

Introduction

Petits arrangements avec le contrat

Xavier DAVERAT

Les mains se touchent et, coulant des entailles faites dans les paumes des deux personnages (l'Indien et le hors-la-loi), les sangs se mêlent. À cet instant, dans le roman qu'adapte le film de Clint Eastwood, *The Outlaw Josey Wales* (1976), on lit : « *No signed paper can hold the iron, it must come from men*¹ ». Cette séquence et la phrase qui lui est associée peuvent servir d'emblème. Au diable le contrat formalisé, passé en bonne et due forme : comptent avant tout la valeur intrinsèque d'un engagement humain et la symbolique d'une obligation.

C'est moins pour leurs caractéristiques juridiques – détail des clauses, technique rédactionnelle, « ingénierie contractuelle » – qu'en termes de représentation que sont approchés les contrats visés dans le présent ouvrage. Cette perspective, qui repose sur l'analyse filmique, résulte de l'invitation lancée par l'Institut de recherche en droit des affaires et du patrimoine (IRDAP) à la Société d'études et de recherche sur le cinéma anglophone (SERCIA), qui tint à Bordeaux son XVIII^e congrès². Anglicistes et américanistes, spécialistes des études cinématographiques, d'information et de communication, d'audiovisuel, ainsi que quelques juristes ont passé le contrat au prisme du cinéma anglophone.

1. Forrest Carter, *Gone to Texas*, in *Josey Wales. Two Westerns*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989, p. 179. – Forrest Carter, *Josey Wales hors-la-loi*, trad. Jean Guiloineau, Albi, Passage du Nord-Ouest, coll. « Short Cuts », 2013, p. 192.

2. Bordeaux, 4-7 septembre 2013.

Il en découle d'abord que les études réunies ici ne visent pas les contrats *du* cinéma mais les contrats *au* cinéma. Les conventions, accords, pactes ou protocoles analysés par des contributeurs qui, majoritairement, ne sont pas juristes, sont pris pour la manière dont ils apparaissent dans les films ou séries, et les enjeux qui sous-tendent leur conclusion, leur exécution ou leur inexécution, leurs conséquences. Mais, l'approche du contrat dans l'œuvre filmique se prolonge aussi par celle du contrat à l'œuvre pour qualifier la relation aux films entretenue par les spectateurs, le public. Le contrat devient alors une image métaphorique utilisée pour évoquer la relation entre le film et les sujets récepteurs, constituée d'obligations réciproques qui peuvent être, le cas échéant, honorées ou trahies.

Il ne faudrait pas en déduire, pour autant, que cet ouvrage ne s'adresse pas aux juristes. Au contraire, le regard extérieur porté par des chercheurs relevant d'autres disciplines sur un acte juridique questionne le sens et la valeur des engagements pris par des parties. Il fait transparaître le fait que le contrat, convention génératrice d'obligations entre personnes, a d'abord pour fonction de traduire juridiquement des rapports – sociaux, économiques – entre individus ; sa mise en œuvre constitue, dès lors, l'un des fondements de toute organisation sociale. Le contrat est aussi le prolongement particulier de conceptions libérales d'ensemble : la liberté contractuelle, l'autonomie de la volonté des cocontractants ont été associées à un principe plus général de liberté de l'homme, qui ne saurait être soumis à des obligations que s'il y consent ; il est cependant bien admis que la faculté de contracter ne peut intervenir que dans le cadre fixé par la loi, l'utilité sociale et la justice contractuelle servant de cadre à la liberté de conclure. Ainsi, de l'approche du contrat lui-même à ses enjeux, le champ était largement ouvert. Le sujet est inépuisable, d'autant que, les juristes l'on noté depuis longtemps, avec la multiplication et la diversification des contrats, « nous vivons de plus en plus contractuellement³ ».

Les contributions présentées ici considèrent d'abord le contrat en tant que créateur d'un lien de droit, d'une obligation juridique. C'est interroger la manière dont la relation contractuelle s'inscrit dans le dispositif de narration. Elle se prépare (négociations, protocoles...), se noue, se formalise (ou pas). Le contrat doit ensuite être exécuté et il faut, enfin, envisager les sanctions de son inexécution. Ce faisant, tous les domaines ou objets sont possibles : vente, relation de travail, commerce, contrat de mariage, etc.

3. Louis Josserand, « Aperçu général des tendances actuelles de la théorie des contrats », *Revue trimestrielle de droit civil*, 1937, p. 1.

Le contenu des obligations contractuelles peut être un champ d'étude : intérêts convergents ou antagonistes, détermination d'un but commun, conséquences pécuniaires et économiques, etc. Le contrat peut aussi être appréhendé d'un point de vue historique... Naturellement, derrière la relation contractuelle, se profile un aspect humain : liens affectifs, familiaux, etc., qui fondent la dimension sociale du contrat. On peut aussi prendre le contrat comme symbolique ou métaphorique, permettant de pointer d'autres réalités économiques, sociales ou politiques que celles circonscrites, de prime abord, dans l'acte lui-même. Sans compter que, dans les marges et les confins, le rapport contractuel peut être décliné de la manière la plus large, avec toutes sortes de formes apocryphes de conventions, y compris les plus illicites... *Le contrat diégétique* ne se refuse rien !

Le contrat a aussi été perçu comme modèle de la relation qui s'instaurerait entre prescripteurs (auteurs, acteurs, producteurs) et destinataires (spectateurs) de l'œuvre filmique. *Le contrat spectatorial*, retient donc logiquement l'attention. Il est intéressant, d'emblée, de remarquer l'attrait d'un modèle *juridique* pour qualifier cette relation diffuse accompagnant l'acte de création cinématographique, comme une norme qui régirait un rapport établi, d'ailleurs aussi bien respectée que contournée ou rejetée par les auteurs. Au-delà des exemples étudiés, c'est la pertinence de la référence contractuelle qui est alors interrogée.

Le contrat diégétique

En considérant les contrats qui sont conclus dans le panel des films visés, on dirait que l'autonomie de la volonté règne en maître au point de permettre tout et n'importe quoi, y compris au travers de relations contractuelles qui ne sont que simulacres. Licite ou illicite, réel ou fantasmé, formalisé ou tacite : il y a bien ici une attraction « contractualiste » à l'œuvre, pour le meilleur ou pour le pire. Manifestement, les contractants sont maîtres chez eux, pour retourner une célèbre assertion de Josserand⁴... tout au moins dans la fiction !

Une question préliminaire est celle de la capacité juridique. L'esclave, bien sûr, en était privé et cette absence de personnalité juridique ne lui permettait pas d'agir en justice pour revendiquer une liberté individuelle. Le

4. Selon laquelle « les contractants ne sont plus maîtres chez eux », *Recueil hebdomadaire de jurisprudence Dalloz* (DH), 1933, chronique, p. 89.

statut de l'esclave, qui fait de celui-ci un bien objet d'une propriété, permet, en revanche, de viser le contrat passé avec le marchand d'esclaves comme moyen détourné d'engager, dans *Amistad* (Steven Spielberg), un processus abolitionniste à partir du procès relatif au navire négrier éponyme : ce qui se joue, c'est alors l'invalidation du contrat, comme l'explique Anne-Marie Paquet-Deyris. Mettant en parallèle la séquence d'ouverture d'*Amistad* avec celle de *Lincoln* (Steven Spielberg), l'auteur voit dans le second film, au travers d'une authentique photo d'esclaves qui fuyaient la captivité, des individus s'arrogeant eux-mêmes le droit de n'être plus des biens et les deux films participent du même questionnement sur la liberté.

The Hanging Tree (Delmer Daves), comme beaucoup de westerns, montre l'instauration de rapports juridiques en des territoires où la loi ne s'impose pas encore. Le film qu'étudie Sylvain Louet a alors une valeur génésique dans notre problématique. De surcroît, il évoque un pur contrat lorsqu'il s'agit de la concession d'une mine. À la recherche d'une certaine orthodoxie contractuelle naissante, on questionne le contrat : formalisme contre coutume de la poignée de main, autonomie de la volonté interpellée par la réticence d'une des parties, etc. Mais, très vite, d'autres rapports contractuels s'imbriquent, jusqu'à esquisser, par un contrat social en devenir, une possible refondation de la société.

Le mariage tient ici une place essentielle. Son double aspect de contrat et d'institution est au centre de la problématique de *Daisy Kenyon* (Otto Preminger), qu'analyse Patrick Saffar. C'est au terme d'un processus judiciaire imposé par l'aspect institutionnel du mariage que Daisy retrouve une liberté de choix – celle qui, normalement, préside à la conclusion d'un contrat – consistant à refuser *in fine* le divorce. S'il n'y a pas juridiquement de remariage, la réaffirmation effective de l'union est bien patente, de sorte que le film s'inscrit pleinement dans la lignée des « comédies du remariage » analysées par Stanley Cavell⁵. Entre aussi dans cette catégorie *Intolerable Cruelty*. Mais, dans le film des frères Coen, avec une intrigue où règne le mensonge, un divorce heureux et potentiellement lucratif vaut plus qu'un mariage... Par effet de retournement, c'est le mariage qui est risqué : le film, comme le constate Christophe Chambost, n'a pas la bienveillance des comédies et la cupidité y règne en maître. Il est intéressant de voir comment le travail scénaristique rebondit précisément sur les règles en vigueur, même si le côté spectaculaire de l'audience fait privilégier une procédure conflic-

5. Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, trad. Christian Fournier & Sandra Laugier, Paris, Cahiers du Cinéma, 1993.

tuelle qui éloigne de la réalité judiciaire. Cette fois encore, le film dépasse le cadre purement juridique pour se montrer acerbe envers la société californienne qu'il n'épargne pas... Cette extension ne surprend pas. Raphaëlle Costa de Beauregard montre comment, dans *La princesse aux huitres* (Ernst Lubitsch), derrière un contrat de mariage « parfait », se profilent d'autres intérêts (épouser un prince contre le paiement des dettes de celui-ci) ainsi qu'une satire de l'utopie capitaliste américaine (prise entre ambition et machinisme industriel). L'ensemble découle d'un film de la période allemande du réalisateur, mais qui vise l'Amérique dans une comédie romanesque et de mœurs.

Le contrat de travail est évoqué dans le contexte britannique. Magalie Flores-Lonjou le repère dans l'œuvre de Ken Loach. Si sa présence est parfois furtive, elle est suffisamment prégnante pour laisser apparaître certaines de ses caractéristiques juridiques ainsi que ses diverses variantes, depuis sa formation, période d'essai comprise, jusqu'à sa rupture, en passant par ses modalités d'exécution, ce qui constitue un témoignage supplémentaire, s'il en fallait, de l'ancrage du cinéma de Loach dans la réalité sociale. Mais, la préoccupation du réalisateur dépasse le cadre juridique du travail. L'emploi – ou à l'inverse le chômage – et la condition des salariés apparaissent surtout comme révélateurs des effets de la désindustrialisation, de la précarisation, et singulièrement des conséquences de la politique initiée par Margaret Thatcher. C'est également dans les années thatchériennes que se situe *My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears). Le nombre et la diversité des contrats qu'y relève Aurélie Damène sont notables : contrats de travail, de location, de location-gérance, de mariage, ainsi que partenariats commerciaux, prêts, dons, entraide familiale, etc. Ces contrats tacites, interlopes, proliférant dans des trafics qui font contrepoint ironique au libéralisme thatchérien, ne sont pas protecteurs des intérêts de chacun et rejouent même, à leur manière, la domination de certains au détriment des autres, les rapports de force (quand le contrat de travail double les liens familiaux et renforce le patriarcat familial ou, plus généralement quand des contrats déséquilibrés permettent de conforter des positions hiérarchiques), les fractures sociales entre britanniques et personnages d'origine étrangère...

On a bien compris que le contrat est rarement pris dans sa seule réalité juridique, mais pour servir de vecteur à des critiques, des dénonciations. Même le contrat féodo-vassalique, qui lie un seigneur et son vassal, participe de la représentation des rapports politiques du moment, sous l'américanisation cinématographique de Robin des Bois. Kevin Brémont montre, à cet égard, qu'il est tantôt l'épicentre des relations dans une société libé-

rale qui prodigue à tous des richesses, tantôt la représentation d'un rapport dictatorial établi au profit d'une classe dirigeante. Les termes de ce contrat, d'ailleurs, peuvent être transgressés dès lors qu'il entrave la liberté individuelle : la posture du héros s'accompagne d'un discernement qui lui permet de s'affranchir des obligations contractuelles. Mais, ce faisant, il demeure un conservateur qui ne remet pas en cause la relation au seigneur...

Ainsi, si le contrat est pris dans un ensemble qui se veut critique, parfois moqueur, sa fonction pourrait être vivifiée par la promotion au cinéma de quelque solidarité de groupe social, un « solidarisme » qui transparaîtrait sous l'inversion de ce qui est montré/dénoncé dans les films : obligation de collaboration (contre la précarisation dénoncée par Frears), règne de la bonne foi (par exemple à l'encontre des mensonges coéniens), agrégation d'une communauté (qui coopèrerait ainsi pour l'édification de la Cité chez Daves)... Gare à la naïveté, toutefois, qui ferait croire que « les contrats forment une sorte de microcosme ; c'est une petite société où chacun doit travailler pour un but commun qui est la somme des buts individuels poursuivis par chacun, absolument comme dans la société civile ou commerciale. Alors, à l'opposition entre le droit du créancier et l'intérêt du débiteur, tend à se substituer une certaine union⁶ » !

Le contrat peut évidemment s'affranchir de toute légalité. Nous savons bien que la seule volonté ne peut pas être une instance créatrice de droit libre et affranchie de tout contrôle. L'illicéité la plus emblématique est celle qui fait de la vie humaine l'objet du contrat. Julie Michot, dans son analyse de *Strangers on a Train* (Alfred Hitchcock), introduit le meurtre, dont on sait que l'échange est proposé par un personnage lors d'une rencontre dans un train. Elle débusque tous les signes qui pourraient être symboliques de l'échange des consentements : verres avec lesquels on trinque, briquet oublié portant les initiales d'un des personnages comme effet de signature, etc. Le contrat n'existe pourtant que dans l'esprit du psychopathe qui l'a proposé. Certes, peut-être son interlocuteur avait-il des raisons d'éliminer son épouse ou en rêvait-il inconsciemment ; peut-être, même, l'homme qui propose cet arrangement serait-il un double maléfique de celui auquel il s'adresse, à la façon du couple Jekyll & Hyde. Il n'en demeure pas moins qu'il manque au contrat l'acceptation de l'autre ; la relation contractuelle n'eut été complète que si, après le premier meurtre commis par celui qui avait proposé l'échange, il eut été répondu en retour par un commence-

6. René Demogue, *Traité des obligations en général*, Librairie Arthur Rousseau, tome VI, 1931, n° 3.

ment d'exécution du second meurtre, ce qui aurait pu illustrer l'idée selon laquelle un contrat « achève de se former en s'exécutant⁷ »...

En venir sur le terrain criminel obligeait à évoquer le tueur à gages. La typologie des tueurs et la nomenclature des situations contractuelles, établies par Jacques Viguier, interrogent à la fois la permanence de la figure du *contract killer* dans le cinéma anglophone et l'imitation du contrat licite, qu'il s'agisse de sa conclusion, de son exécution ou de ses conséquences. L'exercice de classification est classique chez les juristes, et donne lieu traditionnellement à des contributions dont l'unique objet est la qualification du contrat : contrat synallagmatique ou unilatéral, individuel ou collectif, consensuel ou d'adhésion, à titre gratuit ou à titre onéreux, à exécution instantanée ou successive, nommé ou innommé... La pure taxinomie des exécutions sous contrats pastiche froidement cette tradition en même temps que, derrière l'illicéité foncière de l'objet du contrat, la typologie des situations et des personnages peut introduire un questionnement sur l'obstination du cinéma à représenter le meurtre commandité.

Il y aurait alors beaucoup à se demander, à partir de cette prolifération des contrats de tueurs, ce qui est enfoui sous le meurtre par procuration. C'est ce à quoi procède Tiffen Brisset par un focus sur le tueur de la série *Dexter*, en évoquant le trauma à l'origine des pulsions meurtrières du personnage éponyme. Il est frappant que la canalisation de ces pulsions se fasse sous l'égide d'un Code de bonne conduite, « juridicisation » d'un comportement criminel. Mais, dans la mesure où Dexter est un tueur, en quelque sorte, « raisonné », qu'il ne frappe que des meurtriers dont il s'assure de la culpabilité, ce « bon tueur », qui attire du coup notre sympathie, est une sorte de *vigilante*, policier parallèle, hors du cadre légal. L'alibi du dysfonctionnement de la justice – dangereux car pouvant faire consensus – ramènerait alors aux *revenge movies* ou aux *polizzioteschi* de l'Italie des années soixante-dix.

Le rapport contractuel se fonde, dans les exemples envisagés jusqu'ici, sur une réalité juridique : soit il s'agit de vraies relations contractuelles plus ou moins esquissées au sein des films, soit il s'agit, dans le cas du meurtre planifié, de les reproduire – voire de les contrefaire – jusqu'à la caricature et dans l'illicéité la plus foncière. D'une nature plus diffuse sont les pactes entre personnages qui visent des obligations morales. C'est bien un contrat moral, une promesse faite au nom de l'amitié, qui est scellé quand, avant le départ au Vietnam, il est demandé à un personnage, par un de ses amis,

7. Georges Rouhette, « Droit de la consommation et théorie générale du contrat », in *Études offertes à René Rodière*, Dalloz, 1982, p. 269.

quoiqu'il arrive, de le ramener. Prenant le contrepied des lectures habituelles de *The Deer Hunter*, Frédérique Ballion voit, dans le film de Michael Cimino, un précurseur de la thématique des *rescue films*. Une nouvelle fois, le pacte qui fonde la mission du héros, déborde du cadre des rapports individuels, obligeant à rejouer, avec la recherche de l'ultime compagnon qui n'est pas revenu, l'intervention vietnamienne ; dans *The Deer Hunter*, selon l'auteur, l'itinéraire du protagoniste, même s'il n'a pu ramener que le corps de son ami, aboutirait à un final valorisant l'unité nationale, et engageant peut-être la perspective d'une réconciliation et d'une reconstruction.

C'est que, finalement, le contrat, plus ou moins avéré, affiché ou dissimulé, licite ou pas, donne aux parties concernées un sentiment de sécurité : la force de l'engagement, le caractère irrévocable des obligations souscrites de donner, de faire, de ne pas faire – ou, dans la séparation proposée par le droit romain, de donner (*dare*), faire (*facere*), fournir (*praestare*) – confère une aura particulière à ce qui relève de la *stipulation*. Il s'agit de construire un ensemble relationnel entre personnages, de s'accorder sur des principes, de contraindre à coopérer pour en tirer avantage. Dans cette perspective, certes, « le mot «contrat» suggère [...] les conditions d'une répartition adéquate des avantages, à savoir qu'elle doit se faire en accord avec des principes acceptables par tous les partenaires⁸ ». La dimension contraignante des obligations est alors rassurante, même pour les pires desseins, et doit permettre de satisfaire l'intérêt de chaque partie dans le cadre contractuel déterminé. C'est le triomphe d'une rationalité au fond très hobbesienne. L'« autonomie de la volonté » y règne. Mais, les films évoqués la font dégénérer en liberté de s'obliger pour tout motif ou mobile, ce qui revient à pointer, finalement, les excès de l'individualisme...

Il est bien pratique que, dans la description d'une aliénation, le contrat permette de s'inventer des prescripteurs ou, pour le dire en termes contractuels, des créanciers et justifier à leur égard de son comportement comme débiteur... C'est ce processus que j'ai essayé de relever dans *The Shining* (Stanley Kubrick), avec la force obligatoire du contrat de gardiennage de l'hôtel Overlook, conclu dès l'orée d'un film, qui dégénère en un réseau d'obligations, dans les troubles mentaux, la violence domestique, auxquelles s'ajoutent quelques incises politiques et sociales. Si *The Shining* exacerbe l'exécution du contrat, les contrats qui prolifèrent dans *Eyes Wide Shut*, sont autant d'injonctions. Philippe Fauré répertorie, dans l'ultime film de Stanley Kubrick, neuf ruptures de contrat à partir desquelles se dévoile

8. John Rawls, *Théorie de la justice*, trad. Catherine Audard, Paris, Éd. du Seuil, 1987, p. 43.

un désir de transgression, au moins inconscient, du personnage principal. En même temps, le réalisateur parsème son film de nombreux signes, manière d'interpeller le spectateur à partir d'une spéculation sur le tréfonds de l'âme humaine. Du conte libertin pour adultes, on en vient au conte gothique. Isabelle Tréard montre comment *Winter's Bone* (Debra Granik) s'articule autour d'un double contrat, « social et mytho-poétique ». Quand il faut pallier la défaillance paternelle, le film s'engage dans un parcours initiatique particulièrement sombre où s'agglutinent beaucoup d'échanges symboliques : l'argent, les mains du père mort prélevées à la tronçonneuse sur le cadavre de celui-ci comme preuve de mort aux fins d'extinction des poursuites, etc.

Le contrat spectatorial

La question de la relation du spectateur au film pose d'autres problèmes. Le lien qui assujettit une personne à une autre, caractéristique d'une obligation, découle normalement des volontés réciproques de celles-ci. Or, ces volontés réciproques font, *a priori*, défaut.

On peut en discuter. Sur le plan économique, d'abord, le cinéma s'inscrivant dans une culture de masse – industrie culturelle depuis le système des studios jusqu'aux *blockbusters* contemporains –, le respect d'une relation au spectateur, vécue en termes d'impératifs, n'est-elle pas obligatoire ? Mais, à ce moment-là, l'objectif est de capter puis de fidéliser un public. Il y a certes une proposition, une offre dans l'œuvre qui est créée, fondée sur la représentation que le prescripteur se fait du spectateur, lequel est « le point de passage d'un faisceau de déterminations⁹ ». Un cahier des charges, une bible¹⁰ et un pilote¹¹ pour une série, sont l'expression de cette projection sur le spectateur. Ils constituent d'ailleurs des éléments contractuels, au sens juridique cette fois¹². Ce qui oblige à convenir, pour en revenir aux « vrais » contrats, que la relation auteur/spectateur n'est pas aussi directe et que le producteur détermine bien sûr les paramètres essentiels du film, d'autant plus dans les systèmes anglo-saxons de *copyright* où règne la doctrine du

9. Roger Odin, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, vol. 1, n° 1, p. 70.

10. Prescriptions fondamentales et caractéristiques principales des personnages, d'un univers, des thèmes développés.

11. Épisode initial qui va à la fois permettre de vérifier le bon fonctionnement des prescriptions et fixer de nouveaux éléments : style visuel, ton, montage...

12. Puisque cités parmi les éléments constitutifs de la relation contractuelle entre le producteur et les auteurs, et annexés au contrat dont des dispositions rappellent que leur respect est obligatoire.

work made for hire, qui attribue la titularité des droits au producteur et refuse toute qualité d'auteur à ceux que la loi française considère, au contraire, comme tels (scénariste, réalisateur, adaptateur, dialoguiste, compositeur de la bande originale du film). L'offre peut également être décuplée à travers une série d'éléments parafilmiques ou extrafilmiques : les indications contenues dans les génériques, l'éventuelle annonce (par exemple que le scénario repose sur des faits réels), la présentation du film, les affiches, le *trailer*, les interviewes qui entourent la sortie du film, les textes de jaquettes des éditions en DVD, les noms des collections des DVD, etc., sont bien constitutifs d'une proposition relevant, au-delà de l'œuvre prise isolément, d'un « événement filmique », de sorte qu'il y aurait au moins instauration de « *protocols for reading*¹³ ». Dans d'autres domaines, on prend bien la peine de préciser que l'image qui accompagne une proposition de vente n'est pas contractuelle, ce qui prouve la valeur intrinsèque que l'on accorde, contractuellement parlant, à la présentation d'une offre.

On est bien d'accord sur l'offre ; mais quel serait le retour du spectateur qui transformerait ce dernier en *partie* à un contrat ? Où est le convenu, le négocié ? Dans le meilleur des cas, le public est réceptif et fait du film un succès ; à l'inverse, il boude le film qui est un échec. Ce qu'on nomme contrat spectral ne serait alors qu'une invitation à l'adresse d'un sujet récepteur, mais pas un contrat (rien de synallagmatique, pas de force obligatoire, aucune sanction... hors l'insuccès commercial, la désaffection du public). Qui plus est, le spectateur n'est évidemment que potentiel, éphémère... Et puis, il y aurait peut-être à s'interroger sur le récepteur lui-même : est-ce le spectateur pris individuellement dans un contrat de lecture ou le public pris collectivement (à partir de statistiques de fréquentation, d'habitudes de consommation, etc.) comme cible, et avec une hétérogénéité du groupe *des* spectateurs ? On serait en présence d'une *pollicitation*, une proposition faite au spectateur par laquelle l'offre de contracter renvoie en fait à d'autres contrats bien tangibles : le contrat qui implique le spectateur est celui que ce dernier passe avec l'exploitant de salles de cinéma lorsqu'il assiste à une projection, l'exploitant lui-même étant lié contractuellement avec le distributeur qui, à son tour, est lié avec le producteur...

Certes, il n'y a pas de blanc-seing de la part de celui qui va au cinéma. Il y a sans doute un horizon d'attente (*l'Erwartungshorizont*, que Hans Robert Jauss emprunte notamment à Heidegger), une confiance dans l'image qui va

13. Janet Staiger, *Interpreting films. Studies in the historical reception of American cinema*, Princeton University Press, 1992, p. 48.

s'y projeter. Et l'on sait bien par quoi il est constitué : intention *princeps* de voir un film, possibilité d'identification à un personnage, connaissance d'un genre et de ses règles, conscience d'un ensemble de références, foi en un nom (d'acteur, de réalisateur...), etc. Soit un ensemble dynamique, émanant cette fois du sujet récepteur, propre à susciter ou non l'*adhésion* du spectateur (Pierre Beylot parle de « parcours interprétatif » du spectateur, qui détermine sa position par rapport au film¹⁴). L'adhésion serait cet effet retour que l'on cherche dans une relation contractuelle. Elle se pare même d'un atout un peu juridique : mais le contrat d'adhésion, dont les clauses sont imposées, laisse la liberté au cocontractant d'accepter ou non les termes du contrat (sauf, bien sûr dans le cas du cocontractant qui se voit proposer « *an offer he can't refuse* », comme le dit *The Godfather* selon Francis Ford Coppola¹⁵). Le spectateur peut être déçu : dans *Stardust Memories* (Woody Allen), le public rejette le dernier film du réalisateur Sandy Bates, s'écartant de sa production habituelle de films comiques, alors que cette nouvelle voie retient toute l'attention du réalisateur. Le public peut même être prescripteur – on se souvient comment un lectorat s'est insurgé contre la disparition de Sherlock Holmes dans les chutes du Reichenbach¹⁶... C'est toute la relation entre la gestation de l'œuvre et sa réception qui est posée (en même temps que les contextes – politique, économique, social, culturel – sont mobilisés pour expliquer cette relation), l'ensemble étant tributaire de « la médiation de la relation qui s'instaure entre l'émetteur et le destinataire¹⁷ ».

Pour autant, le succès ou l'échec, l'impératif dicté par le lectorat de prolongation de la vie d'un personnage n'ont rien de contractuel. Les conséquences ou les sanctions, d'ailleurs, interviennent à partir d'autres rapports contractuels : décision de ne pas donner suite à un projet ou de le prolonger, non-renouvellement ou rupture de contrats. En outre, le spectateur n'est pas le seul impliqué. La politique du diffuseur – singulièrement en France avec les obligations de participation à la production des chaînes de télévision – est essentielle. Puis, quand bien même le spectateur serait l'élément central, pourquoi se fonder obligatoirement sur ses attentes ? Privilégier des scénar-

14. Pierre Beylot, *Le récit audiovisuel*, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005, p. 180.

15. Contrat, bien sûr, affecté d'un vice du consentement puisque conclu sous la violence...

16. Comme on le sait, Arthur Conan Doyle avait fait mourir Sherlock Holmes dans les chutes d'eau du Reichenbach, en Suisse, lors d'un ultime combat avec son ennemi, le Professeur Jim Moriarty (nouvelle : *The final problem*, 1893). Mais, la pression du lectorat et le succès de *The Hound of the Baskervilles*, écrit et publié postérieurement à la mort de Holmes mais supposé se dérouler avant, ont poussé l'auteur à ressusciter le personnage du détective (*The return of Sherlock Holmes*, 1903).

17. Daniel Peraya, « Médiation et médiatisation : le campus virtuel », in *Le dispositif entre usage et concept*, Hermès, 1999, n° 25, CNRS Éditions.

rios, des personnages et un environnement familiers¹⁸ ? Penser le rapport du film au spectateur au travers de l'« éveil d'une mémoire » (Jean-Louis Schefer¹⁹) ? Susciter un désir neuf, générer une habitude nouvelle n'est pas interdit. Baudelaire : « Créer un poncif, c'est le génie²⁰ ». Mais dans ce cas, aucun horizon d'attente du spectateur n'est visé en amont de l'œuvre cinématographique. *Exit*, cette fois, le contrat spectatorial...

Il était donc important de questionner de façon générale ce contrat qu'on dit, en termes plus généraux, « de lecture ». C'est ce à quoi procède François Jost, rappelant d'emblée que ce contrat est métaphorique dans le champ des études narratologiques. L'assignation d'une place au destinataire – lecteur ou spectateur – est bien un horizon d'attente qui découlerait d'une promesse, intrinsèque à la notion de genre, laquelle serait *ontologique*, liée consubstantiellement au genre présenté. Cette promesse serait *pragmatique*, ensuite, dans l'étiquette du produit culturel, les mentions portées, les affiches, les bandes annonces... L'auteur conclut bien que cette promesse est unilatérale, qu'elle n'engage que le locuteur, mais elle possède un aspect *performatif* qui vise l'Autre.

Le plus performatif des exemples présentés est sans doute celui du bonimenteur de *A Face in the Crowd* (Elia Kazan), avec Lonesome Rhodes qui triomphe dans sa conquête de l'auditoire. Marie-Anne Lieb montre à quel point une réaction populaire en faveur de l'animateur se décuple, comme si la présence radiophonique de celui-ci avait scellé, au jour le jour, un pacte avec ses auditeurs, lesquels auraient effectué un « investissement affectif » au travers de leur fidélité, et qu'ils voudraient faire respecter. La colère gronde, évidemment, quand les intéressés comprennent qu'ils ont été abusés.

On a bien compris que la notion de genre constitue l'épicentre de la relation au spectateur. Au fond, le genre est tout bonnement programmatique. Quand Dominique Sipièrre interroge le contrat de lecture dans le genre policier en partant des règles édictées par S. S. Van Dime, on voit nettement apparaître des conventions qui s'apparentent à une charte éditoriale. À partir de *Gosford Park* (Robert Altman) et de la série *Downton Abbey*, écrite par le même scénariste que le film, Julian Fellowes, l'auteur montre combien le contrat de lecture joue sur les habitudes, les récits convenus, les

18. Voir à cet égard les études de Barry Keith Grant, *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, 2^e éd., 1995.

19. Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du Cinéma, coll. « Petite Bibliothèque », 1997.

20. Charles Baudelaire, « Fusées », XX.

issues « confortables » pour le spectateur. Ce faisant, de la même manière que l'évolution du droit des contrats compartimente ceux-ci en autant d'instruments singuliers, on peut distribuer les contrats de lecture selon leurs finalités propres, entre *contrat d'arrivée* (dans lequel tout est dirigé vers la réponse attendue) et *contrat de trajectoire* (dans lequel l'itinéraire prend le pas sur la destination). La typologie proposée des séries policières dévoile les stratégies à l'œuvre.

Dans *Sleuth* (Joseph L. Mankiewicz), tout part d'un contrat diégétique dont le but est, par une machination, de réaffirmer une posture de supériorité sociale et intellectuelle sur autrui. Mais Christophe Gelly rappelle que le film, tiré de la pièce d'Anthony Shaffer, fonctionne comme un jeu. Jeu de dupes entre les personnages, et surtout jeu avec le spectateur, précisément à partir de codes de l'intrigue policière. On y décèle toute une série de signes adressés au spectateur en autant de clins d'œil. La connivence avec le spectateur se prolonge dans l'univers des séries et, par exemple, Paul Veyret dévoile comment, dans *The Sopranos*, un traitement référentiel et cinéphilique (violence à l'écran, codes du film mafieux, casting avec des seconds rôles habituels du film criminel, citations – images et répliques – de films, etc.) en appelle à la mémoire filmique du spectateur, jusqu'à une « nostalgie assumée ». Les lignes de démarcation entre révérence et ironie s'en trouvent estompées, ce qui affecte le contrat de lecture. Il faut alors savoir jusqu'où le brouillage peut intervenir. Ce qui est admissible dans une distanciation que l'on dirait, par facilité, « post-moderne », ne l'était certes pas dans le cadre des rapports avec les studios. C'est ce que montre Gilles Menegaldo présentant l'accumulation des contrats diégétiques dans *The Lady from Shanghai* (Orson Welles) : recrutement comme maître d'équipage, engagement d'un détective privé, contrat visant une escroquerie à l'assurance avec simulacre de meurtre, etc. Cet ensemble brouille les codes génériques par leur hétérogénéité au sein du film noir. Ce par quoi vint un conflit avec la production, qui aboutit à une version tronquée de l'œuvre, preuve que les studios étaient attachés à la satisfaction des attentes des spectateurs et à l'assurance qu'ils ne seraient pas déçus.

S'il y a des conventions partagées par les producteurs, les œuvres et leur public, qu'on interroge les films en termes de genres, caractéristiques, etc. (et peut-être moins en termes esthétiques comme le voudrait une cinéphilie héritée de la politique des auteurs...), c'est la relation culturelle au film qui se trouve interpellée. *If I Had a Million*, film d'entreprise (Paramount) pour Jean-Marie Tixier, de ce point de vue, pousse la finalité spectatorielle jusqu'à présenter, sous forme de sketches, une vitrine d'acteurs, réalisateurs, scénar-

ristes, techniciens attachés à la production. S'il ne s'agit pas d'interroger les contrats qui lient ces derniers au studio, on peut montrer que l'exhibition dans un film de ceux qui sont sous contrat, abondance de biens, valorise le studio auprès du public, en tant qu'« entreprise de fabrication de fictions²¹ ». Pour le dire autrement, *If I Had a Million* est une adresse à l'achalandage de la Paramount, sa clientèle, les spectateurs potentiels de ses films. C'est l'image du producteur, par le savoir-faire et la force de travail cumulés à son profit, qui est seule responsable de l'offre, première branche du contrat spectatorial. De la valorisation des capacités de l'entreprise à l'exhibition de la marque, il n'y a qu'un pas. Hélène Laurichesse revient sur la stratégie de marque associée à James Bond pour montrer que, sous le signe distinctif (le capital que constitue la marque, sa notoriété, les valeurs qui y sont associées, l'univers qui s'y déploie, les codes qui lui sont attachés), on peut jouer pour tenter de séduire un nouveau public, transgénérationnel, depuis que Daniel Craig a repris le rôle de l'agent secret britannique. Aux confins du contrat spectatorial, c'est revenir à une relation de confiance du spectateur, qui affectionne certains invariants, ou, au contraire, s'adresser à d'autres spectateurs, qui seraient séduits par le renouvellement d'un *reboot*.

Les marques tiennent encore une place centrale dans la contribution de Sara Pesce, mais le contrat spectatorial se déplace, cette fois, entre acteurs et public. Les vecteurs extrafilmiques de la célébrité que sont les diverses plateformes médiatiques, mais aussi le façonnage de l'image des stars véhiculées avec des stratégies de communication et de marketing, font reconsidérer leurs liens aux spectateurs en termes de sens, de pouvoir et de valeur. *The Bling Ring* (Sofia Coppola), film basé sur une histoire réelle de fascination pour le monde des célébrités au point de se faire cambrioleurs des maisons de celles-ci, révèle les phénomènes médiatiques à l'œuvre dans la construction de la notoriété par les médias, indépendamment du talent, créant un autre type de rapports au public. Pour l'auteur, certains films participent d'un aspect *performatif* des stars et fédèrent des communautés de fans : télévision et réseaux sociaux permettent l'autopromotion des célébrités ; se scelle un nouveau pacte avec le public qui implique même le choix des marques que porte le fan – souvent *teenager* – par mimétisme avec sa vedette d'élection.

Il reste à savoir quelles sont les spécificités du contrat spectatorial dans le cadre du documentaire, dans lequel s'ajoute le contrat passé avec les intervenants, sujets filmés du documentariste. S'il y a un contrat tacite avec le spectateur, et une confiance qui est accordée au film du fait, précisément, de

21. Jacques Aumont, *Le cinéma et la mise en scène*, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2010.

son caractère documentaire, on peut s'interroger sur les cas dans lesquels, manifestement, l'emprise de la réalisation est décuplée. L'exemple bien connu de *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore), étudié par Isabelle Le Corff, pose problème dans la mesure où un double contrat passé avec les sujets filmés et le spectateur verrait son objet déformé dès que les personnes interrogées sont prises dans un spectacle et qu'une mise en scène est patente, qu'elle soit annoncée ou pas. Si l'emprise du spectaculaire est décuplée dès le départ dans le projet du réalisateur, le *modus operandi* de *7 Up*, film de Michael Apted et Paul Almond suivi de sept autres réalisations au sein desquelles les intervenants récurrents vieillissent, déplace la question : c'est, comme l'explique Pierre Floquet, la permanence dramatique qui interpelle. À mesure qu'on les retrouve, d'un film à l'autre, les participants deviennent de moins en moins les sujets d'un documentaire et de plus en plus des acteurs de leur propre vie. En même temps, la mise en scène surenchérit, manipulant volontiers l'image, cependant que – nouvelle forme d'emprise – le réalisateur devient presque un acteur de ses films.

En lieu de contrat spectatorial, je proposerais de dire que nous sommes plutôt dans un système d'expectatives. Du côté du prescripteur, il s'agit de s'obliger, dans une perspective d'écriture cinématographique, pour répondre à des mobiles divers : se soumettre à une éthique, fonder une esthétique, présupposer une opportunité commerciale, etc. L'expectative se fonde alors sur la présence de l'autre, de probabilités de résultat positif. Du côté du récepteur, il s'agit, dans une perspective de lecture, d'une attente fondée sur un système référentiel qui suscite une confiance et une adhésion. Expectatives concomitantes, dont la rencontre est aléatoire.

*

Le présent volume ne mènera certes pas le lecteur vers un « monde contractuel meilleur²² ». Mais, fruit d'une initiative interdisciplinaire inédite mêlant études anglophones, études cinématographiques et droit, il se singularise par le regard composite qu'il porte sur la notion de contrat. Puisse le lecteur reconnaître, dans les contributions réunies, ce qu'il guettait... dans son horizon d'attente.

22. François Terré, Philippe Simler et Yves Lequette, *Les obligations*, Dalloz, coll. « Précis », 7^e éd., 1999, n° 40.