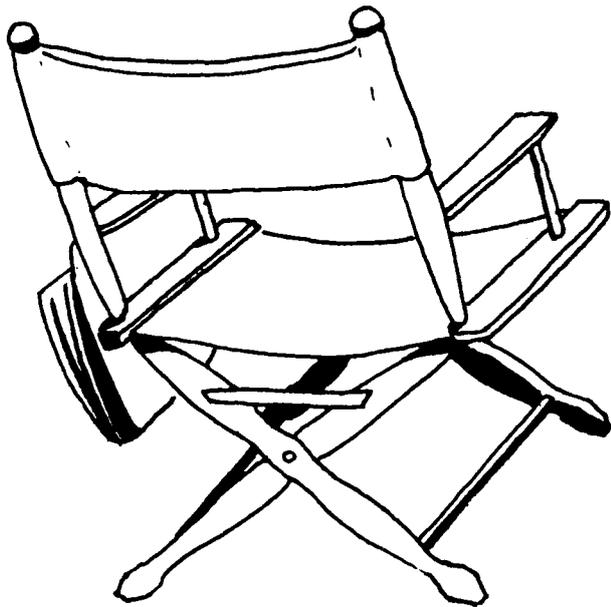
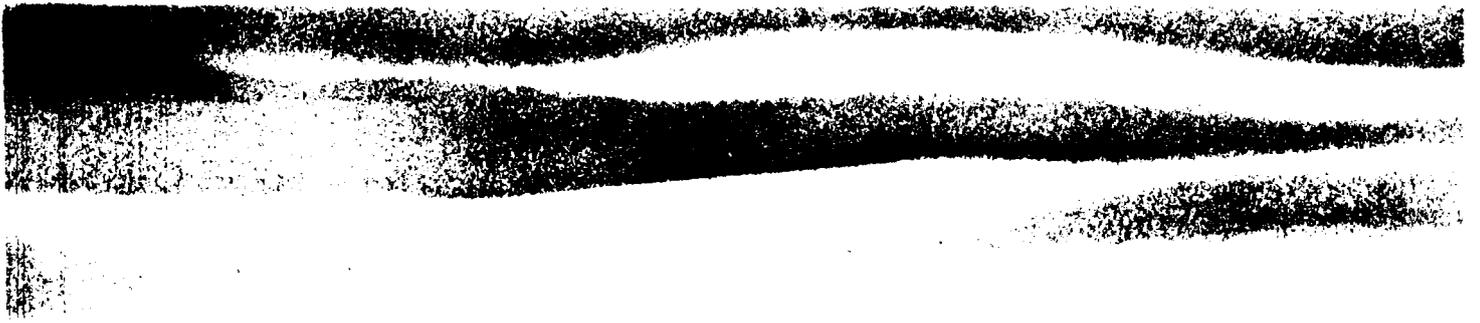


CINEMA

RITES ET MYTHES CONTEMPORAINS



Bulletin de recherches
du Laboratoire Audio-Visuel
de l'E.P.H.E - 5ème section

GENRE, BON GENRE, MAUVAIS GENRE
Problèmes d'esthétique cinématographique

Que les "genres" existent au cinéma, comme ailleurs, relève de l'évidence.

Mais au cinéma, peut-être plus qu'ailleurs, c'est aux yeux que cette notion saute, faisant l'économie d'un stade de réflexion puisque l'évidence n'est pas ici seulement cette sorte de connaissance intuitive que l'on peut avoir, mais aussi le mode de saisie de l'oeuvre. Cette "évidence" du visuel, que le cinéma partage avec la peinture et la sculpture, ne dispense pas de faire après coup l'analyse de ce qui la fonde.

Il me semble que l'on peut définir le "genre" comme un contrat tacite entre plusieurs parties contractantes, en conscience ou à leur insu, contrat tacite entre les auteurs du film et ses consommateurs, et entre chacun des membres de ces deux équipes (auteurs et consommateurs); c'est à dire que le contrat, le genre, existe entre le scénariste et le réalisateur, entre le producteur et le réalisateur, entre le réalisateur et le directeur de la photographie, les éclairagistes, les preneurs de son etc.; entre toute l'équipe technique de réalisation et les équipes de montage et mixage; mais aussi contrat entre le producteur et le distributeur, entre le distributeur et l'exploitant de salle, entre l'exploitant, et vous et moi, spectateurs.

Contrat tacite - non-dit, avec les dangers du flou du non-dit - c'est vrai: il existe plus d'habitudes, voire de trucs ou de tics, que de manuels, pour construire un western ou un thriller, un film

de guerre ou une comédie sentimentale sophistiquée.

Tacite, mais tangible: car ce contrat, c'est l'oeuvre même; à chaque fois, l'oeuvre est le lieu, l'espace, où se trouvent, non-dites, mais visibles, audibles, vérifiables, lisibles, les règles de composition que personne n'écrit: ce sont les cinématologues (le terme n'existe pas, mais la fonction, oui) qui tentent de fixer par écrit les règles communes de ces contrats successifs, comme en témoignent un bon nombre de monographies, sur le film noir, le western etc.

On peut même penser que, lorsque les films dûment étiquetés s'écrasent au box-office, c'est soit que le contrat tacite n'est pas respecté, qu'ils sont un attrape-nigauds, soit qu'ils reproduisent avec trop de monotonie les termes du contrat de base. Du leurre à la fixité excessive, les films correspondant à un "genre" jouent une gamme étroite, où doivent s'équilibrer la faculté de reconnaissance et la touche individuelle.

Si bien que c'est dans chaque film "de genre" que se lisent les modes d'écriture cinématographique qui sont à la fois le cri, l'écho et le mur d'écho du genre, et c'est encore le film, l'oeuvre, qui à la fois répond à l'horizon d'attente créé par de précédentes oeuvres, modèle cet horizon, l'ajuste, le définit, le retouche, lui permet d'évoluer, faute de quoi il tomberait d'ennui.

L'itinéraire de ce numéro comprend quatre étapes:

1.- S'il n'attaque pas de front la question de "genre", Christophe Mollo pose les jalons qui permettent d'y répondre: il part de l'image, de l'évidence du visuel, de la perception d'un plan ou d'un tableau, pour suivre le processus mental et imaginaire que déclenche cette perception. Il se penche sur le jeu scintillant, oscillant, décalé, que composent l'oeuvre/image et le regard. En tant qu'objet de regard, Christophe Mollo inscrit l'image picturale et cinématographique (ses exemples sont pris chez Turner et Bergman) dans une problématique du désir, de la fuite et de l'inaccessible. Cette insaisissabilité de l'image est jouée par le cinéma comme étant son mode d'être. C.M. analyse la double projection, la double fuite en avant, de la cabine où se déroulent les bobines jusqu'à l'écran, et conjointement du premier

plan de la première bobine au dernier plan de la dernière. Sensible aux écarts entre la production et la lecture, entre la perception et la réalisation, le texte de Christophe Mollo donne une double piste: l'une en direction de l'étude toujours séduisante de la peinture et du cinéma analysés dans leur mode de fonctionnement, et l'autre en direction de ce que vise le numéro, le "genre", puisque celui-ci est bien induit, déduit, conduit, de et par les images qui composent le contrat offert au public.

2. De la fragilité de l'image à la relative solidification par le genre, j'ai assuré une passerelle, en reprenant une partie d'une communication faite au printemps 86 à Bourges, dans un colloque interdisciplinaire consacré au Visible et à l'invisible, sur le déchiffrement de l'image, inséparable de l'organisation des images. J'y aborde, très rapidement, un "genre" disparu (sans doute par excès de fixité), je veux parler des Actualités, qui, par leur simplicité de composition, se laissent facilement approcher, offrant, comme sur une planche anatomique les conventions qui les régissent et ce qu'il en résulte.

3 et 4. Grégoire Halbout (La comédie américaine sophistiquée) et Marc Godin (Le gore) nous invitent chacun à visiter le terrain de leur thèse en cours. La lecture de chacune de leur contribution, prise isolément, est à la fois intéressante, souvent amusante, et intrigante en raison des coins qu'ils ne veulent pas encore nous montrer. Mais c'est à la suite, pris comme un tout, que leurs articles prennent tout leur sens: frères ennemis, frères jumeaux, jour et nuit, leurs "genres" s'opposent et se complètent. Sur un terrain unique, l'Amérique imaginaire, les deux modes de filmage, de composition, de récits, déploient deux contrats-types, Passy et le Grand-Guignol, couvrant tout l'éventail des fantasmes, depuis les rêves lisses où "rien ne dépasse", où tout se déroule au doigt et à l'oeil sur un rythme sans faille, jusqu'aux terrains archaïques de dévoration et de démembrement, l'Ordre contre le Désordre, chacun poussé au maximum de son intensité, du Star system aux monstres à transformation, des salons de Philadelphie aux punks morts-vivants.

Les deux bouts du numéro, à ce moment-là, se donnent la main: Christophe Mollo nous a rendus sensibles au double déroulement temporel du film, celui, lisse et égal, du défilement de la pellicule, et celui donné par la temporalité même du récit cinématographique.

En effet, avec le support lisse et constant de ~~la~~ pellicule en train d'être projetée, le film gore établit une contradiction insupportable car ce qu'il inscrit sur ce support, c'est précisément une histoire pleine de grumeaux de violence séparés de plages d'attente, l'histoire freine et accélère sans discontinuer alors que la bobine file régulièrement: l'impression de malaise que ressentent certains spectateurs devant les films d'horreur, malaise qu'ils traduisent parfois par le mépris, peut venir de cette distorsion, au moins autant que de l'abondance de sang, de meurtres, de monstres, étudiés par Marc Godin.

Alors que la comédie américaine sophistiquée présente une merveilleuse adéquation entre la vitesse de défilement et le récit, qui donne la rassurante impression que l'on est sur un tapis roulant bien huilé, sans à-coup. Là, comme le fait remarquer Grégoire Halbout, la rapidité et l'élégance de diction des acteurs, la légèreté et le gommage de tous les temps morts, l'élan par lequel chaque séquence saute dans la suivante, se trouve en harmonie avec le support lui-même, redoublée par l'unité de lieux protégés, riants, ordonnés. A contrario, le temps alternativement contracté et distendu du gore, son écran partagé entre les espaces vides et les espaces où giclent le sang et les membre découpés, donnent une série de coups d'accélérateur et de sortes de pannes, établissent une discordance avec le mode de défilement du support.

H.P.

CONTRAT ET CONVENTION

A partir d'un genre disparu

Ce matin-là, à Bourges, on parlait du déchiffrement de l'image, dans un colloque lui-même intitulé Le Visible et l'Intelligible.¹ On avait eu des architectes, des sociologues, des historiens, des philosophes, des philologues, il y avait aussi le cinéma, invité à parler de lui-même, par la bouche de Jean-Louis Leutrat et la mienné.

Le texte que l'on trouve ci-dessous est en partie dérivé de la communication que j'avais présentée, car il offre l'avantage de reprendre le problème là où Christophe Mollo le laisse, c'est-à-dire à la sortie de la salle de cinéma, où le spectateur a mesuré sa capacité à vivre, à assurer, plusieurs rapports au temps, faisant place, dans sa temporalité personnelle, à la durée de la séance, à la temporalité propre du récit filmé qu'il vient de voir, faisant écho dans le hors-temps de son inconscient, écho aussi dans la filmothèque que chacun de nous abrite et entretient et où se déposent les "genres", les codes, les entorses au code, les relations d'ordre sans compter quelques embrouillaminis qui nous sont propres ou livrés clés en main avec l'époque ou nous naissons.

De toutes ces données, impressionnistes, pointillistes, mais aussi pré-classées, mises, par la mémoire, ses défaillances et ses créations d'association, dans un réseau jamais terminé, le spectateur, par son contact avec l'oeuvre, avec les oeuvres, à la fois, perçoit, constitue, avalise, l'étiquette qui a été accordée à cette oeuvre. Et ceci, grâce à l'organisation des images qui détermine le genre. Ce qui amène, bien sur, en effet, à partir de l'image pour arriver au genre.

A la recherche de l'image

Déchiffrement de l'image: déchiffrer quoi? Qu'est-ce qu'une image lorsqu'on parle de film? Où commence une image filmique? Ou finit-elle? De quoi est-elle faite? De ce que l'on voit sur l'écran? Le son qui

1. Colloque Le Visible et l'Intelligible; organisé par l'IUT de Bourges en collaboration avec l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Bourges. 25-27 avril 1986

l'accompagne en fait-il partie? Est-elle le photogramme? Ou bien la somme des 24 images que nous recevons par seconde? L'image se laisse-t-elle diviser en images fixes? Et lorsqu'on est au niveau de l'arrêt sur image, est-on encore en droit de parler d'image filmique? Où doit buter l'analyse? Car en pratiquant l'arrêt sur image, on décompose le film en une quantité de "plus petites unités" nécessaires, précisément à l'analyse, mais on risque de glisser de la dissection à la vivisection: par ce traitement l'animal-film se décompose en effet dans tous les sens du terme et se meurt.

Ce qui définit l'image filmique, ce qui la distingue de ses cousines visuelles, la photographie, le tableau, le plan d'architecture, c'est la nécessité où elle est de défiler pour apparaître, pour être. Tout est conçu, organisé par le rythme de ces 24 images/seconde, clé de notre perception visuelle et de notre compréhension.

Que la vitesse crée l'image filmique est particulièrement sensible dans certains films d'avant-garde qui bouleversent notre habitude en ne montrant pendant 5 minutes ou beaucoup plus un seul et même espace, espace vide ou meublé, visage de photo d'identité etc. Ce type de film est souvent accompagné d'une musique ou de bruits répétitifs montés en boucle et dont la reprise est perçue comme une marque du temps. Il n'y a jamais perte de perception du mouvement de défilement; un léger tremblement du grain de l'image, un scintillement faible qui s'inscrit sur l'écran, déploient cette fausse image fixe dans la temporalité filmique.

Le mode d'être de l'image filmique est donc de fuir en avant. le sens de la première image n'est clos que par sa disparition, mais s'il est suivi d'une autre image, le sens de la première se corrige, se capitalise, au fur et à mesure du défilement de cette somme de photogrammes eux-mêmes invisibles en tant que tels, et dont la somme seule est intelligible, dans la triple épaisseur des images visuelles, des sons, et du récit qu'ils portent et construisent, avec un excès de sens depuis toujours dénoncés.

Peut-être vaudrait-il mieux parler d'instants filmiques que d'images. Non que le mot instant soit plus précis, plus aisé à définir qu'image,

mais il déplace l'accent qu'image pose sur la composante espace, jusqu'à la composante temps, permettant ainsi de débloquent l'analyse filmique de la seule analyse iconologique où l'on se plait encore parfois encore à l'enfermer. Toutefois, je n'utiliserai, ici comme ailleurs, que le terme image, et non pas image/instant, pour ne pas alourdir le texte, pour ne pas lancer un néologisme par crainte qu'il ne périsse, inutilisé.

Image donc, mais lestée de sa composante temps. Dans son niveau zero, elle est me semble-t-il essentiellement variable, elle ne se définit que négativement, dans le temps où elle ne se renouvelle pas, où il n'y a ni changement d'angle, ni changement de cadrage, ni changement de lieu, ou de temps. Son répertoire audible et visible ne change pas; dès qu'apparaît un nouvel élément dans ce répertoire, il y a nouvelle image filmique. Chaque image filmique a son organisation et son sens - son excès de sens - mais ce dernier peut être modifié ou orienté par les images qui la suivent ou la précèdent. Chaque image est un moyen dans une suite de moyens destinés à amener un récit dans sa totalité.

L'analyse d'un film, d'une série de films, se voit donc à la tête d'un matériel qui se groupe par renvoi, par écho, par opposition, et à l'intérieur de chaque film, comme de film à film, se construit un système d'agencement qui, d'une part, renvoie au hors-champ référentiel (mais ceci est un autre problème) et, d'autre part, crée un modèle d'écriture, adaptable, variable, certes, mais qui doit être reconnu pour être validé par le spectateur: si l'on reconnaît une séquence d'actualités des années trente d'une séquence de thriller de la même époque, c'est parce que les actualités ont établi, se sont laissées établir, en système.

Un système, un genre: les actualités allemandes 1918-1933

Ces actualités sont produites, entre 1918 et 1928, par un certain nombre de firmes aux soutiens politiques et financiers variés; puis de 1928 à 1933, elles ont été peu à peu absorbées et regroupées dans le Konzern industriel Hugenberg, et elles sont donc passées entièrement sous le contrôle du parti que soutenait activement Hugenberg, le parti national-allemand, fortement conservateur, et partisan d'un

régime de droite fort, où l'Empire serait restauré au profit des Hohenzollern.

Cependant, malgré cette évolution politique et financière, l'ensemble des actualités, quelle que soit la coloration de leur groupe producteur, reste remarquablement homogène, pendant ces quinze années, sur le plan du visible et du discours invisiblement prononcé qui naît de l'organisation du visible.

Elles sont fabriquées selon des règles tacites, dûes sans doute aux contraintes techniques (la lourdeur des appareils notamment), mais aussi des routines - une histoire, en somme - qui ne varient pas et qui sont les suivantes (valables aussi en-dehors d'Allemagne, il n'est que de voir les actualités Gaumont ou Eclair de la même période en France, ou Fox en Angleterre):

1. Sous le signe du "spectacle de la semaine"(c'est le sens littéral de Wochenschau), c'est-à-dire sous le signe de l'évènement, sont mêlés sans distinction et à la file, de l'insolite, du banal, de l'important, du provisoire, du durable. La mention "évènement" paraît venir du fait d'être montré, sélectionné par les actualités: inondations, changements ministériels, hivers froids, défilés historiques, accidents de la mine, régates, marchandises de Noël, enterrements, la nouveauté du four électrique etc.

2. Ces sujets sont toujours brefs : de cinq secondes à deux minutes, à de rares exceptions près, décembre 1918 par exemple, montre que la déstabilisation causée par la défaite atteint aussi le genre déjà figé des actualités: elle laisse passer ou elle provoque des sujets longs et disphoriques, de barricades, d'enterrements, ceci contrairement aux actualités de la Guerre qui se moulaient parfaitement dans les coutumes acquises dès le début du siècle. Cette exception faite, voici un exemple au hasard, de janvier 1926: Le chancelier Marx: 5 "

Le boxeur Franz Diener: 5 "

Le musée des Sports à Berlin: 55 "

Des opérateurs d'actualités en plongée: 40 "

etc.

L'ensemble monté, pour chaque semaine, dure de douze à quinze minutes. Et garde ce rythme.

3. Une gamme limitée de domaines traités, en tête desquels se trouvent les sports, puis les fêtes, religieuses, folkloriques, historiques, associatives, populaires, bals etc. ; les grandes découvertes techniques et les grands travaux, surtout dans le domaine des communications et des transports, et enfin les "personnalités" tous azimut et pêle-mêle, sportifs, savants, politiques, vedettes de spectacles etc.. 30 à 60% du métrage hebdomadaire est consacré à l'Allemagne. Le rejet des événements ou des attitudes inquiétants se fait en les attribuant soit à des étrangers résidant en Allemagne, soit dans les séquences consacrées à l'étranger.

4. La prédilection pour les événements à retour cyclique: anniversaire de personnalités, commémorations diverses, manifestations sportives annuelles (Six Jours de Berlin, Régates de Kiel etc.), foires économiques annuelles, collections de mode. D'une semaine à l'autre, et d'une année à l'autre, les plans se répondent.

5. La mise en images très stéréotypée. Les opérateurs ont souvent des places imposées pour filmer les événements cycliques qui reviennent impertubablement, d'où identité des angles de vue d'une année sur l'autre, par exemple le petit perron de la Chancellerie que gravissent les hommes politiques étrangers, diplomates ou visiteurs occasionnels, tous interchangeable. L'habitude générale est de cadrer très large, les plans généraux dominant, privilégiant les ensembles de foule. Seules les "personnalités" ont droit au plan rapproché, et affecté d'un très court temps de passage (Elles sont d'ailleurs parfois précédées d'un carton "Tête du jour!"). Le plan moyen est en général réservé aux vedettes féminines du spectacle.

Ces règles de composition, nées de leur propre récurrence, travaillent de façon contradictoire le tissu du visible, si bien qu'il est lisible de deux façons :

- au jour le jour, les deux premières règles organisent seules la bande-image; la brièveté des thèmes et leur montage pêle-mêle donnent une impression de trépidation, elles justifient l'intitulé de Spectacle de la Semaine, elles disent qu'"à chaque instant, il se passe quelque chose " en Allemagne; elles valorisent, elles créent, l'événement.
- Par contre, sur plusieurs semaines et sur plusieurs années, les trois règles suivantes (retour cyclique des événements, nombre restreint des domaines filmés, routine de la mise en image), créent une structure

très fixe: chaque événement n'est que l'écho d'un passé proche ou ancien, une perte de la chronologie s'installe (si bien que dans les archives, si un "sujet" sort pour une raison quelconque de son ensemble hebdomadaire, il est souvent indatable à plusieurs années près). Ces trois règles nient l'événement que les deux premières instaurent.

Par leur construction en boucle et en miroir des mêmes éléments du visible, par l'attribution à l'Allemagne des images les plus euphoriques, les actualités, au rythme de la moyenne durée, ont deux conséquences. La première, c'est la grande figure, en projection, d'une Allemagne a-chronique, elles lui créent ses attributs, les répètent, les fixent: ce sont la présence ou plutôt la présentification du passé, la force des associations, le respect du religieux et du rituel, la force de la technique. Ce goût démesuré de la commémoration, cet éternel écho des passés sans distinction, la dévaluation quasi systématique de l'étranger, permettent à un absent de marque de se trouver ainsi présent pour nous: il n'y a pas un seul sujet relatif au national-socialisme, ni vedette politique, ni congrès, ni défilé, rien. Cette absence, si frappante pour nous, ne s'explique par aucune censure. La destruction des bandes muettes, lors de l'adoption du sonore, s'est faite sans distinction, pour la récupération des sels d'argent; le national-socialisme n'avait pas de raison d'être plus visé, d'autant que les nombreux documentaires qui lui étaient consacrés nous sont parvenus. Il est raisonnable de penser que s'il n'est pas fixé dans le genre actualités, c'est que sa qualité de parti politique l'excluait des sujets légers, ou traités à la légère, tout comme des sujets "cycliques" dont sa nouveauté l'excluait. A l'époque, invisible à l'écran, n'était-il pas déjà présent, par procuration, par analogie, dans le discours de "genre" composé autour de l'Allemagne éternelle. Les attributs de cette figure, dans leur bégaiement infini, sont ceux que le nazisme utilise déjà pour séduire (passé, xénophobie, tradition etc.): nazisme et actualités se fournissent au même bric-à-brac.

La deuxième conséquence, c'est la création d'un genre: on a vu les règles tacites de production: elles sont à la fois déduites et

contraignantes, normatives et enlisantes. Elles montrent l'imbrication absolue de ce qu'on appelait autrefois la forme et le fond: dans le cas des actualités allemandes, on peut presque parler de modèle de cette imbrication: en effet, c'est parce qu'elles adoptent toujours la même présentation (filmage, choix des sujets, temps accordé, rythme de l'ensemble hebdomadaire) que le présenté acquiert l'uniformité. Entre Hindenburg votant en 1927 (5 ", on dirait aussi bien qu'il sort d'une cabine de photomaton que d'un isoloir) et la création d'un standard téléphonique ultra-moderne pour les taxis de Berlin, il devrait y avoir différence de traitement: ce n'est pas qu'il y ait identité absolue entre les deux séquences, les standardistes devant leurs postes de travail ne sont pas le Président, mais leur insertion dans le tissu d'ensemble de la semaine, leur proximité, leur assurent un air de famille: le genre actualités, c'est bien un traitement commun des espaces, des temps, des cadrages, qui justement vise - ou parvient, car s'agissait-il d'une visée? - à aplatir les différences. Montrant des choses différentes, mais les montrant dans un même style, et les montrant toujours dans ce même mode, dans le même rapport à la fois haché et gommé créé entre les bribes variées, par-delà "le spectacle de la semaine" s'érige, se fixe, la manière d'être spectacle.

En même temps que s'érigait une figure de la Grande Allemagne, s'érigait le genre actualités; cette figure et ce genre font plus que s'épauler, on serait en peine de les séparer.

Le genre, une manière d'occuper l'espace

Un peu plus haut, j'ai défini le genre comme un contrat, que l'oeuvre relevant de ce contrat à chaque fois valide et présente, actualise et vérifie.

Et qui dit contrat, dit aussi convention. J'ai rapidement montré les conventions techniques et la convention idéologique, déployée et signée chaque semaine par les actualités, sur les écrans.

Car il s'agit bien d'une manière d'occuper l'écran, par un certain rythme, un style d'images - aux actualités créé par les cadrages, essentiellement - style qui peut, hors des actualités, naître de la conju-

gaison des cadrages, des éclairages, de l'occupation "plane" comme picturale, en quelque sorte, du rectangle de l'écran considéré comme une toile; et où intervient aussi, en même temps, le souffle accordé à l'oeuvre, un souffle court, haletant, ou endormi, paresseux, ou bien rapide et régulier.

Cette occupation "plane", ce rythme, portent des styles d'histoires qui sont plus ou moins apparentées tant par les personnages que par leurs aventures, par les lieux de tournage etc. mais cet air de famille des styles d'histoires vient peut-être moins des matériaux mêmes de l'histoire que de l'air de famille créé par la manière d'occuper l'écran et le temps de l'écran.

Hélène Puiseux

Mai 1988

TABLE DES MATIERES

Genre, bon genre, mauvais genre	1
par Hélène PUISEUX	
Du regard, au cinéma.....	5
par Christophe MOLLO	
Contrat et convention. à partir d'un genre disparu.....	15
par Hélène PUISEUX	
La comédie sophistiquée à Hollywood.....	23
par Grégoire HALBOUT	
Totem et tabou, reoncontre avec le film gore.....	37
par Marc GODIN	