

Raphaëlle Moine

Le genre cinématographique : une catégorie de l'interprétation

La théorie des genres cinématographiques fait figure de parent pauvre dans la recherche française, comme l'attestent le peu de publications universitaires en langue française ou de traductions de textes étrangers sur ce sujet. On peut avancer plusieurs raisons à cette indigence théorique. Tout d'abord il est clair que la pensée du cinéma en France, souvent fortement marquée par une tradition critique issue de la Nouvelle Vague, privilégie les découpages en auteurs, mouvements et styles. De plus, le souci d'acquérir une légitimité disciplinaire a contribué à détourner les recherches universitaires et académiques sur le cinéma de la théorie des genres : la théorie du cinéma a plutôt cherché à privilégier ce qui paraissait proprement cinématographique, ce qui n'est pas le cas de la notion de genre, utilisée et discutée de longue date en littérature et en peinture, mais aussi dans d'autres domaines d'expression. Enfin, l'opposition genre/auteur reste largement en France, chez les commentateurs comme chez les créateurs, plus un clivage qu'une opposition dialectique, ce qui a en particulier pour effet de bloquer la réflexion sur le genre et de la réduire au mieux à l'analyse d'un « cinéma de genre », que son inscription dans la culture de masse démonétise. Dans ce contexte, le genre a très mauvais genre et devient un mauvais objet, trop relié à une culture de masse souvent posée d'office comme aliénante.

Cette relative absence de réflexion de fond en France sur la question générique au cinéma (ce qui n'est pas le cas dans le champ littéraire ou télévisuel où elle a suscité et suscite encore une abondante exégèse) n'empêche toutefois pas la littérature critique et universitaire française de s'intéresser aux genres. Il est même intéressant de considérer les usages qu'elle en fait pour mettre en lumière ce qui bloque l'investigation théorique : d'une part elle produit des monographies, dont certaines de grande qualité, sur un genre (souvent hollywoodien), et d'autre part de très nombreux textes utilisent des dénominations génériques de façon allusive, et trop souvent sans les remettre en question, pour caractériser les films, aussi bien dans des approches esthétiques ou historiques que dans des études d'auteurs. Il ressort de cette bipartition schématique que le genre fonctionne avant tout comme un outil de classement et comme une catégorie descriptive. Comme le loueur de vidéos ou le bibliothécaire de médiathèque, l'universitaire se sert donc des genres pour trier, répertorier et identifier des films ou pour construire des corpus. Cette pratique du genre, assez semblable à son usage courant, est inspirée par une vision statique des genres dont la pensée se limite alors à un projet taxinomique, où on se demande quelles sont les frontières de tel ou tel genre, quand le genre naît, s'épanouit et meurt, quel film on « met dans le genre » ou on en exclut. Il me semble donc qu'il est nécessaire, pour penser la notion de genre et qu'elle ne reste pas qu'un petit jeu sans fin pour cinéophile obsessionnel, de laisser de côté la valeur descriptive des genres pour privilégier une conception dynamique des genres. Cela ne veut pas dire que les genres cinématographiques ne servent pas, dans les faits, à opérer des classements, à distinguer et à hiérarchiser des ensembles dans la production cinématographique, mais que cette activité taxinomique que réalisent les

genres est elle-même à envisager comme une production discursive, ainsi que l'a proposé Rick Altman dans sa deuxième élaboration théorique (« sémantico-syntaxico-pragmatique ») sur la question générique¹. Il s'agit donc de dépasser la seule perspective catégorielle (qui consiste à construire un genre à partir d'un nombre fini de films pour ensuite l'ériger en modèle ou en « noyau » - pour reprendre une métaphore convenue) afin de saisir comment les genres du cinéma ne sont pas seulement *les genres des films*, mais aussi des *catégories, mouvantes, de production et d'interprétation*. Ce cadre problématique me semble susceptible d'expliquer la complexité des phénomènes génériques tout en rendant compte de leur historicité, de leurs processus de constitution et d'évolution. Il permet en outre, comme j'ai tenté de le faire dans mon livre sur les genres du cinéma², d'articuler de façon pertinente trois questionnements conjoints : sur la notion de genre au cinéma, sur le répertoire des genres cinématographiques (passés ou actuels) et sur ce que j'ai appelé les « gestes génériques », c'est-à-dire les pratiques qui consistent à nommer, reconnaître, produire, utiliser ou exploiter des genres cinématographiques.

Comme le montre la confrontation des différents classements génériques en usage, le démon de la taxinomie, qui entretient le fantasme d'un quadrillage universel de la production cinématographique en ensembles cinématographiques fixes et disjoints, se révèle impuissant à produire une unique carte des genres. De plus, l'incohérence des taxinomies est bien visible dès lors qu'on met en lumière les critères qui permettent de définir un genre. Il semble dès lors pertinent de prolonger dans le champ cinématographique les analyses de Jean-Marie Schaeffer qui souligne l'hétérogénéité des propriétés communes repérées dans les oeuvres littéraires permettant de distinguer et de caractériser les genres littéraires et de rapporter un texte à un genre : les critères invoqués concernent des niveaux différents de l'acte discursif et renvoient à l'énonciation, à la destination ou à la fonction du texte aussi bien qu'aux éléments sémantiques ou syntaxiques récurrents de son message³. En bonne logique catégorielle (qui exige, comme toute entreprise de classement, une systématisme et une constance dans les principes qui y président), il est ainsi un peu étrange de voir coïncider dans les répertoires génériques des genres majoritairement définis par l'effet qu'ils visent à produire sur le spectateur (comme la comédie, le film érotique, le film d'horreur) avec des genres définis par leurs éléments sémantiques ou syntaxiques comme le western. Pour ce dernier, deux définitions concurrentes existent même qui donnent des limites différentes au corpus de westerns : l'une met l'accent sur les traits sémantiques, l'époque (l'Ouest américain de la fin du XIX^{ème} siècle), un répertoire de lieux emblématiques (les sierras, les déserts, les grands espaces naturels ; les petites villes de l'Ouest, avec leur rue centrale, leur saloon, leur prison, les fermes familiales) et de personnages types (le cowboy, les pionniers, les Indiens, la cavalerie, la chanteuse de saloon, le shérif, le *cattle baron*), un réservoir d'objets et d'accessoires (les chariots, la diligence, les *shotguns*, les flèches), un ensemble de situations (le duel à l'arme à feu, transhumance du bétail, le franchissement d'obstacles naturels, les attaques lancées par les Indiens, la charge de la cavalerie) ; l'autre renonce au catalogue des thèmes et des motifs pour privilégier la structure syntaxique du western, l'opposition entre *Wilderness et Civilization*. Les westerns, leurs histoires, leurs personnages, les valeurs qu'ils véhiculent occupent alors l'espace, une frontière réelle ou symbolique, instauré par la tension entre ces deux pôles dont le genre

affirme à la fois la complémentarité et l'antagonisme. entre lesquels se répartissent et hésitent, le long d'une frontière réelle ou symbolique, les définitions concurrentes (éléments sémantiques ou syntaxiques du message). Le choix de l'un ou l'autre critère amène à construire des corpus de films différents : les « westerns pennsylvaniens » comme *La furie de l'or noir* (Ruben Mamoulian, Etats-Unis, 1937) ainsi que les films qui mettent en scène l'installation et la vie des colons avant l'Indépendance, comme les différentes versions du *Dernier des Mohicans*, sont exclus du genre, par leur référent géographique et/ou historique, par la définition sémantique alors qu'ils y appartiennent avec la définition syntaxique.

Les typologies génériques (leur composition, les noms de genre, les films que chaque genre désigne, etc.) sont donc étroitement liées au contexte historique, géographique et énonciatif dans lesquels elles sont employées. Les films d'arts martiaux par exemple peuvent constituer un genre homogène pour le spectateur occidental ordinaire qui ignore, faute de connaître et la culture et les films, la diversité sémantique des combats et de leur mise en scène dans les cinémas asiatiques. De même les programmes de cinéma, qui affichent des mentions génériques pour permettre à leur lecteur de choisir leur sortie en salle ou leur programme en leur indiquant par là ce qu'ils peuvent s'attendre à voir avec tel ou tel film, n'utilisent pas le même répertoire générique que les dictionnaires des genres cinématographiques, qui ont pour vocation de cataloguer et de caractériser l'ensemble des genres. Parce que le genre n'y remplit pas le même usage, les premiers, dans un souci de communication, n'utilisent que des dénominations génériques communes (supposées connues de leur lectorat), en nombre relativement restreint, et suffisantes pour caractériser les films actuellement sur les écrans, alors que les seconds au contraire proposent dans un souci encyclopédique et didactique de longues listes, où les appellations et les genres les plus familiers en côtoient un certain nombre d'autres disparus ou exotiques. Les typologies génériques renvoient donc à la fois à des cultures cinématographiques différentes, à des usages des genres différents et à des rapports au cinéma différents. Elles ne peuvent de ce fait ni être semblables ni avoir le même sens ou la même fonction. Classifier des films par genres, c'est donc bien plus que cartographier le monde des oeuvres cinématographiques ou repérer sur quel continent se trouve un film, c'est exprimer, activer ou accepter un système de références commun et implicite, un « jeu d'étiquetage », pour reprendre l'expression proposée par Jean-Pierre Esquenazi⁴ à partir des « jeux de langage » décrits par Wittgenstein, qui résulte avant tout d'habitudes de production et de réception. Il peut donc exister plusieurs jeux d'étiquetage concurrents qui reposent sur un accord préalable et tacite entre ceux qui les emploient. Les cartes des genres sont donc loin d'être des partitions imparfaites mais objectives du monde des films, elles constituent plutôt des points de vue, historiquement, géographiquement, socialement et culturellement déterminés, sur les films et le cinéma.

Cette analyse souligne la vitalité de l'activité générique, sur un plan empirique (puisque les différentes communautés de spectateurs, de chercheurs, de critiques, de producteurs ne cessent de produire et d'utiliser des étiquettes génériques), et la vanité, sur un plan plus théorique, d'une démarche taxinomique. Elle déplace la question du repérage du jeu de conventions, de répétitions et de variations, qui alimente traditionnellement les études de genres, et met l'accent sur le consensus indispensable à la reconnaissance d'un genre et à celle du genre d'un film. À ce titre, elle peut sembler un peu déroutante, mais elle n'amène pas à se débarrasser

de la logique catégorielle : elle conduit en effet à la dépasser. Elle permet en effet de prendre en compte dans l'analyse des genres cinématographique les enjeux et les présupposés sur lesquels reposent les classifications par genre et les constructions de genre opérés par les critiques, les producteurs ou les communautés de spectateurs. De plus, à cause de sa dimension critique, elle permet également de faire ressortir tout ce qui échappe à l'horizontalité et à la systématisme des classements : l'hybridité des formes et le mélange des genres, leur ancrage contextuel (historique, social, économique et culturel) leur évolution et leur circulation...

Le genre doit dès lors être considéré, non plus seulement comme une catégorie de classement, mais comme une catégorie de l'interprétation qui dit autant du cinéma et des films qu'elle caractérise que du rapport au cinéma de celui qui la reconnaît et la mobilise. À ce titre, le genre est aussi un instrument de communication, qui sert par exemple aux producteurs ou aux cinéastes à présenter au public le contexte dans lequel le film prend son sens et aux spectateurs, critiques ou ordinaire, à rendre compte de l'oeuvre qu'ils ont vue, et un outil de médiation entre producteurs, films et publics puisqu'il propose une perspective interprétative possible, que chaque spectateur peut refuser ou adopter, mais qui rend le film recevable. Derrière le genre qui classe se dissimule toujours un « classeur », derrière le classement, une attitude ou une stratégie interprétative. C'est pourquoi il me paraît essentiel d'inclure dans la compréhension des phénomènes génériques, l'étude des usages du genre, au sens d'habitus relatif à des communautés distinctes de spectateurs ou de professionnels, qui utilisent les genres et en façonnent les contours selon des habitudes culturelles et des systèmes de hiérarchie particuliers. La place qu'ils occupent vis-à-vis des films et du cinéma déterminent bien sûr aussi ses usages : spectateurs ordinaires, universitaires et critiques qui entretiennent un rapport « savant » au cinéma et dont le métier est d'en interpréter l'histoire et les formes, producteurs soucieux de fabriquer et de commercialiser avec succès des films, cinéastes cherchant à produire des films originaux (donc à se démarquer des conventions) et/ou à réaliser des films acceptables par les producteurs et le public, tous ne pratiquent pas le genre de la même façon, ni dans la même intention et de ce fait « ne parlent pas » des mêmes genres.

L'invention d'une dénomination générique et l'emploi d'une dénomination générique (qu'ils soient le fait des producteurs ou des spectateurs) n'est donc pas une opération neutre et ne relève pas d'une préférence purement lexicale. Les noms de genre, leur nombre et leur contenu dépendent de l'expérience cinématographique et de la compétence culturelle des différentes communautés de spectateurs qui les reconnaissent et en font usage : il y a une histoire, une géographie et une sociologie des noms de genre, des catégories génériques, qui est certes liée à l'histoire du cinéma, mais à condition d'entendre celle-ci non seulement comme une histoire des textes filmiques et des formes, mais aussi comme une histoire des pratiques de production, d'interprétation et de réception des oeuvres et comme une histoire de leur circulation et de leur diffusion des oeuvres. Ainsi, certaines dénominations génériques relèvent clairement d'une logique de distinction, comme le « film de sabre » adopté par *Les Cahiers du cinéma* pour désigner ce qu'on appelle usuellement « film d'arts martiaux » et que l'usage populaire désignait dans les années 1970 comme « film de kung-fu ». De même, l'apparition dans le

répertoire générique des spectateurs français, depuis les années 1960⁵, de la catégorie « péplum » pour désigner des films à sujet antique (inspirés par une Antiquité apparemment historique ou complètement fantaisiste), provient d'une réception de ces films, cinéphilique et française (le lexique américain usuel méconnaît par ailleurs le terme auquel il préfère le vocable *epic*, qui délimite un ensemble plus vaste et dont il dispose de longue date). Le péplum est certes le produit du spectacle répété des films italiens qui prolifèrent sur les écrans français à partir de la fin des années 1950 (auxquels la dénomination est d'abord réservée avant de s'étendre à l'ensemble des films à sujet antique), mais il procède aussi d'une réception particulière de ces films qui les repère et les construit comme un ensemble et qui leur donne un nom. Il s'agit au départ d'une lecture ironique de cinéphiles qui cultivent, à côté du goût pour les auteurs, un intérêt au second degré pour des productions « de série B » à petit budget : le genre « péplum » naît donc d'une pratique distanciée du cinéma de quartier. Le repérage du genre procède de l'expérience concrète des films qui proposent des variations sur des sujets antiques et son étiquetage d'une stratégie « savante » de réhabilitation du kitsch. Le choix du vocable « péplum » (qui désigne en latin un petit manteau court et agrafé que les épaules) est par ailleurs révélateur du caractère cultivé de cette première réception : le mot ne semble pas emprunté aux dialogues du film (je n'ai pour ma part pas vu de films où il était utilisé par les personnages ce qui laisse supposer que des expressions du type « Prends ton peplum et suis moi » n'appartiennent pas aux stéréotypes langagiers du genre) ; de plus, s'il n'est pas besoin d'être un latiniste patenté dans les années 1950 pour le connaître, son emploi en français est relativement rare et réservé au champ littéraire. Une fois lexicalisée dans la communauté cinéphilique parisienne, puis popularisée dans la presse, la dénomination se répand dans un public plus large : aujourd'hui, elle est non seulement sortie du strict champ de la cinéphilie et entrée dans l'usage commun (les multiples rediffusions télévisées de peplums permettant par ailleurs de conserver vivante cette conscience du genre), mais l'emploi cinématographique du terme, attesté dans tous les dictionnaires, a aussi donné une popularité inédite au sens premier. Cela ne veut toutefois pas dire que le rapport au peplum s'est uniformisé : ces films sont en effet tantôt consommés comme une variante particulière du film d'aventures, tantôt reçus de façon ritualisée par des « communautés parodiques de fans »⁶.

Je souscris donc à la définition du genre donnée par Andrew Tudor, « le genre est ce qui collectivement est ce que collectivement on pense que c'est »⁷ (la collectivité en question pouvant varier). Tudor fait cette proposition après avoir souligné que les critiques partent toujours d'une définition implicite et commune du genre qu'ils étudient, ce qui délimite de fait un corpus, et qu'après ils redéfinissent le genre en fonction de leur hypothèse de départ. Il met donc l'accent sur une démarche tautologique qui s'ignore, à laquelle il substitue une définition récursive qui ne résout pas le problème mais qui met l'accent sur le consensus interprétatif qui préside à la reconnaissance d'un genre et à la distribution d'un film dans une catégorie générique. Si chaque communauté interprétative façonne et utilise ses propres catégories génériques, selon des stratégies qui lui sont propres, selon son expérience du cinéma, suivant sa culture, son époque et son inscription dans l'espace social, comment comprendre la récurrence de certaines appellations génériques (comme par exemple le western, la comédie, la comédie musicale, la science-fiction) ? Plutôt que de penser qu'il s'agit là de genres cinématographiques

anhistoriques et « transcendants », il convient plutôt de voir comment, historiquement, un consensus global (qui concerne toutefois plus les catégories que le détail des objets filmiques qui y sont rapportés) peut s'établir qui transcende et traverse les communautés particulières de producteurs, prescripteurs, critiques, spectateurs. Plusieurs explications complémentaires peuvent être avancées, même s'il va de soi que l'examen des raisons historiques du consensus devrait être mené de façon détaillée pour chaque genre concerné. Ces genres - exception faite, parmi ceux cités ici, de la comédie - disposent d'un répertoire sémantique typé et on sait que c'est ce niveau du discours qui rend les genres les plus clairement repérables. D'autre part ils ont connu ou connaissent une popularité certaine, ce qui veut dire que leurs conventions ont servi de cadres à de nombreuses fictions et qu'ils sont familiers du public. À cela, on peut ajouter, pour expliquer la conscience mondiale de ces genres, en particulier celle du western, la domination du cinéma hollywoodien : il exporte, en même temps que ses films leurs genres, qui peuvent par ailleurs être repris et parodiés dans des cinématographies nationales (comme le fait le western « spaghetti » du cinéma italien) ou, à une date plus récente, dans les structures « mondialisées » d'un cinéma lui aussi à l'heure de la globalisation. Enfin, dans le cas de la comédie, l'institution du genre sur la scène théâtrale, au moins en Occident, induit, dans un rapport de filiation, une reconnaissance du genre à l'écran.

De plus, il me paraît essentiel de préciser que les genres des théoriciens ou des historiens du cinéma, parce qu'ils sont des artefacts et non des entités naturelles, n'échappent pas plus aux présupposés de ceux qui les étudient que les genres empiriques aux présupposés de ceux qui en font un usage commun. Ainsi, toute théorie des genres cinématographiques est adossée à une conception du cinéma, du langage ou de la signification qui la détermine et, en ce sens, on peut dire que la théorie des genres est un geste générique particulier. Il est donc indispensable, pour comprendre ces différentes théories et mesurer leur pertinence, non seulement d'en rendre compte, d'exposer de façon critique leurs apports et ce qu'elles laissent dans l'ombre, mais aussi d'en examiner les prémisses. S'il me semble nécessaire de souligner cette détermination de la notion de genre et de la description des genres concrets par le paysage théorique dans lequel elles sont élaborées, ce n'est pas uniquement par goût de la méta-théorie. Il est en effet essentiel de bien comprendre que toute étude de genre (qui suppose au minimum de choisir une méthode d'analyse et de construire un corpus générique) repose aussi sur de tels présupposés, ainsi que sur une intention d'analyse. Cela ne veut pas dire que la constitution et l'analyse d'un genre par le discours critique ou universitaire est pure affaire de subjectivité, mais qu'elle ne peut se faire que dans une intention et à partir d'un point de vue sur le genre, sur le cinéma et sur leurs relations au monde social et culturel que l'analyste se doit donc de préciser.

L'analyse critique et le dépassement de la logique taxinomique permettent également de prendre en compte la dualité fondamentale de la notion de genre : le genre cinématographique désigne « un corpus, un groupe de films » et « le nom du genre, l'étiquette générique, la conscience du genre ». Il faut certes, pour que puisse naître un genre, qu'un certain nombre de films reproduisent un schéma narratif comparable qui met en jeu un répertoire commun de scènes stéréotypées, de personnages récurrents, de lieux, etc. , et que ces films parviennent à la

connaissance d'un public. Mais il faut aussi que ce public repère ces conventions et leur fasse bon accueil (au moins pendant un temps) et que des producteurs avisés les aient eux aussi repérées pour décider de la fabrication d'autres films sur le même schéma. Par ailleurs, l'élaboration de ce schéma n'est pas le produit d'une logique formelle, purement interne, aux oeuvres, mais elle procède, de façon plus ou moins implicite, d'un grand nombre de facteurs conjoncturels. Je me contenterai donc ici d'en rappeler l'exemple de la naissance du western, bien connu des historiens du cinéma. Au lieu de chercher, de façon purement rétrospective, un mythique premier western, les spécialistes du genre et du cinéma des premiers temps⁸ s'accordent depuis une vingtaine d'années à privilégier à la fois l'émergence du vocable « western » aux États-Unis dans les années 1910 et la stabilisation progressive (et temporaire), à la même époque, d'une forme spécifique constituée à partir de combinaisons sémantiques, syntaxiques ou stylistiques qui traversent aussi l'ensemble du cinéma hollywoodien. Ainsi les films qui se passent dans l'Ouest deviennent des films de l'Ouest (littéralement, des « westerns ») quand ils commencent à structurer de façon plus récurrente leurs récits dans une opposition sauvagerie/civilisation, à réduire ou à abandonner les formes burlesques et à organiser leurs actions dans un schéma mélodramatique où par exemple l'Indien devient l'agresseur). Ce phénomène est indissociable d'un phénomène d'américanisation de la production cinématographique qui est un fait à la fois économique, géographique et idéologique. Le déménagement progressif des firmes cinématographiques sur la côte Ouest, prélude à la naissance d'Hollywood, offre des décors naturels et une facilité de tournage en extérieur qui fait des films sur l'Ouest des produits peu reproductibles par d'autres cinématographies et donc tout indiqués, d'un point de vue économique, dans une stratégie de conquête des marchés, américain et étrangers. De plus, l'ancrage des récits dans une histoire et un paysage spécifiquement américain donne aux films un potentiel identitaire qui permet au cinéma d'accompagner et d'orchestrer dans les fictions l'émergence d'une identité nationale qui constitue, sur un plan politique, une réponse à l'arrivée de nouvelles vagues d'immigration. Une fois synthétisé dans une formule narrative par les films et lexicalisé en catégorie générique par les producteurs et les spectateurs, le western, avant de connaître d'autres mutations, supprime les autres types de films de l'Ouest et les catégories de production et de réception préexistantes comme le film sur la guerre de Sécession, le drame du Grand Nord, le film d'animaux, le film d'Indiens et le mélodrame de l'Ouest, qui disparaissent totalement dans les années 1920 du répertoire hollywoodien.

S'il peut donc exister des propositions théoriques pour faire une histoire des genres cinématographiques, il ne peut exister de modèle théorique de cette histoire : l'émergence, les mutations, le succès ou le déclin d'un genre ne sont ainsi pas à rapporter à un modèle essentialiste ou évolutionniste qui voudrait, par des causes intrinsèques, que les genres évoluent jusqu'à un âge d'or avant de connaître une inévitable dégénérescence. Non seulement un tel schéma interprétatif constitue une négation des processus historiques, mais il ne résiste pas à l'épreuve des faits : comment rendre compte alors, sans être incohérent, comme le font de nombreux ouvrages sur la comédie musicale hollywoodienne, de l'existence de deux âges d'or, dans les années 1930 autour des films réalisés par Busby Berkeley pour la Warner puis de ceux de la RKO et du couple Fred Astaire/Ginger Rogers, puis dans les années 1950 avec les comédies musicales produites par Freed pour la MGM ? Le prétendu âge d'or d'un genre n'est pas une forme pure, débarrassée des tâtonnements de sa genèse et encore préservée de l'usure de sa répétition. Il s'agit

en fait d'un point d'équilibre où s'établit une formule générique relativement stable, dont la reconnaissance et le succès font l'objet d'un consensus entre ceux qui font les films et ceux qui les reçoivent, ou, si on se place non plus du point de vue des acteurs du genre mais de celui de l'analyste, d'une formule dont la forme et le dispositif sont repérables par les procédures d'analyse que celui-ci a mises en oeuvre. C'est ce que rappelle Rick Altman, en indiquant les précautions que le chercheur doit prendre pour sélectionner un groupe de films sur lequel il construira sa description critique et son histoire du genre : « Un genre n'existe pleinement qu'à partir de l'instant où l'on met en place une méthode pour organiser sa sémantique en une syntaxe stable. »⁹

Faire l'histoire d'un genre, c'est donc à la fois faire l'histoire des films et l'histoire de la conscience générique, en mettant l'accent sur tous les processus dynamiques, portés par des motivations économiques, communicationnelles ou idéologiques, qui fabriquent, façonnent et modifient à la fois le visage des genres et les contours des catégories génériques. C'est pourquoi il est aussi nécessaire de proposer et d'adopter, pour décrire et analyser un genre, une théorie et une méthode susceptibles de rendre compte du dynamisme, de la mobilité et de l'historicité des processus génériques. Le modèle d'analyse sémantico-syntaxique¹⁰ proposé par Rick Altman et testé par lui à propos de la comédie musicale hollywoodienne, parce qu'il fait appel à deux systèmes descriptifs et qu'il peut s'articuler avec des analyses de réception, me paraît ainsi de nature à rendre compte de l'histoire des genres et à restituer au processus générique son caractère dynamique. Les moments où se cristallise une configuration sémantico-syntaxique stable constituent les points d'équilibre du genre. L'histoire du genre, avant, après, entre et pendant ces moments, est celle de changements incessants, qui affectent soit les éléments sémantiques du genre soit l'ensemble des relations syntaxiques autorisées entre ces éléments et qui sont dûs à des nécessités économiques d'innovation, au contact avec d'autres formes cinématographiques, à des modifications de la sociologie des publics, à des mutations culturelles ou à des changements historiques conjoncturels. La configuration sémantico-syntaxique du film gore par exemple s'élabore dans la deuxième moitié des années 1960 à partir d'éléments syntaxiques et sémantiques empruntés au film noir et au film d'horreur, aux marges d'Hollywood, dans des films à petit budget et dans l'effervescence d'une contre-culture jeune. La formule se stabilise et est repérée à la fin des années 1960 - avec des films comme *La nuit des morts-vivants* (*The Night of the Living Dead*, George Romero, États-Unis, 1969) ou *La baie sanglante* (*Reazione a catena/Ecologia del delitto*, Mario Bava, Italie, 1971) : le genre organise ses éléments sémantiques caractéristiques (meurtres et perversions mortifères, héros tueurs non humains ou inhumains, corps mutilés et blessés sanguinolents, réduction de la représentation du corps à l'organique, truquages) dans une organisation de type parataxique, fondée sur la répétition, l'accumulation et la surenchère d'une part, le décalage et la distanciation d'autre part (les trucages par exemple doivent rester bien visibles). La formule connaît un grand succès et entre dans la cour des productions à plus grand budget dans les années 1970, mais elle se dissout dans les années 1980. Le gore ne résiste pas au renouvellement du genre fantastique produit par le développement des effets spéciaux et surtout il perd sa spécificité en diffusant nombre de ces éléments sémantiques et syntaxiques dans d'autres ensembles génériques comme le film de guerre, le thriller ou la science-fiction qu'il revitalise. Cette influence du gore est

rendue possible par l'adoucissement de la censure, par une montée en puissance de la violence dans le cinéma d'auteur, par la volonté des producteurs d'insérer dans des films plus grand public de quoi toucher un public jeune, mais aussi par la fascination que le gore exerce sur certains jeunes auteurs comme Cronenberg ou Carpenter, notamment via ses formes européennes. On peut en quelque sorte affirmer que le film gore meurt à l'orée des années 1990 victime de son succès : sa configuration sémantico-syntaxique se confond avec celle des genres auxquels il prête ses traits caractéristiques et qu'il contribue ainsi à modifier. Pour prendre deux exemples récents, *ExistenZ* (David Cronenberg, Canada, 1999) et *Hannibal* (Ridley Scott, Etats-Unis, 2001) sont nourris d'effets du gore, mais ils les contiennent l'un dans le paysage générique de science-fiction et l'autre dans celui du thriller. Le genre est ainsi conçu comme un ensemble toujours ouvert, dont l'histoire, articulée à l'histoire du cinéma et des sociétés, se construit dans une continuité et se lit sur un plan structurel (des modifications sémantiques ou syntaxiques) sans être pour autant un pur effet de structure (comme c'est le cas avec les conceptions évolutionnistes des genres).

NOTES

- 1  Rick ALTMAN, *Film/Genre*, Londres, BFI, 1999.
- 2  Raphaëlle MOINE, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan/VUEF, 2002.
- 3  Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, Poétique, 1989, p. 82-115.
- 4  Jean-Pierre ESQUENAZI, "Le renouvellement d'un jeu de langage. Genres et canaux", in *Réseaux*, n°81, *Les genres télévisuels*, sous la direction de François JOST, Paris, CENT, janvier-février 1997, p. 105.
- 5  Pour une genèse de la notion, voir par exemple Claude AZIZA (dir.), *CinémAction n° 89, Le peplum. L'Antiquité à l'écran*, Paris, Corlet-Télérama, 1998.
- 6  Le terme est proposé par Dominique Pasquier pour désigner les étudiants de Science Po qui jouaient aux « faux fans » du sitcom *Hélène et les garçons*. Cf. Dominique PASQUIER, *La culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, MSH, 1999, p. 204-213.
- 7  Andrew TUDOR, "Genre", in Barry Keith GRANT, *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 5.
- 8  Voir notamment Richard ABEL, *A nation for Exports. American Westerns (1911-1912)*, in Martin BARNIER et Raphaëlle MOINE (dir), *France/Hollywood : échanges cinématographiques et identités nationales*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 2002, p. 147-172 ; Jean-Louis LEUTRAT, *Le western. Archéologie d'un genre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987 ; Edward BUSCOMBE et R PEARSON (dir),

Back in the Saddle Again : New Essays on the Western, Londres, BFI, 1998.

⁹  Rick ALTMAN, *La comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 133.

¹⁰  Ibid. Pour un compte-rendu détaillé, voir Raphaëlle MOINE, "Les genres du cinéma", op. cit. , p. 54-59.