

24 images

24 iMAGES

Métamorphoses

Nouveaux visages des genres

Helen Faradji

Numéro 148, septembre 2010

Métamorphoses - Nouveaux visages des genres

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62818ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Faradji, H. (2010). Métamorphoses : nouveaux visages des genres. *24 images*, (148), 4–7.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2010

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

MÉTAMORPHOSES

Nouveaux visages des genres

Dossier dirigé par Helen Faradji

QUE CE SOIT PAR SES IMMENSES SUCCÈS DE BOX-OFFICE, LES lauriers dont il est couvert ou sa présence désormais affirmée dans les hauts lieux de la cinéphilie mondiale, le cinéma de genre s'est assurément taillé une place de choix dans le paysage cinématographique actuel. Du phénomène *Twilight* aux Oscar à *No Country for Old Men* des Coen ou à *The Departed* de Scorsese en passant par la sélection de *Vengeance* de Johnnie To, d'*Un prophète* de Jacques Audiard, d'*Antichrist* de Lars von Trier, de *Thirst, ceci est mon sang* de Park Chan-wook ou d'*Inglourious Basterds* de Quentin Tarantino au festival de Cannes 2009, il s'est imposé au cours des dernières années comme une force créatrice sur laquelle il faut compter. Mais si la notion de film de genre a certainement structuré l'existence et l'identité du cinéma américain du temps de sa période hollywoodienne classique, elle a depuis subi nombre de transformations dont il apparaît important de rendre compte aujourd'hui. – H.F.



Il suffit de lire les journaux pour remarquer le glissement sémantique : depuis de nombreuses années maintenant, le « film de genre » s'est peu à peu effacé pour laisser place à l'expression « cinéma de genre ». Cette transformation est loin d'être anodine. Car si, malgré quelques exceptions, le film de genre désignait une



The Big Lebowski (1998) d'Ethan et Joel Coen

œuvre aux contours relativement stables, impliquant la réunion de certains éléments thématiques et stylistiques (la femme fatale ou le clair-obscur dans le film noir, les passages chantés et dansés dans la comédie musicale, les cow-boys dans le western), le cinéma de genre sert pour sa part d'étiquette à des œuvres plus protéiformes, plus disparates, plus innovantes aussi mais encore issues d'autres cinématographies que l'américaine (la québécoise par exemple, ou l'asiatique, avec l'émergence d'une vague d'auteurs importants : de John Woo à Park Chan-wook, de Takeshi Kitano à Kyoshi

Kurosawa, de Kim Ki-duk à Ringo Lam, de Johnnie To à Takashi Miike). Ce sont des œuvres marquées, de façon générale, par leur tendance à mélanger les genres, à les déconstruire, à les faire évoluer hors des normes établies pour mieux les réinventer. On peut par exemple citer le travail des frères Coen qui, dès leurs débuts, se sont amusés à hybrider le film noir classique en lui donnant des accents *gore* (*Blood Simple*), empruntés à la comédie (*The Big Lebowski* dont la trame est en tout point identique à celle de *The Big Sleep* de Howard Hawks mais qui, sous cette pression comique, est presque devenue méconnaissable) ou au western (*No Country for Old Men*).

Est-ce à dire qu'il n'existe plus aujourd'hui de genres purs ? Non, car certains genres, telle la science-fiction, paraissent poursuivre leur chemin en s'incarnant toujours à l'intérieur de frontières relativement stables (voir texte p. 10). D'autre part, les genres classiques ont aussi évolué en empruntant d'autres formes, d'autres identités – le western s'étant par exemple réinventé sous les traits du *space opera* et du road movie. Reste néanmoins que la production contemporaine de cinéma de genre semble marquée par l'éclatement et la diversité. La créativité et l'imagination aussi.

D'une certaine façon, cette évolution est logique. À la fin du système mis en place par les grands studios hollywoodiens, ébranlés, faut-il le rappeler, dès les années 1950 par l'apparition de la télévision et l'implantation d'une nouvelle loi anti-trust les obligeant à se séparer de leurs salles, les films de genre ont eux aussi décliné. Or, pour les cinéastes du Nouvel Hollywood arrivant après cet âge d'or, il n'était pas question de simplement réactiver des formes déjà établies, au mieux déclinantes, au pire totalement désuètes. Il

STANLEY KUBRICK, QUEL EST VOTRE GENRE ?



2001 : *A Space Odyssey*

La plupart des grands cinéastes sont associés à un genre cinématographique en particulier : Hitchcock est le maître du suspense, Ford un formidable faiseur de westerns, Hawks le grand réalisateur de comédies sophistiquées (et accessoirement un cinéaste doué pour le western). Plus jeune que ces auteurs classiques, Kubrick se distingue d'eux tant sa filmographie ressemble à une exploration systématique des différents genres cinématographiques. Amorcée sous les auspices du film noir (*Killer's Kiss*; *The Killing*), sa carrière est jalonnée de films



A Clockwork Orange

de guerre (*Paths of Glory*; *Full Metal Jacket*), d'un péplum (*Spartacus*), de films de science-fiction (2001 : *A Space Odyssey*; *A Clockwork Orange*) ou d'horreur (*The Shining*). Sans oublier la comédie (*Dr. Strangelove*) ou le drame historique (*Barry Lyndon*).

Michel Ciment, qui a consacré au cinéaste un livre ayant fait date¹, fait remarquer que si le cinéma américain s'est construit sur les genres (c'est-à-dire sur des modèles acceptés dont la permanence des codes témoignent d'une pérennité classique), Kubrick, comme Altman, a investi ces pla-



The Shining

ces fortes du territoire du cinéma américain pour mieux les remettre en question. Pour les subvertir, même.

Voilà donc le genre considéré comme un ensemble de règles permettant au cinéaste d'affirmer sa modernité. C'est donc dans sa relation au genre que Kubrick se singularise, qu'il s'affirme comme auteur, imposant ses préoccupations (la déshumanisation, la déchéance, le dérèglement), ses obsessions (la symétrie, le double) d'un film à l'autre, par-delà le genre de chacun. – **Marcel Jean**

1. Son Kubrick a été publié chez Calmann-Lévy en 1980.

leur fallait réinventer le genre, lui redonner de nouvelles valeurs, de nouvelles formes pour qu'il survive et ainsi continue à interroger avec force et pertinence tous les tenants de la mythologie américaine. C'est avec ce souffle nouveau qu'Arthur Penn remodelera par exemple le film policier, dès 1960, dans *Bonnie and Clyde* en témoignant de recherches sur les capacités dramatiques et expressives des couleurs, que Dennis Hopper s'amusera à revamper le western sous les traits du road movie (*Easy Rider*, 1969) ou que John Cassavetes (*The Killing of a Chinese Bookie*, 1976) et Martin Scorsese (*Mean Streets*, 1973) se réapproprièrent le film noir sous l'influence des nouvelles vagues mondiales.

Si ce mouvement d'une remise en question toujours plus grande des genres se poursuit dans les années 1970 (*The Long Goodbye* de Robert Altman réinterprète ainsi complètement le laconisme et le cynisme du détective privé traditionnel, Roman Polanski fera de même avec la femme fatale dans *Chinatown*), il évoluera vers deux tendances plus nettes encore. La première s'incarne avec l'arrivée de nouveaux et jeunes auteurs au style bien affirmé (bien maniéré, diraient certains) tels Brian De Palma (*Sisters*, 1973, *Carrie*, 1976, *The Fury*, 1976, *Body Double*, 1984, etc.), David Cronenberg (*Shivers*, 1975, *Rabid*, 1977, *Scanners*, 1981, *The Fly*, 1986), George A. Romero, Mario Bava en Italie ou même Tim Burton un peu plus tardivement (*Vincent*, 1982, *Frankenweenie*, 1984, *Beetlejuice*, 1988) qui réhabilitent avec puissance et sans complexe le *gore*, l'horreur, le fantastique ou le film érotique jusque-là cantonnés au monde de la série B, voire Z. La seconde tendance, celle par laquelle s'opérera le glissement vers le cinéma de genre, est illustrée par des films pratiquant le métissage sur le mode de l'allusion ironique et de l'hétérogénéité dans une sorte de grand piratage des genres (des œuvres d'intérêt inégal, allant du *Natural Born Killers* d'Oliver Stone au *Who Framed Roger Rabbit* de Robert Zemeckis, mais aussi du *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino au *Wild at Heart* de David Lynch). On se rappellera ici d'ailleurs de la scène d'ouverture de *The Player* de Robert Altman (1992) où le personnage principal met ce nouveau cinéma de genre « multi-faces » en relief en présentant avec grand humour des scénaristes en train de « vendre » leur nouveau projet à des chefs de studio (« un mélange d'*Out of Africa* et de *Pretty Woman* », « un peu de *Ghost* et un peu de *The Manchurian Candidate* »). Cette hybridation, exercée sur les structures mêmes des genres au point de les métamorphoser profondément ou pratiquée plus simplement sur le mode du clin d'œil, a à coup sûr réintroduit le principe du jeu avec le spectateur dans la cinématographie de ces années-là. Quoi de plus ludique que de mesurer sa connaissance de cinéphile à celle du réalisateur (il suffit pour cela de voir le plaisir que prennent certains à dresser des listes infinies des références utilisées par Quentin Tarantino dans chacun de ses nouveaux films) ? Quoi de plus amusant que de doubler son plaisir de visionnement par toutes ces allusions au second degré qui nous sont directement destinées ?

L'apparente légèreté de ce nouveau cinéma de genre, son constant retour sur lui-même a, au début, dérouté certains commentateurs qui y voyaient un dangereux glissement vers le vide, le formalisme gratuit au détriment du contenu. Thierry Jousse, dans un article des *Cahiers du cinéma*, n'hésitait pas ainsi à qualifier Tarantino de « tueur de l'image [en ce qu'il appartient à la] culture jeune qui



Inglourious Basterds (2009) de Quentin Tarantino, *Vengeance* (2009) de Johnnie To

repose sur un immense réservoir d'images, de signes, de fétiches, d'objets à disposition de tout un chacun.¹ ». Il s'agit d'un débat récurrent, il faut le dire, qui surgit de temps en temps lorsque certains analystes sont ulcérés de voir appelés « auteurs » des cinéastes redonnant au plaisir une place centrale en jouant dans les marges (les mares ?) de cette catégorie populaire que forment les genres.

Ils ont évidemment tort. Il suffit de jeter un œil aux nouveaux films de genre en provenance de tous les pays du monde (du sud-coréen *The Host* de Bong Joon-ho à l'américain *Inglourious Basterds* de Tarantino, du britannique *In Bruges* de Martin McDonagh au suédois *Let the Right One In* de Tomas Alfredson en passant par l'argentin, et oscarisé, *Dans ses yeux* de Juan José Campanella) pour prendre immédiatement conscience de leur richesse, de leur inventivité et de leur captivant refus de rentrer dans une case. Il suffit d'y jeter un œil pour réaliser que chaque transformation générique qu'ils contiennent fait emprunter au cinéma de nouvelles avenues vibrantes et inédites. Car c'est bien sous la pression de ces cinéastes qui ne respectent pas les règles, qui font exploser les carcans en proposant des œuvres véritablement « a-normales » que le cinéma tout entier se découvre de nouveaux territoires à arpenter. Le mouvement d'un nouveau cinéma est en marche. Il passera par les genres. Rien ne sert de vouloir l'arrêter. — Helen Faradji

1. T. Jousse, « Les tueurs de l'image », dans *Théories du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Petite bibliothèque des Cahiers », 2001, p. 185 (parution originale *Cahiers du cinéma* n° 484, octobre 1994, p. 50-53).