Produire un film de genre fantastique en France, entre hétérotopie artistique et quête de légitimité. Analyse d'une tension identitaire dans le champ de la création

Frédéric Gimello-Mesplomb

▶ **To cite this version:**

Frédéric Gimello-Mesplomb. Produire un film de genre fantastique en France, entre hétérotopie artistique et quête de légitimité. Analyse d'une tension identitaire dans le champ de la création. Frédéric Gimello-Mesplomb. Les cinéastes français à l'épreuve du genre fantastique. Socioanalyse d'une production artistique, 1 (1), L'Harmattan, pp.9-72, 2012, Logiques sociales, 9782296968059. halshs-01941476

HAL Id: halshs-01941476
https://shs.hal.science/halshs-01941476

Submitted on 27 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Introduction

Produire un film de genre fantastique en France, entre hétérotopie artistique et quête de légitimité. Analyse d'une tension identitaire dans le champ de la création

Frédéric Gimello-Mesplomb
Université de Lorraine

> « Faire l'histoire d'un genre cinématographique, c'est rendre compte de la naissance d'une appellation générique – préalable nécessaire à la conscience et la reconnaissance du genre –, de ses modifications, de son obsolescence, de sa disparition éventuelle ; c'est aussi mettre l'accent sur les variations du genre, c'est-à-dire expliquer ses modifications syntaxiques et sémantiques, comprendre ses périodes de succès et ses époques moins fastes, analyser ses éclipses ou sa disparition des écrans. »
>
> Raphaëlle Moine
> « Comment penser l'histoire d'un genre »
> in *Les genres du cinéma*, Armand Colin, 2005, p. 123.

De nombreux travaux d'inspiration sociologique ont été menés ces quinze dernières années sur les disputes, controverses ou crises identitaires touchant la culture en s'inspirant des modèles de Beker, Boltanski et Thévenot, de Chateauraynaud et Torny[1] ou Latour. Ils ont contribué à

1 Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la Justification : les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991 ; Francis Chateauraynaud et Didier Torny, *Les Sombres précurseurs: une sociologie de l'alerte et du risque*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en Sciences sociales, 1999.

l'exploration de terrains où, jusqu'ici, les approches historiques ou esthétiques dominaient. Lorsque Nathalie Heinich observe les rejets de l'art contemporain dans la France des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix[2], elle s'inscrit dans cette dialectique d'une « sociologie du rejet » ou de l'altérité. Les situations de crise présentent, en effet, l'avantage de mettre à jour les jeux d'acteurs et les arguments saisis dans leurs transformations successives. Il en est ainsi du terrain que constitue, dans le champ du cinéma français, la production de films de genre et, plus symptomatiquement, de ce genre non stabilisé qu'est le « fantastique ». Nous emprunterons volontiers ici à Foucault le concept d' « hétérotopie » pour observer cet espace de la culture populaire où le fantastique est parfois confiné. Cette instabilité permet d'observer un jeu de tensions généré autour de la question de la mise en chantier d'un film de genre en langue française, mais surtout du bien fondé de ce type d'entreprise. Les débats à propos du concours financier du CNC dès lors qu'un projet de production à dominante fantastique est soumis à l'appréciation d'instances de légitimation chargées d'apporter un concours financier à la production, d'en définir les critères de qualité (Avance sur recettes du CNC) ou les conditions de son exposition au public (Commission de classification des films) en sont l'une des caractérisations. Le genre fantastique, parce qu'il est, justement, indistinctement situé à mi chemin entre l'auteurisme cinématographique et les cultures populaires, constitue un terrain d'observation privilégié pour la compréhension des systèmes de représentation mobilisés pour reconnaître la qualité cinématographique.

La veine fantastique du cinéma français comporte plusieurs idées reçues. La plus répandue est celle qui présente les rares tentatives d'incursion dans le genre, de Louis Feuillade à Maurice Tourneur en passant par Georges Franju, ou plus récemment Christophe Gans ou Alexandre Aja, comme des aventures économiques malheureuses. Une affirmation qui mérite d'être nuancée, si l'on regarde de plus près les catalogues de production. Après une période flamboyante incarnée par les grandes œuvres de Feuillade puis par celles des surréalistes, les plus grands cinéastes se sont essayés au genre, durant un « âge d'or » dont on peut observer la fécondité sur une vingtaine d'années : Marcel Carné (*Les visiteurs du soir*, 1942, *Juliette ou la clef des songes*, 1951), Claude Au-

---

2 Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets. Etude de cas*. Hachette, Paris, 2009. 1ère édition, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 1997.

tant-Lara (*Sylvie et le fantôme*, 1945), René Clair (*La Beauté du diable*, 1950, *Les Belles de nuit*, 1952), Jean Cocteau (*Le Sang d'un poète*, 1931, *La Belle et la bête*, 1945, *Orphée*, 1949, *Le Testament d'Orphée*, 1960), Jean Delannoy (*L'Eternel retour*, 1943), Jean Renoir (L*e Testament du Dr Cordelier*, 1959) ou encore Georges Franju (*Les Yeux sans visage*, 1960, *Judex*, 1964). Après un déclin de plusieurs décennies qui s'est traduit par la disparition progressive du genre des salles et des diffusions télévisées, la reprise de la production française de films de genre fantastique s'est amorcée au début des années deux mille avec, de manière concomitante, la production et la distribution de plus d'une centaine de films et le redémarrage des revues et fanzines spécialisés, inscrivant à nouveau le genre dans une économie de la prospérité identifiable à partir de plusieurs autres paramètres (critiques, spectateurs, audiences TV, box-office, prix dans les festivals...). Au tournant des années deux-mille, les sorties de films français à l'atmosphère fantastique, affichant un goût prononcé pour l'esthétique du cinéma de genre étasunien ont ouvert un espace de possibles répondant à une demande soutenue du public en films français de genre. Plusieurs producteurs français se sont engouffrés dans la brèche en systématisant l'affichage du genre et les références aux films « cultes » du fantastique.

L'objet de cet ouvrage n'est pas de juger la qualité de ces productions, mais de s'intéresser à la façon qu'eurent les cinéastes français de se confronter à un genre encore fortement associé à la culture populaire, et de mesurer les arguments mobilisés par les institutions lorsqu'il fallut en évaluer les qualités. Le défi est d'autant plus stimulant que l'université a longtemps considéré les productions culturelles appartenant au genre fantastique avec une certaine indifférence. Marie-Soledad Rodriguez souligne dans son récent ouvrage sur *Le fantastique dans le cinéma espagnol* que les universitaires travaillant sur ces questions ont toujours éprouvé la nécessité de devoir « justifier » leur choix d'objet en en valorisant tantôt l'intérêt esthétique, tantôt, l'intérêt culturel, comme si travailler sur le fantastique, en soi, ne suffisait pas[3]. Laurent Guido rappelle que B.K. Grant fait l'effort de devoir évoquer, en 1984, « afin de justifier la publication d'un recueil d'études sur le fantastique », le « statut exceptionnel » de certains films américains tournés entre 1960 et 1980 comme *Night of the living dead* de George Romero (1968) ou

3 Marie-Soledad Rodriguez (dir.), *Le fantastique dans le cinéma espagnol*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, p.7.

Videodrome de David Cronemberg (1982)[4]. De manière assez naturelle, ces questions de légitimité taraudent cet ouvrage. Néanmoins, à la différence du domaine littéraire où la légitimité sociale des genres contribue à une hiérarchisation tacite des auteurs, le choix de tourner un film dans le genre fantastique ne permet pas de caractériser automatiquement le film – ni le cinéaste – de « populaire ». Le corpus de cet ouvrage fait côtoyer de manière assez singulière créateurs appartenant indiscutablement au registre du cinéma « d'auteur » et créateurs de série B, voire Z ; films alternatifs tournés dans l'économie de moyens caractérisant les productions en *direct-to-video* et productions bénéficiaires de l'Avance sur recettes du CNC. S'il apparaît que le genre fantastique au cinéma aplanit certains clivages, il en élève en revanche d'autres, en particulier sur le terrain de la critique. Comme nous le montrons dans le deuxième volet de cette recherche sortant simultanément dans la même collection que celui-ci[5], le terme de « cinéma fantastique » est, pour une large part, une définition mouvante qui s'est construite au fil des années dans le champ artistique à partir d'un modèle hollywoodien relativement flou, mais considéré néanmoins comme un repère fonctionnel permettant de reconnaître quelques caractéristiques qui seraient communes au genre. Or, le système de reconnaissance par comparaison avec les normes hollywoodiennes, s'il fonctionne lorsqu'il s'agit d'identifier, par exemple, un western ou une comédie musicale, est inopérant pour le fantastique, car ce genre est peu reconnaissable en tant que tel aux États-Unis où les termes d' « horror movies » ou de « fantasy » désignent des formes cinématographiques bien différentes. C'est ainsi que les films fantastiques d'initiative française eurent le plus grand mal à être reconnus et identifiés comme tels par les exégètes du cinéma, c'est-à-dire à bénéficier d'un label générique pourtant apparu et vulgarisé en France dès les années 1920 par l'entremise d'intellectuels comme Mac Orlan. Ce label, cohérent et opératoire pour d'autres productions artistiques (on parlera, par exemple, de « littérature fantastique » pour définir un secteur bien identifiable de la production littéraire), prête toujours à discussion pour le cinéma, champ artistique où la critique française lui a souvent préféré, assez symptomatiquement, des appellations plus commodes. Ainsi, les

---

4 *Ibid.* et *Cf.* Laurent Guido, *Les Peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Antipodes, 2006, p.10.

5 *Cf.* Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *L'invention d'un genre : le cinéma fantastique français ou les constructions sociales d'un objet de la cinéphilie ordinaire*, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2011.

débats que suscitèrent les sorties de films pourtant aisément reconnaissables comme *Les Yeux sans visage* de Georges Franju (1959) nous montrent que le qualificatif « fantastique » adossé à un film est d'un usage non seulement socialement, mais géographiquement construit. Un rendez-vous manqué, en quelque sorte, entre les efforts des cercles savants et la reconnaissance des standards du genre par les professionnels du cinéma et les spectateurs ordinaires. Le fantastique n'est d'ailleurs pas le seul courant cinématographique à connaître cette destinée et l'on peut observer quelques similitudes avec le cas du « film noir », dont le terme est tout aussi ancien (on trouve trace de l'usage du qualificatif « film noir » dans la critique française de cinéma à la fin des années trente, avant que le terme ne soit popularisé sous la plume du critique Nino Frank, par assimilation à la *Série noire*, collection de romans de détective lancée à la Libération)[6]. C'est bien là, sans doute, l'une des caractéristiques d'un genre non stabilisé que de générer des interactions sociales visant à le structurer ou, tout du moins, à mieux le définir ; et l'enregistrement des arguments avancés lors de ces débats constitue une véritable mine de possibles en matière d'histoire économique et culturelle du cinéma.

Deux parties charpentent cet ouvrage. La première est rendue nécessaire afin de saisir ce qui fait la spécificité du fantastique francophone à l'écran. L'approche structuraliste et les méthodes des *cultural studies* ont été mobilisées en confiant à une équipe d'universitaires la rédaction de plusieurs chapitres dévolus à l'analyse de systèmes de représentation récurrents dans la production française (la figure du double, la méchante femme, le diable, les docteurs fous, etc.), ce qui permet, par cercles successifs, de se faire une première idée de ce que recouvre le fantastique francophone dans sa dimension cinématographique. La seconde partie de l'ouvrage, qui justifie le choix de son sous-titre, baigne davantage dans la sociologie du travail artistique, en dressant des portraits de créateurs à l'œuvre avec la « matière » fantastique. Car c'est à travers l'observation des choix artistiques, des stratégies de distribution des films, du positionnement des pouvoirs publics via le CNC ou la Commission de classification des films, que peut se saisir le degré d'appétence du milieu du cinéma français pour le genre. Le lecteur y croisera plusieurs por-

---

6 Pour de plus amples développements concernant cette instabilité définitionnelle, voir Raymond Borde et Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain, 1941-1953*, et Delphine Letort, *Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes de l'Amérique, 1941-2008*, L'Harmattan, 2010.

traits de cinéastes (Malle avec *Black Moon*, Polanski et *Le Locataire*, Cocteau et *Orphée*, Harry Kümel et *Malpertuis* et une analyse de la veine fantastique caractérisant les carrières de deux cinéastes que tout oppose en apparence, François Ozon et Jean Rollin. Un deuxième volume est consacré, lui, à l'archéologie d'un concept jamais totalement défini dans le champ du cinéma, celui de « cinéma fantastique français », en proposant une sociohistoire des débats critiques (le fantastique français vu par la critique de cinéma ou la démonstration de la rhétorique de la critique savante voyant dans le processus de *généricité* du cinéma français l'indicateur de sa possible mauvaise qualité) ; l'analyse des stratégies de programmation des festivals dans le processus de légitimation du genre, enfin la reproduction de textes des années trente à aujourd'hui, posant tous la question de l'existence d'une veine fantastique dans le cinéma français.

Le genre fantastique en France ou les enjeux d'une légitimation dans le champ cinématographique

Bien que présent dès l'origine du cinématographe comme le montre le chapitre que consacre Dick Tomasovic dans cet ouvrage aux films de Méliès, le film de genre connaît son apogée durant les années 1920 à 1950, époque où les *majors* hollywoodiennes font le la sérialisation de la production l'une des clefs de l'aventure économique. Le spectacle cinématographique s'inscrit dès les origines comme une industrie de prototypes, à l'intérieur de laquelle les normes des genres sont autant de possibles permettant un renouvellement créatif (contournements, détournements…) à sa marge[7]. Dès la fin des années quarante, les théoriciens des industries culturelles développent un discours behaviouriste considérant les genres cinématographiques comme un fil conducteur cognitif des spectateurs, guidant leurs choix, éventuellement leurs émotions, mais dont les ficelles ne sont pas moins qu'un mode de conditionnement de l'industrie mondiale du divertissement animée par le souhait d'une uniformisation des marchés. Pouvant prêter à sourire, ce discours suscite encore quelques débats dès lors qu'on essaye d'envisager la possibilité d'une *généricité* du film d'auteur, ne serait-ce que sur le mode de l'essai. Sujet sensible dans le champ culturel francophone, le concept de genre cinématographique « se dessine au milieu d'une nébuleuse sémantique

7 *Cf.* Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Nathan, 1998.

et semble se dérober à toute définition univoque[8] » au point que Pierre Sorlin se demande, sur le ton de la boutade, si le cinéma français n'a pas finalement « échappé à la tentation » des genres[9]. On ne compte d'ailleurs plus les théoriciens français du cinéma ayant cédé, à des degrés divers, à la vision behaviouriste. Ainsi, pour Barthélemy Amengual, le cinéma de genre, au lieu d'aiguiller le sens critique du spectateur, l'enfermerait dans un « conformisme écervelé », le mettant sur des « rails »[10]. En outre, le genre « étranglerait le cinéma dans le carcan des contraintes extrinsèques et mercantiles, éludant la créativité irréductible aux normes commerciales, l'art indifférent aux lois du marché[11] ». Raphaëlle Moine voit au moins une raison à cette absence de recul critique lorsqu'il s'agit de parler sereinement des genres : « Contrairement au genre littéraire, étudié de longue date, le genre cinématographique fait figure, en France du moins, de parent pauvre de la théorie, notamment parce que la légitimation artistique du cinéma s'est faite « au détriment du genre », ce dernier rappelant immanquablement la dimension industrielle du septième art[12] ». Or les films ne sont pas des éléments imperméables aux genres, et le genre est un caractère naturel des productions artistiques que l'on rencontre dans d'autres domaines (musique, littérature, peinture…). Éric Dufour montre, par exemple, que l'horreur n'est pas un thème qui serait réservé aux seuls « films d'horreur », mais bien une figure autour de laquelle peuvent s'articuler certains moments de cinéma appartenant à différents genres[13]. La dualité cinéma de genre / cinéma d'auteur serait donc, pour une large part, une construction intellectuelle peu fondée, puisque les figures et motifs des genres peuvent se retrouver, transversalement, dans l'ensemble des productions cinématographiques sans pour autant les opposer. Si l'horreur possède ce caractère transversal, le fantastique se reconnaît selon le même principe, en fonction du dispositif narratif, si l'on s'en tient aux observations déjà

---

8 « Un siècle de cinéma : le genre entre différence et stéréotype », *Nonfiction.fr*, jeudi 04 mars 2010.

9 Pierre Sorlin, « Le cinéma français a-t-il échappé à la tentation des genres ? », in Raphaëlle Moine, *Le cinéma français face aux genres*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / AFRHC, 2005.

10 Barthélemy Amengual, « Bon chic, bon genre », *Panorama des genres au cinéma*, CinémAction n°68, 3e trimestre 1993, pp. 98-103.

11 « Un siècle de cinéma… », *Ibid.*

12 Raphaëlle Moine, « Film, genre et interprétation », in *Le Français aujourd'hui*, n° 165, 2/2009, « Film et texte : une didactique à inventer ».

13 Eric Dufour, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, PUF, collection « lignes d'art », 2005, p.55.

anciennes de Todorov ou de Caillois[14] pour la littérature. La critique littéraire a en effet depuis longtemps proposé une définition du genre fantastique circonscrite à partir de l'analyse de dispositifs narratifs et de thèmes présents dans des œuvres du XIXe siècle dont une filiation pouvait s'établir avec les œuvres du romantisme allemand et du roman gothique anglais du XVIIIe siècle. Cela dit, les efforts produits par les exégètes pour accoucher d'une définition du genre fantastique au cinéma débouchèrent le plus souvent sur une définition *par l'absence* ou par la négation (« ce que le cinéma fantastique n'est pas »), contrairement au domaine littéraire où les définitions abondent. En littérature, François Raymond et Daniel Compère soulignent par exemple que « le fantastique commence lorsque, dans un récit, le personnage central est mis en présence d'un objet de croyance pour les autres, et que son scepticisme est ébranlé par une manifestation irrécusable »[15]. Pour Roger Caillois, le fantastique se distingue du merveilleux dans sa représentation d'un univers ordonné et structuré par des lois rationnelles qui excluent l'éventualité de l'irruption d'un événement surnaturel : « Le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux le ravager »[16]. Si, dans le domaine du cinéma, les débats n'ont jamais débouché sur une formulation qui aurait pu s'imposer, toute tentative pour retracer l'histoire d'un genre ne peut s'opérer qu'en passant par l'enregistrement des positionnements adoptés par les différents acteurs lors de ces débats.

Si l'on met de côté la période muette, déjà largement commentée[17], c'est dès les premières années de l'après-guerre, que les surréalistes, à travers la revue *Saint-Cinéma des Prés*, lancée par Jean Boullet, s'attaquèrent à revalorisation des formes cinématographiques populaires, qu'ils considéraient alors comme injustement négligées par la critique savante. Le cinéma fantastique y figurait en bonne place, y compris des formes plus spécifiques comme la science-fiction que s'attachait à publiciser Boris Vian. C'est à cette époque qu'Ado Kyrou publia la première version de son livre *Le surréalisme au cinéma* (1952). Cet ouvrage, publié près de trente ans après un premier essai de Mac Orlan consacré au

---

14 *Anthologie du fantastique* réunie et préfacée par Roger Caillois en deux volumes, Gallimard, 1966.

15 François *Raymond* et Daniel *Compère*, *Les maîtres du fantastique en littérature*, Bordas, 1994, p.12.

16 Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1966.

17 Christophe Gauthier, *La passion du cinéma : Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, AFRHC, 1999.

cinéma fantastique (1926)[18], s'axait également sur le cinéma expressionniste allemand, mais aussi sur les films américains de l'entre-deux-guerres. Comme le souligne Ariel Kyrou dans la préface de la réédition de cet ouvrage[19], ce livre, éloigné de toute forme de pensée objective sur les films, entendait faire preuve d'une «hallucinante mauvaise foi» et se déployait contre la critique savante sur un mode passionnel, «odieusement subjectif», voire «terroriste au sens dadaïste du terme»[20]. Cette même année 1952, Lotte Eisner, ancienne assistante de Fritz Lang et alors collaboratrice de la Cinémathèque française, publie la première mouture d'un autre maître ouvrage sur le sujet, *L'écran démoniaque*[21], qui bénéficiera d'une version définitive en 1965[22]. Contrairement aux écrits de son contemporain Siegfried Kracauer, Eisner ne cherche pas à tracer une ligne de Caligari à Hitler, elle déclare vouloir écrire avant tout « une histoire du style du cinéma de la République de Weimar », et se concentre alors sur un modeste corpus de films possédant des qualités esthétiques jugées indiscutables et, selon elle, représentatives de cet âge d'or du cinéma allemand (les effets picturaux, le clair-obscur des éclairages de Max Reinhardt, la prédilection pour l'*unheimlich*, l'étrange, l'inquiétant). En 1958, tandis que Jacques Siclier et André S. Labarthe publient *Images de la science-fiction* aux éditions du Cerf[23], Michel Laclos propose *Le fantastique au cinéma*, ouvrage davantage tourné vers le cinéma britannique, essentiellement composé de photographies, mais dont le chapitre introductif a le mérite de proposer un survol historique qui s'efforce d'aborder la question de la définition du fantastique au cinéma et des normes qui le séparent de la science-fiction[24]. Enfin, l'année suivante, un éducateur toulousain, Charles Pornon, publie un ouvrage tiré de sa thèse de doctorat sur *Le rêve et le fantastique dans le*

---

18 Pierre Mac Orlan, « Le fantastique », in *L'Art Cinématographique*, Vol. 1, Paris, Librairie Félix Alcan, 1926, pp.1-19.)

19 Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*, Ramsay, 2005, p.8.

20 « Le maître ouvrage d'Ado Kyrou » par Sylvain Roux, *Parutions.com*, 11 novembre 2005.

21 Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Paris, éditions André Bonne, 1952.

22 Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque*, Paris, Losfeld/Le Terrain vague, 1965.

23 Jacques Siclier et André S. Labarthe, *Images de la science fiction*, Paris, Cerf, coll. « septième art », 1958.

24 *Cf.* Gilles Menegaldo, « Cinéma fantastique : échanges critiques France/États-Unis », *Revue française d'études américaines*, « Cinéma américain et théories françaises : images critiques croisées », n°88, 2001/2, pp.62-78 ; et Michel Laclos, *Le Fantastique au cinéma*, Paris, Pauvert, 1958.

cinéma français[25]. Les ouvrages de Laclos et Pornon sont des travaux d'exégètes, méticuleux, s'attachant à relever les thèmes fantastiques récurrents à l'écran, mais leurs auteurs, encore empreints de la tradition des études littéraires, hésitent encore, à la différence de Kyrou ou d'Eisner, à reconnaître l'émergence d'un genre cinématographique qui pourrait être spécifique ; l'un et l'autre restent encore sur le mode de l'addition (« le fantastique au… » ; « le fantastique dans… »), cherchant les points d'ancrage d'une forme d'expression littéraire possédant une autonomie propre en dehors du cinéma. Malgré tout, ces travaux témoignent d'un mouvement de légitimation en ordre de marche et dont les intérêts ne sont dès lors plus esthétiques, mais culturels, générant autant de clivages qu'il y a de combats à mener sur la voie de la reconnaissance sociale d'un genre. Cette époque est importante, car le cinéma fantastique devient l'objet privilégié d'une contestation des hiérarchies artistiques fourbie par de « véritables pionniers de la cinéphilie marginale » (Boris Vian, le peintre et dessinateur Jean Boullet, les néo-surréalistes Ado Kyrou, Robert Benayoun, Georges Goldfayn, le libraire Roger Cornaille alias le Minotaure, etc.), matrice de ce que l'on va définir, des décennies plus tard, comme l'une des composantes de la « contre-culture »[26]. Car les dandys de Saint-Germain-des-Prés épris du fantastique allemand s'affichent aussi avec les cinéphiles qui ont fait résolument le choix de la science-fiction hollywoodienne. *Saint-Cinéma-des-Prés*, l'éphémère revue de Boullet – elle connaît seulement trois numéros[27] – en fait également un signe distinctif. L'amour du cinéma hollywoodien de production courante qui se prolonge dans certains articles par l'apologie du film de « série B » ou, accessoirement, du mauvais goût, se définit davantage comme l'élégance mondaine de chroniqueurs parisiens que comme le signe d'un débat d'idées défendu collectivement et qui déboucherait *in fine* sur ce choix, comme ce sera le cas, quelques années plus tard, à travers l'entreprise de réhabilitation du film noir américain initiée par les jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma*. On retrouve néanmoins autour de cette position d'anciens et nouveaux surréa-

---

25 Charles Pornon, *L'écran merveilleux : le rêve et le fantastique dans le cinéma français*, Paris, La Nef de Paris, 1959.

26 Laurent Chollet, « Cours, camarade... La séance a commencé. Cinéphiles, cinémaniaques et critiques de cinéma dans l'après-guerre », *L'Homme et la société*, n° 142, avril 2001, pp.46

27 Le numéro 1, publié en mars 1951, affiche son souhait d'être « à la recherche d'une avant-garde ». L'amour du cinéma américain s'y manifeste à travers des portraits de Kazan et Wilder (et notamment une longue interview de ce dernier à propos de *Sunset Boulevard*).

listes, ainsi que les nouveaux tenants du « pro-hollywoodisme », assoiffés d'effets spéciaux, de décors en carton-pâte et de grand spectacle, comme Boris Vian qui, en bon public, entend opposer aux « chefs-d'œuvre reconnus du néo-réalisme italien » l'imagination et les prouesses techniques des productions des studios californiens[28]. Jean Boullet sera sans doute le plus virulent dans la défense de cette ligne de front du cinéma de genre, en martelant avec insistance, dans ses articles des revues *Aesculape* ou *Bizarre*[29], qu'elle ne peut avoir de sens qu'en passant au milieu de la production française[30]. Avec Ado Kyrou, Boullet fera de *Bizarre* le lieu de la célébration du cinéma fantastique, bis et/ou bizarre durant la première moitié des années cinquante. On signalera le numéro consacré au « cinéma fantastique » ou celui sur « l'épouvante » (n° 24-25) où sont réhabilités aussi bien Bela Lugosi et Boris Karloff que Tod Browning et James Whale. À l'occasion d'un numéro de 1961 consacré aux « Monstres », Boullet déploie son iconoclastie :

> Je vous envie de pouvoir mépriser tant d'anatomies insolites, au nom de je ne sais quelle définition du 'normal', telle que la commande une société qui brûle sur les places publiques ceux qui ne sont pas à son image (comme s'il y avait de quoi se vanter). Abandonnons donc cette conception absurde de ce qui est 'normal' et de ce qui ne l'est pas[31].

On retrouve ce discours, à un moindre degré, chez les surréalistes Benayoun et Ado Kyrou, autour de la revue *L'Âge du cinéma*. Les positions sont exacerbées autour de l'enjeu culturel que pose le cinéma de genre, forme d'anormalité au sein d'un milieu intellectuel du cinéma qui ne reconnaît alors que le discours *auteuriste* et celui sur la qualité cinématographique. Ainsi le jeune Pierre Kast écrit : « On a même entendu un grand homme d'affaires du cinéma constater que le public allait de moins en moins au cinéma et de plus en plus voir des films. Admirable

---

28 Boris Vian, « Vive le tèchenicolor ou en sous-titre On en a marre du Voleur de bicyclettes », *Saint-Cinéma-des-Prés*, n° 1, 1949. Cité par Chollet, *op.cit*. p.50.

29 Revue littéraire fortement influencée par le mouvement surréaliste, fondée en 1953 par Michel Laclos et éditée par Éric Losfeld, puis reprise par Jean-Jacques Pauvert en 1955, *Bizarre* publia 48 numéros de 1953 à 1968. Parmi les collaborateurs de *Bizarre*, on compte Raymond Queneau, Jean-Christophe Averty, François Caradec, Michel Leiris, Jean-Marie Lhôte, Roger Cornaille (ces derniers se retrouvaient souvent au sein de la librairie spécialisée « surréalisme et cinéma » de Jean Boullet, Le Minotaure), Jean Ferry, Adonis Kyrou, Michel Laclos, Francis Lacassin...

30 Cf. Denis Chollet, *Jean Boullet, le précurseur*, éditions Feel, 1999.

31 *Bizarre*, numéro 17-18, février 1961.

constatation, dédiée aux « spécialistes » qui ricanent lorsqu'on leur parle du cinéma comme moyen de culture[32] ». Symptomatiquement, le cinéma de genre constitue une pierre d'achoppement dans le débat intellectuel, et le film fantastique se situe au carrefour des querelles entre revues : « à partir de 1947 [...] la planète cinéphile se craquelle à propos du cinéma américain. La guerre froide transforme les craquelures en fracture béante et ouvre une phase de recomposition qui durera trois années. La fracture se manifeste à tous les niveaux, dans la presse, dans les associations, dans les relations entre les personnes. Les contemporains, et après eux Dudley Andrew et Antoine de Baecque, en ont vu la cristallisation dans la préparation, puis les retombées, du Festival de Biarritz, en 1949[33] ». C'est en effet au Festival de Biarritz que le réalisateur d'*Orphée* - dont Enrico Castronovo nous rappelle dans cet ouvrage qu'il fut un cinéaste fantastique de tout premier plan - s'emploie à faire de quelques films fantastiques des « films maudits » par excellence qu'il conviendrait de porter à la connaissance de tous[34]. Ce mouvement de revalorisation rejoint d'autres combats que mènent alors Cocteau et quelques intellectuels français souhaitant en finir avec le divorce entre culture et plaisir. Ces derniers s'emploient, par exemple, à souligner la valeur qualitative de genres jugés mineurs, comme le spectacle de music-hall, considéré à leurs yeux comme un « art total de la modernité »[35].

Pour clore ce rapide survol historique de l'activité éditoriale, disons que la reconnaissance du genre fantastique en France a connu trois grandes périodes :

– La première, que l'on peut qualifier de « sociale », débute dès les années vingt et se caractérise par les écrits de Mac Orlan (auteur de *Quai des Brûmes* et d'un texte théorique sur le fantastique so-

---

32 Pierre Kast, 2 août 1946. Cité par Jean-Pierre Jeancolas, « de 1944 à 1958 », in Michel Ciment et Jacques Zimmer (dir.) *La critique de cinéma en France*, p.72.

33 Jean-Pierre Jeancolas, « de 1944 à 1958 », *op.cit*., p.72

34 Jean Cocteau, « préface au Festival du film maudit 1949 », in Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49 et le festival indépendant du Film Maudit. Les normes culturelles du cinéma à l'épreuve du débat intellectuel de l'après-guerre* (à paraître).

35 Jean-Louis Fabiani, « Le public participant. La loyauté du spectateur au festival d'Avignon ». Communication à la Journées d'études « Théâtre, Territoire, Public », UPVM - 2L2S/ Erase, 19 mars 2010.

cial au cinéma publié en 1926) ou de Roger Guerrand[36], avant de se clore avec l'œuvre de Lotte Eisner. C'est la période où le fantastique ne se reconnaît que par comparaison à la production allemande qui reste la référence esthétique et narrative pour définir les contours du genre, notamment à partir de certaines œuvres emblématiques comme *Nosferatu*, *Le Cabinet du Dr Caligari*, *Le Golem*, etc. Si quelques films français sont reconnus comme fantastiques, ce sont principalement les films appartenant au courant dit du « réalisme poétique » dont Mac Orlan fut l'une des figures. Concernant la critique de cinéma, Gilles Menegaldo remarque, dans le deuxième volume de notre enquête, qu'« en dehors de quelques films phares toujours cités (*Frankenstein*, *Dracula*, *King Kong*) le cinéma fantastique américain ne semble guère intéresser la critique jusque vers la fin des années cinquante. Si l'on consulte l'index de *La Revue du cinéma* de 1928 à 1949, on note une quasi totale absence de références au fantastique. Il en est de même pour les *Cahiers du cinéma*. Pendant la période des « Cahiers jaunes » (de 1951 à 1964), le fantastique est très largement ignoré[37] ».

– La seconde période est celle que l'on peut qualifier de « surréaliste ». Débutant avec les ouvrages de Michel Laclos et de Charles Pornon (lequel évoque l'existence d'une « tradition germano-hollywoodienne de l'angoisse et de l'épouvante», preuve d'un premier décalage géographique vers l'ouest), elle court sur une vingtaine d'années, de la fin des années cinquante à la fin des années soixante-dix. On passe par paliers successifs du réalisme poétique à l'épouvante, d'un genre noble à un genre populaire. Deux factions se distinguent. Celle des surréalistes, Boullet, Vian, Kyrou, Bouyxou, Lacassin, Romer, de la revue *Bizzare* et des *midiminuistes* (ou *midi-minuitistes*) qui font de la Hammer, société de production britannique fondée en 1934 et ayant produit quantité de films fantastiques, d'horreur et d'aventures des années

---

36 Pierre Mac-Orlan, « Le fantastique social », *L'art cinématographique, tome I*, Paris : Librairie Felix Alcan, 1926, p.19 et suiv. et Roger Guerrand, « Le fantastique social au cinéma », *La Vie Intellectuelle*, Avril 1949, pp.352-363.

37 Gilles Menegaldo, « Cinéma fantastique : échanges critiques France/États-Unis », in Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.) *L'invention d'un genre : le cinéma fantastique français ou les constructions sociales d'un objet de la cinéphilie ordinaire*, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2011, pp. 47-64.

1950 à 70, principalement incarnés par son acteur fétiche, Christopher Lee[38], l'icône d'une contre-culture et d'une alternative « cheap », mais crédible à Hollywood ; et celle des puristes comme Pornon ou Michel Laclos qui ne voient de fantastique désormais plus qu'à Hollywood après l'Allemagne. Laclos reproche notamment à la revue *Bizarre*, qui consacre en 1962 un épais volume au fantastique, un hommage à peine déguisé à Terence Fisher, « copieur servile » et peu inspiré, selon lui, des cinéastes hollywoodiens.

– La troisième et dernière période est celle que l'on peut qualifier d'« horrifique ». Courant de la fin des années soixante-dix à nos jours, c'est celle des succès du cinéma postmoderne horrifique américain et italien, ayant accentué la fusion entre fantastique et horreur. Le suggestif laisse place à la monstration. Le fantastique se reconnait et finit par se définir principalement aujourd'hui par comparaison aux films horrifiques américains.

Les principales tendances structurelles du fantastique français

Comme évoqué plus haut, cet ouvrage s'articule en deux parties. Les contributeurs proposent une analyse de cinq grandes thématiques récurrentes aux films fantastiques français avant de passer à un portrait de neuf cinéastes et films emblématiques de la production française des cinquante dernières années. Mais avant de rentrer dans le vif du sujet, quelques commentaires s'imposent sur les rapports des professionnels du cinéma français avec ce genre.

D'abord, la recherche menée à l'occasion de la publication de cet ouvrage montre que le genre fantastique dans la production française de films, après une phase de structuration (1930-1980), puis de stagnation (1980-1995) s'est, semble-t-il, progressivement « dilué » (1995 à aujourd'hui). On assiste, en effet, pour la majorité des films fantastiques français réalisés dans la seconde moitié des années deux mille, à une nette accélération du repositionnement du genre sur d'autres marqueurs identitaires, esthétiques et thématiques. Cela se traduit, concrètement, par la porosité désormais quasi systématique entre fantastique et hor-

[38] Pour davantage de développements sur la Hammer, voir Gérard Lenne, « Hammer et compagnie : La Renaissance anglaise », *Histoires du cinéma fantastique*, Paris, Seghers, 1989; et Nicolas Stanzick, *Dans les griffes de la Hammer*, Bordeaux, Le Bord de l'eau Editions (2ème édition enrichie et augmentée), 2010.

reur, fantastique et thriller ou polar. Ce phénomène semble dû aux influences étatsuniennes assumées et revendiquées des auteurs de la génération, mais aussi à un mode de production des films se basant sur des recettes recherchées prioritairement sur le marché de la vidéo, lequel favorise davantage les marqueurs identitaires des genres, quitte à les additionner ou les superposer, brouillant les distinctions formelles que l'on pouvait établir jusqu'ici. Le deuxième facteur pouvant expliquer cette mixité des genres est lié au fait que le fantastique est moins attendu sur un second long métrage. De nombreux réalisateurs de premiers films à connotation fantastique, souhaitant consolider leur carrière, ont évolué vers le policier ou le film d'action *à la française*, en témoigne les productions du label « Bee-movies » instigué par Fidélité productions à la suite du succès de *Promenons-nous dans les bois* de Lionel Delplanque en 2000[39] ou de la société Be-Films (*La Meute*, *Le Veilleur*, *Les dents de la nuit*).

À côté de ce qui peut apparaître comme un renouveau, on notera la lente désertion du genre par les réalisateurs appartenant au « cinéma d'auteur » traditionnel, lesquels, après la disparition de Jacques Demy, semblent délaisser le genre fantastique. Si les décennies 60 et 70 avaient permis au cinéma d'auteur de trouver dans le genre fantastique un terrain de jeu permettant d'afficher un positionnement artistique différenciateur, parfois provoquant, et bien souvent innovant (*Peau d'Ane* de Jacques Demy, 1970 ; *Black Moon* de Louis Malle, 1975 ; *Providence* d'Alain Resnais, 1977 ; *Alice ou la dernière fugue* de Claude Chabrol, 1977 ; *Le Locataire* de Roman Polanski, 1976 ; *Glissements progressifs du plaisir* d'Alain Robbe-Grillet, 1974) n'ont persisté à inscrire leur filmographie dans le genre guère que François Ozon et Raoul Ruiz avec autant de régularité que Jean Rollin en déployait pour poursuivre la sienne dans un autre registre. Au-delà des années 90, les incursions dans le genre fantastique des auteurs du cinéma français sont finalement des postulats artistiques éphémères, toujours réalisés sur le mode de l'essai, les scénarii pouvant se prêter à un décorum différent (*Histoire de Marie et Julien* de Jacques Rivette, 2003 ; *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq, 2008 ; *L'Avion* de Cédric Kahn, 2005 ; *Trouble every day* de Claire Denis, 2001 ; *Peut-être* de Cédric Klapish, 2000).

---

39 « Séries B en série. Sous le titre *Bee Movies*, une nouvelle collection de films se propose de relancer le genre en donnant leur chance à des réalisateurs inconnus ». *L'Express*, 21/06/01.

On observe, en revanche, la confirmation des liens qui s'étaient établis de manière sporadique, mais désormais évidente depuis la fin des années 80, entre l'univers de la BD et celui du film fantastique (et évidemment de la science-fiction) avec les incursions derrière la caméra de Enki Bilal (*Bunker palace-hôtel*, 1989; *Tykho Moon*, 1996), de Winshluss (*Villemolle 81*, 2009) ou de Jean-Claude Mézières comme décorateur sur la coproduction de SF (*Un Dieu rebelle* de Peter Fleischmann, 1991). On ne compte à peine qu'une petite cinquantaine de longs métrages sonores de SF, la science-fiction française peinant à s'imposer de manière crédible comme le montre Michel Etcheverry dans le deuxième volume de notre enquête, ou alors c'est sous l'angle de la comédie, voire, le plus souvent, de la parodie.

La féminisation du corpus est aussi une tendance qui s'observe assez nettement. La première réalisatrice de la période sonore à investir le genre fantastique est très probablement Marie-Louise Iribe qui signe *Le Roi des Aulnes* en 1930, film qui sera son dernier film (la réalisatrice décède en 1934). *Huis clos* de Jean Paul Sartre est porté au grand écran par Jacqueline Audry en 1954 tandis que la compagne de l'écrivain Georges Pérec, Catherine Binet, réalise en 1980 un film étrange, *Les jeux de la comtesse Dolingen de Gratz*, avec Michael Lonsdale, Marilu Marini et Carol Kane, œuvre soutenue par le CNC et qui sera sa seule incursion dans le domaine du long métrage. Autre film bénéficiaire de l'Avance sur recettes, la fable de Monique Enckell, *Si j'avais 1000 ans*. Ce film de 1983 bien oublié avec Daniel Olbrychski, Marie Dubois et Dominique Pinon, sur une musique d'Alan Stivell et des images brumeuses de côte Bretonne, connaîtra une édition DVD en 2011, suscitée par sa réputation de film maudit. En 1990 puis 1994, on découvre assez furtivement le nom d'Anita Assal comme coréalisatrice au générique de *Parano* et d'*Adrénaline*, les films à sketches d'Alain Robak, John Hudson, Yann Piquer et Manuel Flèche. Euzhan Palcy était en revanche déjà (re)connue après son long métrage *Rue Cases-Nègres* (1983) lorsqu'elle réalise en 1992 *Siméon*, un conte fantastique créole présenté en 1993 au 20ème anniversaire du Festival International du Film Fantastique, Thriller & Science-Fiction de Bruxelles. Puis c'est au tour de Josiane Balasko (*Ma vie est un enfer*, 1991) et Sabine Prenczina (*Farendj*, 1991) de s'essayer au genre. En 2000, Ovidie, ex-star du X français, tourne dans un cimetière *Orgie en noir*, film de revenants mâtiné de relents pornographiques, tandis que c'est au tour d'une cinéaste clairement inscrite dans le registre du cinéma d'auteur, Claire Denis, à s'essayer au genre

avec *Trouble every day* (2001). Parmi les éléments centraux du film que Claire Denis campé par Béatrice Dalle et Vincent Gallo, sur la musique hypnotique du groupe rock indépendant Tindersticks, le vampirisme symbolique, la biologie expérimentale, le désir sexuel, et les maux intérieurs. La décennie suivante est celle qui connaîtra le plus de films fantastiques tournés au féminin, très souvent d'ailleurs à l'occasion de premiers films davantage « genrifiés » que ceux précédemment cités, avec notamment les œuvres de Catherine Aïra (*La Petite fille aux os brisés*, 2005, qui évoque la destinée d'une femme mystérieuse affrontant un grand illusionniste pour la possession d'un livre aux pouvoirs maléfiques), Lucille Hadzihalilovic (*Innocence*, 2005, et son étrange pensionnat pour jeunes filles) et surtout Marina de Van qui connaîtra un succès critique avec *Dans ma peau* (2002), version masochiste du film de Claire Denis, tournant autour des obsessions onanisto-narcissiques et automutilatrices de l'actrice. En 2007, Lucie Caries propose une histoire de fantôme avec le film *César*, contant les déboires d'un jeune père tentant d'élever seul son fils tandis que le fantôme de la mère décédée lors de l'accouchement entend venir les aider. Avec *Amer*, sorti en 2009, Hélène Cattet retrace l'histoire d'un personnage féminin à trois périodes de sa vie, l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte tandis que Sandra Martin réalise avec son mari Hugues un film (*Djinns*, primé au festival international du film fantastique de Neuchatel en 2011) réussissant à croiser avec une certaine cohérence film de guerre et thriller fantastique. On ne saurait clore cette rapide évocation sans mentionner la comédie *La femme invisible* d'Agathe Teyssier (2009), avec Julie Depardieu, Micheline Dax et Charlotte Rampling et le premier film fantastique de la Franco-Lituanienne Alanté Kavaité, *Ecoute le temps* (2007) mettant en scène une Emilie Dequenne en ingénieur du son essayant d'identifier de mystérieuses voix venues du passé de sa mère.

Sur son versant sonore, le genre fantastique est également l'occasion d'incursions modernistes pour les compositeurs de musiques de film. En 1954, Joseph Kosma produisait un générique résolument atonal pour le film de Jacqueline Audry *Huis clos*, tandis que quelques décennies plus tard, un compositeur de musique contemporaine, Tristan Murail, s'invitait à l'affiche de *La Septième Dimension*, film collectif de science-fiction de 1986. Il resterait à faire une étude plus approfondie permettant de vérifier si le genre a permis dans le même temps l'éclosion d'un courant musical clairement identifiable comme ce fut le cas dans les années cinquante aux USA, à travers les musiques de serials ou d'*horror*

movies, ou si les musiques du cinéma fantastique français restèrent sur le mode du pastiche ou de l'hommage aux maîtres de la mémoire sonore du genre (Bernard Herrmann, Jerry Goldsmith, James Bernard…). En 2010, une productrice française de films de genre, Vérane Frédiani (La Fabrique 2, Overlook Entertainment), notait toutefois un manque d'intérêt pour la musique, rappelant que les jeunes réalisateurs se battent surtout pour avoir davantage de jours de tournage : «pour les films de genre, il faut savoir garder du temps en post production, pour le montage, l'étalonnage numérique. Le mixage son dans le cinéma d'horreur est très important, la musique également. Or comme ce sont de petits budgets, il faut faire des choix. Les réalisateurs se concentrent trop sur le tournage et oublient la suite[40]. »

Le cinéma fantastique français se caractérise également par la forte appétence de ses créateurs pour réaliser leurs films en duo, le modèle du réalisateur unique s'effaçant sous le collectif. On peut sans doute y lire une forme de renonciation assumée (et revendiquée ?) face au modèle dominant de l'auteurisme cinématographique tel qu'il fut diffusé dans l'imaginaire professionnel depuis la Nouvelle Vague, ce qui semble d'ailleurs assez symptomatique du cinéma de genre français depuis le début des années deux mille. Le modèle américain de « l'équipe de tournage », très fortement idéalisé chez les étudiants en cinéma qu'ont été la plupart des réalisateurs de films fantastiques, mais aussi la nécessité de travailler avec des techniciens spécialisés apportant une plus-value artistique (maquillages, costumes, effets spéciaux, cascades…) redonne son sens au collectif et finit par convaincre le réalisateur de son rôle d'orchestrateur d'un travail d'équipe dont la rétribution symbolique est finalement partagée avec l'ensemble des collaborateurs. Les réalisateurs David Moreau & Xavier Palud (*Ils*, 2006) confirment ce renoncement à l'égo artistique :

> — David Moreau : Moi, j'écrivais un script tandis que Xavier était sur un court. On a alors commencé à s'échanger nos points de vue sur nos travaux respectifs. J'ai découvert que Xavier avait un regard très intéressant sur mon travail, et je crois que c'était réciproque. De cette complicité est née l'envie assez naturelle de travailler ensemble [...]
> — Xavier Palud : J'ajouterais que le fait de travailler à deux nous force à être sans concessions l'un avec l'autre. On met chacun notre orgueil de côté. Sur un

[40] Compte-rendu de la quatrième Rencontre CNC/SACD 2010/2011 « Existe-t-il une écriture spécifique pour le film de genre au cinéma ? » Mardi 31 mai 2011. SACD, 2011, p.9.

> script, on écrit chacun des morceaux de son côté, puis on se les échange tout le temps, on essaie de se faire peur, de se surprendre. C'est assez riche comme méthode[41].

Dans une interview de 2010, Caroline du Potet (*Dans ton sommeil*, 2010) évoque autant la nécessité que le désir de coréaliser avec son frère, nécessité provenant des difficultés liées à la recherche de financements pour un film de genre en France, lesquelles amènent les porteurs de projets, une fois réunies les conditions matérielles de tournage, à finir par contrôler la réalisation artistique par eux-mêmes. Cette appétence est toutefois bien distincte de la mode des films à sketches, qui fut très en vogue à une époque (*Histoires extraordinaires* de Federico Fellini, Louis Malle et Roger Vadim, 1968) et dont les collectifs de *La septième dimension* (1987) ou d'*Adrénaline* et *Parano* (1990 et 1994) en sont en quelque sorte les héritiers parodiques et sanguinolents. Reste que ce désir de signer une œuvre en collaboration est une caractéristique de la production française de genre ancrée dans les années deux mille. Les chiffres parlent d'eux-mêmes. La première tentative sonore date de 1931 avec *Une Nuit au paradis* de Carl Lamac et Pierre Billon, suivie, bien plus tard, de l'association de Georges Combret et Jean Maley qui écrivent et co-réalisent *La Malédiction de Belphégor* (1967). C'est en 1992 que le couple de collaborateurs le plus célébré de la décennie (Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet) se fera connaître d'un large public avec le succès de *Delicatessen* (1992) avant que les années deux mille ne marquent le très fort infléchissement de cette tendance à la réalisation en tandem. En l'espace de dix ans, dix-sept longs-métrages français de genre fantastique seront tournés en duo, dont sept sur les deux seules années 2010 et 2011, ce qui témoigne moins d'un effet de mode que d'une réalité amenée à s'inscrire dans la durée : *Le Rat* de Christophe Ali et Nicolas Bonilauri (2001) ; *Dead End* de Jean-Baptiste Andrea et Fabrice Canepa (2002) ; *Ils* de David Moreau et Xavier Palud (2006) ; *A l'intérieur* et *Livide* d'Alexandre Bustillo et Julien Maury (2007 et 2011); *Les dents de la nuit* de Vincent Lobelle et Stephen Cafiero (2008) ; *Amer* d'Hélène Cattet et Bruno Forzani (2009) ; *Humains* de Jacques-Olivier Molon et Pierre-Olivier Thévenin (2009) ; *Blackaria* et *Last Caress* de François Gaillard et Christophe Robin (2009 et 2011) ; *La Horde* de Yannick Dahan et Benjamin Rocher (2010) ; *Derrière Les Murs* de Julien

41 François Justamente, « The Eye » : Hollywood, refuge du cinéma de genre français », *Rue89*, 09/04/2008.

Lacombe et Pascal Sid (2011)... Notons que, pour quatre films, le coréalisateur est directement issu du cercle familial (*Atomik circus* de Didier et Thierry Poiraud, 2004 ; *Dans ton sommeil* de Éric et Caroline du Potet, 2010 ; *Djinns* de Sandra et Hugues Martin, 2010, et *Quatre oranges alignées* d'Alexandra & Natacha Rougier, 2011). Par ailleurs, il est un fait qu'esthétiquement, ces films réalisés en duo sont ceux pour lesquels les frontières du fantastique d'avec l'horreur, le thriller ou le polar sont les plus poreuses. La concentration des tandems sur les années 2010 et 2011 se remarque aussi à d'autres niveaux de la production française, dans le registre du documentaire ou d'un cinéma plus intimiste notamment, ce qui semble traduire un phénomène générationnel.

Films de prestige et séries Z : une économie de l'incertain

À la différence des chaines hertziennes en clair (TF1, M6, France 2, France3) qui évitent de programmer des films français de genre fantastique, les préachats de Canal + et de CinéCinéma sont les deux principaux vecteurs de financements télévisuels des films français. Si l'investissement de Canal+ dans les préachats de films de cinéma a augmenté de 2,7 % par an en moyenne entre 2001 et 2010 (Canal+ préachetant 155 films en 2010 soit 59,4 % des films agréés), le complément offert par CinéCinéma pour la production de films de genre est non négligeable. De 18 films en 2002, CinéCinéma (dont les obligations légales en matière de soutien au cinéma européen amènent la chaîne à investir 75% de ses dépenses dans la production indépendante[42]) est passée à 121 films en 2010. Or, sur les 103 films préachetés par CinéCinéma en 2009 on comptait quelques films fantastiques : *Ruiflec, le village des ombres* (Fouad Benhammou, devis: 1,75 M€), *La Meute*

42 Ciné Cinéma est soumis à des obligations d'achat de droits de diffusion d'œuvres cinématographiques européennes et d'expression originale française (EOF), fixées en fonction du nombre de ses abonnés et selon la nature des chaînes (chaînes cinéma de premières ou de secondes diffusions). Les services de Ciné Cinéma doivent ainsi consacrer à l'acquisition de droits de diffusion d'œuvres cinématographiques européennes au moins 27 % des ressources totales de l'exercice, la part consacrée aux œuvres d'expression originale française ne pouvant être inférieure à 25 %. Quant au minimum garanti, il est fixé à au moins 1,00€ H.T. par mois et par abonné au titre des œuvres européennes dont au moins 0,85 € au titre des œuvres d'expression originale française. En outre, Ciné Cinéma s'engage à ce qu'au moins 25 % du montant de son obligation d'acquisition d'œuvres d'expression originale française concernent des films dont le devis est inférieur ou égal à 5,35 M€. Ciné Cinéma est également soumis à l'obligation de consacrer au moins 75 % de ses dépenses à la production indépendante.

(Franck Richard, devis: 2,87M€), *Lady Blood* (Jean-Marc Vincent, devis: 1,99M€), *Propriété interdite* (Hélène Angel, devis: 2,25M€). L'investissement moyen de la chaîne se monte aux alentours de 180 000€ par film (préachats) et oscille entre 15 000 et 600 000€ pour les achats.

L'autre surprise qui ressort de notre enquête est que la position du Centre National de la Cinématographie, via le soutien sélectif à la production, fut moins hermétique qu'on aurait pu le croire. Ainsi, le CNC n'a pas complètement boudé les projets de films fantastiques déposés à l'Avance sur recettes. 47 films ont été soutenus depuis la création du dispositif en 1960, soit un peu plus de 13% de la totalité des films fantastiques français réalisés depuis 1960, ce qui est évidemment peu comparé à l'ensemble des films bénéficiaires du dispositif (près de 2000), mais suffisant, en comparaison relative, pour évacuer l'idée d'un désintérêt total. Par ailleurs, on retrouve parmi les œuvres soutenues des films considérés aujourd'hui comme des classiques du genre comme *La Machine* (F. Dupeyron), *Gawin* (A. Sélignac), *Baxter* (J. Boivin), *Le Dernier combat* (L. Besson), *La Cité des enfants perdus* (Caro-Jeunet), *La Planète sauvage* (R. Laloux), *Peau d'âne* (J. Demy) et *Judex* (G. Franju). Enfin, le soutien a été relativement régulier, s'établissant à une dizaine de films par décennie, et concernait des essais difficiles (*La Belle captive* (A. Robbe-Grillet), *Les Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz* (C. Binet), *Dans ma peau* (M. de Van), *Duelle* (J. Rivette), *La Merveilleuse visite* (M. Carné), *La Poupée* (J. Baratier) ou *L'Arbre sous la mer* (P. Muyl)) ; mais c'est bien là, finalement, l'objectif recherché par l'Avance sur recettes que d'apporter un concours financier à la mise en œuvre de tels projets.

Deux nuances sont toutefois à apporter à ce constat. D'une part, l'obtention d'une avance sur recettes n'est pas une garantie de bonne fin pour un film fantastique, lequel reste dépendant du financement télévisuel, toujours difficile à obtenir dans le cas du film de genre. Le rapport du *Club des 13*, publié en 2007 à l'initiative de la cinéaste Pascale Ferrand, cite notamment le cas d'un film fantastique comme exemple de ces films « du milieu » : « Dans la période intermédiaire (entre 2001 et 2004), trois projets arrêtés ont donné un signal fort à la profession, quant à la quasi-impossibilité à financer un film « du milieu ». Il s'agissait de films entre 5 et 8 M€. Un film fantastique contemporain, un film en costume et un film pour enfants ; trois genres très différents nécessitant tous un certain coût. Les trois projets ont obtenu l'Avance sur recettes puis ont dû y renoncer, faute de financements nécessaires en provenance des

télévisions[43] ». Les réalisateurs Xavier Palud et David Moreau font partie de ces créateurs ayant choisi de faire un premier film, en France, dans le genre fantastique (*Ils*, sorti en 2006). Pour leur deuxième film, *The Eye* (2008), ils font le choix de partir tourner à l'étranger, à Hollywood. Ni œuvre d'art et d'essai, ni « grosse machine » formatée, leur premier film était typiquement un de ces « films du milieu » avec un budget dans la fourchette citée par le rapport du Club des 13. *The Eye* est également un film qui, en France, aurait été un film du milieu. Deux raisons sont avancées pour justifier le choix de le tourner à l'étranger : d'une part le risque des interdictions lors de la distribution en salle, d'autre part la difficulté pour obtenir le préachat d'une télévision hertzienne non cryptée : « Au début, on a fait des films à petits budgets, et on s'est démerdés, comme pour notre premier long-métrage, *Ils*. Pour *The Eye*, on a disposé d'un budget moyen, tellement difficile à boucler en France, surtout pour le cinéma de genre, qui tombe sous le coup d'interdictions au jeune public [...] Il n'y a pas de chaîne de télévision derrière nous. Donc, avec un budget de 6-7 millions d'euros, on est coincés, car ni TF1 ni France 2 ne veulent diffuser *The Eye* à 20h30...[44]»

Une troisième nuance est à signaler. Tandis que la seconde moitié des années deux mille est caractérisée par une augmentation considérable du nombre de films traduisant l'influence étatsunienne de leurs auteurs, à l'image des films de Xavier Palud et David Moreau, peu de ces projets semblent trouver écho aux yeux d'une commission d'Avance sur recettes qui leur préfèrera un fantastique plus intellectualisé (*La femme invisible* d'Agathe Teyssier ; *Les Revenants* de R. Campillo, *Histoire de Marie et Julien* de Rivette ou *Les Amants criminels* de F. Ozon). C'est ce qui explique, sans doute, le peu de scénarios déposés par les producteurs de films fantastiques à tendance horrifique (films d'horreur) et, plus généralement, par les producteurs de films français de genre. En 2010, environ 700 dossiers furent déposés au CNC pour cinquante-trois sélectionnés pour l'obtention d'une avance sur recettes. Le scénariste et réalisateur Bertrand Bonello (*Le Pornographe, Tiresia*), qui siégea de 2008 à 2010 à la Commission d'avance sur recettes du CNC, témoigne

---

43 Le Club des 13, *Rapport de synthèse: Le milieu n'est plus un pont mais une faille*, Stock, 2008, p. 34.

44 Propos recueillis et mis en forme par Vincent Julé. Transcription : Marjolaine Gout. *Ecranlarge.com*, 18 juillet 2006, <http://www.ecranlarge.com/article-details-685.php> [page consultée le 28/08/2011].

du faible volume des demandes de soutien en provenance de producteurs de films de genre: « On dit qu'on ne choisit jamais de comédies, mais très peu nous sont proposées[45] ! » En 2011, lors d'une table ronde portant sur les aides du CNC à l'écriture de films de genre, un échange particulièrement intéressant entre un scénariste, une productrice de films fantastiques et la directrice des aides sélectives du CNC permet de saisir ce qui paraît être une forme de hiatus persistant au sein de l'institution entre un imaginaire associé au film de genre et un autre qui serait intrinsèquement lié au film d'auteur. Le scénariste Thomas Bidegain (*Le prophète* de Jacques Audiard), qui fut également membre de la Commission d'avance sur recettes, commence par s'étonner, tout comme Bertrand Bonello, que celle-ci reçoive peu de projets de films de genre, ce à quoi la productrice de films fantastiques Vérane Frédiani (*A l'intérieur, Humains, La Meute, Livide*) réagit : « Nos projets n'obtiennent jamais l'avance sur recettes, alors on a compris, on ne les présente plus ! Un film de genre est vraiment difficile à vendre sur papier, même en essayant d'expliquer le point de vue artistique du projet, les apports du maquillage, des effets spéciaux, de la musique et du son. Il faudrait des éléments visuels du film, pour qu'il ait moins de mal à convaincre dans les commissions ». Rafaële Garcia, chef du service des aides sélectives à la production et à la distribution au CNC prend alors la parole :

> Ce qui importe à l'avance sur recettes, c'est la diversité des films, et le renouvellement des talents. Cela implique donc la mise en valeur de la diversité des genres. Le scénario doit mettre en évidence un point de vue d'auteur, s'éloigner des codes, faire preuve de singularité. Ainsi, *Propriété interdite* d'Hélène Angel, un film de genre avec un point de vue d'auteur [identifié dans le corpus de cet ouvrage comme film fantastique, nda], a reçu l'avance sur recettes. Mais nous en voyons passer peu.

Thomas Bidegain revient alors sur ce qui lui paraît être finalement une dualité de choix: «Soit le réalisateur a une démarche d'auteur, habitée ; soit le projet est commercial, et alors le film n'a pas besoin de l'avance sur recettes». Vérane Frédiani clôt cet échange en réfutant immédiatement cet argument : « Mais les films de genre que je produis ne

---

45 Propos recueillis par Guillemette Odicino. « Enquête : l'Avance sur recettes au cinéma », *Télérama* n° 3197, 22 avril 2011.

sont pas commerciaux! Ils sont interdits aux moins de 16 ans et font 25 000 entrées. Donc, au contraire ils ont besoin de l'avance[46] ! »

Cet échange illustre assez bien deux éléments du débat : d'une part le rapport établi entre « cinéma de genre » et « cinéma commercial », fréquent dans la vulgate intellectuelle, ne parvient pas à faire totalement sens dès lors que l'on prend l'exemple des films français de genre, *a fortiori* lorsque les films se font sans la télévision, sans le soutien des pouvoirs publics et font peu d'entrées en salles, ce qui est plutôt le propre des films dits « indépendants », donc de qualité, selon cette même vulgate[47]. D'autre part, cette incompréhension du CNC semble générer un certain malaise dans le milieu de la production française de film de genre vis-à-vis de l'institution, sentiment dont le mouvement en faveur du film *Martyrs* (2008), que nous développerons plus loin, en sera l'une des cristallisations. Le réalisateur Michel Leclerc (*Le nom des gens*, 2010) pointe la sélection qu'effectuerait, *a priori*, le CNC, entre projets de genre et auteurisme : « 'Ils' supposent qu'une comédie a plus de chances de trouver des financements télé. C'est un peu vrai... Et puis les membres de la commission doivent se sentir investis d'une mission culturelle... Regardez ce qui arrive à Tim Burton quand il préside le jury à Cannes : il ne donne pas la Palme à un film qui lui ressemble, mais à *Oncle Boonmee*, d'Apichatpong Weerasethakul... Je suis persuadé que si Christian Clavier était nommé directeur de l'avance sur recettes, il choisirait d'aider un film intello dans lequel il ne jouerait jamais[48] ! »

Au-delà de la spécificité du genre fantastique, la question de l'écriture française pour le film de genre reste posée. Sans doute la poussée en faveur du cinéma de genre en France amène-t-elle davantage d'auteurs à « genrifier » leurs projets. Durant la table ronde évoquée ci-dessus, la productrice Vérane Frédiani affirmait recevoir beaucoup de films qualifiés selon ses propos de « faussement de genre » : « Certains auteurs pensent trouver plus facilement un financement ou un produc-

---

46 Compte-rendu de la quatrième Rencontre CNC/SACD 2010/2011 « Existe-t-il une écriture spécifique pour le film de genre au cinéma ? » Mardi 31 mai 2011. SACD, 2011, p.10.

47 A propos de la vulgate économique (succès, échec, budget, coût…) mobilisée comme dispositif de jugement afin de mesurer la qualité d'un film, voir Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La dispute, 2000.

48 Propos recueillis par Guillemette Odicino. « Enquête : l'Avance sur recettes au cinéma », *Télérama* n° 3197, 22 avril 2011.

teur en transformant leur film dramatique classique en film de genre[49] ». Sans parvenir à concrétiser leurs projets, les réalisateurs de tournent alors fréquemment vers le court métrage, vecteur privilégié pour la réalisation d'un film fantastique, espérant y faire leurs armes avant de passer au long. Or, le passage du court-métrage au long métrage n'est évidemment pas automatique et la question du choix du genre et l'un des paramètres importants qui le conditionnera. Dans une étude menée sur « Les conditions du passage du court au long métrage en 2009/2010 », la Société des Réalisateurs de Films relève que « beaucoup de réalisateurs déplorent que leurs courts métrages soient peu ou mal diffusés à la télévision, les émissions de courts étant à des heures de plus en plus tardives et les services de presse des diffuseurs a priori indifférents à ces programmes. Pour ceux qui ont réalisé des films de genre, le verdict est encore plus alarmant. Seule issue possible : le net ou la fuite à l'étranger[50] ». La SRF préconise donc « des émissions de courts métrages enfin ouvertes aux films de genre[51] ». Mais ce paramètre du choix d'inscrire son œuvre dans un genre, qui joue au moment de passer du court au long, va également jouer un rôle important entre le premier et le second long métrage. À leur très grande majorité, les cinéastes ayant tourné un film de genre fantastique ne s'y sont pas essayés une seconde fois, le genre restant encore du domaine de l'essai. Depuis 1930, seuls 50 réalisateurs français ont réalisé plus d'un film fantastique, mais plus de la moitié (29) ne poursuivent pas au-delà du deuxième film. Au-delà, il faut la volonté quasi obsessionnelle d'un Jean Rollin (16 films), d'un Norbert Moutier (6), d'un Raoul Ruiz ou d'un Luc Besson (5), d'un Alain Jessua ou d'un René Manzor (4) pour conjurer ce qui s'apparente à une fatalité économique doublée d'une indignité sociale. Xavier Sayanoff et Tristan Schulmann, qui enquêtèrent en 2009 auprès d'une dizaine de cinéastes français de film d'horreur, font état d'un réflexe de « prise de risque » plus développé lors d'un premier film, réflexe lié à l'incertain de l'aventure artistique du film de genre en France : « C'est un cercle vicieux. La majorité d'entre eux a fait ces films en imaginant que ca allait être la seule fois de leur vie où ils seraient totalement libres. C'est pourquoi ils ont été à fond dans leur démarche. C'est un réflexe totale-

---

49 Compte-rendu de la quatrième Rencontre CNC/SACD 2010/2011 « Existe-t-il une écriture spécifique pour le film de genre au cinéma ? » Mardi 31 mai 2011. SACD, 2011, p.2.

50 « Etude sur les conditions du passage du court au long métrage : questionnaire et étude menés par la SRF en 2009/2010 », Société des Réalisateurs de Films, Paris, 2011, p.6.

51 *Ibid*, p.31

ment compréhensible[52] ». De plus, en matière de financement, hormis la minorité de films soutenus par l'Avance sur recettes, la production d'un film fantastique en France passe par d'autres vecteurs que le soutien sélectif du CNC ou des télévisions hertziennes non cryptées (qui peinent à le programmer en raison de leurs publics), mais principalement avec les mandats des éditeurs vidéo[53] et les préventes TV en provenance de l'étranger[54]. Les circuits financiers sont bien évidemment beaucoup plus resserrés pour la série Z incarnée par des réalisateurs comme Paya, Basso, Alt, Moutier ou Richard J. Thomson, lesquels tournent et diffusent en direct-to-video, assurant par eux-mêmes la vente des copies via les circuits spécialisés quand une édition DVD *légale* n'est pas au rendez-vous, laquelle paraît parfois plusieurs années après l'édition VHS. Richard J. Thomson, réalisateur spécialisé dans la série Z décalée et gore, s'est longtemps obstiné à solliciter l'Avance sur recettes, gardant l'espoir, comme de nombreux réalisateurs de DTV (*direct-to-video*) œuvrant dans la veine fantastique, de tourner un jour en support « cinéma ». Le réalisateurs permet aujourd'hui la consultation, sur son site internet, d'un courrier de refus du Centre National de la Cinématographie pour l'un de ses projets de film 35 mm intitulé *La Verrue* (2004), dont le script relate les déboires d'un petit village méridional aux prises avec une secte apocalyptique[55]. Richard J. Thomson, dont les films furent au départ produits par Jean-Pierre Putters avant d'être intégralement autoproduits par sa société Jaguarundi Productions, n'a donc jamais bénéficié de financements publics. Son cas est symptomatique d'une frange de la profession située à la lisière du professionnalisme et de l'amateurisme, car, s'il poursuit depuis vingt ans une carrière féconde dans le domaine fantas-

---

52 Entretien avec Xavier Sayanoff et Tristan Schulmann, *FilmsActu.com*, 14/11/2009. Propos recueillis par Arnaud Mangin et Pierre Delorme. Retranscription : Pierre Delorme.

53 Longtemps inexistants du modèle de financement du cinéma français, les à-valoir des éditeurs vidéo français ont représenté en 2009 21,83 millions d'euros, contre respectivement 21,44 millions d'euros en 2007 et 19,42 millions d'euros en 2006. Ils sont concentrés sur un nombre limité de titres (50 films) dont des films de genre, davantage susceptibles d'intéresser ce canal de distribution. « Projet de loi de finances pour 2010 : Culture (fascicule 2) : Création – Cinéma » et « La production cinématographique en 2010 », rapport annuel du CNC, juillet 2011.

54 « Les coûts de production des films en 2010. Films d'initiative française ayant reçu l'agrément de production en 2010 ». Paris : CNC, mars 2011.

55 Courrier de refus consultable sur l'adresse : <http://www.rjthomson.com/refusCNC.jpg> [page consultée le 3/09/2011].

tique, Richard J. Thomson se définit lui-même comme un « réalisateur professionnel de série Z », paradoxe dont il s'explique :

> Il y a des idées reçues à éviter. La première : «*un film Z est un film amateur*». C'est évidemment absurde ! Le cinéma d'exploitation a forcément une finalité commerciale (c'est son but ! Cet aspect mercantile du cinéma d'exploitation, et de la série Z en particulier, contribue à faire le charme de ces petites productions tapageuses, parfois loupées, mais souvent culottées, perpétuant la tradition « foraine » du cinéma). De plus, il est réalisé de manière professionnelle par des professionnels, ce qui n'est pas contradictoire avec le fait qu'il dispose de moyens réduits[56].

Une aspiration à la reconnaissance professionnelle revendiquée également par Thierry Paya, qui parvient à faire tourner en Lorraine le fondateur du studio new-yorkais Trauma, Lloyd Kaufman : « Je ne voulais pas d'un film de genre avec des comédiens 'approximatifs', rumeur trop souvent répandue sur les films d'horreur à petit budget[57] ». Tournés et montés en numérique, les films du milieu « Z » français à visée professionnelle peuvent être rendus possibles à moins de 10 000 euros. Le second long-métrage de Richard J. Thomson, *Attack Of Serial Killer From Outer Space*, un film de SF de 1993, coûta 10 000F (1 500€) tandis que *Terror of Prehistoric Bloody Creatures from Space!*, une parodie de films de dinosaures, en coûta en 1998 près de 50 000 (7 622€), soit le budget du film de Thierry Paya *Ouvert 24/7* (2009). Autant par son budget que par son mode de distribution et de promotion, le Z français à moins de 10 000 euros s'inscrit pleinement dans la tradition du « cinéma d'exploitation ». Les films ont pour vocation à être rapidement amortis grâce aux ventes DVD (TV dans le meilleur des cas). L'esprit et la nature du cinéma d'exploitation Z sont donc intimement liés au maintien de budgets limités, ce qui conduit à endosser une certaine identité, flirtant tantôt avec le discours auteuriste, tantôt avec le misérabilisme. Richard J. Thomson soutient être l'« un des seuls professionnels à revendiquer actuellement cette étiquette Z en France. Une exception dans un pays qui n'a pas de véritable tradition de « film de genre » et de film d'exploi-

---

56 Richard J. Thomson, « Lettre ouverte aux amateurs de BIS, de Z, et autres films d'exploitation (lettre envoyée au fanzine Fantasticorama) », Février 1999, < http://www.rjthomson.com/lettre2.html> [page consultée le 3/09/2011].

57 Interview du réalisateur Thierry Paya pour son film *Ouvert 24/7*, *Cinealliance.fr*, 05 Octobre 2009.

tation, contrairement à nos voisins italiens[58] » tandis que le réalisateur s'accommode d'une condition économique liée au genre : « Je suis condamné à œuvrer de manière marginale, abonné à vie aux budgets inférieurs à 100 000 F - ce qui représente à peine le budget « carburant » de *Taxi*[59] ». Juriste de profession, le scénariste des films de Thierry Paya, Colin Vettier, renonce quand à lui à toute forme d'institutionnalisation qui pourrait être liée au financement public: « Nous n'avons même pas pris la peine de faire les demandes de subvention. Vous imaginez bien qu'une institution étatique à laquelle on annonce qu'on va tourner un film d'horreur, et que, pour l'instant, on n'a absolument pas un radis, ne considérera pas notre requête avec sérieux[60] ».

Si le milieu français underground de la série Z en direct-to-video se base principalement sur l'autofinancement ou le système de la coopérative (Singapour 1939, qui produit les films de Thierry Paya, est une association mosellane de loi 1905, avec acteurs et techniciens bénévoles), en revanche, pour les productions plus structurées, les droits d'exploitation d'un film sur différents supports de diffusion peuvent être cédés en amont et donner lieu à des avances financières (ou « mandats ») pour l'exploitation en salles (sur les marchés étrangers en dehors des pays coproducteurs) ou l'édition vidéo. Un film de série B comme *Dying God* de Fabrice Lambot (2008), inspiré par la légende du Kurupi et produit Metaluna Productions (société créée en 2005 par Jean-Pierre Putters et Fabrice Lambot pour la production et la distribution de films de genre en France) ne coûta que 367 000€, ce qui rendit possible 22 jours de tournage en vidéo HD, en avril 2007, à Buenos Aires, avec un casting comprenant Lance Henriksen, James Horan et Agathe de la Boulaye. À la fin de l'année 2007, l'éditeur américain Spotlight pictures acquiert les droits mondiaux du film, à l'exception des territoires Francophones européens qui, eux, seront confiés à Néo Publishing. Ainsi amorti, le film sort directement en vidéo en France en juillet 2008 et aux USA en décembre 2010, chez Green Apple Entertainment. Le genre peut

---

58 Richard J. Thomson, « Lettre ouverte aux amateurs de BIS, de Z, et autres films d'exploitation » (lettre envoyée au fanzine *Fantasticorama*), février 1999.

59 Richard J. Thomson, « Je hais les producteurs ! », Avril 2000 [http://www.rjthomson.com/lettre4.html]

60 Entretien de Thierry Paya et Colin Vettier avec Gore Sliclez, « made in France, Ouvert 24/7 », [http://www.cinemafantastique.net], 29 avril 2009.

donc être rentable à condition de rester dans une certaine économie de moyens, ce que confirment Xavier Sayanoff et Tristan Schulmann, évoquant un vivier de spectateurs, même restreint, mais procurant une certaine stabilité au genre : « les films sont rentables parce qu'ils coutent peu d'argent et qu'ils se vendent bien à l'étranger et en vidéo. Ce n'est pas comme la science-fiction par exemple […]. Bref, tout le monde est plus ou moins content, sauf les réalisateurs. Et un peu le public, même s'il faut bien l'avouer, les personnes visées par ces films représentent au maximum 200 000 personnes en France[61] ».

Concernant la distribution en salle, cette évaluation de 200 000 spectateurs paraît raisonnable. En 2009, le bilan annuel du CNC avançait que les films fantastiques bénéficiaient d'importantes combinaisons de sortie : 292 copies en moyenne[62]. En réalité, ces chiffrent concernent surtout les productions étatsuniennes et nippones distribuées en salles, car le vecteur privilégié de la distribution des films fantastiques français sur le marché français reste paradoxalement la vidéo, en témoignent les chiffres d'exploitation assez médiocres réalisés en salle et les combinaisons de copies très limitées des films français. Depuis *Promenons nous dans les bois* de Lionel Delplanque (2000) et ses 738 000 entrées France[63] (auxquelles s'ajoutent les 300 000 entrées réalisées dans d'autres pays Europe, notamment en Espagne), seul le film *Ils* (Xavier Palud et David Moreau, 2008) a dépassé les 200 000 entrées. *Le concile de Pierre* fit 204 770 entrées en 2006 tandis que *Brocéliance* en engrangea 201 029 en 2003. Même reconnu comme un succès par les spécialistes du genre[64], *Haute Tension* d'Alexandre Aja (2003) peina à atteindre ses 107 853 entrées en France contre plus de 500 000 réalisées seulement aux États-Unis. Ce rapport singulier entre l'offre et la de-

---

61 Entretien avec Xavier Sayanoff et Tristan Schulmann, *Ibid.*

62 « L'exportation des films et des programmes audiovisuels français », Bilan 2010 / Les dossiers du CNC / nº 318 – mai 2011, p.43.

63 Résultat cité dans « La revanche du film de genre », *L'Express*, 23/11/2000 et consultable sur la base 'Lumière' de l'Observatoire Européen de l'Audiovisuel <http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=15305>

64 « C'est vraiment *Haute Tension* d'Alexandre Aja qui a engendré la dernière vague des *Frontière(s)*, *A l'intérieur* & cie et qui a permis à ces films de voir le jour. Pas *Babyblood* et les B-Movies […]. C'est vraiment LE film qui a prouvé que les films d'horreur français pouvaient être rentables et fonctionner à l'étranger. Alors qu'avant, presque toutes les tentatives avaient été des échecs commerciaux, à part *Promenons-nous dans les bois*, *Saint-Ange* et à un degré moindre, *Maléfique* ». Entretien avec Xavier Sayanoff et Tristan Schulmann, *FilmsActu.com*, 14/11/2009. Propos recueillis par Arnaud Mangin et Pierre Delorme.

mande de films fantastiques sur les écrans français est analysé par Claude Forest dans le second volume de notre enquête, consacré à l'émergence du label « film fantastique » en France, mais également dans l'ouvrage que Claude Forest consacre à la socioéconomie de la demande de cinéma[65]. Ses conclusions sont marquées par une certaine sévérité : « En dépit d'une considérable et durable manifestation de l'intérêt des populations pour un genre cinématographique (le fantastique), l'offre française fût donc, à tout le moins, indigente. Le défaitisme, l'inutilité autoproclamée du combat (« Les Américains sont plus forts que nous pour faire ce type de films ») s'est transformé en prophétie auto réalisatrice […] Ce n'est pas parce que les Américains ont dominé notre marché que nos genres nationaux ont disparu, mais c'est parce que nos genres ont disparu que les États-Unis sont devenus majoritaires sur notre marché[66] ».

Quand bien même des films français de genre fantastique sont disponibles, les professionnels eux-mêmes témoignent de leur accès limité sur les écrans du marché français. Thomas Verhaeghe, producteur chez Sombrero (*Mutants*, *Captifs*, *Vertige*) déplore qu'« il y a quelques années Canal a ouvert une case en acceptant de financer des projets, mais le public n'est pas habitué et, du coup, c'est au niveau de la distribution que ça coince[67] ». Ce phénomène, principalement dû aux interdictions aux moins de 16 ans, n'exclut pas les bons résultats d'exploitation à l'étranger comme en témoignent les films de Luc Besson ou d'Alexandre Aja, mais aussi l'exploitation de films plus modestes comme *Saint Ange* de Pascal Laugier, *Dead End* de Jean-Baptiste Andrea et Fabrice Canepa ou *Dans ton sommeil* de Éric et Caroline du Potet, films qui bénéficieront de mandats étrangers TV et vidéo non négligeables. Les exploitations en salle de *Vertige* en Corée du Sud (85 434 entrées France), de *Frontière(s)* au Mexique (100 517 entrées réalisées en France) et même de *La Horde* (61 086 entrées France contre 34 000 en Italie) furent également plus qu'honorables. Cette constante n'est pas nouvelle et, dans les décennies précédentes, on peut observer que les carrières à l'étranger des films de Franju et de Cocteau furent relativement bonnes, contrairement à leur exploitation française (149 000 entrées France pour

---

65 Claude Forest, « L'inexistence d'une offre en France : le cinéma fantastique », *Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande de cinéma*, 2010, pp. 135-146

66 Claude Forest, *Quel film voir…*, *op.cit.*, p.145.

67 David Rich, « Un genre qui marche à l'étranger : le film d'horreur à la française », *Fluctuat.net*, 28 septembre 2010.

le film de Cocteau et 169 000 pour l'essai fantastique de Renoir *Le testament du docteur Cordelier*). En 2010, les mandats étrangers concernaient 108 films français, mais seuls 11 films bénéficiaient d'un mandat supérieur ou égal à 1 M€[68], bien souvent des films de genre, ce que le rapport annuel du CNC ne précise pas. Deux ans auparavant, en 2008, les mandats étrangers concernaient 131 films français, mais 4 films étaient bénéficiaires d'un mandat étranger supérieur ou égal à 20 M€, tous des films de genre : deux films fantastiques (*Arthur et la guerre des deux mondes* et *Arthur et la vengeance de Maltazard* de Luc Besson) et deux films d'action (*From Paris with Love* de Pierre Morel et *Le Transporteur 3* d'Olivier Megaton) tous quatre, par ailleurs, des productions d'EuropaCorp, la société de Luc Besson.

Il semble que l'on pointe ici une réalité économique du cinéma de genre français, à savoir sa relativement bonne capacité d'exportation à l'étranger, ce que les rapports parlementaires et les chiffres d'Unifrance confirment, mais également le flux des travailleurs du cinéma (nombreux cinéastes et techniciens français appelés par Hollywood suite à un premier film réalisé en France). Pour le producteur Frank Ribière, ceci ne fait que renforcer les clivages identitaires tout autant qu'économiques : « Le cinéma de genre français a une véritable existence à l'étranger. Il s'exporte très bien et les réalisateurs français de films de genre sont tous courtisés par Hollywood. Les Américains confient de gros budgets à ces jeunes réalisateurs alors qu'en France, 100 000 euros d'avance sur recettes ne leur seront jamais accordés ! Le cinéma de genre fait vivre le cinéma français à l'étranger. Ce sont ces films qui modernisent et dynamisent l'image du cinéma français à l'étranger et qui renouvellent les fans de films français[69] ». Un enthousiasme partagé jusqu'au sein du parlement puisque, en 2002, le rapport du député Marcel Rogemont soulignait déjà l'adéquation entre genre(s) et visibilité à l'étranger :

> Deux phénomènes nouveaux sont à souligner : en premier lieu, la variété des films et des auteurs montre clairement que l'élargissement des genres couverts par le cinéma français ne s'est pas fait aux dépens des grands films d'auteurs réputés. Le cinéma français a donc élargi son public. En second lieu, on rencontre une meilleure adéquation entre les succès en France et à l'étranger,

---

68 *La production cinématographique en 2010. Bilan statistique des films agréés du 1er janvier au 31 décembre 2010*. Publications du CNC, 2011.

69 Interview de Frank Ribière et Vérane Drediani. Propos recueillis par Damien Taymans, *Cinemafantastique.net*; 4 juillet 2008 [http://www.cinemafantastique.net/Interview-de-Franck-Ribiere-et.html] [page consultée le 10 août 2011].

> signe que les grosses productions françaises offrent un contenu plus international que par le passé […] Le cinéma français était aussi censé ne pas « savoir » produire des films de genre comme les policiers ou les films fantastiques : pourtant, *Les Rivières pourpres* et *Le Pacte des loups* ont été de véritables succès… Quant au *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, il va réaliser plus de 60 millions de dollars de recettes aux États-Unis alors qu'il s'agit d'un film d'auteur, tourné en français, sur un sujet très français…[70]

Afin de pérenniser cette tendance tout en l'encadrant économiquement, ce rapport suggère d'autre part que

> L'avance sur recettes doit être ouverte à l'ensemble du cinéma français et ne pas se limiter, dans ses sélections, à un « profil » de films bien spécifique. La diversification des sujets et des genres de films produits n'est pas étrangère au dynamisme actuel du cinéma français : il ne serait donc pas aberrant que cette diversité se retrouve dans les projets retenus par les différents collèges de l'avance sur recettes[71].

Après la démission de Jean-Marie Messier de la tête du groupe Vivendi-Universal, en 2002, suite aux pertes subies par le groupe propriétaire de Canal+, et face à la prise de conscience de la fragilité de la chaîne française comme indispensable viatique du CNC dans la politique de soutien du cinéma français, on retrouve ce discours de reprise en main du cinéma de genre par les dispositifs de soutien gérés par le CNC dans la plupart des rapports parlementaires sur le cinéma, déposés par la gauche comme par la droite, dans la première décennie des années deux mille : mise à contribution du soutien sélectif à l'exportation et parfois, comme c'est le cas du Rapport Rogemont, du soutien sélectif à la production, via l'Avance sur recettes[72]. La couleur politique de Marcel Rogemont (PS) n'enlève rien au fait que l'UMP tient alors un discours très similaire, qui s'invita à la présidentielle de 2007. Si parmi les propositions du Secrétariat national à la culture et aux médias du Parti socialiste pour la présidentielle de 2007 on pouvait lire que « La modernisation et le renforcement du compte de soutien au cinéma s'appuieront

---

70 « Rapport d'information n° 3642 déposé en application de l'article 145 du Règlement par la commission des affaires culturelles, familiales et sociales sur le cinéma et présenté par M. Marcel Rogemont, député ». Enregistré à la Présidence de l'Assemblée nationale le 20 février 2002. Assemblée Nationale, 2002, p.14.

71 *Ibid.*, p.88.

72 Voir aussi Yann Gaillard and Paul Loridant, « Revoir la Règle du jeu. Mieux évaluer l'efficacité des aides publiques au cinéma », Rapport d'Information n°276, Sénat, 2002–2003, p.6.

sur l'extension de son mécanisme aux nouveaux réseaux et aux nouveaux modes d'exploitation des œuvres[73] » (la téléphonie mobile et les FAI notamment) ; parmi les 557 propositions formulées dans le même temps par l'UMP, l'une vise clairement, même formulée indirectement, le cinéma français de genre en suggérant d'«attribuer une partie des crédits issus du compte de soutien au cinéma en fonction des recettes obtenues à l'exportation », ce qui reviendrait à une sorte de « prime à l'exportation » qui bénéficierait aux films les plus exportables, ce qui est le cas du cinéma de genre et explique d'ailleurs l'association fréquente faite entre genre et cinéma « commercial ». À la même époque, au centre, les questions se rapportant au cinéma parmi les « 328 propositions pour les Français », sont défendues par la porte-parole « culture et média » de l'UDF qui n'est autre que Frédérique Dumas, productrice d'un film de genre considéré comme « culte » par les cinéphiles : *Dobermann* de Jan Kounen (1996) : Si l'UDF de 2002 entendait « maintenir le principe de l'exception culturelle en refusant d'ouvrir ce secteur au marché dans le cadre des négociations internationales », elle propose dans le même temps de « privilégier la production et la diffusion d'œuvres françaises et européennes[74] ». Oscar du meilleur film étranger avec *No man's land*, film bosnien de Danis Tanović, sorti en 2001 et produit par Noé productions, Frédérique Dumas apporte son expertise pour les partis du centre sur les questions liées au compte de soutien. Parallèlement à sa carrière de productrice, Frédérique Dumas endossa longtemps des responsabilités syndicales (Chambre Syndicale des Producteurs et Bureau de Liaison des Industries Cinématographiques (BLIC), mais surtout politiques : maire adjointe chargée des affaires culturelles à Antony de 1989 à 1997, conseillère régionale d'Ile-de-France, porte-parole « culture et média » de l'UDF de 2001 à 2005, et secrétaire nationale chargée des nouveaux médias du Nouveau Centre depuis 2009. D'autres rapports parlementaires pointent également de possibles leviers pour encourager la visibilité des films français à l'étranger comme celui du député UMP Roland Blum, déposé au nom de la Commission des affaires étrangères de l'Assemblée nationale en juin

---

73 « La culture émancipatrice : Propositions du Secrétariat national à la culture et aux médias du Parti socialiste », 17 novembre 2006. [En ligne] <http://culture.parti-socialiste.fr/la-culture-emancipatrice/> [p.consultée le 29 août 2011]

74 « Programme de l'Union de la Démocratie Française pour les élections législatives de 2002 », rubrique « E. La dimension culturelle au cœur d'un projet de société », 2002.

2001 et portant sur les « Forces et les faiblesses du cinéma français sur le marché international ». On y lit que :

> Divers rapports - dont celui notamment de M. René Bonnell - ont préconisé la mise en place d'un soutien automatique à l'exportation, qui conduirait à attribuer au producteur des crédits issus du compte de soutien en fonction des recettes à l'exportation du film produit. De fait, selon le CNC que nous avons consulté, la mise en place d'un tel soutien ne serait pas juridiquement possible : il serait contraire aux règles européennes et internationales. M. Daniel Toscan du Plantier, Président d'Unifrance, défend cependant une telle demande[75].

Un registre de justification des acteurs : le fantastique français vu par la Commission de classification des œuvres cinématographiques du CNC.

Si le CNC ne consacre finalement par le soutien sélectif à la production que 13% des films fantastiques produits en France, en revanche la Commission de classification des œuvres cinématographiques s'intéresse, pour d'autres raisons, à cette frange de la production. Cette commission consultative, dont l'avis est requis par le ministre de la Culture en préalable à l'octroi d'un visa d'exploitation, est adossée au Centre national de la cinématographie (CNC) dont elle est dépendante pour son fonctionnement[76]. Son statut de commission consultative est l'un des éléments qui la distinguent de certaines de ses homologues étrangères qui peuvent être des autorités totalement indépendantes, compétentes pour la classification des objets audiovisuels (films, jeux vidéo, DVD, programmes de télévision...). Composé d'une équipe de sept personnes, le secrétariat de la Commission est assuré par le Service des visas et de la classification au sein de la Direction du cinéma du CNC qui gère notamment la délivrance administrative des visas d'exploitation. Présidée par un membre du Conseil d'État et un président suppléant, tous deux

---

75 « Rapport d'information présenté par la Commission des Affaires étrangères sur les forces et les faiblesses du cinéma français sur le marché international, et présenté par M. Roland Blum, député », juin 2001, p.55.

76 *Cf.* Décret n° 90-174 du 23 février 1990 pris pour l'application des articles 19 à 22 du code de l'industrie cinématographique et relatif à la classification des œuvres cinématographiques ; Décret n° 2003-1163 du 4 décembre 2003 modifiant le décret n° 90-174 du 23 février 1990 pris pour l'application des articles 19 à 22 du code de l'industrie cinématographique et relatif à la classification des œuvres cinématographiques ; Art. 19 du Code de l'industrie cinématographique.

nommés par décret du Premier ministre, la Commission comprend 28 membres répartis en quatre collèges : représentants de l'administration, professionnels du cinéma, experts, jeunes (âgés de dix-huit à vingt-quatre ans), dont le mandat est de trois ans, renouvelable deux fois. Face au nombre d'œuvres à visionner, la commission a créé des sous-commissions de classification composées de 61 femmes et hommes qui « prévisionnent » l'ensemble des œuvres cinématographiques et leurs bandes-annonces, sous-commissions qualifiées de « filtres[77] ». Lorsqu'une sous-commission recommande à l'unanimité une autorisation « tous publics », le film n'est pas visionné en commission plénière. Il l'est uniquement si l'un de ses membres se prononce en faveur d'une mesure de restriction, quelle qu'en soit la raison, mesure que seule la réunion en assemblée plénière peut valider et proposer au ministre de la Culture. Plusieurs niveaux de classement coexistent pour les films présentés :

– le classement «tous publics» ;
– le classement « tous publics » assorti d'un avertissement ;
– les interdictions aux moins de douze ans assorties d'un avertissement ;
– les interdictions aux moins de seize ans ;
– les interdictions aux moins de seize ans assorties d'un avertissement ;
– enfin les interdictions aux moins de 18 ans, qui sont les plus rares.

Les avis et interdictions promulgués depuis le début des années deux mille ont été relativement nombreux et permettent de se faire une idée de la représentation que se fait le CNC du fantastique français, en tout cas des réactions de la commission face aux films qui lui furent présentés au titre du classement. Commençons par rappeler que le cinéma fantastique à tendance horrifique (ou cinéma d'horreur) est évidemment un genre surreprésenté parmi les interdictions, pour des raisons évidentes liées à la protection de l'enfance, principal terrain sur lequel se base l'activité de la commission. En l'espace de dix ans, soit depuis le rétablissement de l'interdiction aux moins de 18 ans en 2001 (suite à « l'affaire *Baise-moi* », liée au film de Virginie Despentes), trois films (dont deux fantastiques à tendance horrifique) ont été concernés par cette interdiction en raison de leur violence : le film américain *Saw III* (2008); un film japonais de 1966 de Koji Wakamatsu (*Quand l'embryon part braconner*), sorti directement en vidéo en 2007 en raison

77 Commission de classification des œuvres cinématographiques. Rapport d'activité du 1er mars 2006 au 28 février 2007, p.8.

de cette interdiction, et un film fantastique français (*Martyrs* de Pascal Laugier) dont la décision d'interdiction aux moins de 18 ans sera par la suite requalifiée à la demande du ministère de la Culture en interdiction aux moins de 16 ans. Depuis 2005, la liste des films soumis à une interdiction est rendue publique par le CNC, de même que les avis circonstanciés concernant les films concernés. À la lumière de ce matériau se dessine le portrait d'un système de normes guidant les positions des experts. Pour faire émerger quelques tendances, il est d'abord nécessaire de comparer les avis formulés par la commission pour les films étatsuniens ou, plus généralement, étrangers, et ceux formulés pour les productions françaises appartenant au même genre. La comparaison fait émerger un positionnement intellectuel informellement réparti entre les différents collèges d'experts. Pour cet ouvrage, nous avons étudié trois périodes représentant cinq années de travail de la commission en 2005-2006, 2006-2007 et 2007-2009[78]. Pour ces périodes, on relève une tendance à systématiser le classement « tous publics avec avertissement » (niveau 2) pour les films de genre produit hors de France. Le genre se repère plus facilement, semble-t-il, lorsque le film est étranger. Le genre fantastique n'étant pas un genre dont on trouve un équivalent dans les productions étatsuniennes, les genres s'y rapprochant le plus sont les thrillers et les films d'horreur. Un thriller américain comme *Bug* de William Friedkin (2007, interdit aux moins de 12 ans, avec avertissement) ou un film d'horreur de même nationalité comme *La Colline a des yeux II* (Martin Weisz, 2007) seront systématiquement classés avec un avis purement formel comme, par exemple l'avertissement le plus courant concernant les « images violentes », critère considéré comme admis depuis plusieurs années.

De manière très nette, tandis qu'on ne compte plus les films étrangers, notamment d'horreur, classés en fonction de critères renvoyant directement au matériau visuel, les films fantastiques français semblent procurer davantage de travail à la Commission et seront classés plutôt pour le « climat » ou « l'ambiance » qui se dégage des œuvres. Ainsi, le rapport de la Commission réalisé après visionnage du film *Amer* d'Hélène Cattet et Bruno Forzani (2009) comporte l'argumentaire suivant : « Le climat angoissant de ce film justifie une interdiction aux mi-

78 Commission de classification des œuvres cinématographiques. Rapport d'activité de mars 2005 à mars 2006, Rapport d'activité du 1er mars 2006 au 28 février 2007 et rapport d'activité du 1er janvier 2007 au 31 décembre 2009. Paris : CNC, 2006, 2007, et 2010.

neurs de moins de douze ans ». *À L'intérieur* d'Alexandre Bustillo (France, 2007) est interdit aux moins de seize ans pour des raisons qui restent toujours liées à un « climat » : « Interdiction aux mineurs de moins de seize ans en raison de l'angoisse permanente et du climat continu d'épouvante créés ». C'est également le cas d'*Eden Log* de Franck Vestiel (France, 2007), film qui reçoit une « Interdiction aux mineurs de moins de douze ans en raison du climat oppressant et pénible de ce film ». *Lemming* de Dominik Moll (2005), thriller à connotation fantastique est classé « tous publics », mais assorti d'un l'avertissement renvoyant là encore à l'atmosphère du film : « Ce film se déroule dans un climat parfois oppressant qui peut ne pas convenir à tous les spectateurs ». Pour *Vinyan* de Fabrice Du Welz (France, 2008), la Commission propose une interdiction aux mineurs de moins de douze ans pour un « film au climat angoissant qui présente des meurtres commis par des enfants ». *La petite fille aux os brisés*, conte fantastique de Catherine Aïra (France, 2005) est classé « tous publics », mais assorti de la recommandation suivante : « Plusieurs scènes sanglantes et le climat angoissant peuvent impressionner les jeunes spectateurs ». Enfin, *Ils* de Xavier Palud et David Moreau (France, 2006) est en partie interdit en raison du climat fantastique dans lequel baigne le film : « Le mélange du fantastique et du fait divers dans ce film peut perturber certains spectateurs ».

À la lecture des énoncés, on repère par ailleurs une forme de lassitude de la Commission face au œuvres d'initiative française appartenant au cinéma de genre (horreur, fantastique avec dimension horrifique, voire simplement fantastique), lassitude marquée par l'usage de termes appartenant au champ lexical de l'effort (« difficile », « pénible », « éprouvant », « oppressant »...), termes davantage mobilisés pour désigner les films français de genre que les films américains, lesquels seront plus volontiers classés, comme nous l'avons souligné plus haut, pour leurs « images violentes », sans que la question d'un « climat » général ne soit avancée. Une rapide synthèse, sur onze films français de genre soumis à la Commission en l'espace de cinq ans, donne le résultat suivant :

Qualificatif	Film
angoisse permanente	*À L'intérieur* (Alexandre Bustillo, 2007)
climat oppressant et pénible	*Eden Log* (Franck Vestiel, 2007)
climat angoissant	*La petite fille aux os brisés* (Catherine Aïra, 2005)

climat angoissant	*Amer* (Hélène Cattet et Bruno Forzani, 2009)
climat parfois oppressant	*Lemming* (Dominik Moll, 2005)
climat parfois oppressant	*Dante 01* (*Marc Caro*, 2007)
atmosphère morbide	*MR 73* (Olivier Marchal, 2007)
scènes de boucherie particulièrement réalistes et éprouvantes	*Frontière(s)* (Xavier Gens, 2007)
images extrêmement éprouvantes	*Martyrs* (Pascal Laugier, 2008)
film de genre sanguinolent	*Dans ton sommeil* (Caroline et Éric du Potet, 2008)
mélange du fantastique et du fait divers	*Ils* (Xavier Palud et David Moreau, 2006)

Ce résultat nous renseigne sur la forme de distinction que les membres opèrent, sans doute de manière assez instinctive, entre le film d'horreur et le film fantastique français, fût-il à dimension horrifique. Ce qui ne signifie pas un traitement privilégié, car les films d'horreur réalisés par des Français, en France et surtout outre-Atlantique, recueillent des avis généralement marqués par une certaine sévérité au point que l'un d'entre eux devra être déclassé sur demande du ministère de la Culture contre un premier avis émis par la commission, fait suffisamment rare dans ce sens-là pour être souligné[79].

Un indice de cette sévérité est lisible à la lecture des dispositifs de jugement. À la différence des films autorisés, le maintien de la mention « à l'unanimité » dans la formulation d'un avis assorti d'une interdiction est assez rare, car cet ajout n'est finalement pas nécessaire : comme indiqué plus haut, seuls les films « tous publics » ont besoin de l'unanimité des sous-commissions de visionnage pour éviter d'être renvoyés en commission plénière. Or, tandis qu'en 2005-2006, les films interdits et soulignés « à l'unanimité » étaient *Captivity* de Roland Joffé (USA, 2007), *Cleaner* de Renny Harlin (USA, 2008), *Chroniques des morts-vivants* (George A. Romero, USA, 2008), on trouve le film *Mirors* (2008), réalisé aux États-Unis par le français Alexandre Aja : « La Commission propose *à l'unanimité* pour ce film de genre mettant en scène des enfants une interdiction aux mineurs de moins de douze ans »). Par ailleurs, à plusieurs reprises, nous avons relevé que la commission rappelait que le film français (ou réalisé par un français), était

[79] « Avant *Baise-moi* on avait déjà rencontré ces problèmes avec les films underground gay de Bruce LaBruce. Le premier problème était venu avec *Hustler White*, pour lequel la commission avait demandé un X. Le distributeur avait fait appel, et Catherine Trautmann, la ministre de la Culture de l'époque, avait accordé un moins de 16. Ensuite, deux autres films nous étaient arrivés. L'un avait eu un moins de 16, l'autre avait été classé X, et cette fois la ministre avait confirmé cette décision ». « Conversation entre Elisabeth Mauboussin et Philippe Rouyer : Le sens de l'interdit (affaire *Martyrs*) ». Propos recueillis Nicolas Marcadé, *Les fiches du cinéma*, jeudi 16 juillet 2009.

un « film de genre », utilisant pour ce faire généralement les guillemets afin de nommer le genre en question, voire rappelant qu'un genre possède des « codes ».

Cette pratique visant à cerner le genre d'un film français semble mise en œuvre afin d'aider le public à se repérer dans l'offre de films. Tandis que d'autres instances du CNC vont mobiliser d'autres critères usuels de classification (drames/autres ou films commerciaux/films indépendants), la commission de classification des films a en effet choisi de fonctionner en classant les films sur lesquels elle a à se prononcer en deux catégories imperméables et sans doute un peu maladroites : les films d'auteur d'un côté et les films de genre de l'autre. On se rend compte du choix de cette méthode à la lecture du bilan annuel des classifications, lorsqu'il s'agit de quantifier le travail fourni au cours de l'année écoulée. Ainsi, dans le rapport 2009, on peut lire : « S'agissant des interdictions aux moins de 12 ans, les films de genre et les films d'auteur se sont répartis de manière égale entre les interdictions prononcées en 2004 et 2009 : en 2004, on comptait 23 films de genre (action, violence, fantastique, horreur, …) et 23 films d'auteur ; en 2009, 22 films de genre et 21 films d'auteurs[80] ». Outre l'hésitation sur l'accord à donner à la locution « film d'auteur », lapsus orthographique qui laisse ici symptomatiquement entendre qu'en 2009 seuls 21 films auraient été tournés par des auteurs, il apparaît que lorsqu'un film se rapproche trop de la catégorie opposée, l'avis émis par la commission a valeur d'avertissement. Le problème se pose évidemment lorsqu'il faut trancher sur des films trop *auteurisés*, pour lesquels le rapport au sexe ou la violence ne sont pas suffisants afin de qualifier unilatéralement l'oeuvre de « film de genre ». Ce fut le cas sur un film de 2009 sur lequel la commission eut à se prononcer : *Éden lake*, de James Watkins (Grande-Bretagne, 2008). Cette fiction raconte l'histoire d'un jeune couple qui part en week-end au bord d'un lac en Angleterre et qui est agressé par une bande de jeunes. Au visionnage du film, la Commission reconnaît que « le film relevait à la fois d'une certaine catégorie de cinéma anglais qui dénonce régulièrement la violence sociale au moyen d'images dures, mais également du film de « genre » plus classique du type *survival* ». L'avis définitif de la Commission est alors confus, témoignant de sa difficulté à évaluer, de la même façon

[80] Commission de classification des œuvres cinématographiques. Rapport d'activité du 1er janvier 2007 au 31 décembre 2009, p.37.

qu'elle le fait pour les autres films, un objet qu'elle considère comme trop proche du film de genre:

> Le niveau de violence présenté par ce film aurait pu relever de la catégorie des films interdits aux mineurs de moins de 16 ans avec avertissement, mais la Commission a considéré qu'il n'était pas possible de rédiger un avertissement suffisamment clair qui aurait dû prévenir le public des films de genre que la violence était « réaliste et sociale » et celui s'attendant à voir un drame social, qu'il s'agissait aussi d'un film de genre[81].

Cet avis est doublement intéressant en raison de son instabilité. Outre, qu'il nous montre que la question de la porosité des frontières ne parvient pas à totalement faire sens face à une œuvre qui remet en question les cadres cognitifs sur lesquels la Commission base son action, il nous renseigne, et de manière assez étonnante, sur le fait que la Commission s'imagine des publics exclusivement attachés aux genres des films. Ici deux publics sont imaginés pour chacun des deux films : un « public des films de genre » et un public «s'attendant à voir un drame social». Il est assez curieux de trouver trace de ce mode de pensée tenant peu compte de l'expertise profane du spectateur et de sa faculté de décision face à l'offre de films puisque la plupart des travaux menés ces quinze dernières années sur les pratiques culturelles des Français et, notamment, sur les publics du cinéma, convergent pour faire état du contraire. En effet, une véritable versatilité d'un spectateur passant outre la question des genres et la fidélité à un type d'œuvres a pu être mise en évidence. Mieux, la fidélité ferait défaut, non seulement pour le genre caractérisant le film, mais aussi pour le type d'établissements où ils sont diffusés (schématiquement les films d'auteur dans le réseau art et essai et les films de genre en multiplexes pour reprendre une vulgate commode)[82]. Il serait trop long de développer ici l'ensemble des paramètres décisionnels du spectateur face à l'offre de film de genre, mais pour synthétiser, soulignons que les premières études menées sur l'impact des cartes d'abonnement illimité avaient déjà montré des résultats similaires

---

81 *Ibid*., p.35.

82 « Ainsi, la fidélité, notion que l'on aurait – à tort – trop souvent tendance à vouloir rapporter comme étant en lien avec le pouvoir de décision du spectateur est en fait une attitude qui est motivée par les établissements cinématographiques eux-mêmes ». Michaël Bourgatte, « L'exploitation cinématographique dite d'Art et Essai : Une proposition alternative entre indépendance et dépendance », communication au colloque international « Mutations des industries de la culture, de l'information et de la communication » Septembre 2006.

(passage dans l'un ou l'autre lieu d'un spectateur considéré au départ comme objectivement attaché à un genre de film). Ces mêmes études ont également montré la forte appétence du titulaire de la carte au visionnage d'un film français après l'amortissement de la carte sur deux ou trois films de genre, essentiellement américains, ce qui allait, là encore, à l'encontre de nombre d'idées reçues sur la fidélité du spectateur au genre[83]. L'étude *75000 Cinémas*, lancée par Médiamétrie en 1995, et qui se veut le versant qualitatif des études du CNC, confirme chaque année ce phénomène de versatilité d'un public « à deux facettes »[84], de même que l'enquête « Évolution du public des salles de cinéma 1993-2010 », menée par le DESP du CNC durant près de sept années, et publiée en 2011. Commandée en 2006 par le Service des études, des statistiques et de la prospective du CNC, l'enquête « Perceptions du public des cinémas Art et Essai : analyse qualitative » montre, par exemple, que « la plupart des spectateurs interviewés n'utilisent pas spontanément l'expression «Art et Essai». Ils ont du mal à s'identifier comme public du cinéma d'Art et Essai »[85]. Un apport de l'Inspection générale de l'administration des affaires culturelles, le rapport Berthold, publié en 2005, admet que les catégories usuelles employées pour qualifier un public et un réseau de diffusion par rapport à un genre cinématographique sont inopérantes[86]. Bernard Lahire s'est d'ailleurs ému de cette

---

83 « Plus de 90 % d'entre eux estiment que, depuis qu'ils ont souscrit à leur abonnement, ils ont élargi leur éventail de films vus en découvrant des films qu'ils n'auraient pas été voir auparavant ». « Les cartes d'abonnement illimité au cinéma », étude du CNC, Décembre 2001, p.59. Voir aussi « Les cartes d'abonnement illimité au cinéma. Evaluation de l'impact financier des dispositions de mise en œuvre du décret « cartes » », CNC, 2002.

84 « Les salles d'art et essai drainent un public à deux facettes », *La Lettre de l'AFC*, 164 avril 2007.

85 « Perceptions du public des cinémas Art et Essai : analyse qualitative », CNC/Qualiquanti, 2006, p.17.

86 A propos du secteur du cinéma non commercial, sur lequel porte ce rapport, l'auteur note qu' « on a déjà relevé que l'adjectif *non commercial* était peu adapté pour qualifier des situations dans lesquelles le client comme le fournisseur font profession de commerçant [...] L'adjectif *institutionnel* n'est guère plus approprié pour désigner un ensemble d'opérateurs aussi hétérogène que les établissements scolaires, les musées ou les bibliothèques, les hôtels ou les compagnies de transport, les hôpitaux ou les casernes [...] L'adjectif *culturel*, s'il était réservé aux opérateurs dits non commerciaux, aurait l'inconvénient de rejeter dans un espace non culturel l'ensemble des opérateurs dits commerciaux, ce qui serait profondément injuste. [...] En l'état actuel des lieux, il nous semble que la terminologie la plus appropriée soit tout simplement celle qui distingue une exploitation *en compte de soutien* et une exploitation *hors compte de soutien*. » Michel Berthold, « Rapport sur l'exploitation cinématographique dite non commerciale », Inspection générale de l'administration des affaires culturelles, juin 2005, p.14.

versatilité dans son enquête sur *La culture des individus*, y voyant des « dissonances » remettant en question les modèles traditionnels de la sociologie de la culture qui considéraient jusqu'ici les versatiles comme des « défavorisés » nécessitant les recommandations de prescripteurs culturels afin de les aider à fixer leur goût[87].

Le dernier enseignement qui ressort du jugement émis sur *Éden lake* est le dévoilement du cadre cognitif et des systèmes de croyances mobilisés par la Commission de classification face aux films « inclassables ». Le contenant semble en effet d'abord primer sur le contenu. En d'autres termes, l'attachement excessif de la Commission à vouloir absolument identifier *a priori* le genre d'un film pour être en mesure de pouvoir ensuite produire un jugement l'amène, paradoxalement, à laisser passer des images qu'elle ne laisserait point passer face à un film plus normé. C'est évidemment le cas de plusieurs films français de la veine fantastique situés à la croisée du film d'auteur et du film de genre, pour reprendre les deux catégories usitées par la Commission de classification. Outre *Mirors* d'Alexandre Aja ; *Lady Blood* de Jean-Marc Vincent (France, 2009) est interdit avec rappel de son appartenance aux films de genre, tout comme *Mutants* de David Morley (France, 2008), film qualifié clairement par la commission de film d'horreur (« La Commission propose pour ce film d'horreur une interdiction aux mineurs de moins de douze ans »). Mais l'avis concernant *La Horde* de Benjamin Rocher et Yannick Dahan (France, 2009) est sans doute le plus significatif de cette forme discrète de stigmatisation du genre, reconnaissable à l'usage des guillemets:

> Ce film "gore" qui enchaîne selon les codes du genre des scènes de violence "zombie" justifie une interdiction aux mineurs de moins de douze ans. La succession de scènes de carnage appelle en outre l'avertissement suivant: *Ce film contient des scènes d'horreur susceptibles de ne pas convenir à un public sensible*.

Même si, pour Elisabeth Mauboussin, directrice juridique du Conseil supérieur de l'audiovisuel et membre de la Commission de classification, « quand la commission regarde un film, elle [...] n'a pas à distinguer

87 Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

selon que le film est dit « de genre » ou « de patrimoine »[88] » on constate néanmoins que le soulignement du genre ne concerne pas uniquement les films français. Dans le rapport d'activité de l'année 2005-2006, on peut relever, dans un avis émis sur un film d'horreur américain, un discours assez normatif semblant considérer le film de genre comme le cache-sexe de la diffusion d'images violentes : «Enfin, les scènes de tortures barbares, les images d'une violence insoutenable, ont conduit la Commission à recommander l'interdiction aux moins de seize ans pour « *Hostel* » d'Eli Roth (États-Unis), film dit de « genre » mais qui le mène à l'extrême[89] ». Toujours sur le plan de la rhétorique, le choix d'user des guillemets est particulièrement éclairant. Curieusement, et en dépit du fait que la commission ne reconnaisse l'existence que de deux catégories de films (auteur et genre), les rapports n'usent des guillemets ou du substantif « dit de » que pour l'une des deux catégories, celle des films de genre. On lira par exemple « Une distribution qui choisit de sortir certains films - d'auteur ou dits de genre - directement en vidéo[90] ». Nuance intéressante, on ne lira jamais, sur les cinq années étudiées, que les films d'auteur, même violents et comportant des scènes de sexe non simulé, sont « dits d'auteur ». Probablement est-ce, car les rédacteurs considèrent le film d'auteur comme un genre *reconnaissable* en soi, stabilisé, ce qui les dispense des précautions lexicales usuelles ; ou encore, car le film d'auteur est considéré comme un méta-domaine artistique appartenant aux domaines des savoirs acquis et non formalisés de la cinéphilie française, normes sur lesquelles les membres vont se baser pour pouvoir distinguer le film de genre, selon un degré de distance avec l'objet, comme il en est des experts en art contemporain observés par Nathalie Heinich dans ses enquêtes sur les comités d'experts des FRAC. Si les avertissements abondent dans les rapports annuels de la Commission de classification des films pour distinguer les films français de genre maquillés en film d'auteur, le lecteur reste sur sa faim en se demandant finalement « Qu'est-ce qu'un film d'auteur ? ».

Même si les interdictions maximales sont excessivement rares, le risque économique lié à une d'interdiction aux moins de 18 ans est réel.

---

88 « Conversation entre Elisabeth Mauboussin et Philippe Rouyer : Le sens de l'interdit (affaire *Martyrs*) ». *Op.cit.* p.8.

89 Commission de classification des œuvres cinématographiques. Rapport d'activité de mars 2005 à mars 2006, p.31.

90 Commission de classification des œuvres cinématographiques. Rapport d'activité du 1er janvier 2007 au 31 décembre 2009, p.38.

Un film comme *Derrière les murs* (Pascal Sid et Julien Lacombe, 2010), d'un budget de 3,21 millions d'euros, est principalement financé par Canal +, Ciné-Cinémas et Orange. Une interdiction aux moins de 18 ans le contraindrait à une diffusion uniquement sur les chaînes cryptées entre minuit et cinq heures du matin, ce qui amènerait les autres chaînes (hormis Canal+) à revoir leur préachat. Ce fut le cas pour un film d'auteur de 1966 de Koji Wakamatsu, considéré comme film de patrimoine (*Quand l'embryon part braconner*), naturellement préacheté par Arte, mais qui sortit directement en vidéo après son interdiction d'exploitation en salles aux moins de 18 ans et à l'impossibilité de la chaîne franco-allemande à le diffuser. Philippe Rouyer, critique de cinéma et spécialiste du cinéma d'horreur[91] fut à plusieurs reprises membre de cette commission au titre de représentant du Syndicat français de la critique de cinéma (collège des professionnels). Il témoigne des dispositifs de jugement mobilisés :

> En France on n'a pas de critères. On regarde chaque film dans sa globalité. Il faut aussi tenir compte du genre. On ne va pas voir un western ou un film de guerre en se disant : « II y a cent morts, on va mettre la sanction maximale ! » Il est évident qu'un drame social au Forum des Halles où une seule personne se fait poignarder peut être beaucoup plus traumatisant qu'un western où il y a un massacre. On tient compte du contexte, de la mise en scène : champ ou hors champ, selon qu'il y ait ou non des repères. La grande question que l'on se pose est « est-ce incitatif ou non ? ». On fait aussi très attention aux images. Les enfants de moins de 12 ans n'ont quasiment pas de défense : une image agressive ou violente risque d'entraîner un « 12 ans ». Beaucoup de films d'horreur simple, de série, se retrouvent à moins de 12 ans : les choses sont très classiques, il y a un peu de sang, un peu d'images effrayantes... Les psys nous disent qu'à dix ans, l'enfant a fait la part des choses entre réalité et fiction. Mais c'est entre 12 et 16 ans qu'il se structure, qu'il est le plus vulnérable […] Une fois que tout le monde a parlé, s'est clairement exprimé, on passe aux voix à bulletin secret. Et l'arithmétique décide. […] Chaque avertissement est rédigé au cas par cas. La formule type (« certaines scènes peuvent heurter… ») est totalement aménageable (il s'agit parfois d'un climat, d'un thème, ou d'un sujet...) […] « Dans le cas d'*Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), il y a une vraie violence des images (un crime et un viol suivi d'un passage à tabac). Il n'y a pas eu de discussion : presque tout le monde a immédiatement été d'accord pour l'interdire aux moins de 16 ans. Et on a rajouté un avertissement : le film ne nous est pas apparu ambigu, par contre, le niveau de tension était tel qu'il fallait souligner que c'était parfois à la limite du soutenable.

91 Philippe Rouyer, *Le Cinéma gore. Une esthétique du sang*, Cerf, 1997

> Et à 16 ans ou plus, on doit savoir avec un tel avertissement que, peut-être, ce film n'est pas pour soi[92].

Pour Laurent Jullier, cette querelle déclenchée par *Irréversible* rappelle la différence qu'effectue Pierre Bourdieu entre « Le peuple et les intellectuels »[93], l'auteurisme cinématographique n'étant que la pierre d'achoppement d'un discours construit sur des modèles purement représentationnels. Ainsi, Jullier remarque avec un certain étonnement le traitement différencié qu'effectue la Commission entre *Irréversible* de Gaspar Noé, interdit « seulement » aux moins de 16 ans, et *Saw III*, interdit aux moins de 18. Selon lui, l'explication est liée à la question du brouillage qu'*Irréversible* opère entre auteurisme cinématographique et cinéma de genre : « En vertu de sa forme et du type de conviction existentielle que son contenu défend, le film a été vu d'évidence comme un 'film d'auteur'[94] ». *Al contrario*, une partie de l'explication du classement plus sévère de *Saw III* tiendrait à l'indignité sociale du genre, c'est-à-dire aux rapports de forces sociétaux des groupes organisés autour de la promotion de genres non légitimés (ou en voie de légitimation pour reprendre la vulgate bourdieusienne) : « *Saw III* a écopé d'une interdiction aux moins de 18 ans, car le film repose sur une connivence au sein de deux groupes sans grand pouvoir dans l'espace public : d'un côté les fans de gore [...], de l'autre les critiques des magazines spécialisés comme *Mad Movies* (dont le pouvoir n'a aucun rapport avec le nombre, *Mad Movies* vendant chaque mois autant d'exemplaires que les *Cahiers du Cinéma*, soit environ 24 000 en 2006)[95] ».

À l'instar d'*Irréversible*, deux films fantastiques français défrayèrent la chronique durant les cinq années d'exercice étudiées. *Frontière(s)* de Xavier Gens (France, 2007) fut un film qui reçut l'avis suivant : « La Commission propose pour ce film qui accumule complaisamment dans

---

92 *Les Nouvelles Fiches du Cinéma*, 19 juin 2002. Propos recueillis par Jean-Christophe Berjon.

93 Bourdieu avait pris un exemple tiré de *Don Quichotte*, 2e partie, chap. xxvi (l'épisode où don Quichotte pourfend les marionnettes de Maître Pierre, au grand étonnement des paysans passionnés par la représentation), comme paradigme de ce qui oppose le peuple et les intellectuels dans leur relation aux fictions : « on pourrait dire, très schématiquement, que les intellectuels croient à la représentation – littérature, théâtre, peinture – et non aux choses représentées, tandis que le peuple demande aux représentations et aux conventions qui les régissent de lui permettre de croire aux choses représentées ». Pierre Bourdieu, 1995.

94 Laurent Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans, Morale, sexe et violence au cinéma*, Armand Colin, 2008, p. 176.

95 *Ibid.* p. 177

un cadre très réaliste des scènes souvent insoutenables de tortures et de grande violence, notamment à l'égard des femmes, une interdiction aux mineurs de moins de seize ans accompagnée de l'avertissement suivant: *Ce film accumule des scènes de boucherie particulièrement réalistes et éprouvantes* ». Or, la sortie en salles du film fut précédée d'une campagne d'affichage dans laquelle le fond de l'affiche était intégralement constitué, en lettrines de grande taille, stylisées et s'accommodant à l'esthétique d'ensemble, de la reprise de l'avertissement de la Commission. Ce détournement de l'avertissement donna lieu à un courrier de protestation de la présidente de la Commission de classification des films au distributeur, la société EuropaCorp de Luc Besson. La seconde affaire, déjà citée, concerne *Martyrs*, thriller psychologique et horrifique de Pascal Laugier (France/Canada 2008). Le 29 mai 2008, à 13 voix contre 12, la Commission de classification des œuvres cinématographiques décide d'interdire le film aux moins de 18 ans. Le débat qui avait suivi la projection du film avait été long et argumenté, lui-même suivi par un vote où le « moins de 18 ans » l'emporta d'une voix sur la proposition « moins de 16 ans avec avertissement » (12 voix). Philippe Rouyer, partisan de cette seconde proposition s'en explique : « *Martyrs* est pour moi un pur film de genre (horreur), avec des codes et un jeu sur la représentation de la violence. À ce titre, il me semble parfaitement convenir à des jeunes de 16 ans et plus, clairement avertis sur la nature du film en question (d'où l'intérêt de l'avertissement). Comme d'autres films d'horreur récents : *Hostel* (1 et 2), *Frontières*) […] les tenants du 18 ans pour *Martyrs* arguaient, eux, de l'abondance des scènes de torture et « de grande violence », notamment dans la deuxième moitié du film. En cela, ils se référaient au décret de 2001 rétablissant le -18 ans pour les films présentant « des scènes de sexe non simulé ou de grande violence[96] ». La profession s'émeut immédiatement de cette interdiction, craignant la banalisation des interdictions et leurs conséquences sur la carrière des films français de genre. Dans les jours qui suivent la proposition d'interdiction aux moins de 18 ans, de nombreuses voix s'élèvent contre cette décision et une manifestation pour la défense du cinéma français de genre comprenant le metteur en scène Fernando De Azevedo, l'actrice Morjana Alaoui et les membres de l'association du Club du Vendredi 13 se tient le 13 juin 2008 devant le ministère de la Culture, à

96 Romain Le Vern, « *Martyrs*, la censure du cinéma de genre en France », *Excessif*, 20 juin 2008.

Paris. Ce même jour, l'hebdomadaire professionnel *Le Film Français* publie le manifeste de cette association, regroupant une soixantaine de personnalités du monde du cinéma français. Instigué par Franck Ribière (producteur et distributeur, La Fabrique de Films) et Xavier Gens (*Frontières*) on retrouve les noms de réalisateurs comme Christophe Gans (*Le Pacte des Loups*), Alexandre Bustillo et Julien Maury (*A l'intérieur*), Fabrice Du Welz (*Vinyan*), ainsi que les producteurs et distributeurs Manuel Chiche et Vincent Maraval (Wild Bunch, à qui l'on doit notamment *Irréversible* et de nombreux films de genre français et étrangers). Dans *Le Film Français*, Du Welz déplore qu'« Il existe aujourd'hui une vraie incompréhension du cinéma de genre. Nos films apparaissent comme déontologiquement douteux à certains[97] ». Outre la défense du cinéma de genre en France, le Club du vendredi 13, s'inspirant de l'action du « Club des 13 » initié un an auparavant par Pascale Ferrand[98], souhaitait peser en tant que groupe de pression afin d'« ouvrir les aides publiques et l'aide sélective à la distribution aux films de genre, d'inciter les régions à investir dans des films selon des critères commerciaux, d'inciter les chaînes hertziennes à soutenir des œuvres qui peuvent recevoir une interdiction, de revoir le système de classification, notamment l'interdiction aux moins de 16 ans et le barème d'appréciation du CNC, et enfin, de donner mandat au médiateur du cinéma pour qu'il veille à ce qu'aucune ségrégation ne soit pratiquée envers les films de genre dans les salles[99] ». Après avoir reçu le réalisateur venu défendre le point de vue tant artistique qu'*auteuriste* de *Martyrs*, Christine Albanel, Ministre de la Culture, demande alors à la Commission de classification d'assouplir son jugement, ce qu'elle fit le 1er juillet en effectuant un second visionnage à l'issue duquel une mesure d'interdiction du film aux moins de 16 ans, assortie de l'avertissement suivant, fut apposée :

---

97 *Le film Français* n°3266, 13 juin 2008.

98 Ce groupe est le résultat d'un enchaînement d'événements qui débuta avec un texte lu par la réalisatrice Pascale Ferran lors de la cérémonie des César 2007, où elle dénonçait la situation d'un cinéma français à deux vitesses, contraint à s'adapter aux exigences de la télévision, son principal bailleur de fonds. L'appel de la réalisatrice reçut un vaste écho, et déboucha sur la création d'un groupe de travail, dit «des Treize», destiné à proposer des pistes visant à renforcer notamment l'autonomie des producteurs et la régulation du secteur. Un rapport fut publié, assorti d'un certain nombre de propositions (*Le milieu n'est plus un pont mais une faille*, Stock, 2008).

99 *Le film Français* n°3266, 13 juin 2008.

> Il ressort du nouveau débat que la majorité de la commission a estimé que, en dépit des images de très grande violence présentées dans la seconde partie du film consacrée aux scènes de torture infligées à une jeune femme que ses bourreaux veulent transfigurer de victime en martyr, ce film d'auteur s'inscrit principalement dans une tradition de cinéma de genre qui appelle usuellement une classification moins de seize ans avec avertissement. Elle a proposé que l'interdiction aux mineurs de moins de seize ans soit assortie d'un avertissement ainsi rédigé : *Ce film inflige des images extrêmement éprouvantes exposant le supplice d'une jeune femme. Sa vision comme son interprétation requièrent des spectateurs préparés et distancés*[100].

Cet avis est intéressant, car, comme précédemment, il témoigne à nouveau de ce hiatus persistant au sein des administrations entre film d'auteur et cinéma de genre (« Il ressort que… ce film d'auteur s'inscrit principalement dans une tradition de cinéma de genre […] ») ; ce qui, en substance, semble justifier ici une intervention de la commission. Ce conditionnement de la violence au genre nous prouve que l'autojustification de l'action reste essentiellement appuyée sur l'argument de la sérialité de l'œuvre, laquelle appelle « usuellement » une classification. Cette forme d'automatisme dans l'action est finalement assez imprégnée puisqu'il s'agit, ici, du deuxième avis formulé pour un même film. On peut d'ailleurs, à raison, se demander si, avec les mêmes images et tout en conservant le même propos, l'avis n'eut pas été différent si le film avait évité de s'inscrire dans un genre, à l'instar d'*Irréversible* de Gaspar Noé. Tout aussi intéressante est la position de l'université et de la critique française savante de cinéma face à ce film. Discuté et jugé discutable par une frange de la critique savante, on remarquera que le point de vue défendu par le film de Laugier est naturellement admis comme un point de vue « d'auteur » par le milieu académique américain. En 2011, soit trois ans après la sortie du film, deux articles produits dans deux revues de sciences sociales étatsuniennes témoignent d'un mouvement de (re)évaluation du film par d'autres cercles que ceux de la critique. Dans l'un, Amy M. Green souligne l'innovation esthétique, mais aussi l'originalité du propos défendu par *Martyrs* en ce qui concerne la représentation de la femme par rapport

100 Avis rendu par la Commission de classification des films, 1er juillet 2008. Rapport annuel de la Commission de classification des films, Paris, publications du CNC, 2009.

aux normes du film d'horreur traditionnel[101] ; dans l'autre, publié dans le *Journal of Feminist Family Therapy*, généralement peu enclin à l'appréciation sur les films de genre, l'auteur reconnaît avoir eu besoin d'un second visionnage pour lui permettre de « mieux comprendre » les aspects sociétaux de cette œuvre de genre, tout en concluant son analyse sur le fait que « la brutalité infligée aux femmes dans ce film n'est pas misogynique, mais plutôt l'inverse[102] ». Il n'en reste pas moins vrai qu'en France, les clivages intellectuels sur les œuvres genrifiées sont particulièrement profonds. Comme nous l'avons vu plus haut, tandis que la commission d'Avance sur recettes du CNC tend à reconnaître peu à peu le genre comme un possible paradigme esthétique dans le champ de la création, offrant la possibilité à quelques postulants de s'autoriser le bénéfice du soutien sélectif; pour la Commission de classification des films, un film d'auteur qui tenterait de s'inscrire dans une tradition de genre sera attentivement appréhendé ; en tout état de cause le rappel de sa qualité de « film de genre » – qualité réelle ou simplement supposée, c'est-à-dire telle qu'admise à partir de l'expérience de spectateur des membres de la commission – sera mentionné dans l'avis, ce qui est plus rarement le cas des films américains. De toute évidence, il s'agit, par ce biais, d'aider les exploitants ayant la responsabilité de faire respecter les interdictions à l'entrée des séances. En effet, un film français au titre non explicite aurait davantage de chances, en raison d'une tradition auteuriste ancienne du cinéma français, d'apparaître naturellement comme un « film d'auteur », donc d'être moins contrôlé à l'entrée de la séance. Le rappel appuyé, dans l'avertissement au public, de sa qualité de « film de genre », devient dès lors l'indicateur d'une possible violence des images, d'où la présence, pour les films classifiés, du nécessaire rappel qu'un film de genre – surtout lorsqu'il est français – possède « usuellement » des « règles », des « codes », etc. Cette stratégie d'affichage du genre est finalement liée à la fonction naturelle de la Commission de classification et à ses systèmes de signification, lesquels sont intégrés tant par ses parties que par le public du cinéma. C'est d'ailleurs l'un des propres des institutions sociales organisées que de produire un discours

---

101 Amy M Green, « The French Horror Film Martyrs and the Destruction, Defilement, and Neutering of the Female Form". *Journal of Popular Film & Television*. 2011. Vol. 39, Iss.1; p.20.

102 Kristina E. Gruno, « Martyrs». *Journal of Feminist Family Therapy*. 2011. Vol. 23, Iss. 2 ; pp.151-158. « The brutality inflicted on the women in this film is not misogynistic, rather it infers the converse », p.158.

qui relève de normes acceptées, formellement ou informellement, comme le montrent les travaux de Michel Crozier sur la production de sens des systèmes organisés ou de Mary Douglas sur le discours normé des institutions[103]. En revanche, là où le discours produit par l'institution devient intéressant, c'est lorsque le rappel de la qualité de « film de genre » devient l'argument déguisé d'un possible jugement qualitatif sur l'œuvre. Un double jugement, en quelque sorte, que seule une étude des registres argumentatifs et de la rhétorique déployée par la Commission permet de mettre à jour, en l'appréhendant par la démarche sociologique (c'est-à-dire en s'abstenant soi-même de produire tout jugement sur les films). Hormis les travaux de Raphaëlle Moine, de Fabrice Montebello sur la qualité des « films sans qualité » (à propos du film pornographique en France vu sous l'angle de « l'invention d'un genre[104] ») ou l'étude de Laurent Jullier consacrée aux phénomènes de jeux rhétoriques autour de la censure à partir de la façon dont des films comme *Irréversible*, *Elephant*, ou *Lilith* furent reçus par le monde des médias et celui de l'éducation, rare sont les entreprises se détachant d'une histoire administrative pour aller vers une véritable *sociologie de l'expertise* de la censure cinématographique en France, qui permettrait à tout un chacun de comprendre pourquoi les films de genre *auteurifiés* (ou les films d'auteur *genrifié*s selon l'angle de perception choisi) déclenchent tant de polémiques.

Pour Philippe Rouyer, le risque de classement d'un film au moins de 18 ans pèse fortement sur la micro-économie du cinéma français de genre et, plus que tout autre genre, touche principalement le fantastique : « Et cette épée de Damoclès, toute la profession – c'est-à-dire ceux qui font les films, ceux qui les produisent, ceux qui les distribuent, voire ceux qui les exploitent – vit avec. Il est évident que depuis l'affaire *Martyrs*, il y a une sorte de terreur dans le milieu du cinéma fantastique français, qui se dit que si c'est passé cette fois-ci, ça ne passera peut-être pas la prochaine fois[105] ». La position des réalisateurs français vis-

---

103 Sur l'intégration des normes par les acteurs au sein d'un système organisé, voir l'analyse anthropologique de Mary Douglas, *How Institutions Think* (1986), publié en français sous le titre *Comment pensent les institutions*, éditions La Découverte, 1999.

104 Fabrice Montebello, « Qu'est-ce qu'un film pornographique ? » et « L'invention d'un genre », in *Le cinéma en France depuis les années 1930*, Colin, 2005, pp. 149-154

105 « Conversation entre Elisabeth Mauboussin et Philippe Rouyer : Le sens de l'interdit (affaire Martyrs) », *op.cit*. p.6. Ailleurs, Rouyer témoigne que « *Saw III* a mieux marché en salles que les trois autres films de sa franchise. Mais il faut rappeler que c'était le premier film à écoper de ce « -18 ans » pour des raisons autres que des scènes de sexe et il a en ce-

à-vis des interdictions des films fantastiques tient finalement moins à une position de principe contre la classification des films, qu'ils acceptent pratiquement tous, qu'au jugement sévère qu'ils portent contre les conditions de distribution de leurs films en salles puisque les TV hertziennes non cryptées ne les diffusent pas. Pour Fabrice du Weltz, réalisateur de *Calvaire* (2004) et *Vinyan* (2008), « ce n'est pas la censure qui tue nos films, mais les exploitants qui ne veulent pas les diffuser [...] Aujourd'hui, en France, le genre n'a pas besoin d'une polémique autour d'une interdiction aux moins de 18 ans, mais d'un succès populaire[106] ». Pour Alexandre Bustillo (*A l'Interieur*) « Les véritables fossoyeurs du cinéma de genre (qu'il soit français ou étranger) sont les exploitants qui ne veulent plus de ce genre de films dans leurs salles, sous prétexte qu'ils rameutent un public de sauvageons. Le gouvernement ne fait qu'émettre un avis, la véritable censure se fait ailleurs, en empêchant ces films d'être distribués de façon correcte. C'est donc devant les salles de cinéma qu'il faut manifester, pas devant le ministère de la Culture, afin d'obliger les exploitants à ouvrir leurs salles à tous les cinémas[107] ». Point de vue également partagé par Jan Kounen (*Blueberry, l'expérience secrète*, 2004) : « La censure doit interdire un film pour sa violence aux moins de 16ans. Le problème de fond n'est pas l'interdiction, mais sa répercussion: *Les Valseuses* était interdit au cinéma aux moins de 18ans. Aujourd'hui les salles ne programment pas un film interdit aux moins de 18, la diffusion est aussi difficile, donc c'est la mort assurée pour un cinéma radical. [...] Je me demande si aujourd'hui un film comme *Dobermann* est réalisable?[108] » C'est sur le ton du manifeste que Fernando

---

la bénéficié d'une énorme publicité. À l'époque, il a été exploité dans le réseau UGC et dans tous les multiplexes de France. Ce qui dans les faits a causé pas mal de soucis aux exploitants. La plupart ont dû engager des frais supplémentaires pour recruter spécialement un employé du type « videur » afin de décourager les jeunes qui souhaitaient rentrer dans la salle sans avoir l'âge requis. Par ailleurs des incidents avec dégâts matériels ont été à déplorer dans certaines salles. Pour toutes ces raisons et aussi vis-à-vis de son image, UGC a annoncé que, désormais, elle ne passerait plus ces films interdits aux moins de 18 ans. Le distributeur a eu un manque à gagner sur la vente TV, mais moindre que pour *L'Embryon* et que le film de Laugier (s'il écopait du 18 ans) car *Saw III* était déjà rentabilisé sur le marché américain. « Comment fonctionne la commission de classification des films en France. Philippe Rouyer répond ». Propos recueillis par Romain Le Vern, *Excessif*, 20 juin 2008.

106 Propos recueillis par Romain Le Vern, « *Martyrs*, la censure du cinéma de genre en France », *Excessif*, 20 juin 2008.

107 *Ibid.*

108 *Ibid.*

de Azevedo (*Serre moi fort*, CM, 2007) réalisateur et organisateur de la manifestation en faveur du film *Martyrs* devant le ministère de la Culture, justifie son action :

> Le film de Laugier nous donne simplement (et enfin !) l'occasion de parler d'une situation, d'une atmosphère générale qu'on sentait dans l'air depuis un certain temps. Le film est le porte-drapeau symbolique et idéal d'une cause qui [...] compte pour nous, jeunes réalisateurs, qui veulent œuvrer dans tous les genres, qui veulent faire des films hors des sentiers battus. Je revendique le droit de pouvoir écrire, réaliser, et, en tant que spectateur, de voir dans nos salles TOUS les genres, TOUTES les propositions de cinéma possibles : de la comédie au fantastique, de la chronique sociale au film d'horreur, des films libres et singuliers, pour que cesse enfin cette forme de pensée unique qui a fini par gangrener AUSSI les salles de cinéma. J'ai ainsi l'espoir que *Martyrs* soit interdit aux – de 16 ans, qu'il bénéficie d'un circuit normal de distribution, ce qui serait un symbole fort d'un retour au calme, à la raison et à la liberté d'expression[109].

Directeur de la Fabrique de Films et initiateur du « Club du vendredi 13 » qui se mobilisa également en réaction à l'interdiction du film fantastique français *Martyrs* aux moins de 18 ans, Frank Ribière surenchérit : « les films violents américains ne sont pas censurés aussi strictement que les français. Par exemple, le film *300* n'a pas été interdit aux moins de 16 ans[110] ». Quant à la question d'une remise en cause de l'écriture française face à cette sévérité :

> Non, mais ce sera le début du cinéma d'horreur politiquement correct comme le font si bien les studios américains. Notre cinéma d'horreur sera toujours aussi violent, mais il n'y aura plus une goutte de sang et l'héroïne ne mourra pas à la fin. Encore une fois, la France adoptera la méthode américaine et la spécificité bien française du film de genre (le réalisme) disparaîtra. Exemple : *Transformers*. Ils détruisent tout sur leur passage, c'est violent, mais il n'y a pas une goutte de sang. Idem pour *Die hard 4, I am a legend*... Les héros tirent sur tout ce qui bouge, c'est brutal, mais il n'y a pas une goutte de sang[111].

On observe effectivement un infléchissement des interdictions sur la fin de la première décennie des années deux mille. Ainsi, 49 longs mé-

---

109 *Ibid.*

110 Interview de Frank Ribière et Vérane Drediani. Propos recueillis par Damien Taymans, *Cinemafantastique.net*; 4 juillet 2008 [http://www.cinemafantastique.net/Interview-de-Franck-Ribiere-et.html] [page consultée le 10 août 2011].

111 *Ibid.*

trages ont été interdits aux moins de 12 ans en 2004 contre 43 en 2009. Cette évolution apparait de manière plus nette pour les interdictions aux moins de 16 ans : 20 longs métrages en 2004 ; 12 en 2009. De manière assez surprenante, la Commission de classification des films s'en étonna et chercha à en identifier les causes. Selon elle, quatre grands facteurs peuvent expliquer cette situation, parmi lesquels « une production plus consensuelle, des films d'auteur d'inspiration moins dure » et « un phénomène d'autocensure lié, pour les œuvres françaises, au poids de la télévision dans l'économie du cinéma (la carrière des films interdits aux moins de 16 ans deviendrait plus difficile)[112] ». Il faut souligner que l'argument portant sur la frilosité éditoriale de la télévision est largement diffusé au sein de la profession depuis la fin des années quatre-vingt-dix. Repris par la Commission de classification des films, ceci porte à croire que la Commission se pense davantage comme une caisse de résonance que comme une institution produisant des normes. L'intervention de Claude Miller prononcée à l'occasion de la Conférence annuelle des Commissions européennes de classification, à l'UNESCO, en décembre 2004, identifie la télévision comme étant le principal organe de censure du cinéma, bien avant la distribution ou les commissions de classification:

> On peut en effet dire qu'en France il y a, à côté de la Commission officielle de contrôle du cinéma, qui travaille plutôt correctement, un autre contrôle qu'on peut là, à bon droit, appeler censure, qui s'exerce sur les cinéastes du fait du financement de leurs films par la télévision, une télévision, je le rappelle, elle-même financée par la publicité. La télévision à financement publicitaire étant un média principalement destiné à être consommé dans le cercle familial, n'investit tout naturellement ses financements que dans des films tous publics, consensuels, non transgressifs. Or moi, ma tendance naturelle, et ce pourquoi ceux qui m'apprécient vont voir mes films, c'est sans doute d'être non familial, non consensuel, et plutôt transgressif. Je suis tout à fait d'accord pour que le jeune public ne voie pas mes films, mais je ne suis plus d'accord, pas d'accord du tout, pour que personne ne les voie. Or en France, si je n'ai pas la télévision pour financer, je ne ferai pas mes films. Voilà une forme de censure, de contrôle, sur laquelle nous pouvons nous interroger …[113]

---

112 Commission de classification des œuvres cinématographiques. Rapport d'activité du 1er janvier 2007 au 31 décembre 2009, p.38.

113 Allocution de M. Claude Miller prononcée à l'occasion de la Conférence annuelle des Commissions européennes de classification, Unesco, décembre 2004. Annexe 8 du Rapport d'activité Mars 2004 – Mars 2005 de la Commission de Classification des Œuvres Cinématographiques, pp 81-83.

Ce jugement global porté sur la télévision française doit cependant être nuancé. Toutes les chaînes n'adoptent pas le même positionnement stratégique et il est évidemment question dans les propos de Claude Miller des chaines hertziennes en clair. À l'occasion de la diffusion d'un documentaire (*Viande d'origine française*) sur la chaine privée Canal Plus en novembre 2009, document présenté comme une « enquête sur le nouveau cinéma d'horreur français », les auteurs Xavier Sayanoff et Tristan Schulmann témoignent des rapports entretenus avec cette chaîne, laquelle n'hésite pas à se démarquer en soutenant la production de films de genre. Si le voilement du genre d'un film semble être le propre des chaines hertziennes en clair, le dévoilement serait plutôt la marque de la chaîne cryptée qui finance plus de 80% des films de genre français, et la quasi-totalité des films de genre fantastique ou horrifique : « A la base, c'est une commande de Canal Plus. Ils sont venus nous voir en nous demandant de préparer un documentaire sur le 'cinéma de genre' en France. C'était un sujet gigantesque, qui nous permettait de parler de plus d'une centaine de films, appartenant à des genres totalement différents. Nous avons donc rendu un premier synopsis et c'est là qu'on nous a dit que ce qu'ils voulaient dire, ce n'était pas 'cinéma de genre', mais 'cinéma d'horreur'…[114]»

Réévaluation posthume et cinéphilie « bis ». La mesure ordinaire des « films sans qualité »

En dépit de ces aléas économiques et des enjeux de sa légitimité dans le champ de la création artistique, le corpus de films fantastiques français continue à croître au minimum d'une cinquantaine de films part décennie depuis le début des années soixante-dix. Est-ce à dire, comme le suggère Romain Pinson, que la globalisation des échanges de biens culturels engendre dans le même temps une généricité plus accentuée des objets en circulation et, paradoxalement, un renforcement des identités culturelles locales[115] ? Plus exactement, la vague du cinéma français de genre serait-elle à mettre en relation avec le développement concomi-

114 Entretien avec Xavier Sayanoff et Tristan Schulmann. Propos recueillis par Arnaud Mangin et Pierre Delorme, *FilmsActu.com*, 14/11/2009.

115 Romain Pison, "Globalization and culture, or How Globalization reinforces local identities", working paper, Robert F. Wagner School of Public Service, NY University, 2005.

tant des multiplexes qui marqua la décennie des années 90 ? Certes, le volume des films de genre fantastique produits annuellement en France reste modeste au regard de l'ensemble des films qui sortent chaque année, et si l'on prend l'exemple de la décennie 2000 qui fut historiquement la plus féconde, les 109 films réalisés ne représentent à peine plus que 6% de la production nationale de longs métrages. Depuis 1960, le volume des films tournés dans le genre fantastique représente environ 3% de la production nationale de films. Il s'agit donc d'un genre ultra minoritaire. Sans doute l'histoire de ce genre se confond-elle avec l'histoire culturelle de deux courants portés par des ambitions distinctes : d'une part celui des créateurs qui, au sein d'un marché localisé, ont tenté de se saisir d'une forme de culture marginale; d'autre part celui des cinéphiles qui, par le truchement de la littérature spécialisée et, plus tard, des festivals, puis des sites internet, ont proposé par eux-mêmes la réévaluation des films jugés « mineurs », quitte à leur découvrir de nouveaux critères de qualité. Parmi ces nouveaux critères, on peut prendre, par exemple, la possibilité d'en rire au second degré, comme en témoigne la multiplication des sites internet spécialisés (ZoneBis, Erreursdefilms, etc.) dédiés à revisiter les films anciens les plus obscurs ainsi que les genres et sous-genres du cinéma d'exploitation, objets d'un nouvel engouement cinéphilique. Parmi eux Nanarland (sous-titré « Le site des mauvais films sympathiques »), est un exemple assez convaincant de cette tendance. Partiel et partial, animé par une équipe de jeunes contributeurs ayant adopté des pseudonymes renvoyant directement aux héros des films et séries « cultes » des années 80, le site adopte un ton volontiers décalé érigeant en dogme le mauvais goût et la « culture nanar »[116]. On peut trouver au moins une cause à cette tendance : le succès, dans l'espace public, d'œuvres cinématographiques revalorisant les genres jusqu'ici négligés. De nombreux cinéastes, pour ne citer que Tim Burton, Quentin Tarantino ou Robert Rodriguez, ont réhabilité au cours des années quatre-vingt-dix le cinéma d'exploitation des décennies précédentes en transposant leur amour des films de séries B et Z dans leurs propres films, ce qui produit un effet d'entrainement favorisant les transferts des genres illégitimes vers les productions socialement plus respectables[117]. Pour autant, les réalisateurs français de

116 J.-N. Nicolau « Les 10 plus beaux nanars du cinéma fantastique français », *Ecran large*, 22 avr 2009.

117 Voir Fred Blanchard et Olivier Vatine, *Série B*, éditions Guy Delcourt, Paris. 2002.

films fantastiques ne se reconnaissent pas dans ce culte tardif revisité par cette cinéphilie alternative. Norbert Moutier, réalisateur de série Z, donne le ton en 2010 en estimant qu'«aujourd'hui, il faudrait être complètement maso pour dépenser de l'énergie et de l'argent pour produire un petit film qui ne servira qu'à être téléchargé ou démoli et méprisé sur *Nanarland* en leur filant en prime séquences et matériel publicitaire gratos... Non merci[118]! » Cette réaction provoque au début de l'année 2011 sur le site de *Nanarland* le lancement d'une intéressante discussion, animée par une trentaine de réponses, et intitulée « Norbert Moutier ne fera plus de films a cause de Nanarland ». Globalement, les réponses affichent une forme de sympathie (le terme « tendresse » est d'ailleurs utilisé par un internaute) pour la production du célèbre réalisateur français de « cinéma bis », mais tout en rejetant une quelconque tyrannie du second degré. On peut notamment y lire la réaction d'un habitué du forum (« kevo42 ») soulignant l'apport du site à la notoriété *ultérieure* des films de Moutier dans le milieu de cette cinéphilie alternative (« …Le côté *Nanarland m'a tuer* semble un peu prétexte : non seulement le site fait connaître ses films bien au-delà du public initial, mais en plus, je doute qu'il y ait jamais eu une réception critique délirante avant l'invention du site »); tandis qu'un autre (« wallflowers ») se défend de tout mépris: « On a jamais "méprisé" les films dont on parle sur Nanarland. S'il a vu ou lu quoique ce soit à ce sujet qui allait dans ce sens, c'est sans doute sur le forum (qui représentent l'avis de certains lecteurs/visiteurs du site, mais certainement pas l'opinion générale de l'équipe dirigeante de Nanarland) ». Deux autres internautes (« Benoît » et « Flav ») se montrent en revanche plus sévères, estimant qu'un « recul » doit pouvoir être nécessaire avec le temps. « Benoît » d'abord : « Je ne suis pas loin de penser que c'est plutôt lui qui nous méprise un peu. Qu'il le veuille ou non, ses films ont trouvé un public grâce à Nanarland, même si ce n'est pas celui dont il rêvait. Au lieu de bouder son public, il ferait mieux d'accepter le fait que nous aimons son cinéma pour d'autres raisons que lui »). « Flav » ensuite :

> « Après tout, même si ses films gagnent une publicité qu'ils n'auraient jamais eue sans *Nanarland* et qu'on apprécie ses films (pas du tout pour les bonnes raisons certes), pour quelqu'un qui croit dur comme fer qu'il a fait quelque chose de bien, c'est limite encore pire pour l'ego de voir des gens en rire tellement c'est mauvais. On a beau mettre en avant le facteur tendresse et tout,

118 Propos recueillis par JLuc G en janvier 2010. *Revues-de-cinema.net/*.

> lisez un peu les chroniques et remplacez chaque occurrence de « Norbert Moutier » par votre propre nom et mettez-vous à sa place, ça tape fort ! […] Donc sa réaction est tout à fait compréhensible, c'est simplement dommage qu'avec les années il n'ait pas un peu plus de recul par rapport à son œuvre. »

La discussion reprend ensuite et se conclut par le message d'un certain « Gatman », au diapason d'un consensus qui s'établit finalement au fil des posts à propos du réalisateur : « voila tout est dit dans ma chro de DFTD : on aime les cinglés comme Moutier parce qu'ils font du cinéma non formaté[119] ». Cet exemple n'est pas isolé. Sur un autre site dédié à la cinéphilie « bis » (« Psychovision - cinéma de genre et bis »), l'avis porté sur un film français bien oublié à connotation fantastique (*White Fire*, de Jean Marie Pallardy, 1982) illustre assez bien ce nouvel engouement pour les petits films français « sans qualité » pour reprendre le bon mot de Fabrice Montebello à propos des films pornographiques où Pallardy fit d'ailleurs ses premières armes en signant l'ineffable *L'Arrière-train sifflera 3 fois*. Cet avis porté sur *White Fire* par un contributeur portant le pseudo de « Walter Paisley» (du nom de ce personnage fictif porté essentiellement par l'acteur Dick Miller dans plusieurs films de Roger Corman, clin d'œil, là encore, à une cinéphilie alternative[120]) a le mérite d'agréger un certain nombre de ces nouveaux critères de qualité faisant de l'humour et des possibilités de « lectures » au second degré le mètre étalon de la mesure ordinaire de la cinéphile sur Internet[121] :

---

119 L'ensemble des citations du forum est issue de la discussion « Norbert Moutier ne fera plus de films a cause de Nanarland », *Nanarland*, mars-avril 2011, consultable à l'adresse <http://www.nanarland.com/forum/viewtopic.php?f=1&t=19110&start=0> [page consultée le 16 août 2011]

120 Walter Paisley est principalement incarné par l'acteur Dick Miller. Ce même pseudo revient au fil des années sous forme de « private joke », sans que les personnages et les films eux-mêmes aient un quelconque lien entre eux. Le nom de Walter Paisley apparaît pour la première fois dans le film *Un baquet de sang* de Roger Corman (1959).

121 On lira sur un autre site « Jean-Marie Pallardy fait malheureusement partie des réalisateurs oubliés des dictionnaires sur le cinéma ou conspués pour la qualité de leurs derniers films. Il est évident que *White Fire* avec le moustachu Robert Ginty ne reflète en rien la carrière foisonnante de ce réalisateur culte. On oublie ainsi régulièrement ses films réalisés dans les années 70 qui brassent un large panel de genres différents […] Le secret de la longévité de ce grand réalisateur et de n'avoir jamais fait du cinéma pour finir fortuné et planqué en Suisse, mais d'abord s'amuser, côtoyer les plus belles femmes du cinéma français (Brigitte Lahaie, Marylin Jess) et réaliser des films à son image, celle d'un homme rempli d'humour […]<http://www.culturopoing.com/Blogs/Cinema.php?Id=1290> [page consultée le 16 août 2011]

« Jean Marie Pallardy est un réalisateur discret, après avoir réalisé une brochette de film porno et quelques navets, il se lance dans le tournage de ce qui reste encore un des films les plus incroyables de l'histoire du cinéma. Incroyable, car, contrairement à ses films précédents, Jean Marie se lâche complètement sur ce tournage, faisant abstraction des règles les plus élémentaires en matière de cinéma, il réalise un film surréaliste où chaque scène, chaque plan est une véritable débauche d'incohérences et de non sens. Dans *White Fire* on trouve en vrac :

- Des combats aux chorégraphies improvisées ;
- Un montage haché aux raccords foireux (détail peu étonnant étant donné l'absence de monteur dans le générique de fin).
- Un héros qui tombe amoureux d'une femme qui subit une opération de chirurgie esthétique pour devenir le sosie de sa sœur !
- Un doublage français qui semble effectué par des Russes.
- Des décors et costumes en carton du plus bel effet.
- Des scènes dans les rues d'Istanbul tournées sans autorisation où les passants font office de figurants (eh oui c'est tout bête, mais ça fait de sacrés économies) et saluent la camera.

Un film qui réserve même son lot de scènes gores avec entre autres une baston bien sympathique à la tronçonneuse... En résumé une vraie perle pour tous les amateurs de Z. Tout simplement prodigieux ! C'est une expérience cinématographique unique, un des plus incroyables nanars du cinéma français[122] »

L'œuvre d'un autre artisan de la série fantastique « Z » française, R.J. Thomson, longue d'une vingtaine d'années, fut également considérée longtemps sur ce même mode appréciatif avant d'être la cible d'une réévaluation tout aussi soudaine que tardive. À l'occasion de la sortie d'un coffret DVD de trois de ses longs métrages fantastiques, en 2011, *Mad Movies* marquait clairement le changement de ton par rapport aux célébrations antérieures, forcément distanciées, des fanzines et sites dédiés aux films « cultes »: « Richard J. Thomson n'a rien de Z, si ce n'est les budgets dont il bénéficie. [...] On rit avec les films et non à leur dépends[123] ».

D'autres sites se sont créés en France en captant un lectorat avide d'érudition sur le cinéma fantastique, renouant ainsi avec une veine inspirée de l'action des pionniers de la cinéphilie érudite et des *midiminuitistes* des années soixante. C'est d'ailleurs une frange non négligeable de la production critique en ligne, qui semble prendre progressivement le

---

122 *Psychovision* <http://films.psychovision.net/critique/vivre-pour-survivre-054.php>[page consultée le 5 septembre 2011]

123 Rurik Sallé, « Rien à jeter chez RJT », *MadMovies* numéro 238, Février 2011.

pas sur la cinéphilie « décalée ». L'exemple d'un site comme *L'Encyclopédie du Cinéma Fantastique* (sous-titré « Le guide complet des films d'horreur, de science-fiction et de fantasy[124] ») est symptomatique de cette tendance plus sérieuse visant la réévaluation des cinéphilies populaires et qui toucha d'abord l'édition française. Dans les années quatre-vingt dix Jean-Pierre Putters fit publier à grand peine les trois volumes de son encyclopédie du cinéma horrifique *Ze Craignos Monsters*; mais il fallut surtout attendre le milieu des années deux mille pour connaître une multiplication de ces outils de mesure des cinéphilies jusqu'ici considérées comme marginales et désormais réévaluées par le biais de l'érudition savante. On le doit, notamment, en 2004, au succès éditorial du *Dictionnaire du cinéma populaire français : des origines à nos jours* de Christian-Marc Bosseno et Yannick Dehée (deux éditions en 2004 et 2009) et plus généralement au positionnement d'éditeurs comme Nouveau Monde, Scali ou le bien nommé Serious-publishing, maisons qui se sont rapidement positionnées au carrefour d'une cinéphilie savante et d'un lectorat avide de connaissances académiques sur les objets de son plaisir. Ainsi, 2004 est marquée par la parution d'une *Encyclopédie du cinéma ringard*, 2005 par celle d'une *Encyclopédie du cinéma de Hong Kong*, 2007 d'un *Dictionnaire des films cultes et maudits*, d'un *Dictionnaire du cinéma d'épouvante* et d'un dictionnaire du « cinéma bis » (*Cinéma bis : 50 ans de cinéma de quartier*) ; 2009 par la réédition des volumes de la revue « culte » du mouvement surréaliste comportant les critiques de film de Kyrou et Boullet (*Bizarre: 1953-1968. Anthologie*) ; enfin 2011 d'un très sérieux *Dictionnaire des films français érotiques et pornographiques en 16 et 35mm*[125]. Cette tendance touche d'autres secteurs de la culture populaire, en témoigne la parution en 2003 chez Casterman d'une *Encyclopédie du fantastique et de l'étrange* ; en 2007, tou-

---

124 [http://www.filmsfantastiques.com/]

125 Jean-Pierre Putters, *Ze Craignos Monsters* (3 volumes), éditions Vent d'Ouest, 1991, 1995 et 1998 ; Christian-Marc Bosséno et Yannick Dehée (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français, des origines à nos jours,* Nouveau Monde, 2004 et 2009; Béatrice Bottet, *Encyclopédie du fantastique et de l'étrange*, Casterman, 2003 ; François Kahn, *Encyclopédie du cinéma ringard : Le cinéma de bazar et d'essais*, éditions Jacques Grancher, 2004 ; Emrik Gouneau et Léonard Amara, *Encyclopédie du cinéma de Hong Kong : Des origines à nos jours*, Les Belles Lettres, 2005 ; Thierry Acot-Mirande et Alain Pozzuoli, *Dictionnaire des films cultes et maudits*, éditions Scali, 2007 ; Robert de Laroche, *L'Enfer du cinéma 2 : Dictionnaire du cinéma d'épouvante*, éditions Scali, 2007 ; *Bizarre : 1953-1968. Anthologie*, Berg international, 2009 ; Christophe Bier, *Dictionnaire des films français érotiques et pornographiques en 16 et 35mm*, Serious-Publishing, 2011.

jours chez Nouveau Monde, d'un *Dictionnaire du roman populaire francophone*[126] et la même année chez Scali d'un *Dictionnaire des extraterrestres dans la culture populaire contemporaine*[127]. Si Internet contribue inévitablement à la diffusion d'informations sur cette cinéphilie de niche, un autre élément assez surprenant qui ressort de cette analyse est l'extrême vitalité de la production de « fanzines » sur support papier, quand bien même Internet aurait pu provoquer un transfert de tout ou partie du lectorat. Une cinquantaine de revues et fanzines francophones consacrant régulièrement des articles à la production française de films fantastique, ou spécifiquement axés sur ce genre, ont été répertoriés. Sur ce corpus, 19 ont été lancés dans les années deux mille quand, dans le même temps, seulement 9 disparaissaient. Un fanzine comme *Ciné Zine Zone* (CZZ), spécialisé dans le cinéma bis, créé début 1978 et disparu à la mort de son fondateur en 2003 avait produit quelque 136 numéros, record pour un fanzine de cinéma en France, égalé par *Monster Bis*, animé par le réalisateur Norbert Moutier, qui atteint aujourd'hui un volume à peu près similaire tandis que *Mad Movies*, créé en 1972 par Jean-Pierre Putters et devenue une revue de référence, a fêté en 2007 son 200eme numéro. Le verdict à l'encontre de ces deux courants, celui de la légitimation et celui de l'érudition, n'a pas tant été celui du public que celui d'une forme de critique savante, quand bien même une instance de légitimation comme la Cinémathèque française consacrait dans le même temps des rétrospectives à Jean-Pierre Bouyxou, à Jean Rollin ou à la firme Eurociné[128].

Reste que, en dépit de cet ensemble d'indicateurs témoignant de l'existence d'un sous-champ spécialisé et actif autour du genre fantastique en France, on ne peut pas véritablement parler d'une « école » du cinéma fantastique, au sens d'une école artistique cohérente et structurée, possédant ses propres signes distinctifs tels que définis par exemple par Michel Marie à propos de la Nouvelle Vague (ses cinéastes, son leader, son projet artistique, son programme d'action, son manifeste, ses

---

126 Daniel Compère (dir.), *Dictionnaire du roman populaire francophone*, éditions Nouveau Monde, 2007.

127 Thierry Acot-Mirande et Alain Pozzuoli, *Dictionnaire intergalactique des extraterrestres dans la culture populaire contemporaine*, Scali, 2007.

128 Rétrospective « avant-garde française » organisée en 2000 à la Cinémathèque Française, avec les films de Jean Rollin, puis « carte blanche à Jean-Pierre Bouyxou » en 2007, et rétrospective Jess Franco en 2008, dans le même lieu.

opposants, etc.[129]). Jusqu'à ce qu'il est permis de considérer comme l' « affaire *Martyrs* » on remarquait cette absence d'action collective concertée des individus qui œuvrent dans ce secteur du cinéma français[130]. Pas de modes d'organisation, pas de mots d'ordre, mais un éparpillement des actions qui ne paraissaient pas animées par la défense d'un projet unique, même si elles parviennent à devenir pérennes comme on l'observe avec la longévité des revues comme l'*Ecran Fantastique* et la reconnaissance des instances de légitimation comme le festival de Gérardmer. C'est pourtant cet ensemble de paradoxes qui rend ce terrain intéressant à explorer, car il permet de mieux saisir les modes de fonctionnement intellectuels et les systèmes représentationnels que mobilisent les individus et les collectifs face à ces œuvres peu classables que sont les films appartenant à la veine fantastique, et c'est sans doute l'un des propres de la cinéphilie française que de chercher à identifier un film français par d'autres paramètres identitaires que le genre.

Le lecteur l'aura compris, l'objet de cet ouvrage ainsi que son pendant de la même collection consacré à la naissance du concept de « film fantastique » en France, est avant tout de poser les jalons d'une socioanalyse de la perception d'un genre en se démarquant des approches purement esthétiques pour aller dans le sens des enseignements légués par les *cultural studies*, c'est-à-dire en entrecroisant une approche structurale et fonctionnelle permettant simplement de rendre compte, sans préjuger de sa valeur, de l'existence d'un genre sur un marché, de ses normes, des caractéristiques apposées par les usagers, et des liens que ce genre entretient avec les identités culturelles qui le sous-tendent.

---

129 Michel Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Paris, Nathan, 1998.

130 « Ils ne forment absolument pas une super bande de potes qui font du bruit dans leur coin. Certains sont amis en effet, mais la plupart ne se connaissent pas vraiment. Et puis ce Club du Vendredi 13 n'a pas vraiment de poids. Seul Xavier Gens est à fond et souhaite faire passer des lois ou créer des Césars des maquillages. A notre avis, c'est assez contradictoire avec l'envie de faire un cinéma à contre-courant. Soit tu fais un cinéma différent et tu acceptes de ne pas être aux Césars. Soit tu acceptes de mettre de l'eau dans ton vin. C'est généralement ce qu'ils font, vu que la plupart se sont aujourd'hui tourné vers le polar, genre un peu plus populaire que l'horreur. » Entretien avec Xavier Sayanoff et Tristan Schulmann. Propos recueillis par Arnaud Mangin et Pierre Delorme, *FilmsActu.com*, 14/11/2009.

View publication stats