

Un cinéma « populaire » à la recherche de son public

Pierre Barrette

Numéro 146, mars-avril 2010

Distribution

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62760ac>

[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). Un cinéma « populaire » à la recherche de son public. *24 images*, (146), 17-20.

UN CINÉMA « POPULAIRE » À LA RECHERCHE DE SON PUBLIC

par Pierre Barrette

C'EST CLAIR DEPUIS MAINTENANT PLUS D'UNE DIZAINE D'ANNÉES AU MOINS, UN PAN important de la production cinématographique québécoise a fait le pari de la popularité. Les films destinés à un très large public – ou encore ceux qui misent sur une niche bien précise (le public adolescent, par exemple) qui n'est plus exclusivement celle de la cinéphilie – sont de plus en plus nombreux à se retrouver sur les écrans du Québec. De ce point de vue au moins, l'année 2009 aura été marquante puisqu'un film en particulier est venu rejoindre le groupe sélect des mégasuccès que représentent les *Bon Cop, Bad Cop* et autres *Séraphin*, qui trônent depuis plusieurs années au sommet du palmarès. *De père en flic* constitue en ce sens le parfait représentant de cette lignée de films conçus dès le départ pour faire un tabac, ces films à recettes – dans tous les sens du mot – dont la cohérence propre existe surtout dans l'œil d'un producteur qui sait mettre ensemble dans le grand bol du succès les ingrédients qui assureront que le gâteau lève. Et quand on regarde l'ensemble des films de 2009 avec un tant soit peu d'attention, on constate que les ingrédients en question ne sont pas si nombreux, qu'ils reviennent fréquemment d'un film à un autre et qu'ils constituent à n'en pas douter les symptômes d'une importante mutation en cours dans le paysage audiovisuel.

CINÉMA ET TÉLÉVISION : LA GRANDE RÉCONCILIATION ?

Si nous parlons d'emblée du paysage audiovisuel plutôt que cinématographique pour comprendre les films aux visées populaires, c'est que les ponts jetés entre les différentes industries sont désormais multiples et prennent des formes qui, si elles ne sont pas à proprement parler nouvelles, se rencontrent désormais à une fréquence qui, elle, paraît inédite. Il en est ainsi de la mobilité des réalisateurs; jadis quasiment étanche (à part Jean-Claude Lord et Jean Beaudin, quels réalisateurs de films des années 1970 et 1980 ont travaillé sérieusement pour la télévision?), la frontière entre les deux médias est maintenant une véritable passoire. Surtout connus pour leur travail à la télévision, des gens comme Sophie Lorain (*Les grandes chaleurs*), Robert Ménard (*Le bonheur de Pierre*), Jean-Philippe Duval (*Dédé à travers les brumes*), Patrice Sauvé (*Grande Ourse, la clé des possibles*), Sylvain Archambault (*Pour toujours les Canadiens*) ou Frédéric D'Amours (*À vos marques... Party*) ont réalisé cette année un film pour le cinéma, illustrant une tendance de notre cinématographie qui est aussi le symptôme de changements importants en cours du côté de la production télé. Il est clair en tout cas que les « deux royaumes » ne sont plus des domaines étrangers l'un à l'autre, esthétiquement peu conciliables, évoluant en vase clos bien à l'abri d'influences réciproques, comme ce fut le cas durant près de trente ans.

L'explication de ce phénomène, on la trouvera certainement en partie dans la manière dont on fait désormais de la fiction au petit écran. Ayant délaissé peu à peu le format traditionnel du téléroman (tourné presque exclusivement en studio avec trois caméras de télévision, sur le modèle de *Virginie* ou de *L'auberge*

du chien noir), les séries télé empruntent désormais massivement au cinéma son mode de production et de réalisation. Ce qui, à la fin des années 1980 (*Lance et compte*, réalisé par Jean-Claude Lord) et au tournant des années 1990 (*Les filles de Caleb*, de Jean Beaudin), constituait l'exception réservée aux séries de prestige est maintenant devenu la règle, et mis à part les comédies de situation et quelques séries maison (produites et réalisées par le diffuseur et non par un producteur « indépendant »), presque toute la fiction télé aujourd'hui est tournée à la manière de longs films qu'il s'agit ensuite de monter en épisodes hebdomadaires. « Faire ses classes » en travaillant sur des émissions de télévision n'est donc plus en soi un obstacle « professionnel » au projet de réaliser des films de cinéma. Peut-être est-ce là également ce qui explique le grand nombre de premières œuvres en 2009. Si les Sophie Lorain, les Sylvain Archambault, les Mariloup Wolfe ont réalisé leur premier long métrage de fiction dans la dernière année, il y a fort à parier que c'est davantage à cette « contiguïté institutionnelle » qu'à leur génie propre qu'ils le doivent.

Il semble toutefois légitime de se demander si cette réconciliation ne se fait pas en quelque sorte au détriment d'une certaine intégrité du septième art. Alors que traditionnellement, ce sont les succès du grand écran qui sont adaptés pour la télévision (*Les Boys*, *Elvis Gratton*, etc.), c'est désormais la voie inverse que l'on emprunte (*Dans une galaxie près de chez vous*; *Grande Ourse, la clé des possibles* et on nous annonce un *Lance et compte* pour 2010); une telle inversion, dif-



facilement imaginable il y quelques années encore, s'explique en partie par une indistinction croissante entre les registres cinématographique et télévisuel. En effet, qu'est-ce que *Grande Ourse* «le film» ajoute à ce que proposait déjà la série, sinon une base pour la comparaison qui nous fait apparaître sans relief ni grande originalité sur grand écran ce qui suscitait une curiosité intéressée en format série? Le cinéma dans ce cas-ci n'améliore rien : il s'agit surtout de profiter d'un public déjà «vendu» à une idée et lui offrir une sorte de produit dérivé en tout point reconnaissable.

C'est ainsi que toute une frange de la production ne semble exister que comme une excroissance de la programmation du petit écran sans pour autant constituer à proprement parler des reprises. Un film comme *Les pieds dans le vide* (réalisé par Mariloup Wolfe et scénarisé par Vincent Bolduc), par exemple, reprend sans transformation majeure (sauf peut-être des moyens décuplés, qui permettent quelques plans aériens et des cascades «spectaculaires») les intrigues habituelles des séries jeunesse : même souci parapédagogique, même psychologisme téléromanesque, mêmes préoccupations générationnelles présentées comme autant de «problèmes de société», etc. *À vos marques... Party* vise à peu de choses près le même auditoire – probablement un peu plus jeune et un peu plus féminin – avec des stratégies du même ordre : offrir au public friand de comédies romantiques un film inspiré du modèle hollywoodien, avec en prime de jeunes vedettes que la télévision a rendues populaires. *Noémie, le secret* (sorti en décembre que

je n'ai pas encore vu) et autres *Aurélie Laflamme* qu'on nous promet pour 2010 tablent sur ce même public, celui-là même (coïncidence heureuse?) dont on dit qu'il remplit les salles.

LE GENRE ET LA DIFFÉRENCE

La plupart des stratégies que l'on vient d'évoquer ressortissent à un niveau ou à un autre de la catégorie du genre. En effet, alors que les cinéastes québécois jusqu'à récemment étaient peu enclins à s'inspirer de modèles génériques, chaque nouvelle année cinématographique amène désormais son lot de films marqués par les thèmes, les univers, les personnages caractéristiques de cette tradition. Ainsi, des films comme *Cadavres* (Érik Canuel), *5150, rue des Ormes* (Éric Tessier) et *Grande Ourse* (Patrice Sauvé) relèvent de ce qu'on peut appeler le *fantastique* (il y aurait bien entendu des nuances à faire, les spécialistes du genre m'excuseront) avec, dans certains cas, un accent mis sur l'*horreur* ou le *gore*, par exemple dans *Cadavres* qui mise à plein sur les scènes de violence et de sang. Cette réalité peut probablement s'expliquer, outre la popularité croissante du phénomène à l'échelle de la planète (en Asie, notamment, mais ici même la fréquentation en hausse du festival Fantasia en témoigne éloquentement), par la place prépondérante que prennent maintenant ces mêmes genres dans la littérature locale. Les œuvres de Patrick Sénécal, entre autres, ont donné lieu depuis peu à plusieurs adaptations (dont le film de Tessier cette année, et un autre réalisé par Potz est prévu pour 2010), alors que le scénario de *Cadavres*, lui, est tiré du roman éponyme qui a ouvert la célèbre collection Série Noire de Gallimard à François Barcelo, premier écrivain québécois à y être publié. La continuité entre le cinéma et la télévision évoquée un peu



De père en flic d'Émile Gaudreault

plus haut existe donc aussi avec la frange la plus « populaire » de l'institution littéraire québécoise, phénomène qui n'est pas sans rappeler la promiscuité qui existe au sud de nos frontières entre le monde de l'édition et Hollywood, qui adore y puiser des histoires qui ont déjà fait leurs preuves et possèdent déjà un large public.

Les grandes chaleurs de Sophie Lorain peut se réclamer de cette veine, dans la mesure où le film constitue une adaptation de la pièce de Michel Marc Bouchard, scénarisé par l'auteur. Pourtant, ce n'est pas tellement l'univers de Bouchard qui retient ici l'attention que la manière dont on a délibérément tiré la pièce vers le genre comique. Le potentiel du film était pourtant considérable, avec un premier rôle pour (l'excellente) Marie-Thérèse Fortin et la possibilité d'exploiter intelligemment un thème rarement abordé au cinéma – on y présente la relation amoureuse entre une quinquagénaire et un jeune homme de trente ans son cadet – alors que les Pygmalion grisonnants abondent. Pourtant, le traitement réservé à cette histoire fait en sorte qu'on se croit plus d'une fois perdu au milieu d'une banale comédie romantique, comme si l'auteur et la réalisatrice s'étaient sentis obligés d'alléger pour le grand écran un propos nettement plus sulfureux et dramatique sur scène. Le personnage de la sœur (interprétée de manière caricaturale par Marie Brassard) est emblématique de cette transformation, elle qui n'apparaît jamais dans une scène sans l'embarrasser de quelque pitrerie – voir les cendres du défunt qu'on ramasse à l'aspirateur... – et dont on imagine qu'elles sont là pour « soulager » le spectateur d'une tension insoutenable. Le problème, c'est que cette tension n'est jamais ressentie; reste donc une suite d'effets comiques apparemment télescopés, peu à leur place dans un récit qui exigeait un drame plus concentré.

Mais le cinéma de genre n'est pas toujours synonyme de recettes et d'absence d'originalité. À ce titre, *1981* de Ricardo Trogi, qui constitue une sympathique chronique du passage de l'enfance à l'adolescence, montre bien comment une œuvre « populaire » dans le sens fort du terme peut être personnelle de ton et de facture. Mettant en scène ses propres souvenirs et sans faire aucun effort pour se distancier de son jeune *alter ego* filmique (qui s'appelle aussi Ricardo Trogi), le réalisateur de *Québec-Montréal* et d'*Horloge biologique* compose un film qui, s'il rappelle par certains aspects et plusieurs citations directes un certain cinéma italien de l'enfance (du néoréalisme à *Cinéma Paradiso*) et au moins une série télé états-unienne (*The Wonder Years*), reste original, près de la riche veine du cinéma d'auteur, il assume lucidement son dessein d'être subjectif jusqu'au bout. *1981* n'est pas parfait, beaucoup s'en faut et il possède en quelque sorte les défauts de ses qualités : le choix de Trogi d'assumer lui-même la narration en voix off, par exemple, n'est pas des plus heureux, et sa volonté par trop évidente d'émouvoir et de faire rire le pousse à quelques facilités, notamment en ce qui concerne l'évocation fantaisiste de l'enfance de son père. Mais l'esprit qui traverse l'œuvre de part en part l'éloigne à la fois des produits formatés de la télévision et des recettes du genre.

Un peu dans le même ordre d'idées, le film de Ken Scott *Les doigts croches* (autre premier film) qui relate les péripéties d'un petit groupe de malfrats québécois sur le chemin de Compostelle, même s'il se présente comme une assez classique comédie de caractères, étonne par plusieurs aspects, notamment l'usage très réussi qu'il fait des paysages espagnols (tournés en réalité en Argentine!). Tout le film baigne en effet dans une atmosphère européenne très



1981 de Ricardo Trogi et Cadavres d'Érik Canuel

« réaliste », inspirée notamment par le cinéma de l'époque (l'histoire se déroule au début des années 1960), ce qui rend d'autant plus surréalistes les mésaventures de ces cinq Québécois un peu nigauds, perdus dans un monde qui ne leur ressemble guère. Scott, qui avait notamment scénarisé *La grande séduction*, réussit le pari de faire jouer pleinement les ressorts du genre comique sans forcer la note, tout en faisant prendre à son film une direction qu'on n'imaginait pas, subtilement cinéphilique dans sa manière d'évoquer par la lumière et la composition une tradition filmique à laquelle il n'est manifestement pas étranger. Dommage qu'ici aussi, le souci premier de plaire à un large public et les contraintes de la coproduction (avec la Française de service, qui détonne complètement) gâche passablement la sauce, notamment lorsqu'il s'agit de faire jouer les bons sentiments habituels, évoqués de manière peu subtile.

LA QUESTION DE LA FILIATION : IDÉOLOGIE ET IDENTITÉ

Terminons ce rapide panorama par les deux films qui ont le plus fait parler d'eux en 2009, *De père en flic* et *Pour toujours les Canadiens*, le premier pour l'immense succès qu'il a remporté au box-office (et dans une moindre mesure auprès de la critique, il faut le dire), le second pour le battage médiatique monstre qui a accompagné sa sortie, rapidement suivie d'une déconvenue à peu près proportionnelle. On pourrait débattre longuement des raisons qui expliquent le triomphe de l'un et la déconfiture de l'autre. Pour ma part, c'est plutôt ce qui les rapproche qui m'intéresse, et que j'appellerais la *mise en scène de la filiation*. Les deux œuvres en effet tournent autour d'un même nœud narratif permettant de lier l'individuel au collectif : la

relation problématique d'un fils à son père comme illustration du conflit générationnel. Bien entendu, les deux le font très différemment : sur le mode comique-dérisoire dans *De père en flic*, sur le mode ostentatoire-dramatique dans *Pour toujours les Canadiens*, mais il y a là un symptôme commun qui montre en outre comment ce cinéma travaille activement sur le terrain « mythologique ».

Dans *De père en flic*, on présente un fils un peu égaré (même s'il a plus de trente ans), peu sûr de ses moyens, au bord de la crise identitaire alors que sa « blonde » s'appête à le quitter. Le film décrit une relation conflictuelle et la mésentente naît de différences générationnelles, qui correspondent aux habituelles récriminations réciproques entre *baby boomers* et membres de la génération X (ou Y, on ne sait plus trop), ces dernières se cristallisant ici autour de la question de la virilité. Le père y est en effet décrit comme une sorte de mythe vivant (comme son riche « passé » en témoigne), incarnation machiste du pouvoir policier, alors que le fils – qui a « un têtard dans les culottes » et « n'habite pas ses couilles », *dixit* le paternel – arrive difficilement à faire sa place malgré son talent de tireur d'élite. Il est particulièrement intéressant que le scénariste ait déplacé l'habituel conflit racial, sexuel ou politique que l'on trouve toujours au centre du genre (*Bon Cop, Bad Cop* avait tablé sur les différences entre Québécois et Canadiens anglais) sur le plan filial ; se trouve ainsi mise au centre du récit une des grandes constantes du cinéma québécois depuis ses débuts, la famille, et plus centrale encore au cœur de la constellation thématique qu'elle permet, la question de l'enfant et de la représentation, qu'il auto-rise, de la nation canadienne-française d'abord, puis québécoise.



© Les Films Soiflé



© Alliance Vivafilm

Les grandes chaleurs de Sophie Lorain et *Les doigts croches* de Ken Scott

Le personnage du fils dans *Pour toujours...* est pour sa part un adolescent talentueux au hockey mais que le déménagement récent de ses parents a forcé à changer d'équipe. Il traverse en ce sens lui aussi une sorte de crise identitaire, crise du passage à la maturité qui l'amène à affronter différentes images paternelles : son propre père d'abord, réalisateur d'un documentaire sur l'histoire du Canadien et avec qui il a maille à partir ; son entraîneur, qui refuse de prendre sa défense dans un conflit qui l'oppose à un coéquipier ; le conducteur de la Zamboni du Centre Bell (!) qui fait office de grand-père sage et de gardien de la mémoire de la Sainte-Flanelle ; et le dernier – et non le moindre –, Jean Béliveau lui-même, qui n'aime rien mieux que de flâner à l'aréna où se déroulent les matchs de notre jeune vedette en herbe. Au-delà de l'aspect fortement improbable (pour ne pas dire carrément ridicule) d'une telle quadrature filiale, il faut se poser la question de son sens ; et je crois que Marcel Jean en offre la clé quand il affirme que *Pour toujours les Canadiens* « fait de la mythologie par-dessus la mythologie¹ ». Il ne suffit plus en effet d'exploiter la fibre mythique du hockey (comme dans le *Maurice Richard* de Binamé et combien d'autres films) par les moyens du cinéma ; il s'agit maintenant de construire tout un récit second, fortement mythologique, dans lequel on fait des représentants du sport des espèces de petits pères du peuple, une sorte de grande famille élargie par laquelle se transmet l'identité nationale, ni plus ni moins les hérauts défiés qui assurent la pérennité des choses en ce bas monde. Le fils un peu perdu dans un monde sans re-« pères », délaissé par ce père qui « ne joue même pas au hockey » et qui « travaille tout le temps », peut trouver dans ce sport de solides amarres et une *trâlée* de pères symboliques, qui prennent valeur « de solution imaginaire à ses problèmes réels », comme le veut la définition classique du mythe.

Heinz Weinmann a bien montré dans *Cinéma de l'imaginaire québécois* comment, historiquement, certains personnages marquants de la cinématographie nationale peuvent être « interprétés » comme autant de jalons dans la transformation de notre représentation collective : Aurore et Ti-Coq, orphelins à l'image du Canada français abandonné par la mère patrie, Benoît dans *Mon oncle Antoine* et Manon dans *Les bons débarras*, incarnations d'un Québec qui s'affranchit peu à peu de l'autorité de l'Église, la « sainte Famille », etc. Il est intéressant pour l'anecdote de se demander à quelle image du Québec contemporain peuvent bien renvoyer ces fils en crise, ces fils amoindris et assoiffés de reconnaissance auxquels on oppose des pères tout-puissants ; serait-ce que le Québec d'aujourd'hui, comme nous le montre magistralement Bernard Émond dans sa trilogie, ne sait plus composer avec son passé ? Qu'après avoir « liquidé » son héritage, il se retrouve face à ses racines, à sa mémoire, à son origine, qui lui reviennent au visage comme un inconscient refoulé ? Et cela au point de devoir se recomposer une mythologie de pacotille grâce au Hockey, seul lien tangible avec son histoire ? En tout cas l'imaginaire disneyen² de l'un et le cadre générique emprunté de l'autre nous disent une chose de ces films qui n'est pas étrangère à ce constat : leur filiation avouée au cinéma hollywoodien est bel et bien une forme volontaire d'amnésie, une renonciation en forme d'acculturation. Bien contre leur gré, ils *sont* les fils affaiblis d'une culture hantée par ses pères. ■

1. « Peuple, à genoux, voici le rédempteur », *24images.com*, 2 décembre 2009.

2. Sylvain Archambault affirme dans une entrevue au *Journal de Montréal* avoir voulu faire « un film de hockey à la Disney ».