Québec-Hollywood : trajectoires contemporaines

Thomas Carrier-Lafleur
Université du Québec à Montréal

Baptiste Creps
Université de Montréal

Du Québec à Hollywood : entre mythe mondialisé et imaginaire local

Dans un sketch de l'édition 2025 du *Bye bye*, revue humoristique de fin d'année présentée à la télévision nationale, une photo de Denis Villeneuve apparaît à l'écran tandis qu'une voix à l'accent québécois prononcé se présente comme le réalisateur de *Dune* (2021). Ce dernier annonce offrir, « en primeur mondiale », le générique d'ouverture du prochain *James Bond*, en invitant le public à être bien attentif : « j'y ai glissé quelques références subtiles au Québec ». Ce qui suit relève d'une surenchère burlesque assumée : le film est annoncé comme produit par la MGM « in association with Pizza Solvatore » ; la musique, signée The Smiling Bottine – traduction loufoque du nom du groupe trad La bottine souriante –, convoque cuillères et guimbarde ; un Bonhomme Carnaval psychédélique surgit à l'écran ; le nom de l'actrice Zendaya précède ceux d'Alain Dumas, Michel Barrette et « Diane from *Tout le monde en parle* » ; l'autoroute 20 traverse le cadre ; une grille de bingo se fait remplir ; le rocher Percé est perforé par une balle ; le chic martini laisse place à la bière bon marché. Enfin, on découvre que ce nouvel opus des aventures de l'agent 007 a pour titre *From Piedmont with Love*… L'ironie, bien sûr, repose sur l'écart entre deux régimes d'images et de références. D'un côté, le générique des films *James Bond*, archétype d'un moment de cinéma stylisé et mondialisé, immédiatement reconnaissable dans son abstraction élégante. De l'autre, une accumulation de références strictement locales qui perturbe cette universalité supposée. Le rire naît précisément de cet écart : l'incompatibilité apparente entre un imaginaire transnational et une culture située. Or, cette incompatibilité mérite d'être interrogée plutôt que simplement constatée. Par l'absurde, ce sketch formule une question au cœur du présent

dossier : comment penser les transferts culturels de plus en plus manifestes entre le Québec et Hollywood à l'époque contemporaine ?

Cette question trouve un écho dans la réflexion d'Isabelle Daunais sur la difficulté des œuvres québécoises à accéder au « grand contexte » supranational. Dans son essai *Le roman sans aventure*, l'autrice relève une opposition entre le rayonnement international des arts du spectacle québécois – à commencer par la chanson et les arts vivants – et celui, plus limité, de ces arts dits « majeurs », dont la littérature :

> L'un des traits les plus frappants de la production artistique québécoise, mais sur lequel, curieusement, personne ne s'est jamais penché, est la distinction très nette que connaissent dans leur rayonnement les arts « majeurs » que sont la littérature, la peinture, la musique, l'architecture, la philosophie d'un côté, et, de l'autre, les arts du spectacle que sont la chanson, le cirque, la scénographie. Alors que les productions des arts du spectacle circulent avec succès sur toutes les scènes de la planète et qu'elles sont reconnues comme parfaitement en phase avec leur domaine (si elles n'en sont pas les modèles), les œuvres des arts majeurs ne sont pratiquement d'aucune incidence, ne sont considérées importantes ou marquantes par personne au sein de ce qu'on peut appeler avec Milan Kundera le « grand contexte » ou le contexte supranational de ces arts[1].

Cela dit, le cinéma demeure absent de cette typologie, qui a d'ailleurs suscité quelques polémiques en raison de sa radicalité[2]. Cette absence est révélatrice. Situé à la jonction de l'art noble et du divertissement, le cinéma échappe aux catégories mobilisées par Daunais, comme s'il constituait un angle mort de la réflexion sur la circulation des œuvres et des figures artistiques québécoises. Le sketch du *Bye bye* consacré à un *James Bond made in Quebec* permet précisément de souligner ce point aveugle. Car si le cinéma québécois semble lui aussi éprouver des difficultés à s'imposer dans le « grand contexte », le cas de Villeneuve – le vrai, cette fois – suggère que cette reconnaissance passe moins par les œuvres produites au Québec que par une dynamique de déplacement : un artiste fait le saut hors du cadre national afin d'intégrer un système de production et de diffusion mondialisé. Autrement dit, ce ne sont pas tant les films québécois qui circulent que les cinéastes eux-mêmes, dont les noms tendent à fonctionner comme des marques – « Villeneuve », « Vallée »,

« Dolan ». Ce phénomène ne doit pas être confondu avec la reconnaissance du savoir-faire technique québécois, bien établi depuis longtemps dans l'industrie hollywoodienne[3]. Avec Villeneuve, on assiste à autre chose : une transition du statut d'artisan de l'ombre vers celui de signature institutionnelle en pleine lumière. Consacré « cinéaste de la décennie » par la Hollywood Critics Association en 2020, Villeneuve a été présenté lors d'une rencontre publique de la Directors Guild of America par Steven Spielberg – l'une de ses influences revendiquées – comme un « créateur de mondes » (*builder of worlds*)[4]. Spielberg situait ainsi Villeneuve dans une lignée très restreinte comprenant Georges Méliès, Walt Disney, George Lucas, Stanley Kubrick, Tim Burton, Guillermo Del Toro ou Wes Anderson. Quels « mondes » ces cinéastes sont-ils appelés à créer ? Des univers singuliers, certes, mais dont la singularité ne devient pleinement visible, dans le cadre hollywoodien, qu'à travers des formes réputées universalisables. Il serait toutefois excessif d'en conclure que l'absence de référence aux films québécois de Villeneuve équivaut à un simple abandon des origines. Elle révèle plutôt un mode de classement : en l'inscrivant parmi les *builders of worlds*, Spielberg privilégie une certaine lisibilité de son œuvre – celle des grandes architectures imaginaires, des mondes totalisés, des fresques de science-fiction ou de genre – au détriment d'autres dimensions de sa trajectoire. Villeneuve apparaît alors moins comme un cinéaste déraciné que comme un auteur dont Hollywood a sélectionné, puis rehaussé la part la plus aisément intégrable à son propre imaginaire du prestige. Mais cette opération de reclassement rencontre aussi une dynamique plus intime du parcours villeneuvien : si le cinéaste a lui-même laissé entendre que ses premiers films – *Un 32 août sur Terre* (1998) et *Maëlstrom* (2000) – ne correspondaient pas encore pleinement à son véritable désir de cinéma[5], c'est bien que l'accès au statut de créateur de mondes engage ici une tension réelle entre ancrage d'origine et horizon d'accomplissement.

Une telle tension dépasse toutefois le seul cas de Villeneuve. Elle invite à replacer le problème dans une histoire plus large des formes de consécration propres au cinéma. Contrairement aux autres arts évoqués par Daunais, le cinéma s'est constitué au XX^e^ siècle comme un art de masse structuré par un centre hégémonique. Hollywood ne désigne pas seulement un lieu ou une industrie : il fonctionne comme un langage, un système de formes et de récits qui a progressivement acquis une portée quasi universelle[6]. Les

cinématographies nationales s'y mesurent constamment, que ce soit dans une logique d'imitation, de négociation ou de résistance. Même les films d'auteur les plus éloignés du spectacle dominant empruntent souvent à son vocabulaire narratif ou stylistique, tandis qu'Hollywood, de son côté, a historiquement intégré et réabsorbé des talents venus du monde entier. Cette dynamique n'est pas nouvelle. Dès les débuts du cinéma, des figures issues du Québec ont contribué à façonner l'industrie hollywoodienne, à commencer par Mack Sennett, pionnier de la comédie burlesque et fondateur des Keystone Studios. À ses côtés, le duo formé par Norma Shearer, l'une des grandes vedettes de la MGM, et son frère Douglas Shearer, pionnier du son synchronisé qui joua un rôle déterminant dans la transition vers le parlant, témoigne également de cette présence précoce. Au fil des décennies, d'autres actrices et acteurs ont emprunté des trajectoires comparables, de Pauline Garon à Geneviève Bujold, illustrant une logique d'intégration en vertu de laquelle les talents circulent vers le centre sans que leurs contextes d'origine ne circulent nécessairement avec eux. Dans les années 1980, certains réalisateurs québécois manifestent déjà une sensibilité marquée pour les formes hollywoodiennes, notamment celles de la série B. Christian Duguay, Yves Simoneau ou Jean-Claude Lord multiplient ainsi les incursions dans des productions – souvent télévisuelles – destinées au marché anglophone nord-américain. Le cas de Simoneau est particulièrement révélateur : avec *Les yeux rouges* (1982) et *Pouvoir intime* (1986), il proposa des thrillers bricolés qui furent largement boudés par la critique québécoise puisque perçus comme de simples imitations du cinéma américain, symptôme d'une méfiance persistante envers toute forme d'« américanisation[7] ». Une réception comparable attendra *Liste noire* (1995) de Jean-Marc Vallée, pourtant plus grand succès commercial de la première moitié des années 1990 au Québec, que la critique démolit en dépit de la revendication explicite par son réalisateur d'un amour pour le cinéma américain[8]. Dans cette perspective, la tension entre « petit contexte » et « grand contexte » prend, pour le cinéma, une forme particulière. Elle ne renvoie pas seulement à la circulation des œuvres, mais à la capacité d'un imaginaire local à se positionner face à une grammaire globale, sorte de *one size fits all*.

Les grands jalons de l'histoire du cinéma québécois illustrent également cette tension. À ses débuts, il s'inscrit dans un cadre institutionnel où la production est étroitement liée à la représentation du territoire[9]. Plusieurs

films, financés notamment par le ministère de la Colonisation, visent explicitement à produire une image cohérente du réel québécois. Le cinéma y est conçu comme outil d'ancrage – disons-le, de propagande – plutôt que comme vecteur de circulation, d'échanges ou de transformation. Le tournant du cinéma direct à la fin des années 1950 introduit une première reconfiguration majeure. En s'inscrivant dans le renouveau mondial du documentaire, des œuvres comme *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault et Michel Brault, 1963), *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963), *Le chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964) ou *De mère en fille* (Anne Claire Poirier, 1968) trouvent une reconnaissance internationale par la singularité de leur démarche[10]. L'exportabilité passe alors par la forme plutôt que par le spectacle. À l'inverse, les tentatives industrielles de la fin des années 1990 visant à reproduire un modèle de succès à l'américaine – des comédies populaires comme *Les Boys* (Louis Saia, 1997) ou *C't'à ton tour, Laura Cadieux* (Denise Filiatrault, 1998) aux fresques historiques à la *Séraphin, un homme et son péché* (Charles Binamé, 2002), *Nouvelle-France* (Jean Beaudin, 2004), *Aurore* (Luc Dionne, 2005), *Le Rocket* (Charles Binamé, 2005) ou *Le Survenant* (Érik Canuel, 2005) – rencontrent un succès, lorsqu'il est au rendez-vous, essentiellement local[11]. Leur circulation demeure limitée, confirmant que l'imitation des formes dominantes ne garantit pas leur transférabilité. Le « renouveau » du tournant des années 2000 réaffirme une voie auteuriste souvent à contre-pied du grand spectacle. Des œuvres *low cost* comme *Les états nordiques* (Denis Côté, 2005), *Rechercher Victor Pellerin* (Sophie Deraspe, 2006), *Continental, un film sans fusil* (Stéphane Lafleur, 2007), *Laurentie* (Mathieu Denis et Simon Lavoie, 2011) ou *Nuit #1* (Anne Émond, 2011) – présentées dans plusieurs dizaines de festivals internationaux – confirment que la visibilité extérieure du cinéma québécois repose davantage sur la singularité esthétique que sur la puissance industrielle[12].

Les trajectoires contemporaines sur lesquelles porte le présent dossier complexifient toutefois ce tableau, que l'on peut étudier de différentes manières. Certains créateurs ont intégré Hollywood comme artisans, tandis que d'autres – dont Villeneuve – y ont inscrit des signatures plus marquées. Cette évolution s'inscrit dans une reconfiguration plus large du système hollywoodien lui-même, désormais traversé par des dynamiques transnationales inédites en raison de la circulation nouvelle des œuvres et des formats à l'ère numérique. Des œuvres telles que *Dune* apparaissent ainsi comme des objets liminaux,

difficilement assignables à une seule tradition nationale. Villeneuve lui-même, lors de son entretien avec Steven Spielberg, évoque la Grande Noirceur et la Révolution tranquille – face à un public qui n'a sans doute jamais entendu parler de cette « Quiet Revolution » – comme matrice ayant nourri son approche de la religion dans l'univers des Fremen, ramenant de l'ici à travers l'ailleurs (et vice versa). Ce déplacement est révélateur : l'imaginaire québécois, lorsqu'il est reconfiguré à l'intérieur de grandes fresques hollywoodiennes, devient lisible sous la forme d'un schéma universalisé – dans le cas des Fremen, celui du rapport entre foi et pouvoir politique. Il n'est pas anodin que Hollywood ait historiquement projeté sur le Québec une image comparable, souvent négative, celle d'un monde reculé dominé par la religion – et par la langue française ! –, comme en témoignent des films tels que *I Confess* (Alfred Hitchcock, 1953) ou *Agnes of God* (Norman Jewison, 1985). Le tournant des années 2000 marque à cet égard une inflexion significative. *Les invasions barbares* (Denys Arcand, 2003), récompensé par l'Oscar du meilleur film en langue étrangère, confirme l'existence d'une reconnaissance internationale du cinéma québécois sans pour autant entraîner une migration de son auteur vers Hollywood[13]. À l'inverse, Jean-Marc Vallée emprunte cette voie dès la fin des années 1990 : après *Liste noire*, il réalise aux États-Unis deux films de genre (*Los Locos* en 1997 et *Loser Love* en 1999), avant que *C.R.A.Z.Y.* (2005), succès critique et public, ne lui ouvre les portes d'Hollywood qu'il franchit dans un premier temps avec *The Young Victoria* (2009). Son parcours illustre une autre forme de circulation, toute singulière : celle d'un savoir-faire capable de se redéployer dans des conditions économiques comparables. *Dallas Buyers Club* (2013), réalisé pour un budget modeste d'environ cinq millions de dollars – soit moins que pour *C.R.A.Z.Y.*, en dépit de la présence de vedettes comme Matthew McConaughey, Jared Leto et Jennifer Garner – témoigne de cette capacité, souvent associée aux professionnels de l'audiovisuel au Québec, de « faire beaucoup avec peu », caractéristique qui amène Hollywood à se nourrir de plus en plus des artisans québécois.

La décennie suivante voit se multiplier les reconnaissances internationales pour les longs métrages de fiction. *Incendies* (Villeneuve, 2010), *Monsieur Lazhar* (Philippe Falardeau, 2011) et *Rebelle* (Kim Nguyen, 2012) obtiennent coup sur coup des nominations à l'Oscar du meilleur film en langue étrangère, tandis que *Mommy* (Xavier Dolan, 2014), *Juste la fin du monde* (Xavier Dolan, 2016), *Chien de garde* (Sophie Dupuis, 2018), *Antigone* (Sophie

Deraspe, 2019) et *Une langue universelle* (Matthew Rankin, 2025) passent ensuite tout près, confirmant la visibilité croissante du cinéma québécois de répertoire sur la scène mondiale. Vallée, pour sa part, étend ensuite son influence à la forme sérielle avec *Big Little Lies* (2017-2019) et *Sharp Objects* (2019), où il développe une poétique du montage et un style visuel distinctif, tandis que Villeneuve privilégie la grande forme, entre hommage et relecture de genres classiques ou néoclassiques, approche qui n'est pas sans risques comme l'a montré l'accueil – au box-office, du moins – plutôt froid réservé à *Blade Runner 2049* (2017). Parallèlement, l'économie de la production se transforme. Montréal devient un lieu privilégié de tournage pour des productions internationales, tandis que les effets visuels *made in Québec* occupent une place de plus en plus centrale dans l'industrie, bien que cette reconnaissance demeure souvent invisible pour le grand public[14]. Des interprètes comme François Arnaud ou Sophie Nélisse poursuivent des carrières internationales, alors que des œuvres hybrides comme *Jusqu'au déclin* (Patrice Laliberté, 2020), premier film du Québec produit par Netflix, adoptent les codes du thriller survivaliste pour atteindre une audience que rejoint rarement le cinéma québécois[15]. Cette circulation ne concerne pas uniquement les cinéastes ou les interprètes. Elle touche aussi les artisans dont les trajectoires incarnent concrètement ces dynamiques de déplacement. Le directeur artistique Patrice Vermette, après avoir collaboré avec Jean-Marc Vallée puis Denis Villeneuve, poursuit aujourd'hui une carrière internationale auprès de certains des plus grands noms du cinéma mondial. De même, le directeur de la photographie Yves Bélanger, associé aux univers de Dolan et, surtout, de Vallée, est devenu un collaborateur régulier de Clint Eastwood[16]. Ces parcours témoignent d'une reconnaissance du savoir-faire québécois qui s'opère souvent par l'intégration individuelle à des équipes internationales, mais aussi par l'inscription dans des réseaux d'expertise transnationaux où se consolident des complicités professionnelles durables. Plus que les œuvres elles-mêmes, ce sont ainsi des compétences, des sensibilités et des modes de collaboration qui circulent, participant à la constitution d'un capital créatif collectif dont l'ancrage demeure québécois tout en s'inscrivant pleinement dans une économie mondialisée.

L'accession de Villeneuve à la réalisation du prochain *James Bond* – citée d'entrée de jeu pour sa valeur symbolique – condense ainsi une série de tensions qui excèdent largement la trajectoire individuelle d'un seul artiste. Elle

invite à interroger non seulement les modalités d'intégration d'une signature ou d'une aura québécoise dans le système du divertissement transnational, mais aussi la nature même de ce système. Car « Hollywood » est aujourd'hui un syntagme figé qui renvoie à des réalités multiples et mouvantes. Il désigne à la fois une industrie historiquement localisée, un ensemble de formes narratives, un imaginaire global du spectacle et – de plus en plus – un horizon en crise. À l'ère de la fragmentation des publics, du déclin des salles et de la consolidation des plateformes, l'écosystème qui a longtemps structuré le cinéma mondial se reconfigure[17]. Dans ce contexte, « Hollywood » incarne peut-être moins une réalité stable qu'une idée du cinéma – héritée du XX^e^ siècle – fondée sur la centralité des salles, la hiérarchie des formats et la circulation internationale des récits[18]. Cette transformation s'accompagne d'un déplacement économique majeur : la disparition progressive des films à budget moyen des écrans de cinéma, au profit d'une polarisation entre productions à très grand spectacle et œuvres à faible coût destinées aux plateformes[19]. Le Québec se trouve à la croisée de ces dynamiques. D'un côté, il développe une expertise reconnue mondialement en matière de création numérique et d'effets visuels, par exemple ; de l'autre, ses propres productions cinématographiques disposent rarement des moyens nécessaires pour mobiliser pleinement ces ressources. Le savoir-faire circule, mais les œuvres qui pourraient l'incarner localement peinent à émerger. Dès lors, la question des transferts culturels ne saurait être réduite à une simple circulation de talents ou de formes. Elle engage une redéfinition plus vaste de ce que l'on entend par « cinéma », par « corpus national » et par « référent hollywoodien ». Elle touche à des enjeux *historiques* – la transformation d'un centre hégémonique –, *ontologiques* – la mutation du médium lui-même – et *économiques* – la redistribution des conditions de production et de diffusion. Face à cette complexité croissante, le présent dossier a fait le choix d'une approche singulière. Plutôt que de prétendre embrasser l'ensemble de ces mutations, il privilégie une perspective essentiellement auteuriste, attentive aux trajectoires et aux œuvres. Cette approche permet d'observer concrètement comment ces tensions se manifestent dans des films et des parcours spécifiques, tout en reconnaissant que d'autres angles – industriels, institutionnels ou technologiques – demeurent tout aussi pertinents pour saisir l'ampleur du phénomène. Il s'ouvre également à des voix issues du terrain, à travers des entretiens avec plusieurs acteurs majeurs de cet univers Québec-Hollywood :

les réalisateurs Denis Villeneuve et Philippe Falardeau, le concepteur artistique Patrice Vermette, le concepteur sonore Martin Pinsonnault et le directeur de la photographie Yves Bélanger. Ces échanges offrent un éclairage de première main sur les dynamiques de création, de circulation et de collaboration qui structurent ces transferts, en les abordant depuis différents prismes de la production cinématographique.

L'ambition de ce dossier réside moins dans l'idée de proposer une analyse exhaustive des circulations du cinéma québécois vers la sphère hollywoodienne au cours des 25 dernières années, mais plutôt dans celle de donner à voir, à travers une pluralité d'articles, de points de vue, de trajectoires et de témoignages, les modalités concrètes d'une ouverture progressive d'un monde à l'autre. À rebours d'un contexte où les États-Unis d'Amérique tendent aujourd'hui à se replier sur eux-mêmes, ces circulations témoignent d'une dynamique persistante d'échanges, de porosités et de déplacements, à laquelle le cinéma, de manière remarquable, continue de résister et de contribuer.

* * *

Le dossier se compose de dix contributions, réparties entre cinq articles et cinq entretiens. Les articles examinent les circulations Québec-Hollywood à partir d'objets et de problématiques variés : réception critique, légitimation auteuriste, hybridation générique, mythologies médiatiques, désir de reconnaissance, imaginaires sonores et dynamiques de déterritorialisation culturelle. Les entretiens viennent quant à eux ancrer ces enjeux dans des parcours concrets, en faisant entendre des expériences contrastées du passage vers l'espace hollywoodien – qu'il s'agisse de réalisation, de direction artistique, de conception sonore ou de direction de la photographie. Ce double mouvement, entre analyse et témoignage, permet de saisir les formes à la fois symboliques, esthétiques et matérielles que prennent aujourd'hui les relations entre le cinéma québécois et Hollywood.

L'article « Denis Villeneuve vu de France : un auteur québécois au creux des genres hollywoodiens » de Gaspard Delon analyse la réception critique du cinéaste dans la presse française afin de mettre en lumière les cadres interprétatifs qui structurent sa légitimation comme auteur. À partir d'*Incendies* (2010), Denis Villeneuve est progressivement consacré comme une figure singulière, mais toujours pensée à travers une tension entre deux

pôles : l'intégration au système hollywoodien et la préservation d'une identité artistique distincte. L'étude révèle que la critique française tend à mobiliser une opposition persistante entre cinéma d'auteur francophone et industrie américaine, opposition à partir de laquelle la trajectoire de Villeneuve est lue comme un parcours risqué qu'il s'agirait de justifier ou de surveiller. À mesure que les budgets auxquels il a accès augmentent et que son inscription dans les genres hollywoodiens se confirme, la question devient moins celle de son talent que de sa capacité à ne pas se dissoudre dans un système perçu comme homogénéisant. Cette réception met ainsi au jour un malentendu : loin de constituer une rupture, la période hollywoodienne du réalisateur prolonge des dynamiques déjà présentes dans ses films québécois. La figure de Villeneuve sert souvent de support aux débats français sur Hollywood lui-même, révélant une difficulté à penser le cinéma québécois dans une logique de circulation et d'hybridation plutôt que d'opposition culturelle.

Avec « Denis Villeneuve's "Arthouse" Space Opera », Amy J. Ransom analyse pour sa part les deux premiers volets de la saga *Dune* (2021 et 2024) comme une œuvre hybride qui articule les codes du *blockbuster* hollywoodien avec une sensibilité issue du cinéma d'auteur. Le diptyque y est envisagé comme une forme à la fois spectaculaire et réflexive, conjuguant la logique industrielle du *space opera* avec une attention soutenue aux enjeux politiques et symboliques. Loin de se limiter à une adaptation fidèle du roman de Frank Herbert, le film propose une relecture où les thèmes du colonialisme, du messianisme et du pouvoir sont filtrés à travers une perspective marquée par des débats culturels propres au Québec, notamment autour de la survivance, de la mémoire collective et du statut minoritaire en Amérique du Nord. Cette approche permet de comprendre le succès de l'entreprise là où d'autres adaptations auraient échoué : la mise en scène du conflit impérial et de la religion ne s'inscrit pas dans une logique héroïque classique, mais dans une tradition critique qui complexifie les figures du sauveur et du peuple élu. *Dune* apparaît dès lors comme un objet liminal, situé à la croisée de deux régimes – cinéma d'auteur et cinéma de masse –, et révélateur des tensions qui traversent aujourd'hui les circulations entre Hollywood et les imaginaires nationaux.

Dans « Jean-Marc Vallée à Hollywood : la construction d'un mythe dans les médias québécois », Olivier Du Ruisseau propose une analyse de la réception médiatique de la carrière américaine du cinéaste. À partir d'un corpus d'articles publiés sur plusieurs décennies, il met en lumière la manière dont

la presse québécoise a contribué à construire un récit valorisant autour du parcours hollywoodien du réalisateur, souvent en décalage avec la réception réelle de ses films aux États-Unis. L'étude montre ainsi que le succès de Vallée ne relève pas seulement d'une trajectoire individuelle, mais d'un travail discursif par lequel les médias participent à produire une figure exemplaire du « Québécois à Hollywood ». En retraçant les moments clés de cette médiatisation – des débuts marqués par *Liste noire* jusqu'aux succès critiques et populaires associés à *Dallas Buyers Club* et aux séries télévisées –, l'article met en évidence la dimension symbolique de cette réception. Il révèle comment le discours journalistique transforme une carrière en récit collectif, permettant de penser le rayonnement du cinéma québécois à travers une figure incarnée. Loin d'être neutre, cette réception contribue à stabiliser une certaine idée du rapport entre le Québec et Hollywood.

Dans « "Tout ce qu'on fait dans la vie, on le fait pour être aimé" : *The Death & Life of John F. Donovan* de Xavier Dolan et la mise en procès du désir de plaire », Thomas Carrier-Lafleur et Baptiste Creps présentent le film comme témoignant d'un moment charnière où le rapport ambivalent de Dolan à Hollywood devient explicitement thématisé. Le texte montre que le film met en scène une tension structurante entre aspiration au système hollywoodien et impossibilité d'y être pleinement reconnu. À travers la figure de John Donovan et sa correspondance avec un jeune admirateur, l'œuvre explore la logique du désir de plaire comme moteur du geste artistique – un désir indissociable de la honte, du jugement et de la médiatisation. Le film devient ainsi un métafilm sur la célébrité, appréhendée non pas comme simple réussite, mais comme espace de mise en accusation permanente où l'identité doit être continuellement négociée. L'analyse soutient que cette dynamique reflète la position même de Dolan dans le champ cinématographique : cinéaste nourri par l'imaginaire hollywoodien mais situé à sa périphérie symbolique. En mobilisant les codes du mélodrame et de la culture populaire, *The Death & Life of John F. Donovan* (2018) rejoue les mécanismes de reconnaissance, de confession et de condamnation propres à l'industrie médiatique, transformant Hollywood en tribunal où le besoin d'amour et de validation devient lui-même objet de procès.

Avec « The Hollywood Soundtrack and the Québécois Coming-of-Age Film », Claire Gray montre que les échanges entre Hollywood et le Québec ne passent pas uniquement par les trajectoires des cinéastes ou les formes visuelles,

mais aussi par les régimes sonores. À travers l'analyse de *Mommy* (Xavier Dolan, 2013), des *Êtres chers* (Anne Émond, 2015) et de *Solo* (Sophie Dupuis, 2023), l'article met en évidence le rôle central de la musique anglo-américaine dans la construction des subjectivités adolescentes contemporaines. Dans ces films, les bandes sonores composées de chansons anglophones – de Counting Crows à Perfume Genius – ne signalent pas un simple effet de mode ou une américanisation passive. Elles constituent plutôt des espaces imaginaires permettant aux protagonistes de se détacher d'un environnement perçu comme contraignant et de projeter des identités possibles. Cette écoute engagée produit ce que l'article désigne comme un « effet Hollywood » : par la musique, les personnages reconfigurent leur expérience du réel et s'imaginent évoluer dans un univers élargi, moins déterminé par les cadres sociaux et nationaux. Loin d'effacer l'ancrage québécois, cette dynamique traduit une forme de déterritorialisation où l'imaginaire hollywoodien devient un outil d'exploration identitaire. La bande sonore apparaît ainsi comme un lieu privilégié de transferts culturels, révélant comment les jeunes générations articulent leur rapport au Québec dans un horizon mondialisé.

Dans l'entretien « Ce deuxième Hollywood », Philippe Falardeau revient sur son expérience dans le cinéma anglophone à la suite de la reconnaissance internationale de *Monsieur Lazhar*. Réalisateur de films marqués par la rencontre avec l'altérité, il décrit son passage à des productions comme *The Good Lie* (2014), *Outsider* (2016) ou *My Salinger Year* (2020) non pas comme un virage, mais comme une extension de ses préoccupations, dans un contexte de production différent. Falardeau y distingue le « Hollywood des studios » d'un « deuxième Hollywood », caractérisé par un financement éclaté et structuré autour de la présence de vedettes plutôt que d'une intégration institutionnelle au système. Il évoque les négociations liées au travail avec des acteurs et des producteurs, les règles syndicales, les dynamiques hiérarchiques et les marges de manœuvre laissées au réalisateur, révélant les écarts entre les pratiques américaines et québécoises. L'entretien aborde également la circulation des équipes et des savoir-faire, la réputation des artisans québécois (perçus comme capables de « faire beaucoup avec peu »), ainsi que les transformations du paysage industriel, notamment liées aux plateformes. Plutôt qu'un horizon à conquérir, Hollywood apparaît ici comme un espace contingent, traversé par des occasions, des contraintes et des choix personnels, où la mobilité reste toujours négociée.

Avec l'entretien « Nous sommes des enfants de Spielberg », Patrice Vermette revient sur un parcours qui l'a mené de la publicité et du vidéoclip à la conception visuelle de grandes productions internationales. D'abord marqué par ses collaborations avec Jean-Marc Vallée, notamment sur *C.R.A.Z.Y.* et *The Young Victoria*, son travail s'inscrit dans une approche où le décor participe pleinement à la narration et à l'expérience sensorielle du film. L'entretien retrace ensuite le rôle déterminant de sa collaboration avec Denis Villeneuve, depuis *Enemy* (2013) et *Prisoners* (2013) jusqu'à *Sicario* (2015), *Arrival* (2016) et *Dune*, pour lequel il reçut l'Oscar de la meilleure direction artistique. Vermette y décrit une pratique fondée sur la recherche, la cohérence spatiale et la construction de mondes dotés d'une logique interne, où l'espace devient un vecteur dramatique à part entière. Au fil de la discussion, il évoque les conditions de travail dans l'industrie américaine, les dynamiques de collaboration avec des directeurs de la photographie comme Roger Deakins, ainsi que les transformations des modes de production contemporains. Son témoignage met en lumière une génération de créateurs formés hors des institutions traditionnelles – dans la publicité, le clip ou la télévision – et dont le savoir-faire circule aujourd'hui au sein de réseaux internationaux.

Dans l'entretien « La dramaturgie invisible : le parcours sonore de Martin Pinsonnault », le concepteur sonore et superviseur du montage sonore revient sur une trajectoire qui traverse depuis plus de 30 ans le cinéma québécois, les coproductions internationales et certaines productions hollywoodiennes. Marqué à la fois par la cinéphilie universitaire, la rencontre précoce avec Pierre Perrault et l'influence décisive de Walter Murch, Pinsonnault y défend une conception du son pensée moins comme un simple travail technique que comme une véritable dramaturgie, fondée sur l'écoute, la texture et la reconstruction sensible des mondes filmiques. L'entretien retrace son passage de collaborations marquantes avec Jean-Marc Vallée, Denis Villeneuve ou Robert Morin à des projets d'envergure internationale comme *Eye of the Beholder* (Stephan Elliott, 1999) ou *CODA* (Sian Heder, 2021), en montrant comment ces expériences ont transformé ses méthodes sans le faire rompre avec l'approche artisanale qui est la sienne. Il évoque également les écarts entre les milieux de production québécois et hollywoodiens : rapports hiérarchiques plus rigides, poids accru des producteurs, climats de travail parfois toxiques, mais aussi accès à des moyens, à du temps et à des ressources

permettant une exploration sonore plus poussée. À travers ce parcours, Hollywood n'apparaît donc pas comme un simple lieu de consécration, mais comme un cadre de production ambivalent, susceptible à la fois d'amplifier les possibilités créatrices et de reconfigurer en profondeur les conditions mêmes du travail artistique.

Dans « Témoignages hollywoodiens », le directeur de la photographie Yves Bélanger revient sur un parcours singulier qui l'a mené du cinéma indépendant québécois aux plateaux hollywoodiens, notamment aux côtés de Jean-Marc Vallée et de Clint Eastwood. L'échange propose moins une chronologie qu'une réflexion sur les pratiques de tournage, les modes de production et les transformations contemporaines du cinéma. Bélanger y décrit une approche intuitive de l'image, attentive aux corps et aux espaces, façonnée par une culture cinéphile nourrie autant par Kubrick que par les maîtres du cinéma américain classique. Il évoque les différences entre les environnements de travail québécois et américains, notamment en matière de budgets, de flexibilité et de hiérarchie, tout en soulignant que l'accès des artisans du cinéma à Hollywood découle moins du fonctionnement d'un système structuré que des relations interpersonnelles et des réseaux de confiance qu'ils parviennent à établir. L'entretien aborde également les mutations de l'industrie, marquée par l'essor des plateformes, la standardisation des modes de production et la centralité croissante des franchises. Bélanger y exprime une inquiétude quant à l'uniformisation des cinématographies nationales et au déclin de l'expérience collective en salle, tout en rappelant que la création cinématographique demeure fondamentalement liée à des collaborations humaines et à des expérimentations formelles.

Enfin, dans « L'apprentissage américain », Denis Villeneuve revient sur les conditions et les transformations qui ont accompagné son passage du cinéma québécois au système hollywoodien. L'échange met en lumière un moment charnière de son parcours : la prise de conscience, à la suite de ses premiers films, d'un éloignement par rapport à son imaginaire cinéphile profondément nord-américain. La découverte de *C.R.A.Z.Y.* agit alors pour Villeneuve comme un révélateur, lui permettant de réconcilier ambition spectaculaire et ancrage culturel, et ouvrant la voie à un réalignement esthétique qui trouve son point de bascule avec *Polytechnique* (2009) puis *Incendies* (2010). L'entretien aborde également la continuité entre ses films québécois et ses œuvres américaines, en soulignant que le passage à Hollywood ne constitue

pas une rupture mais un prolongement, rendu possible par une évolution conjointe du système des studios. Villeneuve insiste sur l'importance des collaborations, des réseaux et de la discipline, tout en évoquant les contraintes et les espaces de liberté propres aux productions de grande envergure. À travers des réflexions sur la cinéphilie, l'échec, l'influence des *movie brats* et le rôle des équipes québécoises dans ses projets américains, se dessine une conception du cinéma fondée sur l'équilibre entre vision personnelle et cadre industriel, révélant un parcours marqué par la négociation constante entre identité et intégration.

Notes

1. Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure* (Montréal : Les Éditions du Boréal, 2015), 7.
2. Julien Lefort-Favreau, « L'hypothèse qui reste à vérifier. *Le roman sans aventure* d'Isabelle Daunais », *Captures* 7.1 (mai 2022) : 11, https://doi.org/10.7202/1091534ar (dernière consultation le 18 mars 2026) ; Jacques Pelletier, « Un roman sans aventure : vraiment ? », *Les Cahiers de lecture de L'Action nationale* 9.3 (été 2015) : 28-30, https://id.erudit.org/iderudit/78176ac (dernière consultation le 23 mars 2026).
3. Maxime Demers, « Hollywood PQ : 25 Québécois qui brillent à Hollywood », *Le Journal de Montréal* (26 mars 2022), https://www.journaldemontreal.com/2022/03/26/les-quebecois-qui-brillent-a-hollywood (dernière consultation le 23 mars 2026) ; Amélie Revert, « L'attractivité du cinéma québécois », *Le Devoir* (29 octobre 2022), https://www.ledevoir.com/culture/cinema/767773/l-attractivite-du-cinema-quebecois (dernière consultation le 18 mars 2026).
4. Christopher Marc, « Steven Spielberg Says Denis Villeneuve Deserves to Be Among the Great "Builder Of Worlds" Modern Filmmakers in New Podcast Chat », *The Playlist* (mars 2024), https://theplaylist.net/steven-spielberg-denis-villeneuve-dune-part-two-20240327/ (dernière consultation le 18 mars 2026).
5. Isabelle Grégoire, « Denis Villeneuve, entre la gloire et la colère », *L'Actualité* (février 2011), https://lactualite.com/temps-libre/culture/denis-villeneuve-entre-la-gloire-et-la-colere/ (dernière consultation le 20 mars 2026).
6. David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 2006).
7. Yves Picard, « Le cinéma québécois contemporain s'américanise-t-il ? », *Cinémas* 7, 3 (printemps 1997) : 137-146, https://doi.org/10.7202/1000952ar (dernière consultation le 18 mars 2026) ; Louis Pelletier et Julie Ravary-Pilon, « Autour des "Mauvais genres" : une table ronde en compagnie de Simon Chénier, David Fortin, Eva Létourneau, Mathieu Li-Goyette et Francis Ouellette, animée par Louis Pelletier et Julie Ravary-Pilon », *Nouvelles Vues* nº 21 (automne 2021) : 12, https://doi.org/10.7202/1090094ar (dernière consultation le 18 mars 2026).
8. Mario Cloutier, « *Liste noire*, succès d'année ? », *Séquences* nº 181 (novembre–décembre 1995), https://id.erudit.org/iderudit/49575ac (dernière consultation le 18 mars 2026).
9. Pierre-André Savard, *Les régions du Québec au grand écran : discours cinématographique et représentations chez les prêtres-cinéastes, 1930-1960*, mémoire de maîtrise (Rimouski : Université

du Québec à Rimouski, 2016), https://semaphore.uqar.ca/id/eprint/1263 (dernière consultation le 19 mars 2026).

10. Sévérine Graff, *Le cinéma-vérité* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014), 421-436, https://doi.org/10.4000/books.pur.76200 (dernière consultation le 19 mars 2026).
11. Christian Poirier, *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité ?* Tome 1, « L'imaginaire filmique » (Québec : Presses de l'Université du Québec, 2004), 218-223 ; Claude Martin, Michel de la Durantaye, Jacques Lemieux et Jason Luckerhoff, *Enjeux des industries culturelles au Québec : identité, mondialisation, convergence* (Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012), 94-110.
12. Jean-Pierre Sirois-Trahan, « La mouvée et son dehors : renouveau du cinéma québécois », *Cahiers du cinéma* nº 660 (octobre 2010) : 76-78.
13. Anna Giaufret, « L'invasion du cinéma québécois ? *Les invasions barbares* de Denys Arcand », *Publif@rum* nº 7 (décembre 2007), https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1368/1359 (dernière consultation le 23 mars 2026).
14. Guy Bellavance, « Montréal polymorphe, *Montreal anywhere*. Une ville de tournage à l'ère de la délocalisation », dans *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma : du cinéma et des restes urbains,* sous la direction de Charles Perraton et François Jost (Paris : L'Harmattan, 2003), 99-120.
15. Louis-Philippe Ouimet, « Le film *Jusqu'au déclin* vu par 21 millions de personnes, selon Netflix », *Radio-Canada* (15 mai 2020), https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1703189/jusqu-au-declin-netflix-film-quebecois (dernière consultation le 23 mars 2026).
16. Maxime Demers, « Le complice québécois de Clint Eastwood », *TVA Nouvelles* (5 novembre 2019), https://www.tvanouvelles.ca/2019/11/05/le-complice-quebecois-de-clint-eastwood (dernière consultation le 23 mars 2026).
17. Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria, Richard Maxwell et Ting Wang, *Global Hollywood 2* (Londres : Bloomsbury, 2019) ; Violaine Roussel, *Data-Driven Hollywood : The New Data Professionals in the Age of Streaming* (Princeton : Princeton University Press, 2026).
18. Thomas Schatz, « The New Hollywood », dans *Film Theory Goes to the Movies: Cultural Analysis of Contemporary Film*, sous la direction de Jim Collins, Hilary Radner et Ava Preacher Collins (New York : Routledge, 1992), 8-36 ; Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne : le temps des voyants* (Aix-en-Provence : Rouge profonde, 2011) ; Pierre Berthomieu, *Hollywood : le temps des mutants* (Aix-en-Provence : Rouge profonde, 2013).
19. Chuck Tyron, *On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies* (New Brunswick : Rutgers University Press, 2013) ; Amanda D. Lotz et Daniel Herbert, « Netflix Is Destroying Hollywood », dans *Media Disrupted: Surviving Pirates, Cannibals, and Streaming Wars,* sous la direction de Amanda D. Lotz (Cambridge : Massachusetts Institute of Technology Press, 2021), 93-122.