

## **L'EXPÉRIENCE DU SPECTATEUR FACE AU FILM DE GENRE : LE DOUBLE MIROIR**

**Helen Faradji**

Le genre est une composante essentielle de l'industrie cinématographique. Et bien que plusieurs catégories de films de genre aient déjà connu leur « âge d'or » (les années 50 pour le film noir, les années 30 pour la comédie musicale, etc.), ce type de production est, et restera probablement pour longtemps, un élément fondamental de la relation qui lie le spectateur au cinéma. Ces films continuent d'ailleurs d'être produits en grand nombre et d'attirer un public important. Pourtant, l'expérience d'aller au cinéma voir un film de genre n'est pas, en soi, si différente de celle d'aller voir un film dit a-générique. Sur les plans cognitif, perceptif et psychologique, l'expérience du spectateur plongé dans le noir et invité à « pénétrer » le film est, selon toute apparence, la même. Quelque chose d'autre se passe néanmoins durant la projection d'un film de genre : une relation toute particulière se noue entre ce dernier et son spectateur. Ce type de film permet en effet, selon Jean-Pierre Esquenazi, l'installation « d'un phénomène de résonance entre le monde propre au genre et le monde propre à une communauté » (2001 : 43).

Mais cette résonance, de quelle nature est-elle? D'où surgit-elle? Comment s'explique-t-elle? Après nous être penchés de façon plus approfondie sur le lien pouvant exister entre le spectateur et le film de genre, nous tenterons de démontrer que ce lien repose sur des caractéristiques propres aux genres. Première caractéristique : la fonction mythologique du film de genre, c'est-à-dire sa capacité de réactualiser des mythes et, ainsi, de tendre un miroir au spectateur qui s'y reconnaît en tant que sujet de l'Humanité. Seconde caractéristique : la fonction sociale du film de genre, dépendante d'éléments plus circonstanciels et déterminés historiquement, c'est-à-dire sa capacité de tendre un miroir au spectateur qui s'y reconnaît cette fois en tant que sujet social – celui-ci peut alors affirmer son appartenance à une communauté particulière unie par des valeurs fondamentales, affirmation renforcée par la dimension rituelle de l'expérience de voir un film

de genre. La superposition de ces deux caractéristiques des films de genre, c'est ce que nous appelons la fonction de double miroir.

### **Le genre aux yeux du public**

La relation entre le sujet spectatorial (ce néologisme sera utilisé pour distinguer entre la personne physique et réelle qui fait l'acquisition du billet et se présente à un spectacle et ce qui, de cette personne, va être spécifiquement engagé lors de la réception filmique [cf. Gardies et Bessalel, 1998 : 193]) et les catégories génériques a inspiré de nombreuses études théoriques. Ces dernières aident à expliquer le choix d'un mode d'expression générique par des éléments aussi divers que le poids des habitudes à satisfaire, la facilité de procéder par calques et par répétitions, l'intervention de schémas narratifs récurrents, l'efficacité d'une communication par clichés ou encore la prédisposition à lire la nouveauté à travers ce que l'on connaît déjà. Choisir de s'exprimer par genre est donc, pour un réalisateur, un choix plutôt confortable, ce dernier s'avancant ainsi en terrain connu... des spectateurs!

Toutes ces propositions présupposent en effet l'existence d'un spectateur sans lequel la récurrence d'un schéma narratif ou la communication par clichés ne serviraient à rien. Mais il n'y a là rien de si différent du cas du cinéma a-générique. En effet, sans spectateur, le film est orphelin. Sans yeux pour le voir, à quoi sert le film? Pourtant, un indice supplémentaire nous laisse croire que le spectateur a une importance toute particulière dans la production des films de genre : les définitions données à ce type de cinéma prennent quasiment toutes en compte le spectateur, ce qui n'est pas nécessairement le cas pour le cinéma a-générique. Et s'il en est ainsi, c'est bien parce que le genre institue une relation à la fois fondamentale et singulière avec son spectateur, relation due, croyons-nous, à sa fonction de double miroir.

Rick Altman affirme pour sa part que le genre est un concept fondamental en ce qu'il concerne tous les aspects de l'économie du cinéma (1999 : 14). Il aurait quatre fonctions :

- une fonction de modèle : il est une formule qui précède, programme et modèle la production;
- une fonction structurelle : il est un cadre formel de construction et de structuration des films;
- une fonction de reconnaissance économique (*label*) : il modèle les décisions et communications des distributeurs et des exploitants;
- une fonction contractuelle : ce sont les attentes du public.

Cette idée de polyvalence du concept est reprise par Stephen Neale qui voit dans le genre un modèle triangulaire liant artiste, film et public : le genre est un modèle, une structure, une forme, un style qui dépasse le film individuel et supervise sa construction par le réalisateur et sa réception par le public (1980 : 7). Selon ces auteurs, le genre devrait donc permettre de lier et de comprendre tous les aspects du processus, de la production à la réception. Dans le même ordre d'idée, Thomas Schatz affirme que les genres sont définis par l'industrie cinématographique et reconnus comme tels par le public (1981 : 14). Le genre serait alors le terrain de rencontre le plus achevé entre film et spectateur. Mais en refusant d'expliquer le concept par ses propriétés internes, ces auteurs ne donnent pas non plus d'explication complète des mécanismes qui lient l'industrie au spectateur et se contentent d'affirmer et de prouver l'existence d'un lien entre le genre et son public, sans chercher à en révéler la véritable nature, l'essence même. Ainsi, Leo Braudy affirme : « genre films essentially ask the audience : do you still want to believe this? Popularity is the audience answering : yes » (1977 : 179). Or, il ne suffit pas que le public dise « oui » pour qu'un genre soit reconnu comme tel!

Car c'est dans l'expérience même de la réception d'un film de genre que réside la particularité du lien avec le spectateur. Le genre lui tend, en effet, un miroir à deux faces. Comme nous le verrons plus loin, nous affirmons que ce lien est avant tout motivé par le fait que le spectateur peut se lire lui-même, se comprendre grâce au film de genre qui lui tend un miroir dans lequel il se reconnaît à la fois en tant qu'Humain et en tant que sujet social. En ce sens, nous pourrions dire que le film de genre sert d'exutoire et

est producteur d'une catharsis sociale (telle que définie par *Le Petit Robert*, selon la proposition d'Aristote, comme ayant un « effet de purgation des passions »).

Plusieurs auteurs se sont intéressés à la teneur de ce lien unissant genre et spectateur – ce lien dont nous tentons de démontrer dans ce texte la nature de double reflet. Germain Lacasse propose quant à lui d'envisager le genre comme un processus discursif organisant la médiation entre l'auteur et le public. Il serait alors un pré-texte (Lacasse, 1995 : 64), posant les bases qui seront actualisées dans la rencontre effective entre l'énonciateur et son spectateur.

Allant encore plus loin en ce sens, Francesco Casetti affirme que :

le genre est cet ensemble de règles partagées qui permettent à l'un – celui qui fait le film – d'utiliser les formules de communication établies et à l'autre – celui qui le regarde – d'organiser son propre système d'attentes. (1999 : 298)

Bernard Perron propose plutôt l'utilisation du concept de « réception *top-down* », ou « descendante », issu de la science cognitive, qui désigne l'anticipation régissant l'activité perceptive et cognitive du spectateur (1995 : 79). La définition du genre doit alors, selon lui, tenir compte de la notion d'attente. Ces attentes reposent sur l'expérience préalable d'un genre, des formes et thématiques des films déjà vus et de l'opposition établie entre imaginaire et réalité. Tous ces éléments créent une mémoire générique, elle-même créant un espace ludique. Le réalisateur peut, en effet, s'amuser à anticiper les attentes, à les détourner ou les contourner, comme l'a fait, par exemple, Quentin Tarantino avec *Reservoir Dogs* (1991), vision personnelle du film de gangster et de ses codes. Ce sont d'ailleurs ces attentes qui expliquent, croyons-nous, le succès ou l'échec commercial des films de genre. Car le miroir que tend le genre au spectateur, sujet humain et sujet social, est connu, attendu, espéré même par ce dernier. Et c'est bien lorsque le miroir se brise, est fêlé ou ne renvoie pas l'image

attendue au moment voulu que le film ne rencontre pas le succès escompté.

Selon J.M. Schaeffer,

le régime lectorial de la généricité, avant de répondre à un souci classificatoire, est présent dans tout acte de réception, en tant que toute réception implique une interprétation et que celle-ci ne saurait se faire en dehors d'un horizon d'attente. (1989 : 151)

En fait, l'horizon d'attente d'un film est déterminé par deux régimes de généricité : le régime *auctorial* (qui propose) et le régime *spectatoriel* (qui dispose). Le genre opère alors une médiation qui rend le film intelligible et permet au spectateur (qui connaît et accepte la catégorie générique) de le recevoir et de le comprendre. Cet horizon d'attente est envisagé par Barry Keith Grant (1995) qui propose cette définition :

[...] les films de genre sont ces longs-métrages commerciaux qui, à travers la répétition et la variation racontent des histoires familières avec des personnages familiers dans des situations familières. De plus, ceux-ci encouragent des attentes et des expériences similaires à celles de films analogues que nous avons déjà vus. (cité dans Perron, 1995 : 77)

Nous pourrions aussi dire avec Hans Robert Jauss que le genre est :

un système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. (1978 : 53)

En ce sens, c'est bien l'horizon d'attentes dont nous avons parlé qui peut être considéré comme une explication convaincante du succès public des suites données aux *blockbusters* (comme dans le cas de *Matrix Reloaded* [A. et L. Wachowski, 2003]), des suites

données aux suites elles-mêmes (comme dans le cas de *Terminator 3: Rise of the Machines* [J. Mostow, 2003]) ou encore des adaptations de séries télévisées (comme dans le cas de *Charlie's Angels* [McG, 2000] et de *Hulk* [Ang Lee, 2003]) qui constituent désormais un genre en soi. Mais le lien que crée le genre avec son spectateur n'est pas uniquement déterminé par les caractéristiques formelles internes du film. S'il y a attente, c'est parce qu'il y a effet. C'est pourquoi nous proposons d'ajouter à la proposition de Hanss Robert Jauss, citée ci-dessus, une quatrième composante : le double reflet que le spectateur vient chercher au cinéma, ce reflet de lui-même et du monde dans lequel il vit.

Nous pourrions conclure provisoirement en partant de l'idée, commune à Colin Mc Arthur (1972 : 20) et Jim Kitses (1970 : 24), que le genre repose sur un accord de fond qui lie celui qui fait un film à celui qui le regarde. Cet accord, cet *agreement*, cette convention tacite entre le spectateur et le metteur en scène peut reposer sur la présence de personnages ou de contextes récurrents – proposition que l'on retrouve dans les travaux d'Edward Buscombe (1995 : 14) –, de références historiques, de thèmes fixes, ou de schémas issus du théâtre ou de la littérature – comme dans le cas du mélodrame auquel s'est intéressé Thomas Elsaesser (1995). Mais l'essentiel est que tous ces éléments formels sont reliés à une fonction sociale : le besoin de reconnaissance, car comme le dit Rick Altman : « the pleasure of genre film spectatorship thus derives more from reaffirmation than from novelty » (1999 : 25).

La réaffirmation dont parle Rick Altman et qui explique le plaisir du spectateur de film de genre est, selon nous, celle des valeurs et croyances de l'individu et de la société dans laquelle il vit. Le spectateur a besoin de se reconnaître dans le film de genre, de sentir que ce dernier s'adresse à lui, justement pour mieux se connaître. Car, en effet, le film de genre dit. Et c'est dans ce dire du genre que se niche une explication du monde humain et du monde social, offerte au spectateur. Le spectateur étant le sujet et l'objet principal du discours du genre, il est normal qu'il soit attiré par ce discours.

Nous voyons ainsi que si le film de genre, parmi les autres films, est en mesure de jouer ce rôle auprès du spectateur, c'est parce qu'il assume la fonction de miroir à deux faces.

### **Le genre et son reflet mythologique, unificateur de société**

Étant admis le lien qu'il établit avec son spectateur, nous sommes en mesure de nous demander quelle est la portée du genre. Nous tenterons de démontrer que ce lien est d'abord fondé par le fait que le genre tend un miroir à l'humanité. Le cinéma agénérique ne semble pas tendre ce même miroir. Le cinéma direct québécois, par exemple, constitué sans *mimésis* des formes cinématographiques déjà élaborées, en se situant donc hors des frontières génériques, tend bien un miroir à son spectateur, mais il s'agit du miroir d'une certaine réalité exempte de modèles mythologiques. Ainsi, *La moitié gauche du frigo* (Falardeau, 2000), héritier de cette tradition du direct, dépeint bien une réalité sociale, mais en plaçant son personnage dans une position d'antihéros, incompatible avec un reflet mythologique de cette réalité.

Le genre offre par contre un reflet plus universel (comme peuvent le prouver les sorties simultanées mondiales de certains films à gros budget), car il tire ses modèles de quelque chose pouvant être représenté en tout temps et en tout lieu : les mythes. En effet, le genre, même lorsqu'il peut nous paraître loin de nos préoccupations particulières, continue de nous parler. Il nous dit le monde, notre monde, en nous tendant un miroir. Et c'est exactement pour nous dire notre monde, notre universalité, que le genre se sert des mythes. Selon Stuart Kaminski (1974, cité dans Casetti, 1999 : 299), le genre trouve en effet ses racines au cœur même des mythes antiques (par exemple dans les oppositions classiques bien/mal, désir/loi, individu/communauté). Le genre s'apparente alors à une dernière version de quelque chose de permanent; il est l'illustration d'archétypes auxquels on n'a jamais cessé de se référer. Ainsi, Maurizio Grande (1986, cité dans Casetti, 1999 : 295) a pu identifier la présence de quatre mythes dans la comédie italienne (le mythe de l'entrée dans la société, le mythe de l'adaptation forcée aux normes sociales, le mythe de

l'escroquerie et du divertissement, et celui de l'innocence perdue, qui permettent un équilibre entre le comique et le tragique).

Grâce à ses racines mythiques, le genre devient alors un modèle éternel de ce qui fonde l'humanité, la rassurant nécessairement en l'enracinant dans sa propre histoire, dans son universalité et dans la possibilité de son éternité. Chaque homme pourra donc, dans le film de genre, entendre une voix qui lui parle en propre tout en l'assurant de sa communauté avec les autres hommes.

Ces propositions prennent racine dans les travaux des études anthropologiques, notamment celles développées par Claude Lévi-Strauss dans les quatre volumes des *Mythologiques* (1964, 1966, 1968, 1971). Ces dernières permettent en effet de considérer directement le genre comme un mythe ou du moins comme l'incarnation d'un mythe. Un mythe est une forme dans laquelle les différentes cultures organisent de façon systématique leur vision du monde en systèmes d'oppositions et de différenciations. Chacun est alors envisagé comme une version particulière d'une structure élémentaire basée sur une opposition fondamentale (nature/culture<sup>1</sup>, force/faiblesse, héros/société ou héros/méchant). Plusieurs auteurs ont emprunté cette voie pour comprendre les genres : Will Wright pour le western (1975 : 187), Rick Altman pour le *musical* américain (1987 : 27) et Thomas Schatz, de façon plus générale, qui affirme : « in the final analysis, the relationship of genre filmmaking to cultural myth-making seems to me to be significant and direct » (1981 : 263).

Comme le mythe, qui existe sous différentes formes à différents endroits, les différents films de genre visent alors à exister comme autant de variations, de répétitions et de nouveautés autour d'une même structure de base. Ainsi, les frères Coen, dans leur travail sur le film noir, revisitent le mythe des grands espaces américains, en situant précisément leur action dans une ville ou un État précis et en faisant une mise en scène cohérente (par exemple, les plans fixes de *Fargo* [1996] évoquent le climat gelé du Minnesota). Les

---

<sup>1</sup> À cet égard, l'exemple de *Dances With Wolves*, le western réalisé par Kevin Costner en 1990, est frappant.

péplums sont encore une illustration de ce recyclage mythologique où un héros surhumain subit de terribles épreuves dont il sortira finalement vainqueur (comme dans le cas de *Spartacus* [Freda, 1953] ou d'*Hercule contre les vampires* [Bava, 1961]).

Le genre devient donc une forme d'expression collective permettant de mettre en scène les valeurs communes, les oppositions culturelles fondamentales et structurantes d'une communauté. Le mythe aide à mieux comprendre la réalité humaine, ses liens, ses points de connexion, mais aussi ses tensions et contradictions. Le western et la science-fiction peuvent alors être vus comme des lieux privilégiés d'affrontement du bien et du mal (dans *Star Wars* [1977], George Lucas ajoute même à cette opposition fondamentale un affrontement œdipien du père et du fils). Ce reflet mythologique que peut voir l'individu dans le film de genre lui donne une fonction rituelle, car en offrant une mise en scène du système de valeurs d'une communauté humaine, codifiée dans des règles et des fonctions connues de tous, il aide son spectateur à s'identifier comme membre de cette communauté et à prendre plaisir dans le rite l'unissant à une communauté reconnaissant les mêmes valeurs. Cette fonction rituelle est encore accentuée, comme nous le verrons plus loin, par le deuxième reflet qu'offre le genre au spectateur comme sujet social. Grâce à son miroir mythologique, le western peut ainsi être considéré comme fondateur d'une identité nationale aux États-Unis, puisqu'il a permis d'établir une relation avec le passé, marquée par le mythe des origines difficiles de la naissance de la nation américaine au moment de la conquête de l'Ouest et de la ruée vers l'or.

Ainsi, les recherches de l'anthropologue Lee Drummond (1996, cité dans Moine, 2002 : 74) sur les *fantasy movie* (*Star Trek*, *Superman*, *Star Wars*, etc.) l'ont mené à affirmer que ces films offraient à la culture américaine contemporaine un dispositif permettant de définir, de façon différentielle, l'identité humaine. Étant articulés autour de trois pôles contradictoires fondamentaux (Animal/Machine, Nous/Eux, Force de vie/Force de mort), ces films proposent des modèles virtuels de relations entre hommes et entre hommes et machines, et structurent de cette façon une représentation de l'humanité. Il n'est alors pas étonnant de



*Malgré la présence de traces mythiques fortes permettant sa compréhension par tous, en tout lieu et en tout temps, Some Like It Hot ne tendra certainement pas le même miroir à un spectateur des années 2000 qu'à un spectateur des années 1950.*

constater que ce genre s'affirma aux États-Unis dans les années 50, alors que la guerre froide et la peur d'un nouveau conflit, notamment nucléaire, paralysaient la société américaine et la poussaient à affirmer son besoin de cohésion.

Pourtant, ce modèle mythique pose de vrais problèmes théoriques si on le considère comme la seule clé explicative de ce qui entre en jeu dans l'interprétation de l'expérience spectatorielle d'un film de genre. En effet, pour privilégier ce modèle, les chercheurs doivent éliminer beaucoup de considérations historiques, pourtant essentielles. Car le spectateur est également déterminé par son histoire personnelle, à l'endroit et à l'époque où il vit. Un spectateur n'arrive jamais vierge devant un film. Le genre doit donc « comprendre », pour rencontrer son public, à quel spectateur, contextualisé dans le temps et dans l'espace, il s'adresse. C'est pourquoi nous pensons que cette explication mythologique doit être complétée par une analyse des fonctions sociales du genre, afin de la rendre parfaitement opératoire dans une étude approfondie de l'expérience d'un spectateur devant un film de genre, entendu comme double miroir.

### **Les fonctions sociales du genre**

Donc : tout en comprenant l'impact mythologique du genre en tant que miroir de l'humanité, il nous faut compléter cette proposition par l'idée que le genre est tout à la fois un miroir tendu à l'individu en tant que sujet social. Car si le genre parle à l'humain qui est en nous, il peut également s'adresser directement à nous et à nos considérations quotidiennes, sociales. Il faut alors prendre en compte et l'endroit et le temps dans lesquels se situe le spectateur. Ce fait se prouve bien, par exemple, lorsque l'on parle de conflit de générations. En effet, même si le reflet mythologique est identique, il est bien rare qu'un film puisse réussir à tendre le même miroir social à une grand-mère et à son petit-fils. D'une autre manière, l'exemple de la comédie *Some Like It Hot* (Wilder, 1959) est éloquent : malgré la présence de traces mythiques fortes permettant sa compréhension par tous, en tout lieu et en tout temps, le film ne tendra certainement pas le même miroir à un

spectateur des années 2000 qu'à un spectateur des années 1950. Pour ce dernier, la réplique finale, « nobody's perfect », était chargée d'une audace incroyable, puisqu'elle évoquait l'homosexualité dans une société engluée dans la censure du code Haynes.

Aujourd'hui, même si le spectateur averti sait encore reconnaître le courage de Billy Wilder, il est probablement plus enclin à goûter son ironie, son habileté à détourner les contraintes de l'époque. Puisque la société change, et avec elle l'individu, il faut considérer le genre en fonction de ces changements. Ici, déjà, se dessine plus précisément notre idée : le genre ne parle jamais dans le vide, au contraire, il s'adresse toujours à un spectateur précis dans une société précise. Serait-ce à dire que le spectateur des années 2000 ne comprendrait pas exactement *Some Like It Hot*? Non, bien sûr, car si la société change, elle ne balaye pas derrière elle toutes les époques, les mentalités, les contextes. Mais pour le spectateur actuel, l'expérience sera tout simplement différente, car il la vivra en fonction de toute cette histoire, la sienne propre et celle de la société dans laquelle il a évolué. Et lorsque l'on dit d'un film qu'il a mal vieilli, peut-être dévoile-t-on exactement la nature de son échec : il s'adressait trop particulièrement à un spectateur contextualisé.

C'est pour cette raison que John Cawelti préfère parler de « formules » (1971 : 31) plutôt que de genres, puisque ces derniers seraient des configurations qui opèrent dans des époques et des réalités données. Les spectateurs créent alors une culture grâce aux structures anonymes et répétitives des mythes, mais également en fonction de représentations qui condensent le cadre donné. Les grandes structures mythologiques sont donc traduites en structures plus riches et plus concrètes. Le mythe agit dans ce cas un peu comme une toile de fond accessible à tous, mais il se double ou plutôt s'incarne dans des réalités contextualisées.

Des thèmes culturels spécifiques (en fonction des contextes et époques dans lesquels se situe la production) sont incorporés aux archétypes narratifs plus universels... car ces derniers se matérialisent en personnages, contextes et situations qui ont une

signification pour la culture qui les met en jeu. (Cawelti, 1976 : 34-36)

C'est donc grâce à ses incidences mythiques que le genre peut aborder des questions plus particulières. Ainsi, dans la comédie musicale *Jeanne et le garçon formidable* (Ducastel et Martineau, 1998), le mythe de l'amour impossible (entre Jeanne et Olivier, malade du Sida) est évoqué, mais des préoccupations nationales particulières et contextualisées (l'engagement d'Olivier dans *Act Up*, association française de lutte contre le sida, née dans les années 90) lient le spectateur à ce qu'il pourrait connaître dans sa réalité. On retrouve d'ailleurs la même alliance du mythe de l'amour entravé (entre Maria et Tony) et d'éléments socialement déterminés (l'immigration portoricaine) dans *West Side Story* (Wise, 1962). Le genre permet donc de parler à l'Homme tout en parlant aux hommes.

Mais non content de tendre un miroir individuel au sujet social, le genre a également une fonction cathartique, d'exutoire pour la société à laquelle il s'adresse. En effet, le genre peut être envisagé comme un réservoir de solutions pratiques ou métaphoriques, aussi bien aux conflits mythiques qui tourmentent l'humanité depuis toujours qu'aux problèmes particuliers posés par les contextes. Le film a-générique, refusant le confort des cadres génériques, est plus ouvert à l'interprétation du spectateur. Ses propositions se donnent moins limpidement et offrent, en réalité, des pistes de réflexion plus que des solutions. Ainsi, *Being John Malkovich* (Jonze, 1999) peut être compris comme une réflexion sur l'identité, à poursuivre par le spectateur, mais n'offre probablement pas de réponse claire et précise à ce dernier, comme peut le faire le genre. Selon Will Wright, le genre est un mythe si on considère le mythe comme une structure de sens social grâce à laquelle une communauté peut réussir à trouver une explication aux événements qui l'entourent (1975 : 17). Le genre doit alors tenir compte de la communauté à laquelle il s'adresse. C'est une clé de lecture pour un monde précis, en fonction de laquelle il est possible de dire « qu'une société a les genres qu'elle mérite ». Ainsi, le genre a pu servir à « déplacer » des problèmes réels dans des récits fictifs. Il permet alors d'évacuer des difficultés sociales et économiques en les transférant

sur un plan imaginaire. C'est le principe même de l'exutoire. En transformant ses problèmes en récits fictifs, la société évacue une part d'angoisse que ces derniers peuvent causer.

Anne-Marie Bidaud (1994) propose, par exemple, de voir dans les films-catastrophes des années 70 « une mise en scène de peurs de diversion qui exorcisent les craintes du public en en déplaçant les causes, mises hors de l'Histoire » (cité dans Moine, 2002 : 71). Ainsi, la crise sociale et politique des années 70 aux États-Unis fut « évacuée » au profit de dangers mis en scène et dont l'issue heureuse permettait de renforcer les valeurs des institutions en place (Ramonet, 1980, cité dans Moine, 2002 : 71). Le genre permet donc, à travers des récits fictifs et « mythologisés », de proposer des solutions aux tensions culturelles et aux problèmes sociaux. On comprend mieux alors pourquoi le héros, figure emblématique du mythe, réapparaît souvent dans les projets hollywoodiens en période de crises morales de la société (par exemple, dans *Gladiator* [Scott, 2000], la figure du héros solitaire et vengeur, quasi-muet et monolithique, peut se comprendre comme une réponse cinglante à la crise des « hommes roses » occidentaux, permettant alors une identification du spectateur à des valeurs viriles et dominantes que la société lui refuse presque). Le film n'aurait peut-être pas connu le même succès à une autre époque.

De même, c'est la grande dépression de 1929 qui est une des causes de l'essor de la comédie musicale.

C'est la réponse fastueuse et dingue au crack monumental de 1929. Les chorus girls éparpillent des pièces d'or dans des piscines argentées de la même manière que les banquiers se jetaient des gratte-ciels. (Ducout, 1975 : 15)

Le regain d'intérêt actuel pour les comédies musicales peut d'ailleurs s'expliquer par cette fonction cathartique. Quand la société va mal, elle peut toujours compter sur le cinéma de genre pour panser ses blessures.

En faisant une fiction de la résistance pacifique à la guerre, la comédie musicale *Hair* (Forman, 1979) confortait aussi une certaine partie de ses spectateurs dans leurs choix engagés tout en offrant d'eux une image plus « douce », en chanson et en danse, à ceux qui pouvaient les craindre par méconnaissance. Le genre, en offrant ce miroir à la société, peut donc soit choisir la voie militante en soutenant des choix minoritaires de société (ce qui est plus rare), soit simplement servir de catharsis rassurante, de défouloir où faire passer ses angoisses. Et c'est d'ailleurs là qu'est tout le danger du film de genre. Etant donné l'impact du double reflet sur le spectateur, celui-ci peut être manipulé pour servir des idéologies, pour cacher des vérités ou en accentuer un seul aspect. En soutenant la production du film *Black Hawk Down* (2001), du réalisateur Ridley Scott, afin de redorer son blason, l'armée américaine avait bien compris le pouvoir du film de genre. Et elle l'avait tout autant compris en refusant de prêter son concours matériel lors du tournage d'*Apocalypse Now* (1979) de F. Coppola qui s'appropriait à donner de l'armée une image plutôt négative. Le genre tend donc bien un miroir à double reflet, mais l'histoire nous a également montré qu'il fallait parfois se méfier de qui, au moyen du film de genre, tendait ce miroir.

Ici, les recherches fonctionnelles, nées dans les années 80 aux États-Unis, nous seront utiles. En effet, elles sont attentives aux conséquences sociales de tout choix d'expression. Or, le genre a de fortes conséquences pour son spectateur. Il le relie tout d'abord à l'Humanité même, puis lui propose l'évacuation de certains problèmes contextualisés. Robert Warshow postule que le cinéma « lit et transcrit » le monde avec des clés d'interprétation (1962, cité dans Casetti, 1999 : 293). Cet auteur affirme ainsi que le gangster serait une sublimation négative du chef d'entreprise moderne et l'homme de l'Ouest une survivance du héros romantique. Michael Wood postule quant à lui (1975 : 117) que les films sont capables de donner corps aux grands mythes de l'homme et aux inquiétudes et problèmes typiques de toute société (ils sont traduits à l'écran en histoires qui constituent des moments de prise de conscience et en même temps des moyens d'évasion). Autrement dit, le cinéma nous dit ce que nous pensons de nous-mêmes et du monde. Ici sont évoquées les capacités d'un film à

réactualiser des mythes et à être le témoin d'une mentalité (ce sont les fonctions sociales du genre).

Thomas Elsaesser a ainsi mis en évidence la fonction sociale du mélodrame (1995 : 366). Les histoires racontées permettent de traduire des thèmes d'ordre général (comme l'opposition entre le désir et la loi, présent notamment dans le récent *Far From Heaven* [2002], de Todd Haynes, qui met en scène l'amitié amoureuse d'une femme pour son jardinier noir dans les années 50) dans des situations qui font référence à l'expérience commune. Le spectateur peut alors comprendre, en se référant à sa propre vie, des dynamiques qui lui échappent en partie. L'exemple de *Rambo II* (Pan, 1985) peut nous être utile. Dans ce film, en effet, John Rambo retourne au Viêt-Nam pour y libérer des soldats américains toujours prisonniers. À travers le mythe de ce héros solitaire et antisocial peut se lire la victoire fantasmée de l'armée américaine dans ce conflit sans issue. Rambo « venge » alors la guerre perdue sur le terrain en redonnant confiance et bonne conscience aux spectateurs américains.

Le cinéma de genre est ainsi rapporté à des dynamiques culturelles qui le traversent tout en s'alimentant en lui. Une fois encore, le genre ne parle pas dans le vide. Plus précisément, il est bien ce miroir à double face tendu au sujet humain et au sujet social. Et pour l'être, il doit nécessairement tenir compte du spectateur auquel il s'adresse : qui est-il ? Où vit-il ? Quand vit-il ?

John Cawelti a élargi cette approche en proposant trois fonctions culturelles du genre (qu'il appelle la « formule »). Ce dernier est donc tout à la fois :

- la synthèse et la réaffirmation des valeurs d'une société (fonction rituelle du genre);
- un passe-temps basé sur des règles connues de tous (fonction ludique du genre);
- une façon pour les individus d' « extérioriser certains besoins inconscients ou refoulés ou d'exprimer de manière symbolique certains motifs latents auxquels ils doivent donner corps mais qu'ils ne peuvent directement

affronter » (Cawelti, 1971 : 33) (fonction onirique du genre).

Parmi ces trois fonctions, la fonction rituelle nous est certainement la plus utile pour comprendre l'expérience spectatorielle d'un film de genre. Entendu comme un double miroir, le genre peut, en effet, s'apparenter au rite. Il est, en tant que tel, nécessaire à son spectateur qui vient y trouver à la fois un reflet de son humanité et de sa socialisation. Dans ce double reflet, il peut alors voir tout ce qui l'unit (valeurs, références, modèles) à ces communautés, tout en trouvant certaines solutions aux conflits pratiques et/ou symboliques qui l'angoissent. Le genre remplit donc les fonctions du rite, entendu comme lieu de reconnaissance et d'apaisement. D'ailleurs, cet aspect rituel du genre, cérémonial et périodique, est bien illustré par la frénésie du public à vouloir être présent aux premières de films « attendus » (les billets pour le deuxième volet de la trilogie *The Lord of the Rings* [2002] de Peter Jackson étaient complètement vendus des semaines à l'avance). Barry Keith Grant va même jusqu'à affirmer : « Genres have become the contemporary equivalent of tribal ritual and myth for mass-mediated society. » (1995 : 117)

Ainsi, le genre peut, grâce à sa fonction de double reflet, être défini comme un élément important du processus de constitution d'une société, car le spectateur peut y voir le reflet des valeurs et croyances qui l'unissent à l'Humanité et à sa communauté sociale particulière. Le genre, en parlant directement à son spectateur, l'assure de la persistance de son lien avec tous les autres spectateurs en agissant comme la colle, le ciment permettant à ces communautés de se tenir comme un tout, comme un ensemble unifié.

### **Conclusion**

Revenons sur la notion de pacte qui lie initialement le spectateur et le metteur en scène. Nous avons vu que ce pacte peut être considéré comme motivé par la présence d'archétypes communs à l'Humanité et par la présence de reflets sociaux plus contextualisés que le spectateur s'attend, de façon plus ou moins

inconsciente, à retrouver dans le film de genre, car ce miroir le lie aux autres spectateurs tout en lui permettant d'évacuer les tensions à la fois universelles et sociales qui peuvent le hanter. Le genre s'apparente alors à un rite unificateur et exutoire liant le spectateur à l'Humanité et à sa propre communauté. En combinant ces deux approches et en tenant compte de données circonstancielles, donc historiques, le caractère a-historique des premières prises de position structuraliste par rapport à la mythologie peut être atténué.

Le film de genre fait donc vivre une expérience singulière à son spectateur : celle d'appartenir à une communauté dans laquelle il peut se reconnaître en tant qu'individu, mais aussi en tant que membre d'un tout. Un processus d'identification et d'apaisement à la fois personnel et communautaire se met en branle, rendant alors l'expérience de voir un film de genre tout à fait particulière. Cette expérience est celle du miroir à double face, à la fois fidèle et cathartique, tendu au spectateur, sujet humain et sujet social.