De l’utilité et de l’inconvénient du genre pour les œuvres   
(et notamment pour les films)

1. Introduction : le problème du « genre »

*De l’utilité et de l’inconvénient de l’histoire pour la vie* de Friedrich Nietzsche n’est pas un livre d’histoire comme on l’imaginerait, mais ce que le philosophe allemand définit comme une « considération inactuelle » à propos de l’évidence même de la notion d’histoire et de son importance. Les pages de cet article, suivant l’exemple de Nietzsche, visent à présenter un cadre problématique pour la notion de genre ; il ne s’agira pas de rejeter cette dernière, mais plutôt de suspendre l’évidence de ses contours, d’une part, et d’interroger son utilité même, de l’autre. Car il semble bien que les approches « actuelles » donnent pour acquise l’existence et l’utilité des genres, leur souci étant plutôt d’expliquer soit comment classer les genres, soit comment classer par genres ; en d’autres termes : soit comment organiser les genres en système, soit comment aborder les œuvres en systèmes[[1]](#footnote-1). Ce qui semble manquer est plutôt une sensibilité moins systémique et plus pragmatique quant à l’efficacité d’un tel classement, une approche générique moins marquée par la confiance et plus attachée à la variance sémiotique de ce qu’on essaie de classer. Certes, on a bien montré que les classements *des* et *par* genres sont une combinaison de critères hétérogènes, à différents niveaux, selon différentes démarches, mais cela n’a pas conduit à plus de doutes dans la littérature en général[[2]](#footnote-2).

La difficulté et l’utilité de l’approche des genres seront discutées ici à partir d’un type d’œuvres particulières, à savoir les films. Si la portée de la discussion demeure facilement généralisable à d’autres domaines que le cinéma, l’avantage de s’attacher aux films est de disposer d’une situation exemplaire où, d’un côté, personne ne doute de l’utilité des genres – rien n’est plus banal qu’associer un film à un genre –, alors que, d’un autre côté, il n’est absolument pas clair de quelle manière on pourrait profiter de cette prétendue utilité du genre. Qu’est-ce que l’approche des genres vise au cinéma, au juste ? Est-ce la distinction bien ressassée fiction/documentaire, ou est-ce la distinction plus articulée film narratif/expérimental/documentaire[[3]](#footnote-3), qui d’ailleurs calque celle, classique en littérature, d’épique ou de romanesque/lyrique/dramatique[[4]](#footnote-4) ? Ou alors l’approche des genres au cinéma est-elle utile là où on la mobilise normalement, dans des cas plus particuliers, par exemple celui de la comédie, où l’on distribuera des étiquettes comme : comédie sentimentale, loufoque, musicale, etc., bien qu’une comédie puisse être tout cela à la fois ; ou, dans le cas du film criminel, où l’on spécifiera : film de gangster, film noir, film policier, thriller, film de procès, film carcéral, etc., bien qu’encore une fois on ait la conscience qu’on est en train de mettre au même niveau des choses différentes en généralité ? Cela signifie-t-il qu’il faudra ensuite établir un classement : comédie, film criminel, etc., tout en sachant qu’un film criminel peut être à tout le moins parodié dans une comédie (voir *Some Like it Hot* de B. Wilder, 1959) ?Et le film d’animation : s’il est aussi un genre, à quoi s’opposerait-il ? Si le genre sert à classer, nous devons bien pouvoir disposer d’un tableau clair et global, où l’on distingue aisément les niveaux et les dérivations.

Un autre exemple de classement douteux typique au cinéma est le western ; s’agit-il d’un cas particulier du film d’aventure (pourtant ces deux étiquettes sont utilisées en alternative, comme s’il s’agissait de genres du même niveau) ? De même, le *road movie* est-il aussi un cas particulier de film d’aventure (et au même titre que le western, qui pourtant est incomparablement plus important et riche que le *road movie*) ? Et « cas particulier », est-ce autre chose que ce qu’on appelle un « sous-genre » ? Le problème est alors que le western compte déjà plusieurs sous-genres, comme le western spaghetti ou le western crépusculaire (par ailleurs, le *road movie* ne serait-il pas une variante du western crépusculaire sans le côté historique ?) ; ira-t-on jusqu’à définir des sous-sous-genres, puis des sous-sous-sous-genres, alors qu’on n’arrive même pas à établir un niveau de base pour échafauder un classement ? Dans un tableau général, quel est le rapport du film western avec le film historique ? Et si l’on n’oublie pas que le western existe aussi comme film comique, mélodramatique, érotique, s’agit-il là d’une « hybridation » entre genres du même niveau (western, film comique, mélo, film érotique) ou de la preuve qu’on est face à différents types de classements (comique, mélodramatique, érotique… d’une part, et western… d’autre part – sans que l’on sache où caser le film historique) ?

On voit bien que dès qu’on commence à raisonner sur un ensemble un peu vaste d’œuvres particulières comme les films, les questions les plus traditionnelles et basiques pour se servir des genres sont peu évidentes, pour ne pas dire difficiles (impossibles ?) à résoudre. Ces pages voudraient illustrer que, premièrement, une telle non-évidence est inévitable et, deuxièmement, une approche moins systémique mais tout aussi structurelle est possible et peut-être plus intéressante.

On donnera pour acquis que les genres, tels qu’on les nomme et s’en sert pour approcher un film, naissent de manière contingente ; il est donc normal que leur ensemble ou leurs sous-ensembles ne puissent nullement produire un tableau général, cohérent et clair. On donnera aussi pour acquis qu’un même film change de genre au cours de l’histoire ; on sait, par exemple, que l’étiquette de film noir, pourtant si précise, a été créée et attribuée *a posteriori*, pour des films qui n’étaient donc pas considérés comme étant des films noirs. Cela ne veut pas dire qu’on devrait alors se fier à un système de genres qui soit simplement lié à une époque ; on peut songer, par exemple, au fait que le film censé être la matrice du western, *The Great Train Robbery* (1903), a été vu lors de sa sortie comme une confluence improbable entre mélodrame, film de poursuite, film de chemin de fer (une sorte de film de voyage) et film criminel[[5]](#footnote-5) : c’est dire plutôt que le classement *des* et *par* genres est une opération de découpage à la Borges, dans le meilleur des cas, voire de plusieurs Borges concomitants et discordants, dans les cas les plus fréquents.

Pour autant, il ne faut pas renoncer à une étude des genres : il faut simplement aborder ces derniers différemment, non pas de manière isolée, comme s’ils pouvaient se tenir en système, mais au sein d’une sémiotique générale du cinéma (ou de l’œuvre), là où leur apport devient utile, bien que d’une manière toute relative.

2. Le cadre : le genre comme une médiation sémiotique

Pour commencer, étudier les genres au sein d’une sémiotique du cinéma permet de transformer la question posée dans ce recueil d’ « interpréter » selon les genres dans la question de « voir » selon les genres, et de se demander si l’on voit selon un genre ou plutôt, dans un film, si l’on voit directement le genre.

Ce n’est pas là une question fantaisiste ou banale : dans une sémiotique du cinéma, il faut bien étudier la vision, qui est une activité qui relève autant de la perception que de l’entendement – sans que l’on sache où l’une finit et l’autre commence. Au cinéma, « on voit » bien un grand nombre de choses qui ne sont pas tout à fait visibles ; par exemple, « on voit » deux personnes en train de parler ensemble, alors que le film colle deux plans distincts, chacun avec une seule personne qui parle. Or, si ces phénomènes de perception immédiate sont bien connus par ceux qui étudient le cinéma, ils n’ont pas encore été portés sur le terrain des genres, ainsi que sur celui, plus général, des questions esthétiques et sémiotiques. Par exemple, on pourrait interroger sérieusement le fait que, dans un film d’épouvante, « on voit » des choses épouvantables ; dans un mélo, « on voit » des choses déchirantes ; c’est dire qu’ « on voit » des choses qui, à la rigueur, ne se trouvent que dans notre frémissement corporel suite à l’appréciation de ce qui est visible à proprement parler. Ce serait là une véritable visibilité du genre, qui mériterait d’être étudiée. De la même manière, on pourrait prendre au sérieux le fait que, comme on le dit couramment, dans un film « on voit » un style, un auteur, une rupture esthétique… On pourrait ne pas penser qu’il s’agit d’autant d’usages figurés du verbe « voir », pas plus que lorsqu’on dit qu’ « on voit » deux personnes en train de parler ensemble alors qu’un champ-contrechamp les montre isolément. Non pas qu’il s’agisse d’attribuer une positivité quelconque au genre, au style, à l’auteur, au geste esthétique du film, car c’est bien notre attention qui construit ces faits ; mieux : ce sont bien là autant d’effets d’une sémiotisation du film.

La sémiotique du cinéma, c’est précisément cet ensemble de visibilités : tout ce qui fait qu’on ne voie pas un rectangle plat avec des lumières qui flottent dessus, mais un film, à savoir une profondeur, une continuité narrative et émotive, un discours, un style, une œuvre d’art, un genre… Chacune de ces visibilités dont il est question pour qu’un film signifie quelque chose et fasse sens, on peut l’appeler médiation sémiotique ; car chacune est bien un pont, un passage réglé, entre l’inexistence du film dans le monde physique et son existence dans le monde de notre expérience sensée. Le genre est l’une de ces médiations. Comprendre la dynamique sémiotique du genre, c’est comprendre l’existence et les caractéristiques de telles médiations sémiotiques. C’est à quoi s’attachera la première partie de cet article. Ensuite, dans la seconde partie, nous définirons et problématiserons les spécificités de la médiation du genre.

2.1. La réflexivité, ou les sens d’un film

La première des caractéristiques des médiations qui font « voir » le film, c’est-à-dire tout simplement exister le film en tant que tel, c’est la réflexivité. Le genre et les autres médiations sémiotiques signifient une représentation, construisent une figuration et en même temps – pli réflexif – présentent cette dernière d’une certaine manière, l’orchestrant dans un jeu rhétorique, figural. Par exemple : on peut voir, dans un film, à la fois un homme en action et – pli réflexif – le jeu de l’acteur qui incarne ce dernier, ou la touche du réalisateur dans ce style de jeu d’acteur, ou l’allusion à d’autres films, cités ou parodiés par cette scène même, ou tout un genre de films… On peut voir à la fois un lieu et – pli réflexif – la durée de cette vision même, ou plutôt du plan filmique qui donne à voir ce lieu, ainsi que son écart par rapport à la durée moyenne des autres films, et par là sa construction tout à fait inédite dans son genre… La réflexivité est inséparable de toute vision sensée, de toute sémiotique cinématographique[[6]](#footnote-6).

Approcher le genre comme l’une des médiations de la vision d’un film, c’est s’attacher, premièrement, à sa réflexivité. C’est dire qu’on ne voit pas seulement selon un genre, on voit aussi le genre ; on n’interprète pas seulement selon un genre sans interpréter à la fois le genre lui-même. Il y a bien une opacité du genre, et c’est pourquoi les genres ne sont pas des cases données, bien distinctes et disposées, en nombre limité : ce serait comme affirmer que le sens du film est donné, ordonné, clos.

Chaque médiation constitue une dimension sémiotique du film, un de ses sens. Par exemple, la médiation du statut artistique (voir un film en tant qu’œuvre d’art), c’est l’activation de qualités qui resteraient autrement des pures virtualités du film, c’est diriger et valoriser la vision du film dans un certain sens (« artistique »), mais ce sens artistique n’existe et ne s’alimente que dans la pratique même qui le convoque (c’est en regardant des œuvres d’art qu’on construit le sens de l’art). C’est pourquoi le sens de l’art ne peut, par définition, être établi une fois pour toutes. De même, on peut admettre que la médiation du genre, c’est l’activation d’autres qualités du film, c’est la vision du film dans un certain sens (« générique »), c’est voir le film autrement, tout en construisant par là le sens du genre en question.

2.2. L’amplification sémiotique, ou les généralisations

S’il existe une littérature qui s’est penchée sur la manière dont une œuvre réécrit le genre, il semble qu’elle ne s’est pas vraiment posée la question spéculaire de comment le genre fait lire l’œuvre, la fait voir « autrement ». En effet, les réponses ne sont pas faciles.

Un ensemble de difficultés tient au fait que toute médiation sémiotique, on vient de l’évoquer, oriente l’œuvre ; plus précisément, porte au jour en elle ce qui se trouve ailleurs, dans d’autres œuvres. L’art, c’est mettre un film en perspective avec les autres œuvres d’art – et à la limite, l’éloigner d’autres films qui ne sont pas censés être des œuvres d’art. Ainsi, voir un film de David Lynch comme une œuvre d’art, c’est le rapprocher d’un poème ou d’un tableau, y chercher certaines dynamiques sémiotiques similaires, et l’éloigner d’autres films, par exemple des blockbusters à l’affiche – ce qui est loin d’être une opération banale, et est même contesté par de nombreux spectateurs. De même, ce qu’on appelle plus précisément le genre, au cinéma, consiste à voir un film avec d’autres films du même genre : ouvrir des résonances avec d’autres films sur des aspects autrement, probablement, secondaires du film même – et négliger d’autres aspects qui pourraient sembler plus centraux dans une lecture non générique. Le film est en somme amplifié – mais dans un sens particulier.

Se posent alors deux problèmes. L’un, plus connu, est : de quels autres films du même genre le film sera-t-il rapproché, sachant que, précisément, le genre n’est pas « le même » selon les films qu’on lui impute ? Il devrait être clair qu’une telle question ne peut avoir de réponse ultime. L’autre problème, plus négligé et encore plus insidieux, est de savoir quelle différence sémiologique subsiste entre la généralisation d’un film selon le genre et les autres généralisations selon les autres médiations sémiotiques. On a évoqué le cas où l’on aborde un film avec d’autres œuvres d’art. On peut faire état d’autres cas, apparemment plus simples, lorsqu’on considère par exemple le film selon son auteur, c’est-à-dire lorsqu’on aborde un film avec les autres films du même auteur. La question est alors la suivante : quelle est la différence formelle entre voir *Vertigo* de Hitchcock (1958) comme un thriller (ou un mélo ? ou une parodie de film fantastique ?) ou comme un film d’Hitchcock, outre le fait que dans un cas nous convoquons d’autres thrillers et dans l’autre d’autres films d’Hitchcock (dont, par ailleurs, de nombreux thrillers…) ? Dans les deux cas, on généralise, on amplifie la sémiotique du film, l’inscrivant dans une filiation ouverte : la lignée des thrillers, la lignée des Hitchcock. Ira-t-on jusqu’à dire que le deuxième cas aussi peut produire un genre : le genre Hitchcock ? Mais alors y a-t-il une différence tranchée et utile entre le genre et le style : le genre Hitchcock et le style Hitchcock ?

La même question peut être posée pour n’importe quelle autre opération d’inscription d’un film dans une filmographie : par exemple, si l’on voit *Vertigo* comme un film des années cinquante, comme un film hollywoodien, comme un film de la dernière phase du classicisme américain… Autant de genres ? Assurément, autant de problèmes qui sont loin d’être évidents.

2.3. La variabilité, ou la sémiotique des dimensions et des aspects

On peut voir *Vertigo* comme un mélo, comme un film des années cinquante, comme un film hollywoodien, comme un film de Hitchcock, comme une œuvre d’art : ce ne sont là que des possibilités sémiotiques – et d’ailleurs leur nombre est ouvert. En d’autres termes, *Vertigo* fait sens aussi sans qu’on y active des aspects communs avec d’autres films de Hitchcock (imaginons qu’il s’agisse du premier film que nous voyons de cet auteur) ou avec d’autres films hollywoodiens des années cinquante (idem), ou avec d’autres thrillers, d’autres mélos… De même, il est clair qu’on peut ne pas voir, dans un film, une citation ou une parodie, on peut ne pas le rapprocher du monde de l’Art, le film ne sera pas insensé pour autant, mais il sera vu *autrement*.

Or, cette variabilité sémiotique semble être la tache aveugle des études structurelles qui voient ou ignorent d’emblée la citation, l’allusion, la parodie, incluent ou excluent a priori le genre, le style, le statut artistique, mais n’expliquent pas cet autre (sens du) film qu’on peut profiler à chaque fois. C’est que, au fond, ces études conçoivent le film (son sens) comme un système donné, selon des niveaux ou des hiérarchies. Mais si, au lieu d’une hiérarchie de niveaux, on disposait d’une anarchie de dimensions, on pourrait concevoir le fait de sauter d’une médiation à l’autre sans compromettre le fait que le film continue à faire sens : il n’y a pas d’ordre donné. On pourrait aussi concevoir que, bien qu’aucune médiation ne soit donnée, l’activation d’une d’elles se répercute sur tout le film ; ainsi, par exemple, la médiation du genre affecte autant la perception même du film (ce qu’on y voit littéralement) que l’évaluation artistique du film (le fait d’établir qu’il est un « bon » mélo par exemple) : il n’y a pas de division du film par niveaux.

Aussi pourrait-on ne plus penser les objets de sens par composantes, c’est-à-dire par parties données et agencées, com-posées, mais par aspects, qui embrassent la totalité du film à leur manière ; par perspectives, qui changent la vision de tout le film, ainsi que la vision des visions possibles du film (une perspective étant une vision de la vision). Voir un film selon un genre, ce n’est pas s’attacher à une partie, un élément, une composante du film ; c’est plutôt le traverser en entier, bien que sur un chemin particulier – plus ou moins proche des chemins de l’auteur, du statut artistique, etc. Il est réducteur de vouloir caser *Vertigo* dans le genre policier ou dans le genre mélo, mais il l’est aussi d’en séparer une partie, ou une composante, policière d’une autre qui serait mélodramatique. Il est autrement plus intéressant de voir combien, dans ce film, l’adoption d’un deuxième genre recadre la sémiotique du genre adopté comme étant premier, combien elle active les aspects que le premier avait laissés virtuels – et combien ces aspects ouvrent de nouvelles perspectives sur l’auteur, le style, l’art du film en question. Dans *Vertigo*, l’enchevêtrement des deux dimensions génériques, la dimension policière et la dimension mélodramatique, engendre bien un conflit sur tout le film, sur tous les aspects (figuration, narration, thématique, idéologie, passion) et relance l’interprétation même de manière réflexive (un film sur la duplicité, les faux-semblants, la double vérité… y compris la duplicité des genres).

3. Des pistes : comment définir et évaluer la médiation du genre

Une fois le genre admis comme l’une des médiations sémiotiques du film, comme une dimension réflexive, amplifiante, variable parmi d’autres qui font que le film fait sens, on peut essayer d’établir en quoi cette médiation consiste plus exactement. Voici notre proposition : comme toute médiation, le genre se joue sur une double opération sémiotique : l’une de fermeture/ouverture, l’autre de généralisation/singularisation. Ces opérations, souvent confuses, seront discutées ici par rapport au genre.

3.1. Fermeture/ouverture

Le genre est bien sûr un moyen pour réduire l’indétermination sémiotique d’un film. Plus précisément, il permet de savoir, et donc de voir, de « trouver », dans un film deux ordres de choses distinctes : d’une part, un certain nombre de scénarios figuratifs, narratifs, thématiques, idéologiques, mais aussi expressifs et passionnels, qui sont attendus ; d’autre part, le sens dans lequel ces derniers sont compris.

Les scénarios attendus : il est évident qu’un genre structure toute une sémantique, qui va, très concrètement, d’une certaine figuration, tel le cow-boy des vallées solitaires du western, à, plus abstraitement, une certaine idéologie, telle la force de l’amour par-dessus tout du mélo. Entre les deux, il y a lieu de distinguer d’autres aspects comme la narration et les thématiques, qu’un genre peut aussi structurer très clairement. Par contre, il est peut-être moins évident qu’un genre structure aussi les moyens expressifs du film (ce qu’on appelle le langage cinématographique) ou ses ressorts passionnels. Ainsi, du côté des premiers, on peut penser aux plans généraux du western, qu’on ne trouve pas souvent dans le film d’épouvante, caractérisé au contraire par des plans rapprochés ; ou encore à la musique de fosse déchirante du mélo, qu’on ne trouve pas souvent dans un film militant, où l’on préfère plutôt le son en prise directe. Du côté des deuxièmes, les ressorts passionnels prévus, on peut songer à l’importance extrême de l’épouvante dans le genre homonyme, orchestrée par ailleurs par une pragmatique bien complexe qui oscille entre l’adhésion et la dérision, entre la passion de se faire renverser l’estomac et celle de ne pas pouvoir y croire, à cause des exagérations et des trucages évidents ; et on peut penser, par comparaison, à l’épouvante dans le film d’aventure, qui n’est guère de la terreur tourmentée, mais plutôt une petite appréhension élémentaire qui accompagne quelques moments haletants du film.

En effet, si le film d’épouvante se codifie notamment sur son aspect passionnel, le film d’aventure se structure surtout sur son aspect narratif ; c’est dire que la fermeture des genres s’opère sur des aspects différents. En plus, elle comporte des intensités différentes : le noir est infiniment plus codé que le biopic ou le film pornographique, puisque le premier se structure très fortement et richement en figuration, narration, thèmes, idéologies, moyens expressifs et passionnels, alors que le biopic ne se structure pas au-delà d’un simple thème (la vie d’un personnage illustre, peut-être racontée avec un peu de pathos) et le film pornographique au-delà d’un jeu passionnel très clair (l’excitation sexuelle, peut-être sur quelques situations figurativo-narratives stéréotypées, mais pas obligées). Ce ne sont là que des exemples pris au hasard ; on peut surenchérir et admettre que le noir n’est pas encore très structuré s’il est comparé au western spaghetti ou au *slasher movie*. En conclusion, on peut admettre la diversité, incomparable, des aspects et des degrés de structuration entre un genre et un autre, et se rendre alors compte qu’il est illusoire et peu utile de chercher à dresser un tableau complet et unique des genres : on ne peut qu’essayer des confrontations ponctuelles, sur tel aspect ou sur tel degré de médiation sémiotique.

Le sens des scénarios attendus : retrouver des scénarios attendus dans un genre, c’est aussi, on vient de le suggérer avec le film d’épouvante notamment, en retrouver leur pragmatique : tragique ou comique, sérieuse ou parodique. Dans un film burlesque, on est disposé à rire de la plus grande des catastrophes ; dans un film d’épouvante, on est disposé à s’inquiéter jusqu’au spasme pour le moindre craquement. On peut imaginer la même séquence qui, dans un cas, prendrait un sens comique et, dans l’autre, un sens tragique.

En somme, l’ouverture sémiotique du film est réduite, sur deux fronts – à leur tour, très variés en aspects et degrés : celui de la préfiguration de ce qui va être vu, le scénario attendu, et celui de la configuration en acte, le sens de ce qui est vu. Cela étant, la médiation du genre ne s’oppose-t-elle pas à la médiation du statut artistique, laquelle consiste, précisément, à cultiver l’ouverture structurale, à savoir l’imprévu dans ce qu’on préfigure et le méconnu ou le malentendu dans ce qu’on est en train de configurer ?

3.2. Généralisation/singularisation

La fermeture/ouverture d’un film, sa structuration, ne fait sens que rapportée à sa généralisation/singularisation, à savoir sa mensuration face à la structuration d’autres films. En quelque sorte, la sémiotique du film se dessine comme une transversale entre deux axes distincts mais convergents : d’une part, la fermeture/ouverture, à savoir la codifiabilité du film ; d’autre part, la généralisation/singularisation, à savoir la commensurabilité du film même.

Il faudrait apprendre à penser le genre filmique comme le film (en tant que) générique. Le genre filmique n’existe pas en soi, n’est pas une catégorie absolue, une classe : il n’est qu’une cartographie locale, une dimension relative à tel ou tel(s) autre(s) film(s), bref la résultante d’une perspective adoptée localement. (Et dans ce sens, il faudrait relativiser ce que je viens d’écrire à propos de tel ou tel genre par souci de concision.)

Il existe bien deux manières de structurer un domaine donné : l’une consiste à l’articuler en cases, classes, genres. Ce qui veut dire l’échafauder, le diviser abstraitement en secteurs, qui dès lors s’excluent réciproquement, tout au plus se superposent-ils sur les bords ; et les objets du domaine sont alors censés remplir de telles cases. C’est là la conception courante des genres dans les arts, mais aussi des classes dans la société ou des parties grammaticales dans le discours, bref de tout ce qui peuple un domaine qu’on veut structurer : on n’est pas nom et adverbe à la fois, on n’est pas prolétaire et capitaliste à la fois, par définition. L’autre manière de structurer un domaine consiste à partir des objets mêmes du domaine et les expérimenter, y instituer des perspectives, les rapprocher d’autres objets. Il s’agit de voir comment ces objets mêmes contribuent à structurer le domaine, qui dès lors ne cessera d’être mis en tension, en mouvement, en question. Il s’agit ensuite d’une tout autre conception de la structure : la forme du domaine changera selon le départ choisi, la perspective adoptée, le parcours tracé. Il s’agit finalement d’une tout autre conception des genres : leur nombre ne pourra qu’être ouvert, leur architecture élastique et multidimensionnelle. En somme, on voudrait affirmer qu’il s’agit d’une conception plus proche de la foisonnante multiplicité des phénomènes[[7]](#footnote-7).

Reste une double utilité du genre, conçu ici sur l’axe de la généralisation/singularisation de la structuration du film. Avant tout, il y a une utilité cognitive : le genre permet de mieux connaître le film en question, si connaître veut toujours dire aussi comparer, mettre en perspective, disposer dans un groupe. Ensuite, il y a une utilité évaluative : le genre sert à mieux apprécier le film, car il permet de statuer s’il s’agit d’un « bon policier » ou d’un « mélo banal » ; ce qui ne veut pas dire autre chose que : la structuration du film en question est « bonne » ou « banale » en comparaison avec celle des autres policiers ou des autres mélos, et pas des autres films.

Il apparaît que la généralisation de la structure d’un film va toujours avec une sorte d’échappée singularisante, de mouvement dialectique de retour vers le film même. En d’autres mots, la médiation du genre n’est jamais une simple généralisation ; toujours est-il qu’elle est surtout une généralisation et que c’est par là que son utilité est limitée. L’utilité évaluative d’abord : le film sera toujours vu à la lumière des autres films (ou œuvres) du même genre : et si sa qualité résidait précisément dans son inaptitude à être comparé à ces autres films ? Conçoit-on, au sein d’une approche de genre, qu’un film est une comédie « génialement mauvaise » ? En tout cas, c’est ce que beaucoup de spectateurs n’ont pas su concevoir et donc apprécier dans un film comme *Spring Breakers* (Harmonie Korine, 2012), qui a dérangé précisément pour la manière dont il n’était pas un *party movie*, une sous-comédie *teen*.

L’utilité cognitive ensuite : lorsqu’on regarde *Walden – Diaries, Notes & Sketches* (Jonas Mekas, 1969), chef-d’œuvre du cinéma expérimental, comme un journal filmé[[8]](#footnote-8), comme la transposition audiovisuelle de ce genre littéraire qui valorise la mémoire, suit un ordre chronologie, décrit la subjectivité de son auteur, ne réduit-on pas la foisonnante complexité de l’expérience que ce film offre au spectateur ? Et approcher de manière réductrice une œuvre volontairement complexe et foisonnante, n’est-ce pas contrarier son propos même, dénier son sens ?

En conclusion, il serait intéressant aujourd’hui, plutôt que de classer par genres ou de classer les genres, de se demander plus précisément : qu’est-ce que l’activation d’un certain genre fait voir dans un film donné ? Quelle version du film fait-elle voir, et dès lors quelle version du film fait-elle rater ? Quel autre genre pourrait nous faire récupérer, enfin, de tels ratés ? Face à un ou plusieurs films, comment y profiler le film générique ou le genre filmique ? On interrogerait alors directement la nature sémiotique du film en question : on analyserait à la fois le film, à savoir sa signification, son sens, et le projet sémiotique qui prétend l’analyser, les médiations, les dimensions, les aspects qui permettent d’en rendre compte.

Références bibliographiques

Altman, Rick, *Film/Genre*, London, BFI, 1999.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.

Genette, Gérard, *Introduction à l’architexte*, Paris, Seuil, 1979.

Musser, Charles, « The Travel Genre in 1903-1904 : Moving Towards Fictional Narrative », *IRIS*, 2, 1, 1984, p. 56-57.

Neale, Steve, « Questions of Genre », *Screen*, 31, 1, 1990, p. 45-66.

Noguez, Dominique, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma « underground » américain*, Paris, Klincksieck, 1985 ; 2e éd. Paris, Expérimental, 2002.

Schaeffer, Jean-Marie, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

Tore, Gian Maria, « La réflexivité : une question unique, des approches et des phénomènes différents », *Signata*, 4, 2013, p. 53-83.

Williams, Alan, 1984, « Is a Radical Genre Criticism possible ? », *Quarterly Review of Film Studies*, 9, II, p. 121-125.

1. Pour une référence majeure et problématique pour le classement des genres : Genette (1979) ; pour le classement en genres : Schaeffer (1989). [↑](#footnote-ref-1)
2. Altman (1999) a rédigé un panorama exemplaire de l’excès de confiance traditionnelle et actuelle envers l’approche des genres, dans les arts comme, plus particulièrement, en cinéma. [↑](#footnote-ref-2)
3. C’est p. ex. la proposition de Williams (1984) à partir d’une critique de l’étude classique de Th. Schwarz, *Hollywood Genres*. [↑](#footnote-ref-3)
4. Cf. à nouveau Genette (1979). [↑](#footnote-ref-4)
5. Cf. Musser (1984) et la discussion de Neal (1990), qui pourtant invoque l’approche systémique classique. [↑](#footnote-ref-5)
6. Cf. Tore (2013). [↑](#footnote-ref-6)
7. La référence philosophique est Deleuze et Guattari (1980). [↑](#footnote-ref-7)
8. C’est l’étiquette inlassablement attribuée à ce film, à partir et à cause des déclarations de Mekas lui-même. Cf. l’étude de référence de Noguez (1985, p. 256 s.), qui valide aussi cette lecture. [↑](#footnote-ref-8)