



L'IDENTITÉ GÉNÉRIQUE EN QUESTION

Variations du genre au cinéma

La Ligne rouge, Terrence Malick, 1998

Stigmata, Rupert Wainwright, 1999

ANNE-MARIE PAQUET-DEYRIS

Université de Rouen

Utiliser comme outil de classement le genre cinématographique relève d'une mission quasi impossible. Catégorie empirique le plus souvent insaisissable, la carte d'identité générique du film semble si changeante selon l'époque ou l'identité de celui qui la délivre qu'il est difficile de s'y fier. Et pourtant, c'est bien là l'outil de référence premier, depuis les studios jusqu'aux spectateurs à l'autre extrémité de la chaîne des acteurs du monde du cinéma qui semblent y trouver le cadre recherché pour motiver leur choix de films. Mais là se trouve peut-être le paradoxe du genre aujourd'hui : il offre rarement une réponse adéquate à l'attente du spectateur. Il est tout à la fois anachronique (vu parfois comme reflet des totalités closes des genres littéraires « nobles » remontant à Aristote) et toujours historicisé (en tant que série de configurations concrètes et avatars nécessitant une recontextualisation perpétuelle), aussi bien catégorie abstraite de généricité qui sert à regrouper et interpréter activement divers films, qu'ensemble concret des films effectivement rassemblés dans cette catégorie.

Dans les autres champs que celui du cinéma, le concept de genre est d'ailleurs tombé en discrédit. Il se fissure même dans le champ cinématographique où, pour définir le film et en faire la critique, il faut nécessairement l'extraire de sa classe générique. Et c'est bien la multiplicité de ces traits génériques, le fait que « chaque film, dans sa réalité, propose un mélange hétéroclite de genres », qui posent problème dans cette tentative globalisante d'ordonnement. L'hybridité induit la crise car elle trouble la lecture de la carte du territoire filmique. Mais de ces formes hybrides brouillant les frontières des genres dits « purs », naît justement la diversité du questionnement du spectateur. Et c'est précisément le rapport entre classification générique, objectifs du réalisateur et parcours du spectateur qui s'exprime de façon tout à fait révélatrice et complémentaire dans deux œuvres aussi radicalement différentes que *La Ligne rouge* de Terrence Malick et *Stigmata* de Rupert Wainwright.

Hybridation et brouillage

La référence au genre comme instrument de repérage, héritée en partie d'une stratégie ancienne des studios et également des critiques de film,

devient de moins en moins praticable lorsque l'affiliation générique se brouille. En fait, au-delà de la tendance hollywoodienne à mélanger les genres afin d'attirer un public le plus large possible¹, un autre phénomène plus complexe semble émerger dans les dernières décennies du XX^e siècle : la volonté délibérée de transgresser la codification générique de la part de certains auteurs en imposant une catégorisation – ou une absence de catégorisation – qui leur est propre. Le problème immédiat est celui de la réception et de la perte des repères par certains spectateurs sur ce qu'on pourrait appeler le terrain filmique. Le processus de reconnaissance et d'interprétation qui accompagne habituellement la logique du genre est perturbé par la suppression de ces balises rassurantes que sont des références claires au système des genres. Mais pourquoi, alors que la plupart des producteurs recherchent désespérément la plus grande variété possible de genres et par conséquent de publics à rassembler et fidéliser, tenter de faire abstraction du support des règles établies ?

De fait, les identités génériques plurielles d'un film ne sont pas uniquement déterminées par le cinéaste ou le producteur. Plusieurs identités concurrentes peuvent en effet entrer en jeu car la médiation générique n'est pas la seule façon d'appréhender le film, tout comme le producteur ou l'auteur n'est pas le seul à proposer une perspective interprétative. Dans le travail de réception et d'interprétation et suivant les spectateurs, le film peut être compris comme un film d'auteur, de série (le cas des *James Bond* par exemple est certainement l'un des plus parlants), ou encore un film de genre. Raphaëlle Moine, citant l'étude d'Esquenazi, précise très justement :

Ainsi, comme le montre Jean-Pierre Esquenazi en étudiant la réception d'*Alphaville* (1962), le film a été compris comme un film de Godard, comme un film allégorique ou comme un film de science-fiction. Un critique peut ainsi en même temps affirmer détester tous les films de Jean-Luc Godard (vus à travers la médiation de l'auteur) et déclarer aimer *Alphaville*, qui répond aux règles de la science-fiction. [Moine: 101]

De ces différentes catégories de l'interprétation naissent des contextes interprétatifs façonnés à la fois par les producteurs et critiques d'une part, et par les spectateurs d'autre part. Le mode de réception de tel ou tel film contribue également à fixer son identité générique et cette identité détermine à son tour le processus d'interprétation du film. Mais la variabilité de cette interprétation peut aussi être fonction d'un mélange des genres très travaillé, expression délibérée d'un écart générique recherché, voire même d'un écart idéologique emblématique d'un conflit culturel.

La Ligne rouge (1998), troisième œuvre de Terrence Malick à la beauté énigmatique et à la classification générique ambiguë, semble ne pas tenir compte de ce point de vue de la « promesse du genre », y compris par rapport au film original d'Andrew Marton tourné en 1964, au titre anglais

¹ De ce point de vue, la vision ironique des tactiques commerciales des scénaristes et des producteurs dans *The Player* de Robert Altman est éloquent. Rick Altman, dans son ouvrage *Film/Genre*, commente : 'As portrayed by Tim Robbins in Robert Altman's *The Player* (1992), today's producers spend all their time listening to writers trying to identify their scripts with as many genres as possible'. [129].

éponyme et intitulé en Français *L'attaque dura sept jours*. L'affiche et le sujet, l'histoire ponctuelle de la compagnie Charlie de l'infanterie américaine qui tente de reprendre aux Japonais en 1942 l'île stratégique de Guadalcanal pendant la Guerre du Pacifique, programment d'emblée un *film de guerre*. Par ailleurs, la sortie du film fin 1998 souligne sa proximité avec le succès majeur de Steven Spielberg la même année, *Il faut sauver le soldat Ryan*, aux séquences de guerre très réalistes. Mais précisément, les scènes de bataille – filmées comme des tentatives désespérées et résignées de la part des soldats d'obéir aux ordres tout en se préservant et sauvegardant les leurs – n'apparaissent que tard à l'écran et se révèlent paradoxalement presque secondaires, tant le film tout entier est à la fois une ode foisonnante à la splendeur et à l'indifférence de la Nature, et une réflexion philosophique sur le sens de la vie, l'état de conflit inhérent au monde, et sur les valeurs d'entraide, d'amitié et d'amour. Apparemment déçus dans leurs attentes génériques, les spectateurs se sont vite lassés et ont massivement quitté les salles lors de sa sortie française. Le phénomène d'hybridation semble avoir ici joué un rôle déroutant. Le régime auctorial qui proposait une vision très personnelle et une critique explicite de la guerre n'a pas coïncidé avec le régime spectaculaire qui en a alors disposé de façon rédhitoire, compromettant d'emblée l'interprétation même du film. Dans ce cas précis, les deux régimes de généralité ne se sont en quelque sorte jamais rencontrés, annulant le pouvoir de la médiation générique et par voie de conséquence le plaisir du genre, rendant le film « irrecevable » et inintelligible.

Mais le fait que la classification générique n'ait pas fonctionné, au même titre par exemple que les stars ou l'auteur, comme « passeur », comme médiateur permettant à un public de mettre en place un cadre interprétatif n'était bien sûr qu'en partie intentionnel. Le contexte interprétatif semble bien avoir été parasité par le précédent de l'extraordinaire succès de *Il faut sauver le soldat Ryan*, qui crée de façon parfaitement incontrôlable un horizon d'attente pour un mytique « genre pur ». Mais d'une part les genres ne peuvent être des catégories étanches puisqu'ils dépendent d'effets d'interprétation qui varient avec le temps, les jeux d'étiquetage et les perspectives idéologiques ou analytiques, d'autre part l'équilibre de la formule « film de guerre » avait déjà été délibérément mis à mal par Malick lui-même. Loin des critères d'une mécanique d'écriture hollywoodienne, le cinéaste s'est attaché à rendre tangible le principe du mélange en alternant visions d'un paradis ravagé par la folie destructrice des hommes, plongées dans l'intériorité d'une conscience de soldat, scènes d'action à la violence spectaculaire et à l'esthétique fantomatique et décalée, réflexions sur le rapport à Dieu et à sa conception de la souffrance humaine. L'intrigue est morcelée, donnée parcimonieusement en fragments d'un puzzle dont le motif général demeure caché, insaisissable parce que les scènes superposées semblent pouvoir se déplacer et se recomposer à l'infini. Ce sont et les personnages et les spectateurs qui sont alors entraînés dans une série de parcours narratifs qui représentent autant d'entrées en récit hétérogènes. Le travail de montage amplifie cette impression de distribution dissonante déjà perceptible dans le roman-source éponyme de James Jones publié en 1962. En fait, le processus de recombinaison à l'écran d'images alternativement idylliques et terrifiantes épouse au plus près les avancées et reculs successifs, au sens propre comme figuré, des hommes de la compagnie Charlie. Les

voix intérieures qui s'élèvent à intervalles réguliers et relèguent parfois les effets sonores de la bataille ou les simples bruissements d'une jungle des premiers âges à l'arrière-plan, déplacent la violence par la méditation et l'observation. L'exploitation des voix-off qui se répondent ou se succèdent, échos pertinents ou sans lien, interrompt la représentation conventionnelle des scènes d'action et interdit le processus d'identification aux différents personnages de soldats. Les séquences se juxtaposent, les visions aussi, projetant en avant certaines figures qui seront ensuite momentanément abandonnées.

Ainsi Jim Caviezel, qui joue le rôle de Witt, cœur simple et déserteur, ne prend de dimension héroïque puis christique qu'à la fin d'un long parcours de trois heures, en apparence dépourvu de sens, à travers la nature sauvage. Les scènes filmées au ralenti où Caviezel nage au milieu des enfants aborigènes dans la beauté irréelle du Pacifique Sud envahissent l'écran de façon souvent impromptue, presque incongrue. Il est parfois tout juste identifiable et ce n'est donc pas seulement le rythme de l'intrigue qui est rompu, c'est aussi le mécanisme de reconnaissance du personnage. En harmonie avec cette nature vierge et en parfaite osmose avec sa nouvelle famille, Witt illustre ici le principe de fusion qui finit par dominer tous ces hommes. La perte de l'individualité dans des circonstances extrêmes s'inscrit d'abord dans la volonté du soldat de faire corps avec un environnement qu'il voudrait édénique, avant de s'incarner, au cœur d'un déluge de feu et de sang, dans le réflexe d'autoprotection et de sauvegarde de l'autre devenu membre de l'unique famille qui compte dans cet affrontement bestial avec des forces japonaises quasi-invisibles. C'est ce travail sur l'écart qui fait de *La Ligne rouge* à la fois un hybride et un transfuge.

Variations sur les traits invariants : défis et déceptions

Si l'œuvre de Malick reste tout de même un film de guerre, c'est parce qu'il *parle* – entre autres – de la guerre plus qu'il ne la montre. L'assaut et ses figures, invariants centraux de la plupart des films de guerre, sont présents mais *détournés*, presque « décadrés » au sens où ce n'est pas véritablement cet élan vers l'adversaire que traque la caméra dans l'harmonie millénaire de ce paradis insulaire. Ce qui emplit le cadre, ce sont bien les visages des soldats, souvent filmés en gros plan, et l'expression du doute et de la peur des hommes, qui traduit l'acceptation ou le rejet terrifié de l'imminence de la mort. L'enjeu ici est, comme l'ennemi, intérieur donc plutôt qu'extérieur ; interne aux différentes personnalités qui composent cette « compagnie », plutôt qu'externe et ne met en présence que de façon lointaine les modalités traditionnelles du combat manichéen entre deux camps ennemis.

Terrence Malick s'aventure assez loin de ce que Raphaëlle Moine appelle l'« équilibre sémantico-syntaxique qui est souvent repéré comme un 'noyau du genre' » [Moine: 103]. Il laisse en fait d'emblée derrière lui le centre figé d'une formule stable du genre. Comme le dit Michel Larouche, qui cite lui-même Francesco Casetti : « Car un film de genre "doit être grammaticalement 'juste' tout autant et surtout qu'opportun', c'est-à-dire adapté à son contexte" » [Larouche, in Serceau: 209].

Or, on l'a vu, les codes de l'affrontement et la mise en scène du conflit se présentent justement dès la première séquence comme radicalement *autres*. Les séquences intercalées et la voix-off offrent diverses amorces d'intrigues parallèles, souvent de nature antinomique et intimiste, et un commentaire distancié sur le danger immédiat. Enfin, le rôle du méchant est attribué, au sein même de l'armée américaine au colonel Tall, joué par un Nick Nolte figé dans l'obsession que la prise de Guadalcanal lui offrira enfin la promotion tant espérée. Tous ces gauchissements du modèle générique initial finissent par en déplacer le fondement même. Le rituel du conflit perd son marquage générique pour n'être plus, bien au-delà de l'hommage ou de la citation, que détournement et débordement des lois du genre. Le décalage entre texte et contexte s'inscrit d'abord dans la redistribution de la logique frontale de la guerre à l'échelle du monde tout entier. La voix narrative elle-même se mue en une sorte de polyphonie pas toujours identifiable qui donne une représentation poétique de l'état de guerre et de prédation endémique. Alors que la caméra cadre un crocodile se mettant à l'affût dans l'eau boueuse d'une rivière, et des lianes puissantes enserrant des troncs d'arbres géants dans la forêt vierge, la voix-off du soldat Witt interroge :

What is this war in the heart of nature? Why does nature vie with itself? [...] How did we lose the good that was given us? Or let it slip away? Scatter it carelessly...trade it for what has no worth?

Parti d'un questionnement sur les notions de désillusion, de hasard et de nécessité, Witt, voix narrative dominante, entame une réflexion sur le divin qui participe largement de l'ambiguïté du film. L'écart provient essentiellement ici d'un sentiment d'étrangeté à la fois face au cadre traditionnel du genre, et face aux techniques du débordement. Ni reniement total, ni pastiche ou parodie, le film joue de l'articulation plurielle entre identités génériques. Souvent désignée comme une œuvre « philosophique », « poétique », *La Ligne rouge* infléchit les différentes fonctions sociale, culturelle, économique et communicationnelle du genre. Le schéma patriotique et héroïque traditionnel éclate sous la pression des multiples histoires individuelles sans toutefois que les croisements de genres remplissent leur fonction de médiation rendant le film intelligible à un vaste public. Dans ce paysage hybride, où se côtoient le semblable (l'enjeu officiel reste tout de même la prise de la colline aux Japonais par la compagnie Charlie) et le dissemblable (le paysage mental du soldat Bell, illuminé par des scènes d'amour avec sa femme, parasite par exemple celui de l'île et des combats), l'hétéroclite semble bien entraver la production de sens et l'activité d'interprétation du spectateur. Cette stratégie d'alternance de séquences et de choc visuel induit une rupture de contrat et de rythme qui ne remet pas seulement en cause la fidélité à un même schéma narratif.

« Variation » est à prendre ici dans un sens radicalement différent du sens musical habituel de *variation sur un même thème* – presque dans celui d'illustration visuelle des deux principes qui semblent régir cet univers en guerre, le hasard et le chaos. Ce qui ne varie pas, semble nous dire Malick, ce sont ces vecteurs fondamentaux de la représentation de la guerre. Et c'est dans la juxtaposition de ces différents fragments d'histoires avec les multiples déclinaisons d'une ligne narrative mouvante qu'il faut probablement chercher le sens particulier de « variation » ici et, par voie de

conséquence, les raisons de la rupture d'un pacte qui promet aux amateurs un type déterminé de fiction, de narration et de plaisir. Si la variation de Terrence Malick a été jugée par la plupart *non-conforme*, c'est à la fois par rapport à des attentes génériques non respectées, et probablement délibérément ignorées, illustrant ainsi le conflit classique entre œuvre d'auteur et œuvre de genre, et en raison de l'interaction de différentes forces qui n'ont pas réussi à faire coïncider les identités génériques avec une catégorie d'interprétation identique. Le retour du même semble être en effet négocié non pas par rapport aux structures et à la sémantique attendues du film de guerre, mais bien par rapport à une logique interne de la répétition (fragments intimes, flashes et analepses, à-côtés de l'assaut) propre à Malick et revendiquée comme substitution valide par rapport à la variation infinie sur une même formule de « film de genre ». Peut-être pourrait-on dire ici que la singularité de style et de vision du monde du cinéaste, conçue à l'origine comme un défi, a désorienté les spectateurs dans leurs attitudes de réception et les ont amenés à un système de lecture non cohérent. De simple hybride, le film est devenu une sorte de mutant inacceptable, de composition impossible aux dispositifs difficilement accessibles. Ainsi, les visions-révisions incessantes de son histoire intime par Ben Chaplin/Bell, ou encore Jim Caviezel/Witt qui devise sur l'immortalité et revoit en une séquence étrange sa mère mourir dans le calme et la dignité (les limites de la chambre, filmée en contre-plongée comme un volume qui s'ouvre vers le haut du cadre, se dissolvent en un fondu enchaîné sur l'océan et la plage immuables), imposent un déroulement du récit filmique trop acrobatique et incongru pour constituer un croisement harmonieux de genres et une véritable mutation.

Des films comme *La charge victorieuse* (*The Red Badge of Courage*, John Huston, 1951), *L'adieu aux armes* (*A Farewell to Arms*, Charles Vidor, 1958) ou encore *Le jour le plus long* (*The Longest Day*, Andrew Marton, 1962), autre adaptation d'un roman de James Jones, perpétuent en un sens les canons du genre. Il faut sauver le soldat Ryan avait déjà, quant à lui, imposé un écart significatif par rapport à la norme mais il s'est maintenu en un point d'équilibre. Il a en effet fonctionné de façon impromptue comme l'étalon qui a fait basculer *La Ligne rouge* du côté des œuvres mutantes qui ne peuvent se sédimenter en nouveaux genres, dérivés de nouveaux cycles finalement « stabilisés ». Le film ne paraît appartenir à aucun lieu cinématographique et culturel déterminé résultant d'une utilisation collective des catégories génériques précisément parce que sa mise en relation avec d'autres films reste problématique. Si l'on reprend la définition du genre donnée par Francesco Casetti, il semble qu'il n'y ait pas véritablement partage de règles et que le système d'attente du spectateur soit déçu :

[L]e genre est cet ensemble de règles partagées qui permettent à l'un [celui qui fait le film] d'utiliser des formules de communication établies et à l'autre [celui qui le regarde] d'organiser son propre système d'attente. [Casetti: 298]

Le film de Malick se situe en quelque sorte à contre-courant d'une histoire et d'une théorie du genre et paraît pour l'instant ne s'inscrire que difficilement dans le processus générique. Pour le grand public, reformulation minimale et déformation ont cohabité sans pour autant,

apparemment, offrir de carte topographique. Enfermé dans une catégorie unique, le film a été ramené à une occurrence isolée et déjà presque « fossilisée », péniblement déchiffrable. Pourtant, la vaste majorité des critiques a pris le contre-pied de cette approche réductrice et a vu au contraire dans cette œuvre iconoclaste d'un cinéaste révérend mais silencieux après *La Balade sauvage* (*Badlands*, 1973) et *Les Moissons du ciel* (*Days of Heaven*, 1978)² le fondement d'une nouvelle logique générique dans un contexte adverse.

Nouvelles cartographies, nouvelles définitions ?

De la nature de l'écart et de la réalité mouvante qu'il recouvre dépendent donc seulement en partie le positionnement du spectateur et la production de sens. Comme l'a souligné Rick Altman dès 1984, la définition du genre ressemble à un site en perpétuelle renégociation entre l'industrie du film (ici spécifiquement hollywoodienne) et son public, à une sorte de lieu d'affrontement toujours en mouvement entre les utilisations rituelles et idéologiques du genre :

The structures of Hollywood cinema, like those of American popular mythology as a whole, serve to mask the very distinction between ritual and ideological functions. Hollywood does not simply lend its voice to the public's desires, nor does it simply manipulate the audience. On the contrary, most genres go through a period of accommodation during which the public's desires are fitted to Hollywood's priorities (and vice versa). Because the public does not want to know that it is being manipulated, the successful ritual/ideological 'fit' is almost always one that disguises Hollywood's potential for manipulation while playing up its capacity for entertainment.

Whenever a lasting fit is obtained – which is whenever a semantic genre becomes a syntactic one – it is because a common ground has been found, a region where the audience's ritual values coincide with Hollywood's ideological ones. [223]

Ce relatif état d'équilibre des forces n'a apparemment pas été atteint dans *La Ligne rouge*. Son « site », qu'illustre particulièrement bien la terminologie topographique et guerrière du critique Altman, est un exemple extrême d'échec de stabilisation d'un régime générique et de rupture. Il semble pour l'instant avoir entraîné un niveau minimal de coopération entre industrie et spectateurs d'une part, multiples utilisateurs des différents genres d'autre part.

Stigmata de Rupert Wainwright, sorti en 1999, représente au contraire l'exemple type de synthèse aboutie et de souplesse générique. La jaquette du DVD souligne d'ailleurs sans ambiguïté une alliance de genres réussie : « Un film qui réunit brillamment thriller et épouvante, dans la lignée du *Sixième sens* et de *L'exorciste* ». La variation est donc présentée d'entrée comme harmonieuse, à la fois sur le film d'horreur et le film de suspense, ou plus exactement, sur un récit filmique à intrigue politico-religieuse. Ces deux films appartiennent bien sûr à des catégories génériques distinctes, mais il est troublant de constater les disparités dans leur réception. Pourquoi les

² Avec, pour le premier, Martin Sheen et Sissy Spacek débutante, et pour le second, Richard Gere, Brooke Adams et Sam Shepard.

mélanges de genres et l'hybridation ont-ils mieux fonctionné dans ce thriller horrifique et mystique ? Quelles différences de traitement ont ainsi justifié une réception quasi unanimement favorable ?

Peut-être faut-il partir du terme *innovation* pour comprendre la stratégie de Wainwright dans *Stigmata*. Interrogé sur sa propre catégorisation du film, le cinéaste le qualifie de 'mystical mystery', soulignant d'emblée le travail de composition et de combinaison de dispositifs propres à au moins deux genres différents très en vogue à la fin du XX^e siècle. Partant du postulat que les genres s'hybrident, il le démontre en quelque sorte *techniquement* en représentant de façons multiples l'intersection de deux mondes, le naturel, ancré dans la réalité trépidante d'une grande ville américaine contemporaine, ici la jungle urbaine de Pittsburgh, et le surnaturel, qui s'inscrit à l'écran de manière fugace – exception faite de la séquence d'ouverture au Brésil – mais insistante, dans le montage haletant de plans inserts ou très brefs d'icônes et de scènes religieuses. De fait, des séquences entières ne se définissent plus que comme variations sur l'intensité de la souffrance du Christ lors de la Passion, et de celle de l'héroïne, Frankie Paige interprétée par Patricia Arquette, par un effet de mimétisme terrifiant. L'impact visuel de ces images-figures toutes associées à l'hagiographie catholique est intensifié et même relayé par le personnage énigmatique du prêtre Andrew Kiernan/Gabriel Byrne, systématiquement dépêché sur les lieux d'événements inexplicables par la « Division des Miracles » du Vatican pour en tester la validité. Le regard de l'homme d'église et de science s'interpose entre celui des spectateurs et les manifestations surnaturelles dès la séquence introductive, avant de disparaître puis de réapparaître alors que les attaques que subit Frankie se font plus spécifiques et sanglantes.

C'est ce parcours visuel qui permet donc en partie l'identification et l'analyse du phénomène, associant l'œil de l'enquêteur et l'œil du religieux dans un même mouvement. La forme du thriller conditionne celle du récit miraculeux qui conditionne à son tour celle du thriller. Et c'est cette insertion du doute fondamental qui remet en question le statut des deux récits concurrents. La représentation du doute contamine tous les niveaux d'interprétation du film, recréant au cœur de cette stratégie de mélange et d'innovation technologique et esthétique une logique générique étrangement performante. Le regard de l'homme de foi fait écran mais il est aussi médiateur, presque *vecteur* du phénomène, reproduisant en ce sens notre propre oscillation entre adhésion et refus d'adhérer, mais surtout *ne produisant de sens* que très *parcimonieusement*, distillant ainsi rituellement incompréhension, peur et plaisir. Ici, l'éclatement du récit ne provient pas tant d'une multiplicité de perspectives que d'un éclatement du point de vue en visions antithétiques. Alors que le père Kiernan enquête sur les larmes de sang de la vierge dans l'église brésilienne, un croyant dans la foule l'apostrophe violemment, résumant en quelques mots accusateurs toute la problématique du film qui est aussi celle du film d'horreur, croire ou ne pas croire : « Vous faut-il encore d'autres preuves ? » Et c'est d'ailleurs bien après les avoir toutes recueillies qu'il va se proposer comme médium de substitution à la force de l'au-delà qui habite l'héroïne. Chaque personnage du film semble confronté à la même interrogation, mais au cœur d'un

cheminement qui est rarement invalidant car il intègre progressivement les diverses variations narratives et génériques proposées et permet, envers et contre tous, une progression – de point de vue en point de vue et surtout, d'un genre à l'autre, dans un mouvement de développement de l'intrigue qui reste, somme toute, assez classique : surgissement inexpliqué du phénomène, phase d'investigation avec remises en cause multiples et pistes avortées, acheminement vers une résolution même imparfaite. Le processus de détection propre au film policier impose ici sa grammaire particulière et quasiment invariante aux traits caractéristiques du film d'horreur génériquement marqué, mais non étroitement *formaté*, selon la distinction de Steve Neale.³

Les différentes étapes de cette intrigue « de découverte » offrent une base qui permet l'interprétation sans toutefois la déterminer de façon stricte.⁴ Mais précisément, si les histoires, situations et personnages sont relativement familiers, le film se construit à partir d'une gamme de techniques qui n'est pas limitative et met en exergue les propriétés caractéristiques des différents genres en présence. Le déchaînement d'effets paranormaux et la libération des forces surnaturelles au cours des expériences techniques qui laissent aux structures narratives du thriller et du film d'horreur toute latitude pour se combiner librement. Rupert Wainwright a souvent mentionné dans ses interviews son travail sur l'image, les couleurs et le son en collaboration avec le directeur de la photo, Jeffrey Kimball, le coordinateur des effets spéciaux, Al Disarro et les musiciens Billy Corgan (*The Smashing Pumpkins*) et Elia Cmiral. Comme c'était déjà le cas pour *Seven* (David Fincher, 1997), le procédé de développement utilisé en atténuant les couleurs (*skip bleach process*) lui a permis, dit-il, de donner au film une tonalité de mystère presque au sens religieux du terme, en intensifiant par contraste la profondeur des noirs et blancs, comme si les scènes avaient été tournées uniquement en lumière naturelle.

L'esthétique délibérément novatrice, parfois extrême, du film contribue à renouveler la lecture d'identités génériques déjà plurielles. La dimension « clip MTV »/film publicitaire de certaines séquences aux angles obliques (plans de trois-quarts avec inclinaison et distribution inhabituelles dans le cadre comme lors des gros plans de Frankie en majesté), plongées et contre-plongées complexes et d'une grande concision est exacerbée par le caractère parfois strident d'une bande-son techno-grunge. Le montage alterné de symboles chrétiens et de scènes parfaitement profanes de la vie courante d'une jeune fille ordinaire fixe les contours d'une iconographie du genre qui va se radicaliser en une sorte d'économie cumulative et de systématisation de l'allusion à d'autres films du genre.

³ Steve Neale parle de films 'generically modelled' et 'generically marked' [28].

⁴ Raphaëlle Moine en analyse judicieusement la trame organisée en quatre grandes étapes formalisées par le critique Noël Carroll (attaque ; découverte ; confirmation et tentative de convaincre les autres ; confrontation finale) qui, toutes, soulignent « l'incompétence et l'inefficacité de la science, de ses représentants institutionnels, de la pensée rationnelle » [Moine: 46-7].

En superposant la mission du spécialiste ès-miracles du Vatican entravée d'obstacles majeurs, dont le cardinal Houseman/Jonathan Pryce en fin politique et cerbère corrompu des hautes sphères de l'institution catholique n'est pas le moindre, et la quête personnelle et spirituelle du prêtre qui se traduit par une crise momentanée de vocation, Wainwright répète et révisé les modèles classiques. Il porte plus loin encore la perspective sensationnaliste de *L'Exorciste* de William Friedkin en 1973 avec ses scènes attendues mais vertigineuses de lévitation, d'impression des stigmates du Christ dans la chair et de possession. Le corps martyrisé de Frankie, à la fois victime et tentatrice habitée par l'esprit vengeur mais non maléfique du traducteur religieux Alameda, devient instrument de révélation divine qu'il faut décrypter avant qu'il puisse être désenvoûté. Il est littéralement et métaphoriquement porteur du message du cinquième évangile du Nag Hammadi, supposé avoir été rédigé dans la langue de Jésus, en Araméen, et découvert en 1945 sur des rouleaux de parchemin près de la Mer Morte égyptienne. Les plans du corps et de ses marques deviennent peu à peu indissociables du texte sacré lui-même, menace absolue pour la hiérarchie catholique puisqu'il prône que l'église de Dieu est en chaque homme, indépendamment de tout bien matériel. La même archéologie mythique remontant aux sources du christianisme préside aussi à l'intrigue de *L'Exorciste*. Ici pourtant, c'est le messager non-croyant qui est touché par la religion et doit être réduit au silence et supprimé. Le point focal du film est bien le corps supplicié et non plus la figure du prêtre-exorciste. Toute la stratégie de *Stigmata* repose donc sur les tactiques cinématographiques de la révélation et les mécanismes de la fascination qu'elles déclenchent chez les spectateurs, que ce soit les membres de l'entourage de Frankie, Andrew Kiernan ou le grand public.

Mais les diverses lectures du récit filmique, loin d'entrer en conflit et de fonctionner selon une logique mutuellement exclusive, se complètent au contraire, complexifiant l'intrigue à loisir et la surcodant génériquement. C'est un mode de la surenchère qui correspond d'ailleurs assez bien aux mutations sémantiques et syntaxiques reflétant les changements socio-culturels, historiques et cinématographiques actuels. L'enquêteur déchiffre sans surprise une énigme pluri-dimensionnelle, son rituel d'exorcisme final se révèle proprement un succès, et le sens du sacrifice chez le non-croyant est poussé à l'extrême puisqu'il meurt dans l'avant-dernière séquence.

L'originalité de la « déviation » par rapport au schéma générique et à sa répétition inhérente vient peut-être du fait que deux modes interprétatifs de la même histoire se croisent et s'associent. Ce qui nous ramène au processus d'interprétation des signes qui habite Kiernan dès l'ouverture et à la deuxième phase du dénouement, au schéma explicatif rétrospectif caractéristique de nombreux succès récents. Comme dans *Le Sixième Sens* de M. Night Shyamalan qui date de 1998 et *Les Autres* de Alejandro Amenabar, sorti en 2001, *Stigmata* impose un dernier renversement de point de vue sur le phénomène démoniaque, une ultime variation du genre.

Wainwright semble organiser la perception selon deux modes qui se conjuguent de façon souple. Répondant à l'anticipation légitime de l'amateur, il prend soin de lui fournir tout un arsenal de données audiovisuelles caractéristiques du genre (capitalisant ainsi sur le plaisir de

reconnaissance de traits communs), tout en lui laissant la liberté d'adapter sa propre structure d'interprétation aux informations qu'on pourrait appeler *excentriques*, qui ne correspondent pas au cahier des charges usuel du genre et donc n'appartiennent pas aux variables habituellement proposées par un schéma générique préalable. Il a compris, comme le disait David Cronenberg lors du Festival de Cannes 2005, que « [l]e genre est protecteur. Il permet de faire des choses interdites et subversives ». [Cité par Rauger: vi].

Le plaisir qui ressort de cette manipulation semi-guidée est donc à la fois autre et complémentaire, donnant l'illusion de pouvoir momentanément en quelque sorte remodeler et enrichir les règles du genre. L'amateur se voit offrir la certitude d'évoluer en terrain connu et tout à la fois la possibilité de naviguer dans une sorte d'espace générique délicieusement non balisé. Que Frankie meure ou pas, on attend de l'exorcisme qu'il réussisse et que son corps de suppliée soit libéré. Ce que l'on ne peut anticiper, ce n'est pas tant le mode de fonctionnement que la nature du rebondissement final dans la séquence de conclusion qui clôt le diptyque brésilien. Lorsque Kiernan/Byrne finit par assembler les pièces du puzzle et percer le mystère du lien entre message et messenger, sa remontée à l'origine du phénomène implique une relecture du processus de la possession. Le chapelet du père Alameda, objet-culte « de transition », fil rouge de la détection, réinstalle *in extremis* une véritable filiation et change le sens de la notion de possession. Le traducteur d'antiques textes religieux en était bien le *possesseur*, qui doit être dépossédé du manuscrit sacré afin d'en assurer la transmission et révélation au monde et ainsi mettre un terme à une mécanique démoniaque classique.

En somme, ce que Rupert Wainwright met en scène avec force effets spéciaux, c'est le désir et le plaisir de la variation, entre réaffirmation des conventions de genres multiples et latitude d'accorder une valeur particulière à ces variations. En ce sens, il reproduit avec succès la pratique actuellement dominante du mélange des genres, qui intensifie d'autant le plaisir de l'amateur qu'en croisant les schémas génériques et en démultipliant les possibilités de variation, elle complexifie les modes de perception. Peut-être est-ce là le jeu apocryphe et complexe que Terrence Malick n'a pas proposé dans *La Ligne rouge*. Les scènes d'action imposées y sont déplacées, au sens littéral comme métaphorique, et les figures libres justement trop éclatées et affranchies des conventions du genre pour offrir au spectateur l'illusion d'une quelconque liberté.

La notion centrale de jeu générique paraît en fait constituer la véritable ligne de partage entre les deux œuvres. Plus le plaisir de la variation entre des bornes établies mais en partie redéfinissables est intense, plus la circulation du film est grande. Et plus ses schémas génériques s'articulent harmonieusement tout en se prêtant à l'innovation, plus son interprétation demeure, paradoxalement, contrôlée et ouverte tout à la fois. Accorder actuellement une fonction au classement générique semble donc irrémédiablement valider le modèle de catégorisation multiple d'une œuvre.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute Publishing, 1999.
- BRION, Patrick. *Le Cinéma de guerre*. Paris : La Martinière, 1996.
- CASETTI, Francesco. *Les Théories du cinéma depuis 1945*. Paris : Nathan, 1993.
- MALICK, Terrence [Metteur en scène et scénariste]. *La Ligne rouge*, 1998, Fox 2000. D'après le roman éponyme et autobiographique de James Jones datant de 1962. Avec : Sean Penn, James Caviezel, Ben Chaplin, Woody Harrelson, Elias Koteas, Nick Nolte etc. Photo : John Toll.
- MOINE, Raphaëlle. *Les Genres du cinéma*. Paris : Nathan, 2002.
- NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London & New York: Routledge, 2000.
- RAUGER, Jean-François. « Cronenberg, maître en son genre ». *Le Monde* (12 mai 2005) : vi.
- SERCEAU, Michel (ed.). *Panorama des genres au cinéma*. *Cinémaction* n° 68. Paris : Corlet-Télérama, 1993.
- SIPIERE, Dominique. *Cinéma américain et théories françaises : images critiques croisées*. *Revue Française d'Etudes Américaines* n° 88, mars 2001. Paris : Belin.
- WAINWRIGHT, Rupert [Metteur en scène]. *Stigmata*, MGM, 1999. Scénaristes : Tom Lazarus et Rick Ramage. Avec : Patricia Arquette, Gabriel Byrne, Jonathan Pryce.