



HAL
open science

Un “ film fantastique français ” ? Constructions sociales et logiques professionnelles. Les enjeux de la qualification par le genre dans le champ de la cinéphilie

Frédéric Gimello-Mesplomb

► To cite this version:

Frédéric Gimello-Mesplomb. Un “ film fantastique français ” ? Constructions sociales et logiques professionnelles. Les enjeux de la qualification par le genre dans le champ de la cinéphilie. 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, pp.9-24, 2012, 978-2-296-96806-6. halshs-01941688

HAL Id: halshs-01941688

<https://shs.hal.science/halshs-01941688>

Submitted on 1 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Introduction

Un « film fantastique français » ? Constructions sociales et logiques professionnelles. Les enjeux de la qualification par le genre dans le champ de la cinéphilie

Frédéric Gimello-Mesplomb
Université de Lorraine

Du film de genre dans la sphère de la culture *légitime*

En sciences humaines et sociales, le film comme objet d'étude possède la caractéristique d'être un matériau instable, objet d'intérêt de sous-champs scientifiques souvent très différents, toujours soumis à de multiples propositions d'interprétation. C'est pourtant, à l'instar des processus expérimentaux observables dans les sciences dites « dures », grâce à la tension provoquée par l'instabilité d'un matériau, que peuvent s'observer les forces agissantes qui permettent sa caractérisation. Sans doute en raison de la tradition académique, la réflexion théorique dans le domaine des genres cinématographiques est restée longtemps peu développée en France. Raphaëlle Moine montre, en s'appuyant sur les études anglo-saxonnes, qu'il est possible de considérer les genres cinématographiques autrement que selon une logique catégorielle forgée arbitrairement par le milieu professionnel, la critique, les chercheurs ou

les spectateurs¹. En d'autres termes, les genres du cinéma ne sauraient être limités aux genres des films. Certes, les dénominations génériques ne sont pas étanches, et surtout elles ne rendent pas compte des interactions entre les genres cinématographiques et les autres productions culturelles, ni de leur évolution selon les époques. L'histoire d'un genre, résultante d'une combinaison de facteurs complexes, doit par conséquent enregistrer les phénomènes d'adhésion, mais aussi de rejet, les « revers de fortune » du genre, les succès commerciaux comme les expérimentations les plus marginales, phénomènes qui contribuent à renouveler ce que Rick Altman nomme le « processus de genrification », tiraillé dans un même temps entre la consolidation et la dissémination des catégories². Janet Staiger reprend cette idée, en envisageant l'industrie hollywoodienne comme une « industrie de prototypes » encourageant les cycles de production de films *genrifiés*, dont les meilleurs aux yeux du public restent ceux qui, paradoxalement, vont se détacher des standards du genre pour le renouveler et le faire évoluer à sa marge. Aussi, comme le souligne Jean-Louis Leutrat, à propos de l'histoire du western, l'histoire d'un genre « ne peut être un mouvement continu, qui ferait apparaître à la fois une intention, une finalité et une identité³ ».

Hormis les quelques auteurs attentifs à la sérialité des cycles de production, la plupart des écrits disponibles en langue française sur les genres cinématographiques ont tendance à présenter les genres comme des identités génériques, cohérentes et inamovibles (sans tension), importées au cinéma sur le modèle des genres littéraires. Les travaux se résument le plus souvent au questionnement comparatif, soit entre les films entre eux, soit entre les films et le genre littéraire de référence, c'est-à-dire dans les deux cas à la vérification fonctionnelle de l'existence de la catégorie dans le champ de la création, classant ou déclassant les films, identifiant un certain nombre de critères de qualité permettant de reconnaître le genre, mais questionnant finalement peu la réalité sociale ou simplement culturelle qui préside, en amont, à

¹ Raphaëlle Moine, *Les genres au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

² Rick Altman, « Emballage réutilisable : les produits génériques et le processus de recyclage », in Isabelle Raynauld (dir.) *Iris* n° 20, « Sur la notion de genre au cinéma », automne 1995, p.26.

³ Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Les cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique : le western*, Armand Colin, 1990, p.133.

l'existence même du genre⁴. La production éditoriale aujourd'hui disponible sur le fantastique se répartit en deux grandes catégories :

— D'une part les écrits appartenant à une tendance *ontologique* du genre, qui se bornent, comme nous venons de l'évoquer, à la vérification fonctionnelle du terme et à la reconnaissance de ses « codes » dans les productions filmiques, la plupart du temps selon une démarche d'inspiration structuraliste qui entend séparer la forme du fond⁵.

— D'autre part les écrits appartenant à ce que l'on pourrait appeler la tendance *fétichiste* du genre, identifiables à travers la littérature populaire (presse spécialisée, « fanzines », « webzines », encyclopédies du genre...), et qui, actant du fait que le processus de *genrification* des objets conduit dans le même temps à un processus d'éloignement de ces mêmes objets de la sphère de la culture légitime, s'attachent à en relever les qualités formelles et à faire œuvre de scientificité via un constant souci d'exactitude (relevés systématiques des titres des différentes versions, des génériques artistiques, des minutages, processus de *panthéonisation* des acteurs et techniciens, constitution de filmographies, etc.). Ce type de conduite n'a pas échappé dans les années soixante-dix et quatre-vingt aux tenants de la théorie de la distinction qui voyaient dans les efforts déployés pour la revalorisation des cultures populaires dédaignées ou négligées par les gros détenteurs de capital scolaire « un refuge et une revanche à ceux qui, en se les appropriant, font le meilleur placement de leur capital culturel (surtout

⁴ Cf Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, *op.cit.* p.121-122.

⁵ Une démarche qui fait dire, par exemple à Eric Dufour à propos des frontières film fantastique / film d'horreur : « Nous jugeons illégitime la classification du cinéma fantastique donnée par Gérard Lenne dans *Le cinéma « fantastique » et ses mythologies* : cherchant à classer « les grands mythes du fantastique » (p.61) et distinguant deux voies, suivant que le danger inconnu vient de l'extérieur ou qu'il vient de l'intérieur [...], il isole le contenu (le mythe) de la forme et ne cherche pas à déterminer les spécificités stylistiques des films et des cinéastes. Cette manière de procéder équivaut à celle de quelqu'un qui, prétendant parler d'opéra (et donc d'une forme musicale spécifique), évoquerait uniquement les livrets et ne dirait pas un mot de la musique. C'est exactement pour la même raison que nous n'admettons pas la définition donnée par JB Thoret lorsqu'il écrit « La plupart des films d'horreur mettent en scène des récits initiatiques empruntant leurs schémas narratifs aux contes de fées [...] – ce qui n'est rien d'autre qu'une définition *psychoanalytique*, et non *esthétique*, du film d'horreur. (Eric Dufour, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, PUF, 2006, pp.55-56)

s'il n'est pas pleinement reconnu socialement)⁶ ». Pourtant, un genre littéraire ou cinématographique reste très fortement qualifié par la qualité de son public⁷. Ainsi, un certain nombre de genres cinématographiques vont, jusque dans leur dénomination, intégrer la qualité du public pour lesquels ils sont objectivement dédiés (le « film pour enfants », par exemple). Dans certains cas, la position et la reconnaissance sociale des genres cinématographiques correspondent finalement assez étroitement à la position et à la qualité de leur public dans l'espace social, conclusions qui rejoignent certaines études concernant la sociabilité littéraire par exemple⁸. Ceci peut se vérifier en consultant par exemple les statistiques publiques de la consommation culturelle, en particulier la vaste enquête que le Ministère de la Culture consacra en 2000 à la culture cinématographique des Français⁹. On y apprend que les films d'horreur, d'épouvante et de science-fiction sont des genres attirant davantage les hommes (p.121), généralement très jeunes (p.116), et peu diplômés (p.123¹⁰). Immédiatement, un portrait se dessine du consommateur de films de genre. Or, dans ce cas précis, le facteur diplôme est quasiment impossible à mobiliser afin de qualifier ces genres de « populaires », comme le fait pourtant la vulgate sociologique. La non-corrélation entre ces trois données semble pourtant évidente. Vu l'âge des répondants, l'absence de diplôme ne veut pas dire que ces genres s'adressent objectivement, sinon exclusivement, à des non-diplômés ayant quitté le système scolaire par choix ou par insuf-

⁶ Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Minuit, 1979, pp.95-96, et Nicolas Herpin, « Bourdieu Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*. », *Revue française de sociologie*, 1980, vol. 21, n° 3, pp.444-448.

⁷ Cf. Erik Neveu et Annie Collovald, *Lire le noir : enquête sur les lecteurs de récits policiers*, BPI, coll. Études et recherches, 2004 et Anita Torres, *La Science-fiction française, auteurs et amateurs d'un genre littéraire* (thèse de doctorat en sociologie), L'Harmattan, 1997. Jean-Marc Leveratto et Mary Leontsini montrent cependant que la sociabilité pratiquée sur Internet modifie les traditionnelles segmentations que l'on pouvait jusqu'ici réaliser dans les études sur le lectorat (Jean-Marc Leveratto et Mary Leontsini, *Internet et la sociabilité littéraire*, BPI, coll. Études et recherches, 2008).

⁸ Gisèle Sapiro, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *COntEXTES* n°2, février 2007.

⁹ Jean-Michel Guy, *La culture cinématographique des Français*, La Documentation française, 2000.

¹⁰ A l'inverse, les films capitalisant le plus grand nombre de diplômés à bac+3 sont les comédies (environ 60%) et les films sentimentaux (environ 35%).

fisance intellectuelle (par référence au titre donné en France à la traduction de l'ouvrage de Hoggart, « La culture du pauvre »), mais plutôt à des jeunes non encore diplômés, car la plupart du temps, en train de poursuivre des études, nuance de taille. Cet exemple montre que les impensés des logiques de classification gouvernent les approches fonctionnalistes sur les genres et révèlent l'hétéronomie des enquêtes.

Quoi qu'il en soit, la recherche qui fut menée pour cet ouvrage n'entend pas contribuer à une forme de réhabilitation du genre fantastique sur le registre d'un fétichisme *snob* pour une cinéphilie populaire, alternative ou « bis », qui aurait été trop longtemps ignorée et méprisée par les tenants d'une cinéphilie considérée comme dominante. Cela aurait été à nouveau faire œuvre critique, en travaillant cette fois dans le sens de la légitimation, mais en s'appropriant les mêmes outils que la sociologie de la distinction, et surtout en validant, *a fortiori*, l'existence d'un différentiel¹¹.

Questions de méthode

La première étape de cette recherche a consisté à identifier un corpus constitué des films sonores du cinéma français considérés comme « fantastiques », non pas en les classant comme fantastiques, mais en se basant simplement sur les propres critères de reconnaissance mobilisés par les agents du marché, professionnels et spectateurs ordinaires. Nous nous sommes principalement appuyés sur les relevés des mentions du genre qui figurent dans les dictionnaires, « saisons », mensuels et « fiches du cinéma », magazines télé, jaquettes DVD, bases de données du CNC, liste des films sélectionnés dans les rétrospectives et festivals, annuaires du type Allociné, etc.). Au terme de cet inventaire passant en revue plusieurs milliers de fiches de films, un corpus d'un peu moins de 400 films français sonores de long métrage comportant explicitement dans leur descriptif technique la mention « film français » et « genre : fantastique » a ainsi pu être identifié¹². Avec des outils similaires et un corpus constitué de toutes les *Saisons cinématographiques*, Christian

¹¹ « Mais le plus inattendu et le plus terrible des indices [prouvant qu'il y a hiérarchie], internes celui là, serait le souci de re-habilitation qui, en tant que tel, enferme la reconnaissance de la légitimité de la hiérarchie [...]. *Ibid*, p.164.

¹² Voir la notice méthodologique précédant le corpus, en fin d'ouvrage.

Bosséno faisait déjà état, dans son article *Un cinéma fantastique français ?*, d'un décompte de 130 films réalisés entre 1972 et 1990 se rattachant de près ou de loin au genre. Sur cette même période, nous obtenons des résultats à peu près identiques, le léger écart s'expliquant par le fait que n'ont pas été comptabilisés certains films fantastiques français tournés par des cinéastes étrangers¹³ comme *The Medusa Touch* de Jack Gold, mais aussi, à l'inverse, certains films tournés par des réalisateurs français à l'étranger comme *Le bal des vampires* ou *Répulsion* de Roman Polanski, ainsi que la production américaine de Jacques Tourneur, puisque nous nous sommes basés, quand au choix de la nationalité d'un film, sur les critères usuels du CNC en vigueur depuis la réforme de l'agrément de 1999 instituant un barème à points adossé à un système de pondération. Dans ce corpus relativement important – certes plus restreint que d'autres genres qui se sont imposés dans le même temps comme le « polar français », par exemple, mais dépassant tout de même la taille critique de ce qui aurait pu être de manière très anecdotique la « comédie musicale française » ou le « western français » – voisinent films de série et films dits « d'auteur » qu'il nous fallait maintenant analyser.

Or, la sociologie¹⁴ de la réception des films de genre ne va pas de soi dans un univers où les études esthétiques prédominent. Plus généralement, l'importation de méthodes sociologiques dans le cadre de l'analyse de film s'est le plus souvent bornée – pour ce qui concerne le cinéma – à l'analyse systématique des représentations ou de systèmes représentationnels¹⁵ sur des corpus toujours limités¹⁶. Ces dernières années, un

¹³ Le phénomène n'est pas nouveau, le célèbre *Vampyr (Der Traum des Allan Grey)* du danois Carl Dreyer (1931), était déjà une production française tournée en grande partie près de Montargis.

¹⁴ Nous devrions plutôt employer le terme de socioanalyse, bien qu'il soit très connoté. Souvent tenue pour un néologisme, la « socioanalyse », semble avoir été utilisée pour la première fois par Moreno, dans une acception très précise, l'étude du degré d'intégration d'un groupe donné, avant d'être reprise dans des acceptions sociologiques, notamment par Lourau, Bourdieu (l'auto-analyse) ou Lapassade (la dynamique des groupes).

¹⁵ Fabrice Montebello, « ...Au cinéma de l'école », in *Le cinéma en France depuis les années 1930*, Armand Colin, 2006, p.163. Voir aussi Jean-Pierre Esquenazi, *La Vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Hermès, 2009.

certain nombre de travaux ont été publiés brassant des corpus tant filmiques que les collections *non-film*¹⁷, en prenant soin de distinguer ce qui relève de l'histoire sociale et de l'histoire esthétique, mettant ainsi en lumière la construction d'identités collectives qui émergent des dynamiques de groupe lors de phénomènes de circulation et de traduction. Concernant ce dernier aspect, nous avons porté un intérêt particulier aux passerelles qui peuvent se faire entre socio(économie) du cinéma et études sur les pratiques de traduction, telles qu'elles sont apparues depuis les années soixante dans le cadre des *cultural studies*, marquant ainsi une double rupture : d'une part avec l'approche interprétative du texte, et d'autre part avec l'approche économique des échanges transnationaux, toujours tentée de limiter l'analyse à la simple description des processus d'échanges à l'intérieur d'un marché. À partir du milieu du XIXe siècle, les traductions sont en effet le principal mode de circulation des œuvres, phase qui correspond au processus de nationalisation de la littérature, comme le montre Blaise Wilfert-Portal dans son étude sur l'importation et la réception des littératures étrangères en France entre 1880 et 1920, travail qui conjugue dans le même temps l'analyse de la circulation et de la réception d'une altérité culturelle sur un marché local¹⁸. Ce sont évidemment les richesses herméneutiques de cette notion de traduction qui nous intéressent ici, dans les potentialités qu'elles ont de rendre compte de la circulation internationale des idées sans doute plus finement que ne l'a fait jusqu'ici la sociologie *classique* du cinéma ou même l'histoire du cinéma avec un matériau pourtant guère éloigné dans ses contraintes matérielles de circulation et de traduction de celui du livre. Rompant avec les démarches purement littéraires et économiques réduisant le livre tantôt à une production in-

¹⁶ Jean-Pierre Jeancolas, « Un bilan navré des histoires du cinéma français », in J. Aumont, A. Gaudreault, et M. Marie, *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, Actes du colloque de Cerisy, Presses de la Sorbonne, 1989, p.79 et suiv.

¹⁷ Citons Olivier Caïra sur la censure hollywoodienne (*Hollywood face à la censure. Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, CNRS Editions, 2006), Philippe Mary, proposant avec la Nouvelle Vague, une « socio-analyse d'une révolution artistique » (*La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Seuil, 2006) ou encore Olivier Thévenin avec *La SRF et la Quinzaine des Réalisateurs: 1968-2008 : une construction d'identités collectives*, L'harmattan, 2009.

¹⁸ Blaise Wilfert-Portal « Cosmopolis et l'homme invisible », *Actes de la recherche en sciences sociales* 4/2002, n° 144, pp.33-46). Voir aussi Gisèle Sapiro, « Mesure du littéraire », *Histoire & mesure* XXIII, volume 2, 2008, pp.35-68.

telle, tantôt à un produit culturel, la sociologie de la traduction s'insère de plein droit dans les approches interactionnistes des sciences sociales, en prenant pour objet l'ensemble des relations sociales (et la construction des savoirs¹⁹) au sein desquelles les traductions sont produites et circulent. Elle rejoint, dans cette acception, deux démarches voisines développées par les historiens comparatistes (en histoire intellectuelle notamment) et les spécialistes des aires culturelles : les *translation studies* d'une part et, d'autre part, les études des processus dits de « transferts culturels » développés notamment autour des travaux de Michel Espagne²⁰. La recherche qui fut menée ici s'est inscrite dans ces tendances, mobilisant de surcroît deux méthodes des sciences sociales qui ont permis d'observer les présupposés sur le cinéma fantastique lors de la circulation et la réception des films, sans forcément mobiliser les outils de l'appréciation esthétique et du jugement de goût, c'est-à-dire, moins prosaïquement, de pouvoir « parler sérieusement de sujets qui ne le sont pas » sans ratifier l'existence d'un différentiel:

— D'une part la *sociologie de l'expertise* appliquée au champ culturel²¹. La signification des processus de classement a très tôt intéressé les

¹⁹ Nathalie Heinich, «Les traducteurs littéraires: l'art et la profession», *Revue française de sociologie*, n°25, 1984, pp.264-280.

²⁰ « *Les translation studies*, tout en restant le plus souvent centrées sur les textes, réalisent un déplacement de la problématique : plutôt que de comprendre les traductions uniquement ou principalement par rapport à un original, texte-source ou langue-source, et d'inventorier de façon minutieuse les déviations dont il faudrait ensuite déterminer la légitimité, ou qui seraient inversement, selon la perspective culturaliste, ramenées au concept vague d'hybridation, se sont intéressées à des questions qui concernent le fonctionnement des traductions dans leurs contextes de production et de réception, c'est-à-dire dans la culture-cible. C'est cette même question de la relation entre le contexte de production et de réception qui sous-tend les approches en termes de « transfert culturel », lesquelles s'interrogent en outre sur les acteurs de ces échanges, institutions et individus, et sur leur inscription dans les relations politico-culturelles entre les pays étudiés, en laissant toutefois de côté les enjeux économiques et le rôle de l'édition. Le développement des travaux d'histoire culturelle comparée a en outre donné lieu à une réflexion et à un débat sur la manière adéquate d'articuler comparatisme et transferts ». Gisèle Sapiro et Johan Heilbron « Pour une sociologie de la traduction: bilan et perspectives », *Pour un Espace des Sciences Sociales Européennes (ESSE)*, 10 décembre 2005.

²¹ L'origine latine du mot « expert » renvoie à l'« expérience » ou l'épreuve. Philippe Fritsch dégage une modélisation générale de l'expertise : « une situation problématique, requérant un savoir de spécialiste, qui se traduira par un avis, donné à un

sciences sociales²², et l'expertise culturelle s'est développée sur l'idée qu'un « sens pratique » procède à l'action des individus mobilisant instinctivement des outils et méthodes afin de distinguer les productions culturelles (la reconnaissance d'un film en fonction de genres préexistants procède typiquement d'une démarche de cet ordre), en évaluer la valeur artistique, pour finalement les classer. Conjugée à une démarche comparatiste, la méthode permet, dans certain cas, d'observer une convergence d'action dans la consommation culturelle qui, contrairement à la théorie de la distinction, ne fait plus de la proximité établie entre les individus et les objets le facteur principal de la distinction sociale, mais redonne à l'expérience du spectateur une part décisive dans la construction du savoir, comme le montrent les travaux de Jean-Marc Leveratto²³. Dans ce même domaine, Fabrice Montebello a également montré comment, dans les années soixante, rien ne différenciait objectivement le savoir sur la qualité du cinéma américain, accumulé par des ouvriers de province, dans la petite ville sidérurgique de Longwy, du savoir cinéphile des intellectuels rédacteurs aux *Cahiers du cinéma*. Les classements effectués de part et d'autre par ces deux groupes d'individus que tout oppose, en apparence, mettent en lumière les mêmes références : même genre de prédilection – le « film noir » –, mêmes réalisateurs, même passion, même conduite, même émotion partagée par les « ouvriers dépourvus de capital culturel » et les jeunes « étudiants parisiens cinéphiles »²⁴. L'autre avantage que présente l'observation des systèmes de classement, c'est de pouvoir considérer que, pour les films les plus « inclassables » justement, comme c'est le cas du genre fantastique (à cheval sur plusieurs autres genres), les genres

mandat, afin qu'il puisse prendre une décision ». Développée à l'Université de Metz au milieu des années 90 sous l'impulsion de Jean-Yves Trepos qui fonda l'Equipe de recherche en Anthropologie et Sociologie de l'Expertise (Erase), la sociologie de l'expertise inaugura avec Jean-Marc Leveratto ses plus importants prolongements dans le domaine des études artistiques (spectacle vivant et cinéma notamment), jusque là dominées par l'étude des objets (sociologie de l'art) ou des sujets (sociologie du travail artistique).

²² Marcel Mauss, « De quelques formes primitives de classification », in *Essais de sociologie*, Paris, Éd. de Minuit, 1903/1968, pp.162-230.

²³ Jean-Marc Leveratto, *La Mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000 et « Histoire du cinéma et expertise culturelle », *Politix*, volume 16, numéro 61, 2003, pp.17-50.

²⁴ Fabrice Montebello (« Spectacle cinématographique et classe ouvrière. Longwy 1944-1960 », thèse d'histoire, université Lyon 2, 1997).

cinématographiques fonctionnent comme des réalités tronquées, jamais totalement satisfaisantes, car socialement construites sur un consensus²⁵. Reste à savoir comment se construisent ces réalités locales et pourquoi ? C'est là qu'entre en jeu la seconde approche.

— D'autre part les différentes approches liées au constructionnisme sociologique à l'instar de la sociologie des controverses appliquée au terrain de la réception cinématographique (aux débats ordinaires que suscitent les sorties des films, mais aussi aux débats récurrents sur le cinéma propres à la pratique cinéphilique). L'intérêt porté par les constructionnistes aux controverses s'inscrit dans l'héritage des enseignements de l'École de Chicago et fut principalement publicisé en France dans les années quatre-vingt par l'entremise de la théorie interactionniste de « l'acteur-réseau » d'Alain Callon, Madeleine Akrich et Bruno Latour. En choisissant de se pencher sur les conditions permettant à un fait (scientifique) de se stabiliser, Latour et Callon proposent de renverser l'ordre de la compréhension : si le fait se stabilise, ce n'est pas du fait de l'état de la nature, mais bien en raison de la construction d'un accord (consensus) socialement établi sur ce fait. Quelle que soit l'importance de la controverse ainsi que les limites d'un rapprochement qui, sur certains aspects, pourrait faire sourire; à partir du moment où il y a débat il y a instabilité. Et s'il y a instabilité en raison de l'altérité du genre, il y a possibilité d'enregistrer une panoplie d'arguments et de jugements appréciatifs portés sur les films et leurs auteurs, ensemble d'éléments qui contribuent de plein droit à une histoire sociale de la réception des films qui enregistre, en même temps que l'histoire des auteurs et des œuvres, les interactions générées entre les individus à propos de ces derniers. Ce sont donc bien les mouvements qui accompagnent la naissance d'un genre qui nous intéressent ici, en tant que possibilités qu'ils ont de repousser les limites méthodologiques que pose toute histoire d'un genre.

²⁵ Ce fut le cas en 2007 lorsque nous nous sommes observé l'étude de la traduction, sur le marché du cinéma français des années quatre-vingt, des « film d'action » que proposaient dans les le cinéma américain des « années Reagan » (chonyme désignant une période confondue avec un genre, dont les contours sont encore mal définis, mais qui correspondent à ce que les américains nomment « *actioner* » - désignant un « film d'action »).

L'incertitude qualitative du marché du film de genre

Le modèle de l'expertise culturelle développé par l'École de Metz, les modèles de l'acteur-réseau de Latour, ou ceux de Karpik sur l'économie des singularités, se présentent comme des cadres théoriques utiles pour comprendre l'évolution du cinéma fantastique français, ce segment de « niche » de la production hexagonale jusqu'ici connu des seuls connaisseurs. Pour ce genre, comme pour tout autre genre « non stabilisé », l'incertitude est une donnée plus importante que pour les genres nettement plus répandus et acceptés par le public. Il s'agit ici d'une incertitude à la fois *endogène* (liée à l'incertitude de l'existence même du format « film fantastique » au sein de la production française, ce qui paraît toujours très improbable en raison de son altérité, générant systématiquement la méfiance des critiques et des spectateurs) et *exogène* (relative au comportement des acteurs sur le marché)²⁶. Le rapport de Daniel Goudineau sur la distribution des films en salle, remis à la ministre de la Culture et de la Communication en 2000, soulignait que « le déficit des moyens de distribution qui pèse sur cette catégorie de films ne suffit pas à expliquer une situation aussi structurellement déséquilibrée. Sans prétendre à une explication, on peut cependant avancer que le manque de films de genre français, facilement identifiables par le public, est d'autant plus ressenti que les films américains sont au contraire aujourd'hui plus développés dans des genres repérables²⁷. »

Il n'est donc pas interdit de penser que le marché du cinéma français, par un jeu normal fait d'équilibre des échanges et de confiance des usagers, a réservé au genre fantastique une place de choix entre 1940 et 1960, époque où le genre recueille des récompenses, suscite l'intérêt des stars, des producteurs et des scénaristes, et génère un engouement du public. Après cette première période, l'asymétrie d'information sur la qualité des films en circulation, les fréquents débats sur l'identification du genre, l'absence de stars, les mauvais résultats des films au box-office, le caractère « expérimental » de certains essais prenant pied sur

²⁶ Pour une évocation des différentes formes d'incertitude dans le champ du travail artistique, voir Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, Gallimard – Seuil, 2009, pp.97-98.

²⁷ Daniel Goudineau, *La distribution des films en salle*. Rapport à Mme la ministre de la culture et de la communication, Mai 2000, p.23.

le fantastique et la science-fiction, mais mal compris par le public et la critique (on pense notamment aux films de Robbe-Grillet, Godard, Malle, Kast, Doniol-Valcroze ou Pollet), les rapprochements fréquents entre cinéma fantastique et cinéma érotique dans les années soixante-dix (Jean Rollin, Mario Mercier, Walerian Borowczyk, Eddy Matalon ou Francis Leroy) et finalement l'absence de consensus sur un « bien d'expérience [noyé] dans un chaos d'informations »²⁸ ont conduit au désintérêt progressif des spectateurs et des professionnels, et à un rétrécissement de ce marché dans les décennies quatre-vingt, ce qui s'est soldé par sa quasi-disparition des écrans français dans les années quatre-vingt-dix²⁹. Étant donné la faible information circulant alors sur les critères permettant d'identifier un film fantastique de qualité³⁰, l'hypothèse de la mise en circulation sur le marché de films fantastiques de mauvaise qualité, en vertu d'une logique dictée par des considérations purement marchandes, est aussi à prendre en compte. L'économiste américain Akerlof montre en effet qu'en l'absence d'information sur la qualité des objets, des phénomènes de risque moral et de sélection adverse peuvent alors advenir. Alexis Dantec et Florence Levy (Hartmann) pensent également que « l'asymétrie d'information pourrait inciter par exemple les producteurs à mettre sur le marché des films de mauvaise qualité³¹ ». C'est très probablement le constat que l'on peut dresser pour un certain nombre de productions fantastiques produites par les français dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Il faudra attendre le milieu des années deux mille pour assister au redémarrage soudain du cercle vertueux qui caractérise toute renaissance d'un genre cinématographique : augmentation des films produits, des budgets alloués aux décors et aux effets spéciaux, des récompenses obtenues dans les festivals, des résultats au box-office, de l'intérêt du public, des exploitants et finalement de la critique. Concernant ce dernier point, après un vide éditorial de dix ans, le cinéma fantastique français fournira à nouveau

²⁸ Emmanuel Cocq et al. « Combien tu m'aimes ? Pour une analyse économique de la politique cinématographique française », *Revue de l'OFCE* 2/2006 (n° 97), p.273-328.

²⁹ Quant à la même époque le marché du cinéma fantastique espagnol de professionnalisait et gagnait inversement en reconnaissance.

³⁰ Pour de plus amples développements à ce propos, voir Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Paris, La Dispute, 2002.

³¹ Alexis Dantec et Florence Levy « Stars et box office : un état des approches théoriques et empiriques », Working Paper OFCE n° 13, 2005, p.8.

matière à la réalisation de dossiers thématiques abordant la question de la production francophone. En témoigne l'augmentation de la production éditoriale dédiée à cet objet dans la seconde décennie des années deux mille. Ce frémissement donnera matière à l'édition, en 2008, d'une première tentative de synthèse (« 100 ans de cinéma fantastique francophone »³²).

Le lecteur l'aura compris, jamais vraiment tranchée, la question de l'existence d'un « cinéma fantastique français » a été autant un fil conducteur qu'un prétexte permettant d'enregistrer les phénomènes de réception qui façonnent toute histoire d'un genre. Une existence sans arrêt questionnée – le point d'interrogation de l'article de Christian Bosséno « Un cinéma fantastique français ? » (1995)³³ rendant d'ailleurs parfaitement compte du questionnement des individus face à cette instabilité – dans un marché où l'offre et la demande restent très asymétriques. Du reste, on peut parfaitement émettre l'hypothèse d'un prolongement de ce questionnement par le truchement d'un « label » créé pour lui donner corps et que vont s'approprier les intermédiaires (critiques, programmeurs de festivals, animateurs de revues, libraires, érudits...). Non pas tant pour une visée commerciale (visant à publiciser le genre) que pour nourrir et se forger une identité collective comme dans toute institution générant un cadre d'action pour les individus qui la composent³⁴. C'est en quelque sorte l'invention de ce label que nous relatons dans cet ouvrage, en retraçant les efforts menés par des experts ordinaires pour la reconnaissance d'un genre sur son propre marché. Nous confrontons par ailleurs dans le premier volume de cette enquête, paru dans la même collection que ce livre³⁵, la production des Cocteau, Franju, Rollin, Polanski, Jolivet ou Ozon à ce qui reste, *in fine*, un modèle toujours identifié comme étranger (sinon clairement hollywoodien) au reste de la production francophone. Il ne s'agit pas de s'en offusquer,

³² Hors série « 100 ans de cinéma fantastique francophone », *Cinétrange*, 2008.

³³ Christian Bosséno, « Un cinéma fantastique français ? », in « Le cinéma fantastique », *CinémAction* n°74 (1995), p.114 et suiv.

³⁴ Une institution sociale, dans le sens développé par Mary Douglas dans son ouvrage *Comment pensent les institutions*, Paris, La Découverte-Mauss, 1999. Voir aussi Marcel Calvez, « L'analyse culturelle de Mary Douglas : une contribution à la sociologie des institutions », *SociologieS*, Théories et recherches, 22 octobre 2006.

³⁵ Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.) *Les cinéastes français à l'épreuve du genre fantastique. Socianalyse d'une production artistique*. L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2011.

mais de saisir l'occasion de mieux comprendre le regard porté par les instances de légitimation sur les fondamentaux du cinéma français, car on peut formuler les mêmes observations à propos du rejet de la sérialité pour les cinéastes expérimentaux, mais aussi, plus symptomatiquement, pour une franche importante du cinéma français d'auteur dès lors que ce cinéma s'essaye à un genre, fût-il pour le contourner.