

Le genre et la différence

Pierre Barrette

Number 110, Spring 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25157ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Barrette, P. (2002). Le genre et la différence. *24 images*, (110), 36–37.

LE GENRE ET LA DIFFÉRENCE

PAR PIERRE BARRETTE

Le hasard a voulu que durant la période des fêtes, mon attention soit attirée par deux témoignages de cinéastes, l'un québécois et l'autre américain, qui, chacun à sa façon, révèle ce qui m'apparaît un aspect fondamental de la création cinématographique en ce début de troisième millénaire, soulevant en même temps d'importantes questions esthétiques.

D'un côté, le documentaire *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, produit en collaboration par le British Institute et Channel Four, et sorti il y a un peu plus d'un an, se présente comme une introduction subjective à l'histoire du cinéma américain par le célèbre cinéaste new-yorkais, qui, à partir d'un certain nombre d'extraits de films et d'entrevues avec des cinéastes de la période classique, explore la richesse, la profondeur et l'extraordinaire niveau de raffinement qu'avait atteint, au fil des années, ce qu'il est convenu d'appeler le cinéma de genre américain. Usant à plusieurs reprises dans le cours du documentaire de la métaphore du maître et de l'apprenti, Scorsese insiste sur le devoir de mémoire

qui doit habiter les cinéastes de la jeune génération, laissant clairement entendre qu'un cinéma sans racines et sans attaches dans le passé est un cinéma mort.

Dans un article récent paru ici même en ces pages («Le cinéma à numéros», n° 107-108), le cinéaste Jean Pierre Lefebvre propose pour sa part un rapprochement entre l'incapacité grandissante du commun des mortels à «décoder les images-signes» du cinéma et de la télévision, et la piètre qualité du cinéma québécois actuel, qui, selon ses propres paroles, «procède selon des scénarios à tiroirs et parle le même langage à numéros que celui de Hollywood». Sans aller jusqu'à avancer que l'un est la conséquence immédiate de l'autre, Lefebvre montre bien comment

l'analphabétisme en matière de langage et de grammaire filmiques rend en quelque sorte hautement improbable l'émergence d'une cinématographie originale qui traduise l'identité et les aspirations d'une société. Relevant à juste titre que la maturité atteinte par le cinéma québécois des années 70-75 trouvait son origine dans le développement, durant les années 60, d'un langage original, celui du cinéma direct, Lefebvre déplore le fait que la plupart des cinéastes québécois contemporains, même parmi les plus intéressants, calquent aujourd'hui leurs films sur le modèle hollywoodien.

Pour moi, ces deux cinéastes tiennent en fait le même discours, et par-delà l'aspect anecdotique du rapprochement, incarnent dans le paysage cinématographique nord-américain actuel une position que j'associe à de la résistance. Dans leurs rapports à la toute-puissante Hollywood actuelle, essentiellement mercantile et vidée pour une large part des desseins esthétiques qui l'animaient jadis, le cinéma d'auteur américain (celui que continuent à faire les Martin Scorsese, David Lynch, Joel et Ethan Coen, Woody Allen, Robert Altman et quelques autres) et le cinéma québécois partagent en réalité plus qu'un devoir de singularité, ils partagent une *position institutionnelle* difficile, précaire, ingrate la plupart du temps, caractérisée en outre par une proximité telle avec le géant tentaculaire californien que c'est leur droit même à l'existence qui se trouve ni plus ni moins que menacé. En conséquence, les films les plus significatifs qui émergent en marge de Hollywood, aussi bien ici qu'aux États-Unis, portent profondément dans leur forme et leur contenu les marques de cette pesante contiguïté; ils prennent position, et c'est par là souvent qu'il se définissent ou, au contraire, refusent de se définir.

L'art et la manière

Pour moi, le documentaire de Scorsese sur le cinéma américain de la période classique se rap-



The Maltese Falcon (1941) de John Huston. Un cinéma sans racines et sans attaches dans le passé est un cinéma mort.



Plus inquiétants sont ces films de plus en plus nombreux, comme *Le collectionneur* de Jean Beaudin, qui assujettissent leur imaginaire à celui de Hollywood.

IZABEL ZIMMER

proche par l'esprit qui l'anime de la position publique prise il y a quelques années par Woody Allen et d'autres cinéastes contre la colorisation des films en noir et blanc; les auteurs américains qui se tiennent comme eux à la périphérie de Hollywood, refusant les impératifs économiques qui lui sont liés et travaillant à préserver une indépendance qu'ils paient parfois un prix élevé, entretiennent souvent vis-à-vis du cinéma classique hollywoodien des rapports de nature fétichiste, comme si leur objet d'amour, le cinéma, se trouvait là tout entier, comme une perle dans son écrin. Mais, plus important encore, ce lien ne reste pas virtuel ou abstrait, il s'en faut de beaucoup: un regard même sommaire sur le corpus de films constitué des œuvres récentes de ceux que nous appelons les auteurs américains démontre à quel point il est au centre de leurs préoccupations esthétiques.

Il n'y a qu'à voir en fait comment ce cinéma réinvestit, soit sous la forme de citations ou de clins d'œil, soit sous celle d'hommage, de pastiche ou de relecture, son attachement à l'œuvre des maîtres. Je pense ici tout particulièrement à la manière dont ces cinéastes opposent aux remakes, *sequels* (les suites, sur le modèle des *Rocky 2, 3, 4*, etc.) et autres séries (sur le modèle des «James

Bond» ou de *Batman*) telles qu'on les multiplie dans la nouvelle Babylone, une intertextualité de type générique où s'affiche, plutôt qu'un souci de répétition et de rentabilité, une volonté toute ludique de rejouer les motifs et les figures des principaux genres de la grande période hollywoodienne. On pense à Woody Allen, s'amusant à recréer des scènes de comédies musicales sur les bords de la Seine, qui rappellent *An American in Paris* ou *Singin' in the Rain*, ou imaginant une intrigue policière à la *Rear Window* (*Manhattan Murder Mystery*), dans laquelle la grande finale se joue à l'occasion d'une projection de *The Lady of Shanghai* dans un cinéma désaffecté; encore, à Robert Altman qui, dans un film justement consacré à montrer la duplicité et la rapacité des gens des studios (*The Player*) à Hollywood, pastiche le fameux début de *Touch of Evil*; enfin (mais c'est tout ce cinéma qui se positionne de la sorte), on doit considérer le cinéma des frères Coen qui, lorsqu'il n'explore par carrément l'idée de genre cinématographique (comme dans *Barton Fink*), multiplie les références au cinéma classique et les citations aussi bien directes qu'indirectes (voir à ce sujet leur dernier film *The Man Who Wasn't There*).

Pour moi, ce choix des cinéastes de faire jouer de la sorte leur attachement au cinéma des maîtres, s'il peut se lire dans une certaine mesure comme une forme de *maniérisme défensif*, contribue également à établir (de la même façon que le font les règles des genres, d'ailleurs) une sorte d'horizon de lecture, à l'aune duquel auteurs et spectateurs se retrouvent et partagent une certaine idée du cinéma, qui n'est certes pas celle que la propagande de Hollywood travaille à nous faire avaler. Ce faisant, il se développe un espace de résistance à l'intérieur duquel le cinéma peut vivre et prospérer.

Un imaginaire emprunté

Depuis une dizaine d'années, le cinéma québécois semble lui aussi se définir de plus en plus contre ou bien en continuité avec le cinéma de Hollywood. Un film comme *Elvis Gratton*, par exemple, est symptomatique à cet égard d'un profond malaise, dans la mesure où il dénonce une situation (l'attitude de colonisés adoptée par bien des Québécois vis-à-vis du modèle américain, symbolisé par le *Think big* que répète sans cesse un Gratton plus épais que jamais, et qu'il est facile d'appliquer à la situation de notre cinématographie) en même temps qu'il exploite à son profit une logique de production et de mise en marché qui est plus ou moins calquée sur ce modèle; il faut dire pour sa défense que le film de Falardeau se sert largement de sa position et de sa très grande visibilité auprès d'un certain public pour aborder de nombreuses questions toujours laissées dans l'ombre par le cinéma dit commercial.

Mais il reste plutôt exceptionnel que le rapport de force soit thématiquement de la sorte dans une œuvre. Plus inquiétants sont ces films de plus en plus nombreux de notre cinématographie qui adoptent par rapport à Hollywood une attitude inspirée par le désir de reproduire aussi bien les schémas de production (donner au public

ce qu'il désire, même si cela veut dire faire les *Boys 7* ou *Karmina 4*) que l'imaginaire qui sous-tend le travail de création. Que font des films comme *Le collectionneur* de Jean Beaudin ou *Le dernier souffle* de Richard Ciupka, sinon planter au milieu d'un décor québécois (et encore: une partie de ces deux films se passe aux États-Unis, comme quoi l'inconscient du film travaille aussi la géographie des lieux et de l'espace) des personnages, des thèmes et des motifs tout droit sortis du cinéma de genre américain? Que penser de comédies comme *Nuit de noces* ou *La vie après l'amour*, qui se présentent comme des clones parfaits de l'humour sans relief et sans poids de Hollywood, agrémentés de quelques vedettes locales qui facilitent le processus d'identification? On dirait qu'une part importante des gens impliqués dans le cinéma au Québec ont pris le parti de faire concurrence aux films à succès américains et que, pour cela, il faut non seulement imiter le langage mais aussi en partager la vision du monde.

On peut difficilement en vouloir à ces films d'exister, sinon que dans un système de financement public comme celui du Québec où les ressources sont rares et la compétition féroce, il est facile d'imaginer que ceux-ci existent à la place d'autres films plus personnels qui ne se feront jamais, faute d'avoir ce qu'il faut pour attirer le public dressé à aimer un seul type de films. La position particulière de notre cinématographie sur l'échiquier nord-américain devrait au contraire favoriser une production originale, en continuité avec ce qui lui a permis de se définir comme unité artistique autonome depuis 40 ans; l'exemple du cinéma d'auteur américain actuel sert en définitive à démontrer en ce sens l'importance d'une mémoire active, qui est aussi un fameux réservoir de formes, de thèmes, de motifs propres à assurer, dans la continuité, le renouvellement constant d'un langage qui permet de définir qui nous sommes. ■