

Ciné-Bulles

Le cinéma de genre dans le cinéma québécois : À la frontière des genres

Julie Beaulieu

Volume 21, numéro 3, été 2003

URI : id.erudit.org/iderudit/33412ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beaulieu, J. (2003). Le cinéma de genre dans le cinéma québécois : À la frontière des genres. *Ciné-Bulles*, 21(3), 52–55.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2003

Ce 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. www.erudit.org

À la frontière des genres

PAR
JULIE BEAULIEU

Depuis un certain temps, on a pu remarquer que la cinématographie québécoise se diversifie, si bien qu'on peut se demander quelles en sont les directions marquantes? La tentation est grande de voir apparaître sous l'influence du cinéma hollywoodien, et au détriment d'un cinéma d'auteur, un cinéma de genre, plus présent que jamais auparavant. Mais de façons multiples.

Au cinéma, la notion de genre renvoie à un système de classification des films selon des codes précis qui constituent un modèle dont on ne peut déroger. Le film de genre établit des éléments qu'un film doit contenir. Les éléments classiques que sont les paysages de l'Ouest pour le western, le numéro de danse pour la comédie musicale ou encore l'enquête pour le polar sont bien connus. Ces formules ou codes sont devenus avec le temps indispensables afin de demeurer fidèle aux genres et de répondre aux attentes des spectateurs. Ceux-ci anticipent une série de conventions propres à chaque genre, comme des personnages archétypes (le shérif et le brigand dans le western), des comportements particuliers (les crises de larmes déchirantes du mélodrame) ou une histoire qui colle bien au genre (une enquête dans le polar). La «loi des genres» est, en contrepartie, foncièrement intransigeante: elle interdit systématiquement le massacre à la tronçonneuse dans la comédie musicale et ne permet en aucun cas l'insertion d'un numéro de danse à claquettes dans un *thriller* hitchcockien.

Mais la frontière entre les genres est parfois floue. C'est le cas du *thriller*, qui couvre un large spectre de films et qui peut à la fois s'insérer dans le film noir, le polar et le drame d'horreur. Le *thriller* (de l'anglais *thrill* pour «sensation») est essentiellement un récit de suspense. Il repose sur une intrigue bien ficelée qui suscite la peur et l'angoisse. L'effet de suspense s'appuie sur l'anticipation de l'événement à venir. Son efficacité se mesure par la maîtrise de l'intrigue dans laquelle le spectateur joue essentiellement le rôle de voyeur. Souvent lié au *thriller*, le polar voisine le film noir et le film de *gangster* (*detective story*). Ce qui caractérise le plus le polar, c'est l'intrigue principale qui suit l'évolution et le dénouement d'une enquête souvent complexe. Il met en scène un enquêteur mandaté par une tierce partie pour élucider les circonstances nébuleuses et tragiques d'un incident. Le film noir, lui, est lié de près au polar. On le considère souvent comme un sous-genre du polar ou du film de *gangster*. L'appellation «film noir» a été définie au milieu des années 1940 pour cibler un genre particulier de *detective story* de type *hard boiled* américain, qui faisait écho au roman noir de l'époque. On le reconnaît à son atmosphère glauque et à son intrigue qui évolue dans les coins les plus obscurs de la ville. La nuit, brumeuse et menaçante, fait office de personnage chargé d'un lourd symbolisme (corruption, violence, meurtre, trahison, etc.).

L'émergence d'un cinéma de genre au Québec

Ce n'est qu'au milieu des années 1980 que des cinéastes québécois ont été tentés par la production de polars. **Pouvoir intime** (1986) d'Yves Simoneau et **Un zoo, la nuit** (1987) de Jean-Claude Lauzon marquent en ce sens un tournant important. La décennie suivante a confirmé la tendance. Une kyrielle de films policiers a vu le jour, dont **Liste noire** (1995) de Jean-Marc Vallée, **Caboose** (1996) de Richard Roy, **Erreur sur la personne** (1996) de Gilles Noël, **le Polygraphe** (1996) de Robert Lepage, **la Conciergerie** (1997) de Michel Poulette et **le Dernier Souffle** (1999) de Richard Ciupka. Si l'on peut penser que la production québécoise a dévié vers le film de genre pour tenter de séduire les spectateurs qui réclamaient des productions comme celles de Hollywood, les insuccès de plusieurs des titres susmentionnés tendent à démontrer qu'il ne suffit pas de vouloir faire des films de genre pour y parvenir. Encore faut-il en avoir les moyens, autant artistiques que financiers.

Un exemple récent de ratage

Même si certains n'ont pas lancé la serviette, peut-on véritablement parler d'une émergence du cinéma de genre au Québec? **Le Collectionneur** (2002) de Jean Beaudin est un excellent exemple d'une production québécoise calquée sur le modèle hollywoodien. Adapté du *best-seller* de Chrystine Brouillet, il possède des ingrédients indispensables au *thriller* policier qu'on trouve dans tous les films américains de ce type, à savoir: enquête policière, histoire sordide de meurtres en série et tueur psychopathe qui mutilé ses victimes, principalement des jeunes femmes. Si des éléments rappellent à bien des égards la trame de fond de **Silence of the Lambs** (1991) de Jonathan Demme, le rôle de Maude Guérin faisant écho à celui de Jodie Foster, ils ne sont pas forcément garants de succès critique ou public.

C'est avec le film **Psycho** (1960) d'Alfred Hitchcock, modèle du suspense classique, qu'a véritablement été lancée la mode du tueur psychopathe. Traumatisé dans son enfance, le tueur psychopathe qui se venge continuellement sur d'innocentes victimes est devenu, avec les années, emblématique de plusieurs *thrillers* policiers. **Le Collectionneur** n'échappe pas à cette influence même s'il faut noter qu'il s'agit d'abord d'un emprunt de la romancière à une tradition littéraire qui remonte à la fin du XIX^e siècle. L'enquête sur le collectionneur (Luc Picard) caractérise le genre, mais elle marque aussi la distinction entre le *thriller* classique et le *thriller* policier. **American Psycho** (Mary Harron, 2000), qui ne mise pas sur une enquête policière pour créer le suspense, rejoint le *thriller* classique hitchcockien. Mais dans **le Collectionneur**, les éléments propres au genre relèvent à la fois du *thriller* et du polar, considérant que le film est d'abord et avant tout un *thriller* qui repose essentiellement sur l'intrigue policière menée par la détective Maud Graham (Maude Guérin).

Si Hitchcock est devenu l'exemple à suivre, c'est parce qu'il souligne de manière exemplaire le rôle premier du suspense: tenir en haleine le spectateur pour susciter un état de stress. Or, la maîtrise du suspense est précisément le point faible du **Collectionneur**. Aucun rebondissement ne vient relancer l'action alors que l'on mise plutôt sur l'accumulation prévisible d'indices qui s'emboîtent logiquement les uns dans les autres. Le spectateur est guidé avec précaution du début à la fin, sans qu'on ne lui soustrait le moindre morceau du casse-tête. Alors que le *thriller* est en principe la mise en scène du suspense, on réussit rarement ici à maintenir le spectateur dans le doute. L'atmosphère mystérieuse qu'on trouve chez les maîtres du suspense est complètement neutralisée par la transparence des événements. Dans le film de Beaudin, on dévoile le mystère final beaucoup trop tôt, étouffant ainsi le suspense. L'ennui prend alors carrément le pas sur l'anticipation de l'événement à venir. Mais à la décharge de l'auteur du roman, il est bon de préciser que ces problèmes sont davantage liés dans ce cas, au scénario.

Le film d'auteur jamais loin

20 h 17, rue Darling (2003) de Bernard Émond possède toutes les apparences du film d'auteur qui dialogue avec le cinéma de genre. L'intrigue «policrière» de ce drame introspectif évoque des aspects fondamentaux du film noir. La quête personnelle du personnage principal, Gérard, ex-alcoolique depuis six mois, se confond rapidement avec l'enquête sur l'incendie de son immeuble, qu'il veut absolument mener à terme. **20 h 17, rue Darling** emprunte au polar sa trame de fond, la fausse enquête, qui sert de prétexte au voyage intérieur de Gérard.

Il plane sur **20 h 17, rue Darling** un déterminisme et un pessimisme qui motivent l'atmosphère du film noir, présente dans la palette sombre et les nombreuses scènes nocturnes. Homme du peuple,



20 h 17, rue Darling «emprunte au polar sa trame de fond, la fausse enquête, qui sert de prétexte au voyage intérieur de Gérard.»

Gérard est un héros déchu qui parcourt la ville endormie comme un privé à la recherche d'indices révélateurs. Les renseignements qu'il recueille ici et là lui permettent de reconstituer les derniers instants de la vie des victimes (ou ce qu'il croit être crédible) comme l'enquêteur récréé minutieusement la scène d'un crime pour en élucider le mystère. Gérard mène son enquête qui le place plus d'une fois dans des situations malencontreuses. L'influence du film noir se ressent aussi dans les nombreux huis clos: la chambre de Gérard, le bar, les décombres de l'immeuble ou

encore l'espace restreint de sa voiture. Comme la plupart des films noirs classiques, le dénouement final de **20 h 17, rue Darling** est équivoque, ouvert à interprétation, et l'histoire est contemporaine.

Si le film emprunte beaucoup au noir, l'approche est plutôt personnelle et intimiste. L'enquête que mène Gérard n'est qu'un subterfuge, une fausse piste. Il ne cherche pas tant les causes mystérieuses de l'incendie de son immeuble qu'un nouveau sens à sa vie. L'emploi du genre sert ici d'amorce au cinéaste qui veut transmettre un message par l'intermédiaire du personnage de Gérard, auquel le spectateur finit par s'identifier. C'est par l'emploi de formules et de codes caractéristiques du polar et du noir, notamment la fausse enquête, que Bernard Émond arrive à toucher le spectateur. L'emploi de la narration, caractéristique du film noir, est elle aussi un prétexte. Elle traduit les interrogations existentielles de Gérard, ses réflexions sur la mort et la vie. Teinté d'un pessimisme évident, **20 h 17, rue Darling** laisse toutefois poindre l'espoir à l'horizon.

La surprise...

Surprenant et novateur, **Québec-Montréal** (2002) de Ricardo Trogi est un mélange de différents genres. Le film s'écarte considérablement de la production québécoise traditionnelle par des emprunts à la comédie et au *road movie*. On a toutefois pris soin de bien établir la trame de fond et les personnages dans le contexte québécois. Le voyage entre les deux centres urbains que sont Québec et Montréal est ici l'occasion pour renouveler le discours sur les relations hommes-femmes. Le chassé-croisé entre les différentes conversations a lieu dans quatre voitures qui prennent tour à tour le relais narratif. **Québec-Montréal**, c'est d'abord et avant tout un *road movie* sentimental, du jamais vu

dans la production québécoise. Le périple permet à chacun des personnages typés (le célibataire, la femme inaccessible, le couple vieux jeu, le couple parfait) d'en apprendre un peu plus sur son voisin, mais aussi et surtout sur lui-même. Qu'ils traversent des situations comiques et loufoques ou plus dramatiques, ces personnages sont tous plus ou moins touchés par ce voyage.

Québec-Montréal se veut ici une forme de commentaire critique sur le cycle amoureux qui évolue en cinq temps (l'idéal, la quête, la passion, la quotidienneté et la rupture). Plutôt parodique, la trame sert également de métaphore à l'impossible quête sentimentale des personnages en cavale. Dans leur luxueuse voiture sport rouge, par exemple, Barbie et Ken représentent les archétypes de la beauté, de la jeunesse et de l'idéal amoureux. Ce modèle reflète bien les critères esthétiques qui sont véhiculés par les vedettes du cinéma populaire. Barbie et Ken, idoles des fillettes, illustrent un symbole tout à fait ironique du couple idéal. La parodie des personnages et des situations tragiques sert ici à faire émerger le regard critique du cinéaste et à qualifier le ton *road movie*.



Dans **Québec-Montréal**, «Barbie et Ken représentent les archétypes de la beauté, de la jeunesse et de l'idéal amoureux.»

L'inclassable

Un film comme **la Loi du cochon** (2001) d'Érik Canuel se trouve aussi au carrefour des genres tant il est éclaté, très différent de ce qui s'est fait jusqu'à présent dans le cinéma québécois. Difficilement classifiable, **la Loi du cochon** n'appartient à aucun genre en particulier. Car le cinéaste s'amuse délibérément à confondre le polar, le *thriller*, le film d'action, la comédie et le film d'horreur, sans oublier la parodie qui sert de locomotive à tous ces genres.

À l'opposé du polar traditionnel, l'intrigue ne se déroule pas dans les lieux anonymes d'une grande métropole nord-américaine. Canuel campe ses personnages en pleine campagne. Comme dans un film d'action, **la Loi du cochon** en met plein la vue au spectateur qui ne peut anticiper le dénouement de l'intrigue tant la succession rapide des événements est imprévisible. On tient manifestement le spectateur en haleine à l'aide d'un récit bien ficelé truffé de rebondissements.

L'effet comique qui ralentit le suspense provient de l'utilisation (et de la surutilisation) de la parodie. On mise en effet sur des personnages très stéréotypés, voire presque psychopathes dans le cas de Paquet et Chose, ce qui donne lieu à des situations plutôt comiques (le souper) bien qu'elles soient au fond tragiques (les séquestrés ne savent pas qu'ils sont séquestrés). Certaines scènes combinent des éléments d'action, de *thriller* et même de drame d'horreur, comme lorsque Chose transperce Paquet avec une fourche. La fusillade dans le champ et le bébé qu'on abandonne dans la course folle des événements servent à maximiser le suspense et à dramatiser le ton du film, qui était jusque-là assez rigolo et rafraîchissant. D'autre part, le jeu très physique de Paquet et Chose n'est pas sans rappeler l'effet comique du burlesque. Ce croisement des différents genres donne naissance à un film inclassable dans la cinématographie québécoise.



Dans **la Loi du cochon**, on trouve «des personnages très stéréotypés, voire presque psychopathes dans le cas de Paquet et Chose...» (Photo: Isabel Zimmer)

À suivre...

Ce qu'on remarque, c'est que chacun de ces films est en fait un mélange de genres. Le véritable film de genre n'a pas encore fait son apparition sur nos écrans. Faute de moyens financiers et d'expérience, **le Collectionneur** est loin d'être une copie fidèle et bien maîtrisée du genre dont il veut s'inspirer. Par contre, la maîtrise et la finesse des emprunts au polar et au film noir servent à réaffirmer plus fortement le parti pris d'un cinéma d'auteur à la frontière des genres dans **20 h 17, rue Darling**. **Québec-Montréal** incarne une forme d'écriture qui renouvelle tout à fait le paysage cinématographique québécois. Pour sa part, **la Loi du cochon**, ingénieux et rafraîchissant, navigue entre les genres, ce qui contribue à désamorcer le suspense. Il sera intéressant de voir si le drame fantastique **Sur le seuil** d'Éric Tessier, dont la sortie est prévue pour l'automne, respectera les limites d'un genre ou si les marques du cinéma d'auteur seront encore une fois présentes. ■