

Génération Fantasia — un certain regard

Simon Laperrière

Number 148, September 2010

Métamorphoses - Nouveaux visages des genres

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62823ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laperrière, S. (2010). Génération Fantasia — un certain regard. *24 images*, (148), 17–19.

GÉNÉRATION FANTASIA *un certain regard*

par Simon Laperrière

DÉBUTONS PAR UNE CONFESSION. BIEN QUE JE SOIS PROGRAMMATEUR POUR LE FESTIVAL de films de genre Fantasia depuis maintenant quatre ans, il m'est impossible de définir avec précision en quoi consiste le cinéma de genre aujourd'hui. Depuis près d'une quinzaine d'années, une vague de cinéastes internationaux mettent en effet en scène des hybrides inclassables puisque ces films se situent dans un flou entre cinéma de genre et cinéma d'auteur. Cette « génération Fantasia », puisqu'il faut lui trouver un nom, reprend des conventions familières au spectateur pour mieux les déconstruire, proposant ainsi un regard aussi innovateur qu'inusité sur les genres.

Les genres précèdent les films. Les classements préalables des films par genre donnent au spectateur les repères nécessaires pour reconnaître aisément et rapidement le type d'œuvre qu'il regarde. De même, les catégories dans les vidéoclubs, symptôme de ce phénomène de réception, offrent un type de classification permettant de se retrouver parmi les films. Celles-ci ont cependant le défaut de figer les œuvres en signalant leur appartenance à un genre précis alors qu'elles relèvent souvent à la fois de plusieurs d'entre eux en raison de variations singulières qui les empêchent d'adhérer à une seule catégorie. Depuis les années 1970, où un nombre important d'auteurs ont retravaillé la notion de genre, on remarque qu'il n'existe plus ou presque d'œuvre de genre « pur-sang. » Par exemple, à l'image de son personnage principal, extraterrestre pouvant prendre tous les visages, *The Thing* de John Carpenter est un mélange de science-fiction, d'horreur et de thriller. De plus, il apparaît comme véritablement inclassable puisque porté par un auteur ayant une vision propre discernable au fil de sa filmographie. Les catégories des vidéoclubs seraient-elles ainsi trompeuses ?

Actuellement, la notion de film d'auteur court-circuite le discours actuel sur le cinéma de genre. Bien que ce cinéma commence enfin à être plus largement reconnu par la critique et se voie accueilli dans les manifestations cinématographiques de grande envergure – la programmation de Cannes 2009 en est la preuve –, on continue de l'opposer à son rival de toujours, le cinéma d'auteur, mais de façon beaucoup plus subtile. La hiérarchie qualitative entre cinéma d'auteur et cinéma de genre existe encore puisque l'on persiste à croire que les liens établis entre les deux s'avèrent unidirectionnels.

Lorsque Lars von Trier réalise un film d'horreur, la critique signale qu'il s'approprie les codes et les thèmes des films de genre, mais sans tenir compte de ce qu'il apporte en retour à ce genre. Au lieu de rompre avec un passé cinématographique, *Antichrist* s'inscrit plutôt dans la continuité des films fantastiques auxquels il offre une perspective ouvertement psychanalytique, permettant d'appréhender autrement un corpus défini par un ensemble de codes reconnaissables grâce à leur répétition d'une œuvre à une autre.

Également présenté à Cannes, mais en 2006 à la Quinzaine des réalisateurs, et manifestant lui aussi une réappropriation d'un genre qu'il réinvente, *The Host* du Sud-Coréen Bong Joon-ho est plus près de l'hommage d'un auteur à une figure du cinéma fantastique, le monstre, que de l'hybridation de divers genres. Bien qu'il fasse le

portrait réaliste d'une famille en détresse et n'hésite pas à critiquer la politique de son pays, il demeure d'abord et avant tout un film de monstres, celui-ci trônant au centre de l'œuvre, en digne meneur de l'action. Dans sa première scène où un scientifique américain ordonne que des déchets chimiques soient jetés dans la rivière Han à Séoul, le réalisateur laisse planer l'ombre de Godzilla, se réclamant fièrement d'une tradition de films qui ne sont pas reconnus pour leur originalité. Avec sa prémisse familière – une créature monstrueuse garde une jeune fille prisonnière, poussant la famille de l'enfant à aller à sa recherche –, et malgré un dénouement inat-



Audition (1999) de Takashi Miike

tendu, Bong ne tente pas d'apporter de changement particulier à la structure classique du récit. L'invention créatrice du cinéaste au sein du genre est plutôt décelable ailleurs : dans la place inusitée qu'il accorde au monstre. Bong va ainsi briser la convention voulant que l'apparence du monstre soit dévoilée en guise de dénouement, préférant plutôt le montrer à la lumière du jour dès le début de son film. Même si cette décision est en rupture avec le schéma narratif traditionnel, elle montre néanmoins comment le réalisateur adhère absolument aux conventions du genre puisque, devant cette scène de massacre sanglant où la bête gloutonne poursuit à toute vitesse de pauvres passants, il devient impossible de considérer *The Host* comme autre chose qu'un film de monstres. Bien qu'il soit un produit de la pollution, la créature de Bong ne met pas en image une

thèse écologique, ses origines étant plutôt en continuité avec les séries de *kaiju eiga*. En refusant d'intellectualiser une figure, Bong signe un hommage magistral à ces êtres qui ont marqué l'imaginaire collectif de spectateurs partout à travers le monde et que seul le cinéma (de genre) a été capable de donner à voir.

Même s'il récupère également un icône du cinéma de genre, *The Clone Returns Home* du Japonais Kanji Nakajima se situe néanmoins à l'antipode du projet de Bong, se rapprochant plutôt de celui de von Trier. Le réalisateur se tourne ici vers la science-fiction pour proposer une réflexion philosophique sur la fragilité de la nature humaine. Parce que la figure du clone est tourmentée par des souvenirs qui ne sont pas les siens, elle permet au cinéaste d'interroger ce qui constitue une identité individuelle dans la mesure où, dès notre naissance, une appartenance à un passé sociohistorique nous est imposée, à un point tel qu'elle devient indissociable de notre psyché. La longue errance du protagoniste, qui constitue la trame prin-



Canary (2009) d'Alejandro Adams

cipale du film, renvoie à notre propre confusion lorsque nous tentons de définir ce qui nous est réellement particulier dans la formation de notre moi. Par ses choix de mise en scène, Nakajima se réclame également de l'esthétique d'un certain cinéma d'auteur où l'emploi de longs plans-séquences et d'un rythme lent et contemplatif invite à la réflexion. Avec cette imagerie teintée de symbolisme qui rend impossible toute distinction entre réalité et projections mentales du personnage – il faut voir ce plan grandiose où un homme traînant sur ses épaules un habit d'astronaute s'effondre mort au milieu d'un champ pour ensuite être transporté à son tour par son costume soudainement doté de vie –, le film de Nakajima constitue un retour narratif et formel à une approche métaphysique de la science-fiction que Tarkovski, bien sûr, a abordée dans *Solaris* et *Stalker*. Pour ces raisons, même si son action se situe dans un futur éloigné, l'œuvre semble anachronique dans le paysage cinématographique contemporain tellement elle se démarque des productions génériques récentes. *The Clone Returns Home* est un exemple représentatif de ces films hybrides – où dialoguent cinéma de genre et cinéma d'auteur – à sortir de l'Asie depuis une dizaine d'années. Puisque la distinction entre les deux types de cinéma s'avère plus floue là-bas qu'en Occident, un nombre important de cinéastes (les plus connus étant Takashi Miike, Johnnie To et Kyoshi Kurosawa) proposent des films employant des éléments génériques reconnaissables, qui font appel à la mémoire du spectateur, pour ensuite les transformer de façon parfois radicale. Il ne faudrait cependant pas croire que ce courant se limite uniquement à l'Asie. Il possède en fait une portée internationale. Ainsi, la relecture la plus stupéfiante de la science-fiction à avoir été produite en 2009 provient des États-Unis.

Production américaine indépendante, *Canary* d'Alejandro Adams fait le pari de présenter au spectateur ce que la science-fiction montre rarement. Sa prémisse (une entreprise médicale privée offre des greffes d'organes sous condition qu'elle puisse reprendre ceux-ci si un patient ne veillait pas de façon stricte à sa santé) annonce un spectacle *gore*, mais aucune goutte de sang n'apparaît à l'écran. *Canary* donne plutôt à voir le hors champ d'un récit classique de science-fiction, soit une série d'actions anecdotiques que d'autres cinéastes auraient jugé superflu de montrer puisque le spectateur n'a pas besoin de les voir pour deviner qu'elles ont lieu au sein de l'univers diégétique d'un film. Adams se concentre donc sur le quotidien des employés de Canary Industries, son récit étant construit principalement autour de scènes de conversations de bureau. Chaque séquence débute et se conclut au milieu d'une situation, donnant

AMER (2010) D'HÉLÈNE CATTET ET BRUNO FORZANI



Giallo, jaune en italien, couleur des jaquettes d'une collection bon marché de polars italiens. D'où le nom d'un type de films d'exploitation, croisement entre deux genres déjà très référencés, le *whodunit* et le *slasher*. La sainte trinité Dario Argento, Mario Bava, Lucio Fulci a donné au *giallo* ses lettres de noblesse dans les années 1970. Le *giallo* fut au film d'horreur un (tout petit) peu ce que le western spaghetti fut au western : un maniérisme, la déclinaison voluptueuse de codes ultra-référentiels et un vertige des sens.

Amer d'Hélène Cattet et Bruno Forzani est un hommage gourmand et gourmet au *giallo*, les gammes de (très!) bons élèves mais également et surtout un formidable film de cinéma qui explore avec beaucoup de doigté et de plaisir l'inconscient d'Ana, à trois moments de sa vie. Psychanalyse d'une paranoïa? Chronique des fantasmes, désirs et cauchemars d'Ana? Tout est dans le frôlement d'un tissu ou d'une ceinture de sécurité sur la peau, de la langue ou d'une lame sur les lèvres, dans l'ambiguïté d'un regard, dans la moiteur des corps, dans l'utilisation de la musique (Morricone, bien sûr). Quête jouissive d'une sensualité inouïe, sachant procurer à son spectateur ce frisson caractéristique des plaisirs interdits, *Amer* est la preuve qu'un véritable hommage se doit d'être original mais surtout ouvert aux connaisseurs comme à ceux qui découvrent le genre. La preuve magnifique pour ce dossier qu'à l'instar des écrivains de l'OuLiPo, les cinéastes peuvent considérer les genres et leurs contraintes formelles comme de puissants stimulants pour l'imagination. – Philippe Gajan

l'impression que l'essentiel échappe constamment au spectateur. L'emploi particulier de la caméra renforce cette idée, celle-ci étant en position d'observation, se promenant aléatoirement au cœur de l'action sans jamais focaliser sur quoi que ce soit. *Canary* maintient le genre à son degré zéro. La science-fiction deviendrait même invisible si elle n'était perceptible par le truchement d'indices furtifs renvoyant à ses codes. Par exemple, les costumes d'un blanc éclatant que portent les employés chargés de trouver les organes paraissent artificiels au cœur de l'univers réaliste du film, comme si un astronaute d'une série Z surgissait dans un documentaire. Ces éléments, se démarquant clairement du lot, indiquent au spectateur que, malgré les apparences, il se trouve en territoire familier et que sa connaissance des codes du genre, essentielle à la compréhension des films hybrides, lui permet ici de saisir ce qui se trame réellement à Canary Industries et que le film dissimule derrière ces séquences d'une banalité dérangeante. Là est toute la force du film d'Adams. Si l'on est d'abord indifférent devant ces employés au train-train monotone, on devient rapidement stupéfié par leur aisance à faire face au jour le jour à la cruauté d'une entreprise commerciale qui, pour augmenter ses profits, n'hésite pas à tuer des innocents. Comment ces individus peuvent-ils afficher ce sourire hypocrite alors qu'ils sont complices d'une horreur non représentable? Si *Canary* ne conserve que les traces de la science-fiction, il demeure le miroir convaincant des aspects les plus sombres de notre société.

Ces trois films témoignent de l'intérêt que plusieurs cinéastes internationaux portent aux genres depuis une quinzaine d'années. En effet, si les exemples cités sont contemporains, il aurait été possible de remonter quelque peu dans le temps et d'évoquer, entre autres, la relecture du mythe du vampire qu'est *Habit* (1997) de Larry Fessenden, *Audition* (1999) de Miike ainsi que le lovecraftien *Maléfique* (2003) d'Éric Valette. Qualifier la présente vague de cinéastes de « génération Fantasia » donnerait trop de crédit à la manifestation, même si le festival demeure une plateforme idéale pour la diffusion de ce cinéma. Sans le recul nécessaire du temps



Clone Returns Home (2008) de Kanji Nakajima

et tenant compte du fait que ce courant de relecture des genres par des auteurs se déroule encore aujourd'hui, il s'avère difficile de définir avec précision ses origines. Il apparaît cependant évident que la mondialisation culturelle, soit l'accès facile aux œuvres que permet le visionnage à domicile, joue un rôle important dans sa constitution. Malgré les distances géographiques, tous les cinéastes disposent maintenant de références cinématographiques communes, qu'ils n'hésitent pas à citer chacun à leur manière. Pour eux, adhérer à un genre signifie dialoguer avec les créateurs qui les ont précédés et dont ils s'inspirent pour s'insérer dans une histoire à laquelle ils proposent d'ajouter un nouveau chapitre éclairé par un regard posé sur un passé filmique. En cette époque postmoderne qui considère que tout a déjà été dit, le cinéma de genre apparaît comme une réponse à la revendication d'originalité totale, puisqu'il oblige à une répétition de codes pour subsister, et ce, même s'il laisse aux réalisateurs la liberté créatrice que permettent les variations sur des thèmes communs. Contrairement à ce que prétendent certains, le cinéma de genre, grâce aux auteurs, n'a pas fini d'évoluer. ■

JOHNNIE TO ET L'ART DU POLAR

Le polar vu par Johnnie To devient un ballet chorégraphique de cadres raffinés, de panoramiques à couper le souffle et de ralentis intenses, qui lui permet de renouveler le genre en donnant des œuvres à la fois abstraites et émouvantes. Johnnie To, c'est du Sam Peckinpah mêlé à du Jean-Pierre Melville, dans des compositions formalistes qui respectent pourtant les lois du genre : des groupes mafieux, des meurtres, des vengeances, avec péripéties haletantes, rebondissements inattendus, vérités crues et personnages mis en face de leur destin. Personnages – rien que des hommes – qui se transforment en figures de style : élégants, beaux, tout en étant pudiques et butés, avec un air rêveur qui laisse



Exiled

deviner leur sentiment d'être pris dans les rets inexorables de la fatalité. Quoique connu d'abord par les *groupies* de films asiatiques (comme ceux de Fantasia, à Montréal), le cinéaste hongkongais est véritablement découvert en 1999 avec *The Mission*, qui imposera un cinéma de genre revisité en conte de fées noir. La *Johnnie's touch* est une esthétisation extrême du

polar, comme en fait preuve *Exiled* (2006) qui est moins un remake qu'une variation sur *The Mission* – en plus d'être un hommage à Sergio Leone. C'est le diptyque *Election* (2005 et 2006) qui permet de considérer ce réalisateur comme un artiste unique : sa mise en scène, qui tient du documentaire par sa précision, est, sur le plan de la fiction, sophistiquée et référentielle. Ces deux fresques, sombres et inquiétantes, qui sont aussi un coup de chapeau à Francis Ford Coppola, ne dédaignent pourtant pas l'humour et le burlesque, pas plus que l'émotion et la poésie. C'est que Johnnie To se permet tout : de désorienter le spectateur en jouant des codes du genre, et de lui offrir pourtant le plaisir de suivre un récit complexe, fiévreux et lyrique. – André Roy