

Les genres cinématographiques Nouveaux habits du cinéma québécois

Pierre Barrette

Numéro 148, septembre 2010

Métamorphoses - Nouveaux visages des genres

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62822ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barrette, P. (2010). Les genres cinématographiques : nouveaux habits du cinéma québécois. *24 images*, (148), 14–16.

LES GENRES CINÉMATOGRAPHIQUES

nouveaux habits du cinéma québécois

par Pierre Barrette

LA PLACE DE PLUS EN PLUS IMPORTANTE QUE PRENNENT LES FILMS DE GENRE DANS LE paysage cinématographique québécois – seulement dans la dernière année, pensons à **Grande Ourse**, **la clé des possibles**, à **5150, rue des Ormes**, aux **Sept jours du Talion** ainsi qu'aux trois films « pour ados », **Aurélie Laflamme**, **Noémie, le secret** et **À vos marques, party 2** – atteste des mutations profondes qui affectent ce dernier et qu'on ne saurait réduire à quelque phénomène de mode passager. Elle touche en réalité des aspects fondamentaux de la production, de la réalisation et de la réception qui nous forcent à reconsidérer l'identité même de notre cinématographie, qui se définit désormais en fonction de critères économiques, esthétiques et pragmatiques qui lui ont été longtemps étrangers. La déclaration au printemps dernier du nouveau président de la SODEC, François Macerola, qui affirmait que l'organisme subventionnaire devait cesser de favoriser le cinéma d'auteur au détriment de « tous les autres genres de films » participe de cette mouvance : jadis marginalisé, présent surtout à la frange d'une production vouée principalement au film d'auteur, le cinéma de genre est aujourd'hui considéré par beaucoup d'acteurs du milieu comme la forme cinématographique la mieux susceptible de cibler et de rejoindre un public local nombreux et diversifié. La vive réaction d'un grand nombre cinéastes aux propos du haut fonctionnaire montre par ailleurs que le sujet est très controversé et se trouve au cœur de la dynamique actuelle de l'institution. Genres ou auteurs ? Au Québec, la question se pose désormais en des termes qui engagent le cinéma tout entier, et probablement son avenir.

ENTRE ESTHÉTIQUE ET ÉCONOMIE

On ne s'entend pas toujours sur le sens à donner à la notion de genre. Entre le système de classement d'un club vidéo de banlieue (« drame », « comédie », « érotisme », « documentaire », « répertoire », « enfants », etc.) et l'usage hautement sophistiqué qu'un Robert Morin, dans **Le Nèg** par exemple, peut en faire lorsqu'il y tri-

tion au sein d'une logique communicationnelle ; ainsi le genre désigne-t-il parfois une classe, une catégorie, bref un ensemble de traits distinctifs permettant de lier un film particulier à d'autres qui les possèdent également ; mais il renvoie aussi à une manière de considérer la production cinématographique, un système en quelque sorte (comme celui qui prévalait à Hollywood entre 1930 et 1960) qui labélise les films en amont même de leur réalisation dans le but de maximiser leur potentiel auprès d'un public cible donné. D'un côté, donc, on trouve des « films de genre », dans le sens où il est possible de dire que **La maudite galette** ou **Un zoo la nuit** ont de profondes affinités avec le film policier ; de l'autre un « genre de film » surdéterminé, on l'aura compris, par une rationalité « pragmatico-économique » qu'on appellera, faute de mieux, leur « généricité ».

Suivant cette distinction, on commencera par dire que s'il s'est toujours fait des films de genre au Québec, le phénomène de la généricité, lui, est plus récent et accompagne clairement le virage idéologique évoqué en ouverture. Quand Yves Simoneau réalise **Dans le ventre du dragon** à la fin des années 1980, le film ressort de la production québécoise comme une anomalie : il constitue ni plus ni moins l'exception qui confirme la règle, celle d'un cinéma qui se refuse en général à adopter les motifs caractéristiques des genres, du moins les plus typés – dans ce cas-ci la science-fiction, clairement associée à



Un zoo la nuit (1987) de Jean-Claude Lauzon

la tradition hollywoodienne. **Dans le ventre...** n'est pas moins « un film de genre » pour autant, mais il s'inscrit dans une logique institutionnelle telle que ni du côté de la production, ni de

la tradition hollywoodienne. **Dans le ventre...** n'est pas moins « un film de genre » pour autant, mais il s'inscrit dans une logique institutionnelle telle que ni du côté de la production, ni de



Dans le ventre du dragon (1989) d'Yves Simoneau

celui de la réception il ne relève à proprement parler de la genericité, car il faudrait pour cela un contexte qui permette d'expliquer ce choix esthétique.

TRANSFORMATIONS DU PAYSAGE AUDIOVISUEL

Ce contexte n'existe pas en 1989, mais il se prépare; et si nous évoquons le cas de Simoneau, c'est bien que ce dernier fut un des premiers réalisateurs à « militer » – par la nature même de ses œuvres, par ses choix de carrière et ses déclarations – en faveur d'une transformation des façons de faire de l'institution. Son trajet, des années



Le Nèg' (2002) de Robert Morin

1990 à aujourd'hui, du Québec à Hollywood en passant par la France, du cinéma au téléfilm et à la série télé, peut sembler atypique, mais il est presque devenu la norme désormais pour tout un groupe de cinéastes, parmi lesquels Podz, Patrice Sauvé, Éric Tessier, Érik Canuel – ceux-là mêmes que l'on trouve aujourd'hui la plupart du temps à la barre des films de genre, mais aussi chargés de la réalisation de séries télé, ici et ailleurs. Sous l'impulsion d'un certain nombre de facteurs – et parmi eux bien entendu les liens de plus en plus étroits du cinéma avec l'univers de la télévision, mais aussi l'impact des tournages hollywoodiens en sol québécois sur les routines de production locales ainsi que le développement « d'écoles » de cinéma –, le métier de réalisateur s'est professionnalisé, ce qui veut dire en outre que l'on tend de plus en plus à concevoir son rôle comme une médiation technique entre l'espace de la production (là où les véritables décisions se prennent) et l'espace de la réception (conçu dans l'optique d'un public à conquérir).

La première génération d'auteurs – celle en gros des années 1960 aux années 1980 – était presque entièrement composée d'« intellectuels » – ce terme entendu ici dans un sens très général : Denys Arcand est un historien que ses idées placent plutôt à gauche de l'échiquier politique, les Groulx, Leduc et Lefebvre sont d'anciens critiques de cinéma, Claude Jutra anime dans les années 1950 des émissions de télévision sur le cinéma canadien, Gilles Carle a étudié les beaux-arts et contribué à fonder les Éditions de l'Hexagone, et la liste pourrait bien entendu s'allonger encore du nom des Forcier, Brault, etc., qui n'ont rien à envier aux premiers. Si un certain nombre de jeunes réalisateurs aujourd'hui correspondent encore à ce « profil culturel » (Simon Galiero, Denis Côté ou, dans une moindre mesure, Philippe Falardeau et Denis Villeneuve) et qu'un Bernard Émond, par exemple, continue à tenir le fort d'un certain cinéma d'auteur, force est de constater que ce n'est plus la norme. Avec le changement de garde auquel on assiste depuis

LA MAUDITE GALETTE (1972) de Denys Arcand



Berthe et son mari Roland vivent chichement d'expédients dans le Centre-Sud de Montréal. Leur seule perspective d'enrichissement? La fortune de l'oncle Arthur qui vit seul à la campagne et que les deux complices ont décidé de voler avec l'aide de leur employé Ernest. Un fait divers anecdotique. Un crime motivé par la vengeance. Des cadavres qui s'entassent. *A priori*, tous les ingrédients nécessaires à la création d'un bon petit polar de série B sont là. Sauf que derrière la caméra, on ne retrouve pas un habile artisan du genre, mais plutôt Denys Arcand, jusque-là formé à l'école documentaire de l'ONF (*Seul ou avec d'autres*, *On est au coton*, etc.), et qui réalise ici sa première œuvre de fiction en 1972 sur un scénario du romancier Jacques Benoît, notamment présentée lors de la Semaine de la critique à Cannes. Premier volet d'une sorte de trilogie de la violence urbaine que compléteront *Réjeanne Padovani* et *Gina*, *La maudite galette* vient en réalité s'approprier de façon totalement inédite la forme tout américaine du film noir pour mieux la pervertir en lui donnant une identité québécoise singulière. Entre l'acuité sociale d'un Georges Simenon et les procédés de distanciation chers à Bertolt Brecht, entre brutalité parfois complaisante et ultra-réalisme mâtiné de touches d'humour noir saisissant, le film nous fait assister à un jeu de massacre intergénérationnel pour mieux faire la chronique de façon critique et intelligente du désarroi politique et économique d'une société en pleine perte de repères, où règnent la paranoïa, la violence et l'absence de loyauté. – Helen Faradji

quelques années se transforme également la conception du cinéma qui anime une majorité de ses acteurs, formés dans l'esprit d'un cinéma populaire (souvent états-unien) dont les assises génériques constituent non seulement l'horizon, mais la raison d'être même du « désir de cinéma » qui les habite.

LES RACINES SOCIOCULTURELLES DES GENRES

Au moins un autre facteur encore explique selon nous cette montée en force du film de genre dans le cinéma québécois, et c'est l'existence d'un terreau littéraire fertile qui n'existait pas lui non plus avant les années 1990. Les genres cinématographiques naissent très rarement de manière spontanée, que ce soit de la cuisse de Jupiter ou de l'imagination singulière d'un créateur; ils sont la plupart du



Cadavres (2009) d'Érik Canuel

© Zoo Films

LA PEAU BLANCHE (2004) DE DANIEL ROBY



© Zone Films

De toutes les réalisations québécoises des dernières années qui revendiquent ouvertement leur filiation au cinéma de genre, *La peau blanche* de Daniel Roby est probablement l'une des plus singulières et des plus intéressantes. Gagnant du Prix du meilleur film canadien au Festival de Toronto en 2004, ce thriller fantastico-sexuel, adapté du roman de Joël Champetier, réussit mieux que les autres (on pense à *Sur le seuil*, d'Éric Tessier, ou encore, de triste mémoire, à *Cadavres* d'Érik Canuel qui jouent dans les mêmes eaux troubles) à rendre vraisemblable et même pertinent l'imbrication du cadre imaginaire de l'horreur et de la *fantasy* dans un contexte typiquement québécois. Cette histoire de Gaspésien (il était français dans le roman), « descendu » à Montréal pour étudier la littérature à l'UQAM et qui rencontre une étrange femme à la peau très blanche qui l'envoûte sexuellement est suffisamment crédible pour qu'on s'y laisse prendre, avant que les éléments propres au genre viennent en perturber l'apparente banalité et nous fassent découvrir – selon l'expression consacrée – l'autre côté de la réalité. Pour le cinéphile non initié à l'univers des « succubes » et autres forces démoniaques (!), l'irruption des phénomènes fantastiques dans ce contexte pour le moins familier acquiert de la sorte une valeur nettement métaphorique (l'étrangeté du monde accompagnant le déracinement du jeune héros, son initiation sexuelle à l'heure où le sida menace, etc.) qui en rend l'absorption plus digeste. – Pierre Barrette

temps le résultat d'une longue et complexe maturation d'un contenu circulant entre différents médias, typiquement le roman populaire, l'univers du spectacle et le cinéma. Le cas du western, qui est d'abord motif de foire itinérante (les célèbres spectacles de Buffalo Bill, par exemple), puis le thème de nombreux *dime novels* avant d'être récupéré par le cinéma narratif naissant, est peut-être la meilleure illustration d'une forme culturelle mouvante qui en vient à se cristalliser autour des particularités d'un genre cinématographique. La littérature de genre au Québec reste un phénomène plutôt récent, mais les maisons d'édition s'y consacrant (notamment la maison Alire, qui publie dans différentes collections des romans policiers, du fantastique, de la *fantasy* et de la science-fiction) sont de plus en plus nombreuses et comptent désormais en leurs rangs de véritables vedettes nationales, parmi lesquelles bien entendu Patrick Senécal dont chaque nouveau roman est un best-seller, bientôt adapté au cinéma. Si on ne peut pas encore parler d'un *système des genres* au Québec, la complémentarité entre les productions littéraires et filmiques qui s'installe peu à peu laisse poindre à moyen terme le développement d'une espèce de mosaïque générique qui pourrait bien remplir à peu de chose près la même fonction.

Ce phénomène de synergie entre la littérature, le cinéma et la télévision, s'il n'explique pas tout de la popularité des genres, indique en tout cas clairement la direction qu'est en train de prendre, avec la bénédiction des organismes subventionnaires, un certain cinéma québécois, celui que l'on dit « populaire » à défaut d'être rentable. Le danger de cette tendance lourde, on s'en doute bien, est celui d'une espèce d'acculturation de l'imaginaire, si tant est que le matériel générique exploité dans cette vague de films a peu de racines ici et emprunte massivement ses références au creuset d'une culture qui lui est fondamentalement étrangère; des films comme *Cadavres* (réalisé par Érik Canuel) ou encore *Le collectionneur* (Jean Beaudin) ont beau être des adaptations de romans d'ici, ils constituent pour nous des exemples typiques de films qui greffent très arbitrairement un contenu indigène (décor, vedettes, parlures) sur des formes (le film de tueur en série, le *gore* sanguinolent) dont on peut très facilement retracer l'origine et les développements ailleurs. Il y a quelque chose d'un peu paradoxal à constater que la littérature locale est en train de devenir cette locomotive qui tire le cinéma québécois sur les rails d'une internationalisation contribuant, sinon à son affaiblissement, du moins à son alignement sur des pratiques qui tendent à le vider de ses résonances culturelles fondamentales. ■