

Le genre sans la différence Le cinéma québécois à l'heure de la séduction

Pierre Barrette

Numéro 116-117, été 2004

Le grand malentendu : le point sur le cinéma québécois

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/753ac>

[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. (2004). Le genre sans la différence : le cinéma québécois à l'heure de la séduction. *24 images*, (116-117), 8–11.

Le genre sans la différence :

Le cinéma québécois à l'heure de la séduction

par Pierre Barrette

L'engouement récent du public et des médias québécois pour le cinéma d'ici, quelque réel et durable que soit le phénomène, ne peut s'expliquer simplement par une suite de gros succès populaires – d'abord *Les boys*, puis *Séraphin*, *Les invasions barbares*, *La grande séduction* – qui auraient miraculeusement ramené les gens dans les salles et permis que soit rétabli une sorte de

lien historique brisé. Le phénomène est complexe, et il engage avec lui plus que quelques titres de films d'un côté et un public bien circonscrit et homogène de l'autre. En outre, ce qui semble se transformer dans le paysage culturel actuel – on pense en particulier au cinéma, mais aussi à la littérature –, c'est le rapport qu'entretiennent les créateurs avec la notion de *genre*. Jadis plus ou moins

honne, discrédité, considéré comme l'envers de ce cinéma d'auteur qui était la marque des films québécois, le cinéma de genre est aujourd'hui au contraire ouvertement revendiqué par une partie de la jeune génération des cinéastes associés au « regain » de popularité de la cinématographie locale.

De la comédie au polar, du fantastique en passant par l'horreur, les genres traditionnels sont en effet de plus en plus nombreux à être intégrés à la production québécoise régulière et ce, au grand écran comme à la télévision où, selon nous, une partie du phénomène prend sa source. On pourra bien sûr objecter que de tels films ont toujours existé dans une proportion variable, et donner l'exemple des comédies à caractère « érotique » des années soixante-dix ou encore des polars de Simoneau durant les années quatre-vingt; mais ce qui a toujours manqué à cette production somme toute marginale, c'est son caractère systéma-

tiqument générique, un travail institutionnalisé et pragmatiquement ciblé d'adéquation entre une forme donnée et la recherche d'un public. D'une certaine manière, les films de genre avaient ici le statut des films d'auteur à Hollywood : des accidents de parcours qui ne modifient en rien le fonctionnement de l'ensemble, des exceptions qui confirment la règle. Mais les choses sont en train de changer, et rapidement. À telle enseigne que depuis la fin de l'année cinématographique 2003, on assiste à un véritable raz-de-marée : *Dans une galaxie près de chez vous* (Desrosiers), *Nez rouge* (Canuel), *Vendu* (Tessier), *Dans l'œil du chat* (Rudy Barichello), *Le dernier*

tunnel (Canuel), *Monica la mitraille* (Houle), *L'espérance* (Stefan Pleszczyński), *La peau blanche* (Daniel Roby) sont autant de films qui se réclament de cette logique selon laquelle la formule prend le pas sur l'originalité, le moule générique suggérant à l'auteur une ligne thématique et formelle plus ou moins rigide. Ils s'ajoutent en cela à une série de films réalisés ces dernières années et qui annonçaient avec force l'émergence du phénomène : *Le collectionneur* (Beaudin), *La loi du cochon* (Canuel), *Le marais* (Nguyen), *Sur le seuil* (Tessier), sans compter un grand nombre de comédies et plusieurs films destinés au public jeunesse, qui relèvent en gros du même esprit.

Même s'il n'est pas possible de dire si le phénomène durera, tous les signes laissent croire en ce moment que c'est le mode de production fondamental du cinéma québécois qui est en train de changer, et avec lui la nature des rapports qui se tissent traditionnellement entre un auteur, son public et l'idée même de ce qui fait d'un film un « bon objet » de cinéma.

Des sources littéraires

La plupart des grands genres cinématographiques sont nés aux États-Unis, dans le terreau très riche de la culture et de la littérature populaires, d'après une tradition dont les racines puisent profondément aux sources de l'identité américaine : le policier, le récit d'aventures, la comédie musicale, le *burlesque*, le fantastique, pour ne nommer que quelques genres les plus importants, avaient une existence propre et autonome avant la naissance du cinéma, en tant que formes littéraires ou théâtrales. C'est dire que le cinéma, art vorace par excellence, s'est rapidement emparé de ces formes pour s'en nourrir et profiter dans un même mouvement des communautés de lecteurs et de spectateurs déjà constituées et donc toutes prêtes



Roy Dupuis dans *Monica la mitraille*.

pour le spectacle que s'apprêtait à leur offrir le cinéma. Tout le système des genres hollywoodiens tient dans cette logique de la segmentation des marchés reproduite au niveau du produit culturel, alors même que, du point de vue du spectateur, l'offre semble toujours se mouler le plus judicieusement du monde au contour de son propre désir.

Ce qui se passe au Québec en ce moment n'est pas sans rappeler cette donnée fondamentale selon laquelle les genres ne peuvent se développer en vase clos, coupés de leur raison d'être première (un public) et privés d'une légitimité culturelle qui en assure la pérennité en même temps que l'ancrage dans la culture locale. C'est cette légitimité qui manquait jusqu'à très récemment au cinéma de genre québécois et que la littérature populaire est en train de lui fournir. On remarque en effet que nombre de films de genre apparus sur nos écrans ces dernières années sont le fruit d'adaptations de romans d'ici, qui participent eux-mêmes d'un essor considérable dans le paysage québécois de la production littéraire orientée vers les genres.

Le collectionneur, de Jean Beaudin (d'après Christine Brouillet), **Sur le seuil** et bientôt **101, rue des Ormes**, d'Éric Tessier (d'après les romans de Patrick Sénécal), **La peau blanche**, de Daniel Roby (d'après le roman de Joël Champetier) en constituent des exemples patents, qui confirment les liens étroits qui se tissent depuis quelques années au sein de la culture populaire entre le cinéma, la littérature, mais aussi la télévision. Il est clair en ce sens que cette dernière joue un rôle organique dans le façonnement du public : des séries comme *Omertà*, *Fortier*, *Grande Ourse* et quelques autres, avec leur contenu générique fortement marqué, contribuent à ancrer dans l'espace imaginaire local des thèmes et des formes qui lui étaient jusque-là largement étrangers et que le cinéma a par la suite beau jeu d'exploiter avec ses moyens propres.

À l'ère des produits manufacturés et faciles à vendre

Mais on saisirait mal le sens et la portée de ce qui est en train de se passer dans le cas des genres si on négligeait de situer le phénomène dans le contexte plus large de l'industrie cinématographique québécoise et de la manière dont celle-ci tend de plus en plus à aligner ses stratégies d'exploitation sur celles qui ont cours



Sur le seuil d'Éric Tessier.

Au-delà du phénomène de mode peut-être passager, la tendance [du recours aux humoristes] indique par ailleurs un glissement progressif du statut de l'acteur dans le cinéma québécois, à qui on demande de moins en moins d'être comédien et de plus en plus d'être une star.

à l'échelle nord-américaine. Il est de plus en plus évident en effet que producteurs, distributeurs et propriétaires de salles usent, pour séduire le public, du même arsenal, dans des proportions évidemment moindres, que celui qui fait le succès de Hollywood. Contre un compétiteur omnipotent, dont la force réside non seulement dans les moyens financiers titanesques mais peut-être surtout dans l'emprise sur les esprits qu'il a su développer par le biais de produits

manufacturés et stéréotypés, la façon la plus facile de se battre n'est-elle pas d'occuper le même espace, avec des produits plus ou moins similaires, qui ont de surcroît l'avantage sur la compétition de bénéficier d'une sorte de capital de sympathie que lui confère la proximité culturelle? Le recours aux genres peut être saisi dans ce contexte comme un des éléments de la médiation qui opère entre l'industrie et le public, un outil particulièrement efficace en ce qu'il permet de baliser les parcours, de réduire l'ambiguïté, de maximiser sur le plan du film lui-même les stratégies de séduction auxquelles viennent par ailleurs s'adjoindre, sur le plan externe, une stratégie de marketing calquée sur le modèle hollywoodien, avec publicité massive, grande première, synergie commerciale et mise à profit maximale des médias traditionnels.

Le fonctionnement de cette médiation n'est nulle part plus évident que dans l'espèce de collusion qui s'est installée depuis quelques années entre le milieu de l'humour — le plus rentable des secteurs de l'industrie du spectacle et du disque, paraît-il — et le cinéma : non seulement profite-t-on de la popularité exceptionnelle du phénomène de l'humour pour multiplier sur les écrans les films appartenant au genre de la comédie — des films comme *Vendu*, *Nez rouge*, *Mambo italiano*, *Comment ma mère accoucha de moi durant sa ménopause*, *L'odyssée d'Alice Tremblay*, *Après l'amour*, *Les dangeureux*, *Nuit de noces*, qui tentent tous plus ou moins de reproduire le succès des *Boys I, II et III* —, mais c'est tout le système de distribution des acteurs qui semble s'en ressentir. De Stéphane Rousseau qui tient un des rôles principaux dans *Les invasions barbares* (et Jean-Marc Parent qui y joue le rôle d'un syndicaliste) à Mario Jean qui apparaît dans *Monica la mitraille*, en passant par Patrick Huard dont on a parfois l'impression qu'il fait partie de la distribution d'un film québécois sur deux, il n'est presque pas de film à succès désormais qui n'ait au générique quelque humoriste bien connu. Au-delà du phénomène de mode peut-être passager, cette tendance indique par ailleurs un glissement progressif du statut de l'acteur dans le cinéma québécois, à qui on demande de moins en moins d'être comédien et de plus en plus d'être une star, quitte à posséder ce statut aujourd'hui très enviable dans un tout autre domaine. Le choix film après film des mêmes visages (Patrick Huard, Michel Côté,

Rémy Girard), auxquels est prêté — en partie à cause de leur très grande visibilité télévisuelle — le talent magique de remplir les salles, va tout à fait dans le même sens que l'exploitation des genres : mettre sur le marché un produit balisé et reconnaissable, offrant d'emblée au public l'aspect d'une familiarité bon enfant, aussi rassurante que facile à vendre.

Un imaginaire emprunté

Reste malgré tout qu'on peut se demander dans quelle mesure l'imaginaire qui inspire l'univers des genres en question (ainsi que les stratégies qui l'accompagnent) n'est pas un imaginaire largement emprunté, et tout le phénomène générique un des symptômes de l'acculturation grandissante d'une cinématographie pour qui le fait de concurrencer un modèle étranger revient à reproduire les règles de ce dernier. Devant des films comme *Sur le seuil* ou *La peau blanche*, on est en effet étrangement frappé par les aspects inconciliables des univers qui s'amalgament devant nos yeux : d'un côté une réalité familière, construite sur des décors, des personnages, des accents connus (*La peau blanche* met en scène un étudiant en lettres de

l'UQAM, *Sur le seuil*, un psychiatre de l'Institut Pinel), un monde surdéterminé en bonne partie par les signes de son appartenance à la « normalité » québécoise; mais de l'autre côté, émergeant au beau milieu de ce décor on ne peut plus crédible, les manifestations du surnaturel (succubes, meurtres collectifs, accouplement avec le diable, etc.) apparaissent étrangement fausses et plaquées. Qu'on nous entende bien ici : nous sommes conscients que dans le domaine du fantastique et de l'horreur, l'effet désiré sera d'autant mieux atteint que la réalité du monde représenté est fortement établie au départ. Mais dans la mesure où les figures du surnaturel qui sont ainsi convoquées proviennent directement, sans transformation ni médiation, d'une sphère littéraire et cinématographique largement étrangère à la tradition locale, leur apparition dans un contexte aussi familier ne fait que renforcer l'impression d'emprunt et crée, en l'absence de distanciation, un malaise qui souvent confine au ridicule. Et c'est aussi vrai si l'on change de genre : on a beau situer l'action du film à Québec, créer de toutes pièces un personnage d'enquêteur aux traits locaux et filmer le Château Frontenac sous tous

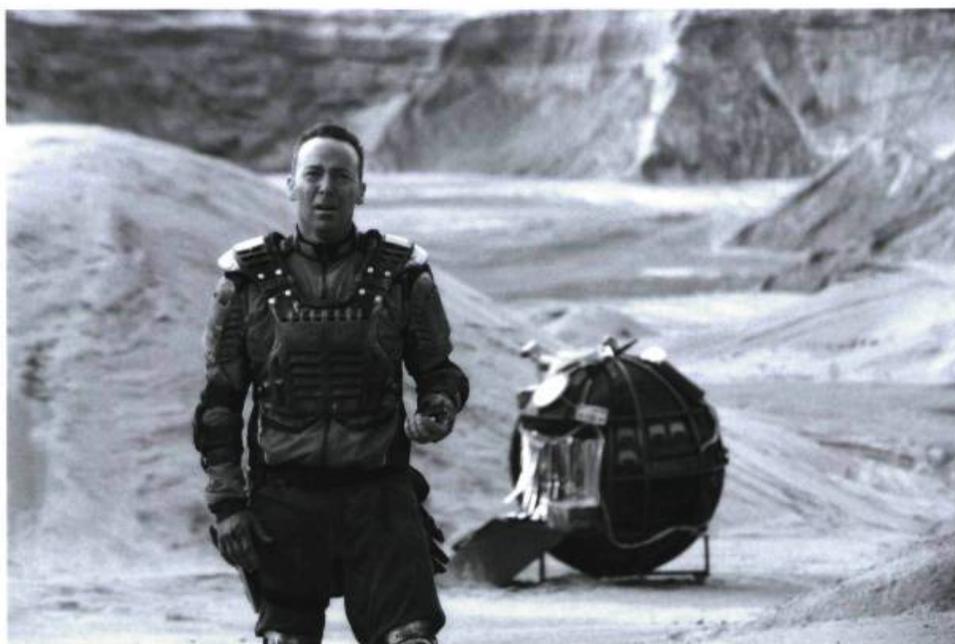
ses angles (comme dans *Le collectionneur*), la figure du tueur en série qui démembrer ses victimes ne peut être importée impunément sans que soit rappelée en même temps son origine géographique et culturelle.

La pression de plus en plus grande qu'exerce le cinéma de genre sur les films québécois apparaît d'une autre façon dans la comédie *Dans une galaxie près de chez vous* (Claude Desrosiers), qui table pour sa part sur l'écart entre les figures traditionnelles de la science-fiction (avec ici les motifs de l'exploration spatiale, de la rencontre avec l'autre, de l'extraterrestre, de la machine) et d'autre part un ensemble de références pointues à la culture québécoise. Alors que dans le cinéma américain, les parodies de genre — là aussi très en vogue — assoient la plupart de leurs effets comiques sur la confrontation d'éléments issus de genres différents, ici (mais d'autres films tels *Carmina* ou *L'odyssée d'Alice Tremblay* jouent aussi sur la même confusion des registres, exploitant dans un cas le monde gothique de l'horreur et dans l'autre celui des contes de fées traditionnels), c'est plutôt de l'incongruité générée par le recours simultané à la science-fiction et à des éléments



Dans *La peau blanche* comme dans tant d'autres films récents, la formule prend le pas sur l'imagination.

Dans quelle mesure l'imaginaire qui inspire l'univers des genres en question (ainsi que les stratégies qui l'accompagnent) n'est pas un imaginaire largement emprunté, et tout le phénomène générique un des symptômes de l'acculturation grandissante d'une cinématographie pour qui le fait de concurrencer un modèle étranger revient à reproduire les règles de ce dernier?



Dans une galaxie près de chez vous exploite ce qu'il y a d'absurde à importer ici l'univers de la science-fiction.

de la langue et de la culture locales que naît la drôlerie du film. L'insistance mise sur le caractère incongru de certains rapprochements (le vaisseau spatial se nomme le Romano Fafard, un astéroïde s'appelle Cégep de Rosemont), notamment l'utilisation d'expressions idiomatiques québécoises au milieu de situations fortement typées de la science-fiction, révèle en quelque sorte par l'absurde tout ce qu'il y a d'artificiel à importer ici un univers générique largement étranger à la culture locale. Ce n'est certes pas un hasard, par ailleurs, si ce film, tablant sur l'existence d'une série télévisée fort populaire, est destiné en priorité aux adolescents : l'humour au second degré et le mélange des genres et des registres semblent particulièrement bien adaptés à un tel public, composé d'individus dont le niveau de culture médiatique très élevé les prédispose à goûter la forme de dérision de ce type de palimpsestes.

Est-ce à dire par ailleurs que le cinéma québécois devrait se tenir loin des genres pour garder intacte une identité culturelle cloisonnée, fermée sur elle-même? Pour nous, le problème ne se pose pas tant dans le cas des films de genre en soi que dans l'attitude que les cinéastes adoptent à leur égard. La reprise de formes et de motifs tirés de la tradition hollywoodienne des genres, lorsqu'elle se fait dans un esprit de simple imitation, tend à appauvrir considérablement non seulement l'originalité des films, mais l'essence même du cinéma québécois. Serait-ce là la seule manière de prendre acte de notre position sur la carte nord-américaine? Il nous semble qu'un film comme *Le Neg'* (Robert Morin) peut ser-

vir de contre-exemple intéressant : film de genre en ce qu'il intègre la plupart des éléments du policier (le méfait, l'enquête, le suspense, etc.), voici une œuvre qui manifeste éminemment

son américanité, autant par ses thèmes que par son imagerie (les références au Sud des États-Unis, et en particulier à Faulkner, y abondent), mais qui, dans un même mouvement, par la manière même d'intégrer ces motifs à la trame de l'histoire, à les faire se refléter les uns les autres, à proposer de les mettre en abyme, instaure par rapport au genre une distance calculée et salvatrice, distance par laquelle il devient possible de mesurer ce qui nous distingue en même temps que ce qui nous rapproche, distance qui est la marque d'un regard et d'une manière de concevoir le cinéma dans la différence plutôt que dans la répétition. ◀