



PRÉAMBULES : ÉTATS DE LA CRISE AU CINÉMA

Avant-Propos

ANNE-MARIE PAQUET-DEYRIS

Université de Rouen

En se remodelant tout au long du XXe siècle, le discours sur le cinéma s'est ouvert à des champs d'études nouveaux et protéiformes. Depuis les années 1970, la révision de l'histoire du cinéma hollywoodien, avec en particulier l'introduction des questions économiques, a été radicale et novatrice. Les travaux des spécialistes anglo-saxons ont été, dans ce domaine, extrêmement riches ces dernières années alors qu'ils sont restés relativement clairsemés en France. Ce sont les grands axes de ces perspectives économiques auxquels Joël Augros s'est intéressé ici en premier lieu. Ces données allaient renouveler l'approche des études filmiques qu'Étienne Souriau avait pour sa part tenté de clarifier il y a quelque cinquante ans en élaborant un système de classification des niveaux d'existence filmiques.

Ses concepts et sa terminologie ont eu une certaine fortune puisque des termes tels que « diégèse » et « profilmique » ont été pour la première fois utilisés dans leur sens contemporain actuel. Dominique Sipièrre a donc choisi d'explorer la façon dont sa distinction essentielle entre stades temporels et spatiaux s'applique, en particulier dans des cas très contemporains comme la trilogie des *Matrix* (1999-2003) des frères Andy et Larry Wachowski.

Aux deux extrémités de la chaîne du phénomène cinématographique, la production et la réception de films vus comme des artefacts culturels à caractère industriel interfèrent toutes deux dans la construction et l'élaboration des catégories génériques. Mais, plus précisément, la conscience et la manipulation de ces catégories qui dépendent d'acteurs aussi variés que les producteurs, distributeurs et diffuseurs d'une part, les spectateurs, critiques et théoriciens d'autre part, induisent aussi de facto une grande variabilité de typologies aux frontières incertaines.

Le genre est au cinéma un outil de référence privilégié, parfois difficile à manier. Principalement peut-être parce que l'élaboration des distinctions génériques qui caractériseraient une œuvre et lui attribueraient une sorte de carte d'identité générique sont elles-mêmes des catégories empiriques à l'ancrage mouvant. Au-delà des emprunts à une longue tradition critique du genre littéraire remontant à Aristote, Horace, Propp ou Todorov, le repérage des traits communs qui identifient le genre au cinéma s'ancre avant tout dans une histoire des représentations et des mentalités évolutive.

La forêt dense des genres et sous-genres, genres prétendument « purs » et d'autres, hybrides, semble donc indéfiniment se déployer et résister à la maîtrise. Et pourtant les essais de typologie sans cesse renouvelés témoignent de la nécessité et de la vitalité de cette pratique de catégorisation générique. C'est donc des discordances et ajustements constants de ces tentatives que découle l'intérêt d'une « mission classificatrice » apparemment impossible. Les règles du genre sont fuyantes. Comme le rappelle à la fin des années 1990 le théoricien du cinéma Rick Altman, la signification plurielle de la notion de « genre » interdit précisément toute définition globalisante.

C'est en se fondant sur ce paradoxe nécessité/impossibilité que Anne-Marie Paquet-Deyris a analysé la notion de genre tout en proposant quelques illustrations concrètes.

Patricia Kruth s'est quant à elle intéressée aux outils nécessaires à l'exploration des paysages cinématographiques nés de l'expression du sentiment à l'écran. Elle a mis en exergue une méthodologie qui articule des approches esthétiques, rhétoriques et culturelles en étudiant la cartographie de l'Amérique des petites villes et des banlieues. Elle a tenté de montrer comment l'émotion à l'écran modèle l'espace cinématographique en proposant des analyses de séquences très précises des relations mère-fils et père-fils-paysage dans *The Truman Show* de Peter Weir sorti en 1998. Par son inclusion de spectateurs diégétiques, le film se prête tout naturellement à une étude des émotions du spectateur qui regarde à son tour le film.

Après le premier volet de ces préambules cinématographiques, le second s'intéresse plus particulièrement au texte du film lui-même et porte donc prioritairement sur le langage du film et ses codes cinématographiques, mais aussi sur tous les codes, cinématographiques ou autres, qu'il convoque. Ainsi, la question de l'adaptation et celle de la mise en scène de la notion de crise seront toutes deux explorées de divers points de vue sémiologiques et textuels.

La littérature a par ailleurs donné lieu à des interprétations et des représentations très diverses des moments fondateurs, des périodes de crise, de transition, ou des figures emblématiques de l'histoire mondiale et de ceux de la nation américaine en particulier – la révolution américaine, la guerre de Sécession, la prohibition par exemple. Le cinéma a imposé au cours des époques sa relecture de ces mêmes événements en fonction de critères tels l'horizon d'attente, le contexte économique ou culturel et idéologique.

En s'appuyant sur les théories actuelles de l'adaptation cinématographique, Gilles Menegaldo, Daniel Tron, Anne-Marie Paquet-Deyris et Taïna Tuhkunen ont tous tenté d'apprécier l'écart entre deux modes de mises en scène du réel et des modalités d'inscription de la crise, qu'elle soit historique, existentielle, idéologique, ou encore, entre autres, ontologique ou épistémologique. Dans une liste de films représentatifs comme *The Red Badge of Courage* [Stephen Crane ; John Huston], *Blade Runner* [*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Philip K. Dick ; Ridley Scott], *Le Dernier Nabab* [F.S. Fitzgerald ; Elia Kazan] et *The Great Gatsby* [F.S. Fitzgerald ; Jack Clayton], les contributeurs ont essayé d'aborder les problèmes de la trans-

médialité et de l'hybridité générique, ainsi que tous les aspects d'ordre narratif, formel et esthétique spécifiques de l'adaptation.

Enfin, complétant cette présentation de la crise à l'écran, Penny Starfield s'est penchée sur le lien entre le concept historique de « voile » noir appliqué aux Afro-Américains par Thomas Jefferson et W.E.B. DuBois et les nouvelles délimitations de l'espace cinématographique. Mais là où le premier voit dans cette métaphore une définition externe et stéréotypée des Noirs à l'époque, le second l'utilise pour définir et problématiser la barrière invisible qui sépare communautés noire et blanche aux États-Unis. Dans les films des années 1950, la vision de DuBois se matérialise fréquemment à l'écran par une frontière physique entre deux espaces ou territoires, tout en élaborant des rôles d'Afro-Américains inversant certains stéréotypes traditionnels. Elle les enferme aussi paradoxalement dans une sorte de catégorie « asexuelle » qui ne s'applique cependant pas avec autant de force aux autres groupes ethniques.