

Le cinéma québécois contemporain s'américanise-t-il?

Yves Picard

Volume 7, Number 3, Spring 1997

Cinéma québécois et États-Unis

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000952ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000952ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Picard, Y. (1997). Le cinéma québécois contemporain s'américanise-t-il?
Cinémas, 7(3), 137–146. <https://doi.org/10.7202/1000952ar>

Article abstract

For more than ten years, Quebec cinema has increasingly used the techniques of Hollywood films in its own commercial fictional productions. However this tendency, which up to now has been interpreted as liable to mean assimilation to the model of the Other, is viewed by the author as the result of an astute strategy for survival, that of the chameleon. Obligated to work in a cinematic landscape dominated by the Majors, Quebec's commercial fiction cinema is distinctive for its frequent inclusion of two interrelated stories, the first coded in American fashion, while the second is a personal story about identity. The author is specifically interested in one of the two genres of this chameleon strategy, the new Quebec police thriller.

Le cinéma québécois contemporain s'américanise-t-il ?

Yves Picard

RÉSUMÉ

Depuis plus de 10 ans, le cinéma québécois a de plus en plus recours aux mécanismes du film hollywoodien dans ses propres fictions commerciales. Or cette tendance, interprétée jusqu'à maintenant comme étant susceptible d'entraîner en bout de ligne l'assimilation au modèle de l'Autre, est considérée ici par l'auteur comme étant le résultat d'une stratégie astucieuse de survie, celle du « caméléon ». Contraints de créer dans un paysage cinématographique déterminé par les Majors, ce cinéma québécois de fiction commerciale aurait ceci de particulier qu'il proposerait le plus souvent deux histoires entremêlées, la première étant une histoire codée à l'américaine et la seconde étant une histoire personnelle, identitaire. L'auteur s'intéresse plus spécifiquement à l'un des deux genres de la stratégie du « caméléon » : le néo-polar québécois.

ABSTRACT

For more than ten years, Quebec cinema has increasingly used the techniques of Hollywood films in its own commercial fictional productions. However this tendency, which up to now has been interpreted as liable to mean assimilation to the model of the Other, is viewed by the author as the result of an astute strategy for survival, that of the chameleon. Obligated to work in a cinematic landscape dominated by the Majors, Quebec's commercial fiction cinema is distinctive for its frequent inclusion of two interrelated stories, the first

coded in American fashion, while the second is a personal story about identity. The author is specifically interested in one of the two genres of this chameleon strategy, the new Quebec police thriller.

Depuis qu'une nouvelle génération de cinéastes québécois a accédé aux commandes du cinéma de fiction à compter du milieu des années quatre-vingt, soit les Yves Simoneau, Jean-Claude Lauzon, Georges Mihalka, Michel Poulette, Jean-Marc Vallée, Gilles Noël, Richard Roy et Gabriel Pelletier, une question se pose continuellement : à force de jouer la carte du cinéma qui attire, ce cinéma québécois commercial à tendance personnelle est-il en voie de perdre sa nature et son identité ? Pour le dire en termes plus directs : le cinéma de fiction d'ici est-il en voie de ressembler, sous la gouverne de ces créateurs de la génération des 30-45 ans, et sous leur impulsion, de plus en plus au cinéma des États-Unis ?

La question, qui s'est posée avec de plus en plus d'acuité au fil des derniers 10 ans, s'est imposée l'an dernier. On peut parier qu'on se souviendra en effet de 1996 comme d'une année carrefour. Sans avoir l'importance de l'année 1963 — l'année de la coïncidence de *Pour la suite du monde* et d'*À tout prendre*¹ —, 1996 marque en effet la coïncidence sur les écrans entre l'apparition du néo-polar (*Caboose*, Roy, 1996 ; *Erreur sur la personne*, Noël, 1996) et de la farce romantique (*L'Homme idéal*, Mihalka, 1996 ; *Karmina*, Pelletier, 1996), deux genres associés au cinéma des États-Unis. S'ajoutent à ces films, pour démontrer que la tendance est massive, un film à succès de l'année précédente (*Liste noire*, Vallée, 1995), trois téléseries policières en 1996 (*Omerta*, *Jasmine* et *10-07*) et *Le Polygraphe* de Robert Lepage.

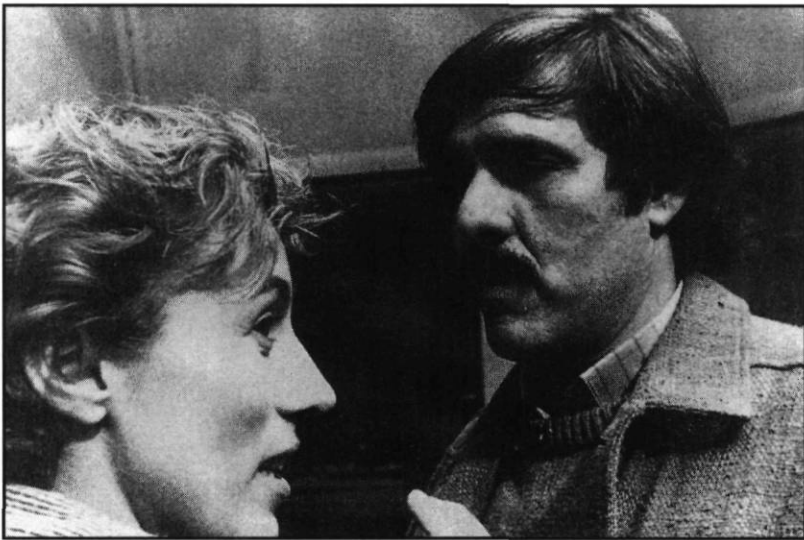
1996 fera vraisemblablement figure d'année charnière, parce qu'elle paraît être celle où le cinéma québécois, depuis longtemps à la recherche de son public², mais aussi à la croisée des chemins, semble avoir fait son choix. Tirailé entre le modèle états-unien du cinéma commercial et le modèle français du cinéma d'auteur, le cinéma québécois de fiction semble, en effet, à la lumière de ces films ou de ces téléseries réalisées par des créateurs d'une même génération, avoir opté majoritairement

pour le premier modèle, c'est-à-dire pour le film commercial, conventionnel et consensuel états-unien, en un mot pour le film hollywoodien³.

On peut voir, dans cette tendance, l'effet de la recherche, par les producteurs et par les organismes subventionnaires, d'une formule à succès, amorcée dès le milieu de la dernière décennie⁴. On peut aussi voir dans ces films une occasion offerte aux artisans de faire valoir l'expertise qu'ils ont développée dans le cadre des productions hollywoodiennes tournées ici. On peut voir également, dans cette coïncidence, le rendez-vous d'un public formé par ses habitudes de consommation à décoder les films conventionnels états-unien avec des films québécois. On peut voir enfin dans ce choix une autre idée encore : l'effritement sensible d'une cinématographie plus personnelle et son assimilation progressive au modèle hollywoodien.

La dernière idée englobe les précédentes et en constitue une critique décisive. Mais est-il souhaitable de clore rapidement le débat par un jugement sans appel ? Ne peut-on pas envisager la problématique en renversant le point de vue : voir l'apparition du modèle de l'Autre dans nos films comme une appropriation ? La tendance du film québécois, comme de la télé-série, à mêler à l'écran l'Autre et Soi pourrait être assimilée ainsi à une mutation, dont il s'agirait d'interroger les particularités pour en dégager le sens. Peut-être la comprendrions-nous alors mieux. Car, il faut l'avouer, *Caboose* et *Karmina* ne sont pas réductibles à de simples imitations mercantiles de l'Autre et à des négations de Soi. Malgré l'emprunt des codes hollywoodiens, le public reconnaît dans ces films le *hic* et le *nunc* du Québec, se retrouve dans les répliques et, ce qui est plus important encore, s'identifie aux valeurs prônées.

En fait, il ne s'agit pas là, on le sait, d'une tendance nouvelle. Depuis ses origines, le cinéma québécois de type commercial est tenté par un même désir, qu'on pourrait qualifier de désir coupable au sens catholique du mot : s'approprier le modèle honni qui permet, lui, d'amasser du *cash*. D'une manière symboliquement très significative, c'est d'ailleurs par le biais de récits souvent centrés sur un butin à voler ou à remettre, comme dans *Pouvoir intime* (Simoneau, 1986), *Un zoo la nuit* (Lauzon,



Pouvoir intime d'Yves Simoneau (1986)

Collection Cinémathèque québécoise

1987) ou *Rafales* (Melançon, 1990) que ce désir de faire (de l'argent) comme l'Autre se manifeste dans le néo-polar québécois. Comme aurait pu le dire Metz, il y a là glissement du désir d'énonciation au sujet de l'énoncé. Denys Arcand l'avait d'ailleurs clairement vu et dénoncé dans sa première fiction, un polar évidemment : *La Maudite Galette* (1971).

Ce désir et cette tendance sont présents depuis les origines dans le cinéma de fiction commercial au Québec. Dans les années quarante, ils apparaissent déjà à la Quebec Productions Corp., par exemple dans le film noir *La Forteresse*, un film qui avait fait écrire au correspondant de l'*Écran français* la formule célèbre : « Film canadien qui parle français mais pense américain⁵. » Vingt ans plus tard, les films de la compagnie Coopératio, tout comme ceux dits de « exploitation » qui marcheront dans les traces de *Valérie* constituent de leur côté l'alpha et l'oméga d'un courant qui, encore une fois, cherche à fabriquer un produit efficace qui puisse pénétrer le marché des salles *via* la recette hollywoodienne⁶.

Au cours des années soixante-dix, Jean-Claude Lord reprend le flambeau et écrit à lui seul un chapitre complet, et nouveau,

de la tentation hollywoodienne. Sa trilogie filmique *Les Colombes* (1972), *Bingo* (1974) et *Panique* (1977) marque un tournant à cet égard. Pour une première fois, un scénariste-réalisateur inscrit un point de vue personnel, le sien, au sein de fictions conventionnelles selon le modèle états-unien. Certes, l'analyse sociopolitique que Lord cherche alors à écraniser est, du fait du carcan emprunté au nom de l'efficacité, enfermée et affaiblie, mais le virage amorcé est remarqué : le recours aux conventions peut émaner du concepteur même du récit, ce qui a pour effet de lui laisser plus de latitude pour montrer son point de vue. Dix ans plus tard, Lord porte sa lutte à la télévision et révolutionne, encore au nom de la personnalité dans l'efficacité, la télé-série avec *Lance et Compte*.

Il faut le comprendre, le néo-polar et la farce romantique qui surgissent avec éclat en 1996 participent donc d'une tendance amorcée depuis longtemps déjà. Ces deux genres nouveaux reprennent, en fait, le projet au point où Lord l'avait mené et lui redonnent vie en 1986 avec *Pouvoir intime* d'Yves Simoneau et en 1989 avec *Cruising Bar* de Robert Ménard, pour ne cesser de prendre de plus en plus d'importance depuis. Parce que, faut-il le souligner, ces deux genres constituent les deux solutions complémentaires à un même antagonisme jusqu'alors irréductible : le désir de faire (faire...) de l'argent et celui de s'exprimer de manière personnelle, originale et reconnaissable.

Le néo-polar et la farce romantique québécois apportent en fait une solution originale, un modèle logique et astucieux pour parvenir à leur double fin : tout simplement, ils mettent en scène deux histoires. En substance, comme on le verra, ces deux genres nouveaux cherchent, à travers une histoire hollywoodienne et à travers une autre histoire, celle-ci identitaire, à satisfaire les deux désirs antagonistes évoqués. Cependant, la solution apportée par les cinéastes québécois dans le cadre de ces deux genres se double d'un discours sur le récit : la première histoire est court-circuitée par la seconde, le conventionnel cède la place au personnel. Les cinéastes québécois s'approprient par ces deux genres les modèles du cinéma des États-Unis pour y tenir un discours d'affirmation, aussi bien esthétique qu'idéologique. Ils revêtent le manteau de l'Autre pour mieux y glisser leur âme

et notre imaginaire collectif, avec un degré de réussite variant selon les films.

Dans le néo-polar québécois, chez Jean-Claude Lauzon (*Un zoo la nuit*, 1987) comme chez Gilles Noël près de 10 ans plus tard (*Erreur sur la personne*, 1996) et chez Melançon à « mi-chemin » entre les deux (*Rafales*, 1990), le récit suit toujours un double parcours. La quête du butin menée par le criminel ou la lutte contre le crime menée par le flic n'accapare, en effet, que la moitié du temps-écran. Plus le récit avance et plus le monde de l'argent et des relations professionnelles violentes s'efface en effet au profit d'un second réseau de sens, celui de l'intimité, ce dernier souvent véhiculé par un personnage qui n'est qu'*a priori* secondaire. Confronté à ce personnage d'un autre âge ou de sexe opposé qui lui renvoie l'image de sa propre blessure identitaire tel un miroir, le héros en vient à délaisser ses préoccupations professionnelles et à affronter ses démons intérieurs. La finale, grave et dramatique, constitue une forme d'accès à la vérité. En somme, le spectacle perd en importance face à une traversée libre des sentiments et le genre cède la place au drame, au huis-clos et à l'intériorité, alors que le héros, à la faveur du second fil narratif, accède à une nouvelle identité.

Le résultat filmique n'est cependant pas toujours heureux. Esthétiquement, le néo-polar québécois donne en effet lieu, à l'occasion, à des productions filmées avec les deux mains : de la main droite, un film de genre réalisé avec *maestria*, dont le découpage et le montage sont irréprochables ; de la main gauche, un drame laborieux, ampoulé et verbeux — du mauvais théâtre en somme. À cet égard, *Un zoo la nuit* de J.-C. Lauzon constitue une réussite à part, exemplaire, parce que la seconde histoire, la relation père-fils s'avère, elle, juste et authentique. L'émotion y surclasse l'action et justifie pour ainsi dire à elle seule le recours préalable aux mécanismes du genre.

Cet amalgame de violence et d'émotion dans un même film n'est pas propre au cinéma québécois. Il représente la stratégie essentielle du jeune cinéma états-unien qui veut démontrer, lui aussi avec peu de moyens, qu'il sait maîtriser le cinéma des aînés, avec en prime un vernis personnel. Dominé par la grande forme hollywoodienne, le cinéma indépendant états-unien

(Tarentino, les frères Coen, Gray...) n'a d'autre choix pour survivre et être reconnu que de jouer, quant à lui, selon les règles établies, mais strictement en surface. Son apport est donc limité : contaminer le polar par le *gore*, c'est-à-dire par les giclées de sang et par la stylisation⁷.

Les jeunes cinéastes états-unien, comme leurs homologues québécois de la même génération, réalisent, à travers leurs néo-polars, des films à la Scorsese, c'est-à-dire des films où, comme chez ce cinéaste de renom, les codes du genre sont pris à rebours ou à distance. À cette importante différence cependant que, en règle générale, au sud de la frontière, les jeunes États-Uniens d'aujourd'hui proposent des films comme le vieux Scorsese d'après *Goodfellas* (1990) les commet maintenant, c'est-à-dire où la virtuosité demeure superficielle parce que le personnel ne veut plus se dégager du modèle, alors qu'au nord, les jeunes québécois réalisent des films comme le jeune Scorsese les faisait, avant le chef-d'œuvre précité, notamment du temps de *Mean Streets* (1973), alors que sa personnalité transcendait le code parce qu'il filmait, la rage au cœur.

Le néo-polar québécois rapproche comme jamais, on le voit, le cinéma québécois de celui de son voisin du Sud. Cependant, sa caractéristique centrale demeure unique. L'intérêt porté au personnel y est en effet original, puisqu'il fonctionne à double sens. À travers la double histoire du flic ou du criminel qui liquide ses affaires puis qui change de peau, c'est en effet d'eux-mêmes dont les cinéastes québécois parlent. À travers la transition du professionnel au personnel, c'est leur propre passage d'un modèle étranger à un univers personnel que ces cinéastes revendiquent.

On comprend dès lors pourquoi le héros est affligé d'une blessure identitaire, d'une infirmité comme dans *Erreur sur la personne* ou d'un mutisme qui découle d'un traumatisme comme dans *Caboose*. Cette fêlure est placée là pour faciliter le passage du conventionnel au personnel, en fait pour l'entraîner. En substance, les cinéastes québécois handicapent leurs héros, les blessent pour ainsi dire délibérément, pour les empêcher de devenir des héros triomphalistes selon le modèle états-unien. Au départ du récit affublé des oripeaux de l'Autre, le héros du

néo-polar québécois possède une faille dans l'âme qui l'empêche de demeurer Autre et qui l'amène inexorablement à changer d'identité, à accepter sa vraie nature (québécoise...).

Cette blessure du protagoniste, qui constitue un énoncé de prédestination, s'avère aussi une marque d'énonciation. Le glissement progressif du héros constitue en effet, en outre, un signe auctorial. Les cinéastes québécois infligent aussi une blessure à leurs héros pour pouvoir s'exprimer avec plus de liberté et de façon à être reconnus comme auteurs. En amenant leurs héros sur le terrain du drame intérieur, ils peuvent en effet non seulement faire voir leur point de vue dans le traitement, comme les jeunes cinéastes états-uniens, mais aussi faire entendre leur voix dans le scénario et, par conséquent, faire reconnaître leur vision personnelle du monde. Le second fil narratif traduit leur désir d'être des Auteurs. En cela, les cinéastes québécois portent le flambeau du cinéma à la fois commercial et personnel plus loin que là où Lord l'a mené : leur désir d'expression personnelle s'épanouit à travers une couche redoublée, d'où le modèle hollywoodien est exclu et où le sujet de l'énonciation peut s'affirmer.

On mesure l'originalité du néo-polar d'ici lorsqu'on le compare aux téléseries policières récentes (*Omerta*, *Jasmine* et *10-07*). Ces dernières partagent avec les néo-polars filmiques les mêmes représentations typées de Montréal : nombreux gratte-ciel du centre-ville, postes de police bondés, terrains désaffectés, quartiers ethniques étranges... — une imagerie qui en atteste le caractère nord-américain. Cependant, ces téléseries ne mettent pas en scène ce second fil narratif qui mène le polar filmique québécois à l'affirmation de son auteur. Elles ne possèdent pas ce surplus d'âme qui fait des néo-polars filmiques des transpositions personnelles.

Dans le cadre des téléseries, les états d'âme éventuels du héros sont noyés dans de nombreuses histoires secondaires, souvent centrées sur des personnages tout aussi nombreux. Ceci parce que, dans les téléseries, un grand nombre de personnages secondaires est nécessaire pour renouveler l'intérêt du public, semaine après semaine. De plus, pour soutenir l'intérêt du public au-delà des publicités obligées, des scènes à effets dramatiques appuyés y apparaissent à toutes les huit à 12 minutes, souvent contre la plus élémentaire vraisemblance. En outre, les réalisateurs y sont

rarement aussi les scénaristes. Les réalisateurs de ces téléseries se retrouvent donc dans la position des cinéastes états-uniens indépendants : contraints de jouer à partir d'une partition déjà établie et soumis à une obligation de rendement, ils n'ont d'autres choix que la dramatisation ou la stylisation. Il leur est parfaitement impossible de faire dévier la téléserie, sans rompre de nombreux contrats... dont le contrat énonciatif avec le public n'est pas le moindre.

Le néo-polar filmique demeure, lui, habité par un authentique désir d'expression, parce que la création au cinéma est encore une activité à l'échelle humaine. Le genre y est toujours seulement un point de départ, dont la suite auctoriale peut certes être malheureuse à l'occasion, mais qui n'en parasite pas moins ce qui la précède et ce qui était prévu. En fait, dans le néo-polar au Québec, le conventionnel est court-circuité par le personnel, parce que les cinéastes de la génération des 30-45 ans voient dans ce créneau une manière logique et originale de lier le modèle hollywoodien à leurs aspirations auctoriales, à la faveur de celles-ci. On peut certes regretter qu'il n'y ait pas eu encore émergence d'une personnalité forte comme un Kaurismäki en Finlande grâce au néo-polar, mais ce n'est pas assez pour nier cette nouveauté et conclure immédiatement à l'assimilation par l'Autre.

Cependant, les téléseries policières récentes indiquent le réel danger qui guette le néo-polar filmique québécois. Dans l'hypothèse où le second fil narratif viendrait à s'effriter et avec lui les aspirations auctoriales, il faudrait convenir en effet que le néo-polar filmique, à l'image des téléseries policières précitées, ne serait alors plus constitué de transpositions personnelles, mais de films selon le modèle états-unien, adaptés à un autre contexte, dont l'originalité se mesurerait uniquement à la vigueur de la dramatisation ou à l'élégance de la stylisation. Alors, il faudrait certes conclure à l'américanisation du cinéma québécois. Mais, nous n'en sommes pas encore là. Car, pour une *Liste noire* qui ne compte qu'une trame narrative, le cinéma québécois nous offre encore *Le Polygraphe* qui en compte trois et même plus...

Le néo-polar québécois, dans sa volonté d'interdire au héros un devenir triomphaliste afin de garantir la validité de l'histoire

auctoriale, suscite une problématique que nous avons délibérément esquivée jusqu'ici : qu'est-ce que ce refus nous apprend de nous ? doit-on y voir une critique de l'idéologie du succès de nos voisins du Sud ? ou s'agit-il plutôt d'un avatar du complexe du petit, ce complexe qui donna lieu à l'adage « on est nés pour un p'tit pain » et qui rend, en ce pays, les rapports à la réussite difficiles, torturés ? C'est ce que l'étude de la farce romantique, cet autre type de films québécois à fonctionnement double, permettra peut-être d'élucider...

Université de Montréal

NOTES

1 Voir à ce sujet Gilles Marsolais, *L'Aventure du cinéma direct* (Paris : Seghers, 1974), p.130.

2 Voir à ce sujet Ginette Major, *Le cinéma québécois à la recherche de son public. Bilan d'une décennie : 1970-1980* (Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1982, 164 p.).

3 Voir à ce sujet Yves Picard, *Le Film hollywoodien : vers une analyse stratégique. Analyse narratologique du texte filmique hollywoodien 1976-1986*. Mémoire de maîtrise non publié (Montréal : Université de Montréal, 1986, 286 p.).

4 Voir à ce sujet Marie-Christine Abel, André Giguère et Luc Perrault, *Le Cinéma québécois à l'heure internationale* (Montréal, Éditions Alain Stanké, 1990, 340 p.).

5 Voir à ce sujet Pierre Véronneau, *Cinéma de l'époque duplessiste. Histoire du cinéma au Québec II* (Montréal : Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1979), p. 20-21.

6 Voir à ce sujet Yves Lever, *Le Cinéma de la Révolution tranquille, de Panoramique à Valérie* (Montréal : édition d'auteur, 1991), p. 27-59.

7 Voir à ce sujet Laurent Vachaud, « Le rouge et le noir », *Positif*, n° 420 (février 1996), p. 78-80.