu'on puisse préciser la nature de leur entreprise. Le taxi est ce dispositif optique composé de rétroviseurs, l'un, de manière centrale, placé au cœur du pare-brise, en son centre vital, de manière à ce que le conducteur puisse, au moment choisi, vérifier, dans ce miroir, ce qui se trouve derrière l'habitacle, en somme derrière la voiture.

La démarche du chauffeur de taxi est par conséquent « régrédiente », c'est-à-dire animée par une pulsion réceptive passive. Alors qu'il devrait aller de l'avant,

4 Émile Ollivier, « Une nuit, un taxi », *Regarde, regarde les lions : nouvelles*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 24.

faire preuve de cette impulsivité qui est propre aux véritables arpenteurs de la ville, il a toujours l'œil fixé sur ce rétroviseur, ce qui lui permet de voir ce qui se situe derrière lui, dans une logique qui est celle d'un temps présent conjugué au temps passé, et qui fait en sorte que l'instant narratif, dans son idiosyncrasie, laisse place à un contenu mémoriel déjà vu qu'il s'agit d'actualiser par le biais de l'image. Dans *Cosmos*, ce jeu de regards, ce déplacement de la pulsion scopique, comme la décrivent les psychanalystes à propos du regard porté sur un objet de désir, s'actualise en un cheminement fantasmatique

Il y a des faits saillants dans ce film. L'homme qui visite un immeuble d'appartement est-il un criminel ? On peut l'imaginer au moment où il prend un taxi, alors qu'il semble oppressé, alors que l'on parle peut-être de lui par le biais d'une dépêche radiophonique qui est entendue à bord de la voiture. Quant au jeune homme qui n'ira pas à la clinique chercher son diagnostic qui attesterait ou non de sa séropositivité, il est en sursis, au seuil de l'abîme que suscite le vertige de sa mort à venir. La jeune femme qui porte des lunettes d'aviateur semble, pour sa part, tenir lieu de faire-valoir. Elle n'a pour objectif que de faire rire son compagnon, que de l'amener à quitter son appartement. Il faut sortir, aller jouer dehors : tel est l'un des motifs importants de *Cosmos*. Être dans l'espace, vivre enfin, habiter l'espace public — comme on le dirait avec les mots d'aujourd'hui —, n'est-ce pas, très pratiquement, l'un des objectifs du film ?

Si l'on poursuit dans cette veine des historiettes, des histoires à motifs anecdotiques, d'autres séquences de *Cosmos* retiennent l'attention. Ainsi, la rencontre de cette femme, devenue avocate, et de son ancien amant, que l'on imagine artiste, est un modèle du genre. Nous assistons à un dialogue absurde et drôle, à propos des seins augmentés de l'avocate, puis du souhait de l'ex-amant de les voir de nouveau. Le corps tente de se dire avec le fantasme de la perfection physique à l'esprit, de façon à ce que l'image du sujet, mais peut-être aussi de Montréal, ne soit pas assujettie au vieillissement. Ce dernier est bien là dans le sentiment de se voir dans un miroir, qui, prenons la peine de l'indiquer, rappelle ce rétroviseur dans lequel le chauffeur de taxi ne cesse par ailleurs de regarder.

Que regarde-t-il, au juste, ce chauffeur de taxi ? N'est-ce pas nous-mêmes ? N'est-ce pas la figure de la ville en son aspect provisoire, comme si le chauffeur de taxi, par le biais du clignement de l'œil, alors qu'il conduit, qu'il regarde, qu'il nous regarde dans le rétroviseur, observait la ville défiler à vive allure ? Mettons-nous, un instant, à la place de ce chauffeur. Cela permet de prendre acte de notre prétention d'être assis dans une salle — une salle de cinéma, mais qui serait tout aussi bien une salle de conférence —, afin d'observer l'autre, c'est-à-dire l'objet de notre désir, de notre dépit, de notre indifférence, par le biais d'un regard frontal. L'autre, c'est celui qui apparaîtra tout à l'heure à l'écran, ce qui suscite en somme l'impatience du spectateur qui attend que la séance commence. Mais la mise en place du taxi dans le film bouscule l'arrogance du spectateur qui, muni de son devoir d'interprétation, prétend voir mieux que les autres. Par là, le taxi est une machine cinématographique dans la ville, en sorte qu'il paraît possible pour ce protagoniste discret qu'est l'immigrant grec, de saisir l'air du temps, mieux que les autres personnages du film, qui ne cessent de parler, d'agir de manière funambulesque, parfois frénétique. À la

suite de John Urry⁵, il faudrait parler à ce sujet de l'importance de l'*automobility*. Reprenons cette séquence où le jeune homme et la jeune fille, dans leur voiture décapotable, défilent à toute allure dans la ville, sans que cela se transforme en collision. Dans cette scène, où ils dévalent une rue dont la pente est bien nette, c'est le coup de klaxon, au moment du freinage subit, qui témoigne, en un redoublement euphorique, de l'évitement du désastre. Ceci indique qu'il n'y a pas de lutte à finir, de conflit. La vélocité domine comme si la partition du territoire montréalais, ce mauvais souvenir du référendum de 1995, se traduisait, dans la fantaisie de la fiction cinématographique, par une fin de non-recevoir.

Cosmos est une fabulation, assez semblable au processus primaire du discours freudien. Ce rapprochement invite à considérer le rôle de la pulsion scopique, en somme la mise en scène du regardant et du regardé. Dans cette perspective, le pare-brise du chauffeur de taxi ressemble au cadre d'une scène fantasmatique. Par ce pare-brise, il est possible de voir au loin ; cet écran sans aucune opacité, à la manière d'une simple vitre, est tout le contraire de ce carré blanc que représente, dans l'esprit des spectateurs assis au cinéma, le cadre optique grâce auquel ils peuvent voir des images qui font l'objet d'une projection sur une surface. Mais le pare-brise, cet appendice vitré, est aussi, il faut le souligner, une protection contre les périls du déplacement, ces fameux « hasards de la route » ; il devient dès lors une sorte de refuge, une matrice, mais aussi un entre lieux dont la transparence permet de voir au-delà de soi. C'est de cette façon qu'il faut comprendre le rôle du taxi dans *Cosmos*. Le spectateur, dans bien des cas, assiste aux faits et gestes de personnages qui, au gré de scènes filmées, entretiennent d'improbables dialogues, participent d'histoires qui, dans leur caractère parfois absurde, ne tiennent pas debout. À l'évidence, les réalisateurs de ce film ont voulu faire de Montréal une ville dans laquelle l'aspect biscornu, parfois incongru, en tous les cas agile, voire mobile, est suggéré. Au cours des plans et des séquences, le point de vue narratif, c'est-à-dire la localisation du regard déterminé par le point de vue cinématographique, semble habiter la banquette arrière du taxi. Nous avons alors l'impression d'être placés en position de retrait, à la manière d'observateurs distants, ce qui permet au dit « spectateur », celui qui est le protagoniste imaginaire de l'histoire racontée, son doublon, de percevoir, une fois encore avec une certaine distance, la scène qui se déroule devant lui. Assis sur la banquette arrière, nous avons le loisir d'observer un paysage urbain que nous captions par l'entremise d'un regard qui se veut à bien des égards panoramique. Le film fait intervenir, dans la mise à jour de la localisation du regard, un processus qui décrit ce que nous pouvons envisager, dans un vocabulaire proche de celui de la psychanalyse, comme un objet de désir. Par suite de l'envoûtement scopique créé par le film, je suis assis sur la banquette arrière d'un taxi alors que je suis assis dans un fauteuil au cinéma ou dans mon salon, et dans tous les cas en un lieu qui me permet de voir la ville défiler sous mes yeux.

Cosmos a vieilli, c'est bien évident. Les personnages fument cigarette sur cigarette. Ils ont ce ton emprunté des personnages qui tentent, dans les différentes

5 John Urry, « The "System" of Automobility », *Theory, Culture & Society*, vol. 21, n° 4-5 (2004), p. 25-39.

scénographies de ces récits montréalais, de se raconter des histoires, d'essayer une fabulation, de verser dans une régression onirique. Dans la rencontre du poète, du personnage iconoclaste joué par Alexis Martin et de l'avocate revenue de ses idéaux de jadis, de ses baisers volés et de ses amours adolescentes, une faille paraît, bien plus violente que celle qui distingue, dans l'histoire de Montréal, l'est de l'ouest. Car la jeune femme devenue avocate, spécialiste dans les histoires d'argent vite fait, dans les histoires de combines, représente la contrefaçon de l'héritage de la Révolution tranquille, sa manipulation, son utilisation débonnaire.

Le Québec de *Cosmos* se trouve à la croisée des chemins, ce qui donne place à ces déclamations à la fois poétiques et absurdes, comme si le chauffeur tentait d'inscrire sous un langage idiosyncrasique, marqué par son débit saccadé, la singularité de la ville. Il y a dans le film de la naïveté, laquelle est le signe que les auteurs de ce nouveau cinéma avaient tenté de construire une fois pour toutes un discours qui rejette les ancrages patrimoniaux, les archives identitaires, les arrimages familiaux. À revoir ce qu'ils ont fait, on a l'impression d'être dans un de ces restaurants branchés des années 1990 du boulevard Saint-Laurent, et d'assister, avec une dégaine blasée, au spectacle d'une avant-garde dont le caractère éphémère suscite aujourd'hui en nous le sentiment d'un trou de mémoire. Montréal, dans sa forme préfestive, hésite à se définir avec clarté. Il est clair que les multitudes du bohémianisme, telles que nous les connaissons aujourd'hui en leur apothéose hyperfestive, sont à l'état embryonnaire, comme si la ville, Montréal en l'occurrence, se savait malade, divisée, soumise aux affres de la partition, alors qu'elle tente de proposer — en témoigne le titre *Cosmos* — une forme d'unité. Cette unité, si elle existe, est anecdotique. Les saynètes qui font l'objet du film n'ont rien de bien original. Il y a là des tranches de vie, de l'humour, de l'ironie, une forme de vague à l'âme, des dialogues, tout ce qu'il faut pour une mise en scène et des personnages qui, placés là comme par hasard, tentent de comprendre ce qu'ils sont.

Il traîne donc, dans *Cosmos*, un lyrisme qui joue de façon tranchante, qui sectionne, désarticule la ville, puis fait en sorte que ses contours, dans le contexte historique, sont imprécis. Dans ce discours — qui exploite, rappelons-nous, le fonds de commerce des références obligées à l'œuvre de Deleuze sur le rhizomatique et la déterritorialisation —, la dépersonnalisation est de mise. En fait, elle semble représenter, à propos du Montréal minoritaire du moment, la seule forme de transcendance accessible. Il en résulte qu'il faut refuser le discours des attachements collectifs, ainsi que le référendum de 1995 avait pu le décrire, pour mieux plonger, sans aucune forme de trouble, dans un monde où la marginalité semble devenue la condition commune.

Dans les œuvres des jeunes réalisateurs prometteurs, c'est un ordre du monde qui est mis à mal. Il s'agit de raconter, comme on le fait si souvent dans le domaine de la fiction à propos du Québec, ce qui nous blesse et nous enchante, dans la consolidation de la représentation de soi à titre d'être minoritaire. Les protagonistes de *Cosmos* sont des marginaux de la prise de parole, de l'individualisme forcé, en une dérive qui sépare la jeunesse de la maturité, voire de la vieillesse. Le monde décrit est celui des stationnements, des appartements de location, des boutiques de grande surface sous la Place Ville-Marie. Montréal est aussi cette voiture d'occasion,

une grosse cylindrée américaine, une décapotable dans laquelle deux sujets qui veulent tromper la mort prennent place, comme s'il fallait, avec une telle attitude en tête, essayer de braver, autant qu'il est possible de le faire, le moment de la fin du récit, sa conclusion.

Cosmos ne parle pas de développement durable, de patrimoine. On ne s'interroge pas, en conjoncture, sur les aspects de la sécurité en milieu urbain ou sur la crainte d'attentats terroristes biochimiques. Si le film prend la peine de scénariser le mouvement de la ville, il n'est pas question de la distinction, discutée aujourd'hui, entre les espaces privés et publics, de la mobilité effrénée, qu'elle soit culturelle et technologique. Sans qu'il me soit possible de distinguer avec la rigueur qu'il faudrait ce que le discours social pris en compte par le film tente de nous dire de Montréal, il faut bien, en définitive, tenter d'extraire quelques lignes de force : la fin des idéaux, de la jeunesse, du sentiment de l'immortalité, puis sous la coupe d'une angoisse, la prise de conscience du caractère éphémère de la vie. Ceci expliquerait les itinéraires en zigzag des personnages, qui se veulent des chevaliers servants de la mort, des êtres qui, sous le couvert d'une marginalité parfois douceuse, tentent d'éprouver — avec quelle vigueur — le risque d'une parole qui ne serait pas du semblant. En prolongement de ce propos, il faut néanmoins, en guise de point final, revenir à la figure stéréotypée du chauffeur de taxi. Il le faut au moins pour noter que, dans sa langue maternelle, le conducteur grec nous raconte, à la manière d'une narration secondaire insérée dans la fiction, l'aspect prosaïque du passage d'un lieu à l'autre : attendre au stand de taxi, immobiliser le taxi dans une ruelle où l'on s'endort au petit matin. À plusieurs reprises, le taximan de *Cosmos* est réveillé par le klaxon strident d'un camion. C'est l'aube, non, c'est encore la nuit, on ne sait plus, dans cette ville où les personnages dérivent, à la manière de somnambules.

Références

- OLLIVIER, Émile, « Une nuit, un taxi », *Regarde, regarde les lions : nouvelles*, Paris, Albin Michel, 2001.
- QUÉBECOR, « Cosmos » [en ligne], *Éléphant, mémoire du cinéma québécois* [http://elephant.canoe.ca/films/cosmos_23687].
- RAMOND, Charles-Henri, « Cosmos — Film collectif » [en ligne], *Films du Québec : les films de fiction québécois des origines à nos jours* [<http://www.filmquebec.com/films/cosmos/>].
- URRY, John, « The “System” of Automobility », *Theory, Culture & Society*, vol. 21, n° 4-5 (2004), p. 25-39.