



**4. La réception au
second degré, étude du
regard nanarophilique**

Thierry Baubias

4. La réception au second degré, étude du regard nanarophilique

Regarder un film au second degré, c'est exécuter un geste quelque peu désinvolte, voire parfois arrogant, dans la façon d'appréhender une œuvre. Cependant, si la nature accidentelle de cette attitude n'est pas à démontrer, qu'advient-il lorsque ce mode de réception devient une pratique sociale programmée ? En nous intéressant à une communauté de « nanarophiles », nous étudierons la manière dont ces cinéphiles font un usage spécifique des films qu'ils qualifient de « nanars » et analyserons comment leur réception formule un second degré.

La réception au second degré, étude du regard « nanarophilique »

Regarder un film au *second degré*, c'est exécuter un geste quelque peu désinvolte, voire parfois arrogant, dans la façon d'appréhender une œuvre. Qu'il s'agisse d'une forme de résistance face à l'idéologie du message véhiculé par les films ou d'une distance volontairement prise au regard de notre « bonne volonté culturelle » [1], la réception au second degré relève d'une appropriation « sauvage » des œuvres et démontre le désaccord des récepteurs eux-mêmes qui reconnaissent leur incapacité à communiquer, de gré à gré, avec le film. En un sens, nous pourrions y voir une attitude « oppositionnelle » [2] c'est-à-dire, un *renoncement affirmé* des cadres d'attentes véhiculés par le message du film. Mais, cela est un peu réducteur et néglige, pour une grande part, l'aspect fortement ludique qui demeure le propre d'une posture post-moderne [3]. Le refus de l'idéal normatif de l'œuvre s'appuie ici sur une distanciation ironique volontairement prise par le récepteur et nécessaire à l'ouverture de sens de l'objet détourné. Si la nature accidentelle de cette attitude n'est pas à démontrer (qui n'a pas déjà volontairement ri d'un film dont le sujet aborde des choses graves ou tragiques, telles que la douleur ou la mort ?), qu'advient-il lorsque ce mode de réception devient une pratique sociale programmée ?

La « nanarophilie », néologisme désigné ainsi par ceux qui la pratiquent, est une activité cinéphilique qui s'inscrit dans la filiation directe des engouements culturels qui émergent, dès les années 70, autour d'œuvres marginales exploitées en marge des circuits traditionnels (*drive-in*, projection de minuit). Le culte est voué, cette fois-ci, à une certaine catégorie de films appelés dans le langage populaire « nanars » [terme, issu d'un redoublement de la deuxième syllabe du mot « panard » (vieillard), qui signifie « vieillesse sans valeur »]. Ce sont des films, issus pour la plupart de productions à petit budget, distribués exclusivement en vidéo, qui s'illustrent surtout par leur pauvreté esthétique. Cette pratique sociale ritualisée est comparable à celle d'un jeu collectif, dont les règles sont de découvrir les "erreurs" de réalisation, les mécanismes d'un trucage et les maladrotes scénaristiques. Le film devient alors le produit d'un unique divertissement dont le plaisir découle de la moquerie gentille et du détournement de sens. Au-delà du rapport affectif qu'entretiennent des individus avec ces films, la réception nanarophilique repose sur un ensemble de processus analytiques, interprétatifs et distanciatifs qui, au final, amènent les adeptes à formuler collectivement des évaluations appréciatives sur les films observées. Comme une sorte d'« intellectualisation du kitsch » [4], les nanarophiles prônent une sous-culture du cinéma tout en la replaçant avec beaucoup de dérision parmi leurs préoccupations esthétiques et intellectuelles.

A partir d'observations menées lors de la première édition de la *Nuit excentrique* [5], organisée par la Cinémathèque française et les membres du collectif Nanarland [6], l'objet de cette étude sera de comprendre le fonctionnement communautaire de cette réception au second degré. En postulant qu'un tel mode de réception n'existe qu'à partir d'une certaine valeur d'usage attribuée au film, nous

4. La réception au second degré, étude du regard nanarophilique

aurions intérêt, plutôt que de nous lancer dans l'analyse *a priori* des sens et des effets produits par cette pratique, à nous demander à quelles occasions un film fonctionne-t-il comme un « nanar ». En d'autres termes, dans quelles mesures ce film accepte-t-il la réception au second degré ? Nous pourrions alors quitter ces conditions textuelles pour souligner ensuite l'action réceptive induite par la conduite nanarophilique. Sur quoi se fondent les réactions des nanarophiles ? Comment interfèrent-elles avec le film ? L'objectif sera d'expliquer d'une part, la nature du risible dans le film qui engendre le second degré et d'autre part, le fonctionnement des procédés interprétatifs à partir desquels le film sera détourné de la communication qui lui était à l'origine destinée.

Des films disposés à devenir nanars ?

Lorsque l'on observe les commentaires tenus par la communauté Nanarland sur les films qu'elle évalue, nous comprenons assez rapidement que les nanars sont avant tout les productions d'un cinéma fautif. Selon eux, les nanars correspondent à des « *films tellement nuls, au scénario tellement affligeant, avec des acteurs mauvais et des cascades tellement pourries que forcément, ça en devient extrêmement risible !* » [7]. Aussi simple soit-elle en apparence, cette définition est ambiguë car elle s'appuie essentiellement sur un jugement de goût normatif et prescriptif, dépendant essentiellement de la perception d'une communauté de goût. Qu'il s'agisse d'un mode de production, d'un circuit de distribution ou d'une identité générique, aucun de ces critères de différenciation ne détermine *a priori* la qualité nanarde d'un film. Dans le devenir-nanar d'un film, c'est la valeur appréciative qui précède les propriétés artistiques. En un sens, il n'y a pas de détermination substantielle propre au nanar, il s'agit de faire *usage* d'un film pour qu'il devienne un ensemble d'habitudes pour une communauté de nanarophiles. L'usage des textes filmiques deviendra ainsi une socialisation, par la parole, de ce qui sera dit ou échangé entre les membres d'une même communauté de goût. Et, c'est à travers cette communicabilité des expériences de réception que se constituera la rationalité esthétique du nanar, c'est-à-dire un ensemble d'exigences co-partagées, internes aux films, auxquelles se réfèrent les débats esthétiques et au nom desquelles la conduite des nanarophiles se justifie.

Cependant, certains films ont la capacité dispositionnelle de mieux accepter des détournements de sens que d'autres. Si l'on se place sous un angle empiriste, on ne peut pas négliger que certaines contraintes *internes*, couplées à des contraintes externes, aient la possibilité de « *bloquer* un certain nombre d'investissement signifiant » [8]. Par exemple, si nous avons pu observer lors de la soirée excentrique que 2020 Texas Gladiators (Joe d'Amato, 1982) ait produit moins de réactions spectatoriennes (rires ou interventions verbalisées) que les autres films projetés ce soir-là, c'est certainement que la proposition de sens faite par les spectateurs n'a pas été compatible avec les contraintes internes de l'image. Outre que nous ne négligeons pas qu'il puisse y avoir des contraintes externes à la non acceptation de ce film en tant que « nanar » (la fatigue de fin de soirée et surtout le fait que ce film soit perçu, par la plupart des cinéphiles présents dans la salle, comme le modèle du genre *post-nuke* italien [9]), il semblerait que les structures du film ne se réfèrent pas suffisamment à des formes « nanardesques » et soient donc trop contraignantes à l'adoption d'une réception au second degré. Ainsi, nous postulerons que certaines formes peuvent être motivées par le concept nanar, comme le fait remarquer un membre de Nanarland à propos d'une scène de combat de *Dünyayı Kurtaran Adam* (Çetin İnanç, Turquie, 1982) plus connu sous le nom de *Turkish*

4. La réception au second degré, étude du regard nanarophilique

Star Wars : « S'ensuit la bagarre inévitable aux raccords hasardeux, qui voit Cuneyt Arkin [...] envoyer des coups de poings vers l'objectif de la caméra, une bonne idée qu'on trouve dans de nombreux nanars et qui donne systématiquement un résultat foireux » [10]. En l'occurrence, pouvons-nous penser qu'il puisse exister des films fatalement nanars ? Sûrement pas : on peut concevoir qu'il puisse y avoir un certain relativisme dans les jugements de goût - le système de notation de Nanarland est à ce titre très révélateur - mais, rien ne peut prédéterminer un film comme nanar, car ceci dépend avant tout de la perception humaine qui en règle la vie et la mort.

Si les conditions de qualification du film en tant que nanar dépendent avant tout d'une certaine appréhension du film, il n'en reste pas moins que, lors de l'appropriation dérivante du message filmique, les énoncés filmiques subissent une *transformation de sens*. Dès lors, comment ces films s'autorisent-ils à produire une structure énonciative qui sera jugée « nanardisante ». Autrement dit, à quelles conditions un film accepte-t-il les effets dérivants d'une réception au second degré ? En nous appuyant sur la conception structurale du « mythe » [11], voyons comment les films étiquetés « nanars » sont amenés à accepter et donc, à prévoir la réception au second degré par une démystification du texte. Si le nanar est formé d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée, il se définit comme « un troisième système sémiologique » qui vient dénaturer la conception mythique pour laquelle le film est destiné. Ainsi, Roland Barthes emploie les termes de *langage-objet* pour désigner le système langagier (signifiant/signifié) et de *méta-langage* pour référencer le statut connoté du système langagier (système mythique). Ce qui fait signe dans la matière de la parole « nanarde » ramène le texte filmique à une fonction de pur signifiant ; le niveau *méta-langagier* défini par Roland Barthes est alors annihilé. Si l'on examine les quatre films diffusés lors de la soirée « excentrique » (*Frozen Dead*, *Supersonic Man*, *Black Ninja* et *2020 Texas Gladiator*), nous remarquons qu'ils sont tous différents les uns des autres de par leur époque, leur lieu d'origine, les thèmes abordés... Et pourtant, ils ont pour point commun d'être tous saisis par la parole « nanarde » et d'être réduits à une même matière première, c'est-à-dire au simple statut de langage. En un sens, la parole nanarde vient démystifier le film. Le méta-langage tend donc constamment à être surpassé par ce troisième niveau de signification qu'est la parole nanarde.

>>>

Le nanar est donc à la fois sens et forme, plein d'un côté et vide de l'autre. Reprenons pour exemple le cas de notre soirée : j'assiste à la projection de *Supersonic Man* (Juan Piquer Simón, 1979). Lors de la première transformation du héros, les gens se mettent à rire ; je me rends donc compte qu'il y a une ambiguïté dans ce fragment narratif. D'une part, les images ont bien un sens simple : elles nous montrent un homme qui, en appelant les forces de la galaxie, s'auréole d'une lumière verte pour finir dans un costume de Super héros. D'autre part, cet énoncé filmique est là pour me signifier autre chose, dans le contexte de la soirée : il me dit clairement « *les effets spéciaux ne sont pas crédibles surtout pour un film des années 70, d'une époque où les progrès de la technique ne permettaient tout simplement plus de telles naïvetés !* ». Je suis obligé de reconnaître que l'énoncé ne m'indique nullement son sens, ou du moins je ne cherche pas à ce qu'il me parle de Super héros, de galaxie ou de sauver le monde... En somme, dans la conception nanarophilique, le concept aliène le sens car le rapport qui unit le sens au concept de nanar est essentiellement un rapport de *déformation*. Cependant, ce travail du film n'est que ponctuel et aucun cas systématique car le film demeure un système à plusieurs niveaux et produit en lui-même une sorte d'ubiquité. En effet, bien que le nanarophile puisse déformer le sens *premier* du message filmique, il est aussi capable de suivre le fil des événements et de les comprendre « correctement ».

4. La réception au second degré, étude du regard nanarophilique

Ainsi, la disposition d'un film à devenir nanar est étroitement liée à la réception au second degré. Le nanar en postule l'existence et, si certains films s'autorisent à produire une structure énonciative « nanardisante », c'est que ces textes filmiques proposent leur propre ouverture. Ce concept d'*ouverture* trouve sa résonance dans les nanars, car ces derniers favorisent des « actes de *liberté* conscients » [12] grâce auxquels la forme du nanar est élaborée.

La perception des incongruités textuelles

En plus d'être la finalité d'un jugement d'appréciation, le fait d'élire un film comme nanar, c'est aussi lui attribuer une valeur fonctionnelle et une fin intrinsèque : le plaisir de découvrir les "erreurs" de réalisation et les "fautes" scénaristiques puis, de partager communément l'enthousiasme que suscite ces trouvailles. L'expérience esthétique du nanar se situe donc sur la base d'un refus de la conception kantienne du jugement de goût fondé sur le *désintéressement* propre à la contemplation et à l'*intérêt des sens*. C'est le rire, dans ce qu'il a de social, et l'échange verbal des détournements de sens qui en sont les principales finalités. L'expression de la réception au second degré participe donc, par le biais d'intérêts communs motivés rationnellement (s'amuser, passer un bon moment entre amis...), au phénomène de sociation des nanarophiles, comme une occasion sociale de marquer son appartenance à un collectif. En d'autres termes, la mise en scène d'un certain type de discours et d'un certain nombre de comportements, comme autant de « jeux sociaux de la figuration de soi » [13], renforce la présence de l'individu dans le collectif, par la volonté qu'il a de mettre en commun des représentations et des sentiments en corrélation aux motivations du groupe. Dès lors, essayons de voir comment les effets de la réception au second degré interviennent. En d'autres termes, qu'est-ce qui provoque des réactions chez les nanarophiles ?

Le rire est ici associé à la perception soudaine d'un fait anormal ou inattendu, d'une incongruité dans le film. Le spectateur rit chaque fois qu'il surmonterait une rupture, un incident, une interrogation dans un processus déterminé. L'effet involontairement comique dans le nanar vient d'un décalage entre la perception d'une apparence, d'un stimulus, et d'une information externe d'ordre cognitif ou social (normes ou habitudes de lecture) et, c'est par une appréciation synthétique de l'ensemble que se générerait une réponse non logique mais émotionnelle. Dans notre cas, le cadre d'attente, préconçu par les nanarophiles, correspond à des configurations standardisées d'événements normaux et habituels qui tendent à maintenir la ligne narrative à un certain niveau de cohérence et de crédibilité. En guise d'exemple, voici une incongruité diégétique perçue par un chroniqueur de Nanarland dans *Vivre pour survivre* (Jean-Marie Pallardy, 1985). Alors que les événements diégétiques se déroulent dans un monde possible qui fait référence aux propriétés de notre monde réel, le nanarophile s'étonne de la co-présence « *d'un décor futuriste, de pseudos Dark Vador et de combinaisons en plastique rouge au beau milieu d'une carrière* ». Cette différence entre des espaces diégétiques hétérogènes constitue un écart, une invraisemblance diégétique qui est jugée par rapport à ce que le film a proposé précédemment.

Cela dit, la présence du risible dans le film peut se manifester de diverses manières. Voici, quatre types d'écart qui furent couramment sollicités par les nanarophiles, lors de la soirée excentrique :

↳ *L'incohérence représentative* reflète l'organisation désordonnée d'une scène ou l'absence de transparence d'un effet quelconque : au cinéma, il s'agit par exemple de ruptures dans la causalité de l'enchaînement des plans, l'illisibilité de l'organisation spatiale, les fautes de raccord, l'opacité des

4. La réception au second degré, étude du regard nanarophilique

effets spéciaux...

- ↳ *L'évidence* vient de la surenchère d'éléments inadaptés, jugés sans importance, qui parasitent la situation racontée. Le spectateur peut parvenir à prévoir et à inférer correctement la suite des événements sans pour autant prendre en considération ces éléments superflus. Ainsi, c'est par l'excédent d'événements, ou de personnages secondaires sans rapport direct avec les objectifs des personnages principaux, que la trame narrative principale du récit perd ici de sa cohésion.
- ↳ *L'inadéquation référentielle* est due à une confrontation entre un objet et les aperceptions sonores qui lui sont habituellement associées. Il s'agit, ici, des mauvais doublages ou de la perception d'intensité sonore inadaptée à une situation représentée.
- ↳ *La confusion au sein des scripts narratifs* crée des champs de tension dans les systèmes d'attente qu'engage le processus narratif. Tout en étant tournés vers des prévisions certaines, la trame narrative se dirige inéluctablement vers des possibilités d'invraisemblance morale, éthique ou représentative.

Cependant, à travers la redondance des incohérences ou des invraisemblances qui affublent certains messages filmiques, l'écart du risible peut atteindre une certaine stabilité. Certaines réactions sur Nanarland illustrent cette idée. Alors que la reprise de la musique d'*Indiana Jones* dans *Dünyayı Kurtaran Adam* a contribué à la ferveur de la communauté Nanarland pour ce film, certains chroniqueurs se sont plaints de la répétition systématique du thème musical lors de toutes les scènes d'action dans lesquelles le héros terrasse les ennemis. Ainsi, l'accumulation de formes hétérogènes peut amener le spectateur à reconstruire la vraisemblance perdue du film. Dans la mesure où le message filmique se complique, il s'établit une auto-réflexivité lorsque, à chaque niveau, les écarts successifs s'articulent selon un système homologue de relations. Les transgressions de normes établies par le nanarophile se restructurent en un *idiolecte*, comme le résultat d'une habitude stylistique qui constituera, au final, de nouvelles normes à la fiction. A notre avis, c'est en cela que réside la faible frontière entre le navet et le nanar : si le spectateur n'est plus surpris par les procédés mis en place par le texte, l'ennui vient à le saisir et la réception au second degré ne peut avoir lieu.

Le rôle des inférences dans le détournement du sens

Comment la réception au second degré active-t-elle les écarts du risible ? Dans la mesure où la réception au second degré se forme sur un refus de coopération avec le texte, le nanarophile doit être capable d'envisager la lecture la plus adéquate afin de la détourner. Dès lors la réception au second degré s'appuie sur deux opérations distinctes. Tandis que la première, explicite, a pour fonction de chercher une incongruité entre deux éléments dans le texte - il s'agit de la réception au second degré à proprement parler -, la seconde, implicite, fabrique des normes d'une lecture hypothétiquement coopérative avec le texte. Cette hypothétique lecture n'est qu'une construction du nanarophile ; elle n'est pas forcément socialement dominante, mais elle est perçue comme *préférentielle* au sens de Stuart Hall [14], c'est-à-dire comme la lecture que souhaite les producteurs du discours.

Notre étude se déroulera donc en deux temps : dans un premier, nous établirons la nature préférentielle du message, en nous servant des théories de la pertinence et, dans un second, en nous appuyant toujours sur les propositions issues des critiques et des données visuelles, nous expliquerons, à l'aide de la notion d'inférence, la forme interprétée de l'écart du risible.

4. La réception au second degré, étude du regard nanarophilique

>>>

Pour Dan Sperber et Deirde Wilson, la cognition est un organisme orienté vers la pertinence. Ils formulent ainsi l'activité de la communication selon le principe de pertinence qui se décrit de la manière suivante : « tout acte de communication ostensible communique la présomption de sa propre pertinence optimale » [15]. Ce qui exprime l'idée qu'un acte de communication, pour que l'on puisse expliquer qu'il mérite l'attention de son interlocuteur et qu'il donne lieu à un effet interprétatif, doit véhiculer une garantie de pertinence. Cette présomption de pertinence est présente dans les commentaires des nanarophiles sur le début de *Black Ninja* : « *Enfin un film de ninja qui se passe en France... Ah bon, des baguettes de pain bourrées de coke, des bouteilles d'Evian et des gauloises ça suffit pas pour faire croire qu'on est en France ? Oui bon, c'est vrai, c'est hallucinant ce que les artifices déployés par Godfrey pour faire croire que Black Ninja a été tourné dans l'hexagone manquent de subtilité. A la rigueur il aurait carrément pu mettre "made in France" en bas de l'écran.* » Bien que le nanarophile remarque avec beaucoup d'ironie les stéréotypes qui entretiennent le mythe de la France à l'étranger, rien ne nous dit cependant que l'action se passe explicitement en France. Ainsi, à travers cette remarque, le spectateur est amené à construire une lecture préférentielle du film, car il lui a semblé de toute évidence que, compte tenu d'une certaine connaissance et compréhension des modes de représentations de la France au cinéma, l'information est suffisamment pertinente pour en inférer l'identité de l'espace diégétique. Le nanarophile doit donc considérer que « ces hypothèses sont *inhérentes* aux caractéristiques organisationnelles de la structure [de l'image filmique], et que celle-ci est intentionnellement structurée de *cette manière et pas d'une autre* pour qu'il (ou n'importe qui d'autre) puisse y trouver ce qui est nécessaire à sa compréhension » [16]. Toute réception d'un film se fonde donc sur un terrain d'entente, un fondement commun qui permet à tout spectateur d'établir ordinairement des hypothèses de lecture qui peuvent être jugées en terme d'adéquation au film. C'est ainsi que nous pouvons concevoir l'aisance avec laquelle les nanarophiles parviennent à détourner la signification des messages filmiques.

Reprenons l'exemple de *Dünyayi Kurtaran Adam* et analysons à partir des réactions nanarophiliques, la partie non littérale de l'énoncé filmique. A la manière de Jacques Moeschler et Anne Reboul [17], nous distinguerons d'un côté, les aspects explicites de sens et de l'autre, les aspects implicites. Les explicitations correspondent aux développements de la forme logique de l'énoncé, c'est-à-dire tout ce que nous présentent les images à l'unique niveau du signifiant filmique (l'assignation de référents à l'image, l'effet de causalité entre deux plans...). Quant aux implications, il s'agit de l'ensemble des hypothèses nécessaires formulées par le nanarophile pour obtenir une interprétation au second degré. Prenons pour exemple un commentaire et étudions les processus explicatifs du raisonnement nanarophilique.

(l) « [...] *Le tout est filmé à l'arrache et monté n'importe comment, parsemé d'idées biscornues d'une nanardise à toute épreuve, telles les scènes d'entraînement du héros, bondissant sur des trampolines hors-champ (mais dont on devine encore davantage la présence que dans "l'homme-puma") [...]* ».

Ce commentaire fait référence à une séquence, qui se situe dans la première partie du film, où on voit le héros s'entraîner avant de porter secours aux enfants capturés par les méchants tyrans. Cette scène nous montre *explicitement* comment le héros parvient progressivement à augmenter les extensions de ses sauts afin de pouvoir assener des coups de pieds plus hauts et plus forts. Il

4. La réception au second degré, étude du regard nanarophilique

s'attache, en premier lieu, un rocher à chaque jambe et tente de courir et, en second lieu, il ôte ses charges et parvient à sauter prodigieusement haut. Il y a lieu de supposer que le nanarophile qui a émis ce commentaire ait compris les images de la manière la plus simple et la plus pertinente. Cependant, le spectateur relève l'incrédulité de cette séquence car bien que des trampolines ne soit pas présents à l'image il parvient « à *en deviner la présence* ». Afin de recouvrer cette interprétation, nous devons émettre, selon une logique déductive, un ensemble d'hypothèses qui aboutissent à cette conclusion liée à l'invraisemblance de l'image. Ces prémisses implicites se réclament à la fois des universaux de la physiologie humaine et des principes de transparence de l'image :

- 1a. Un personnage est un être humain qui joue un rôle.
- 1b. Un homme ne peut pas sauter plus de deux mètres, les pieds joints.
2. L'acteur ne saute pas, mais rebondit de manière rectiligne.
3. Le cadrage est toujours en contre-plongée.

Si le nanarophile a émis cette remarque c'est-à-dire communiqué littéralement et complètement sa pensée en (I), c'est qu'il a dû émettre un certain nombre d'hypothèses relatives au statut des éléments énoncés. Tout d'abord, en faisant référence aux artifices mis en œuvre, il refuse le statut fictionnel du film et reconnaît institutionnellement son instance actorielle sous la figure d'un acteur-interprète (1a). Puis, il établit la vraisemblance du film par rapport à notre monde de référence et aux universaux humains qui le composent (1b). Il peut également inférer une représentation mentale du trampoline par rapport à l'attitude physiologique d'un homme qui effectue un saut (2). En outre, rien ne présuppose la non existence d'un trampoline hors champ, car le cadrage et le découpage de la séquence interdisent de montrer le personnage en plan moyen se propulsant du sol (3).

Ces implications ne valent que pour des hypothèses dont la propriété est de n'être pas complètement déterminé ; elles peuvent varier entre elles quant à leur force. Bien que cette désambiguïsation de la forme propositionnelle de l'énoncé ne soit qu'incertaine et que rien ne présume qu'elle soit systématique pour l'ensemble des nanarophiles, elle nous permet de saisir le rôle des inférences dans le traitement de l'écart du risible et au final, le fonctionnement de la réception au second degré.

En partant des films et de leurs dispositions à accepter la réception au second degré, jusqu'aux mécanismes de ce mode de production de sens, nous avons essayé d'expliquer le fonctionnement de la conduite nanarophilique. Cependant, si l'approche oscille entre la sémiologie et la pragmatique, elle met de côté la dimension fortement sociale de ce type de réception. En effet, la recherche d'incongruité et son expression verbalisée font partie d'une pratique ritualisée fondée sur une coopération technique entre le spectateur, le film et le collectif nanarophilique. Se montrer apte à détourner les films, à percevoir leurs invraisemblances et leurs défauts constitue « un agir communicationnel » [18] dans le sens où, l'expérience de réception du nanar devient l'expérience d'une communication du travail interprétatif exercé sur le film. Ce dernier devient alors un prétexte autour duquel le collectif communique. Nous pourrions ainsi nous associer à l'hypothèse d'Eric Maigret, lorsqu'il affirme que c'est « parce que les publics vivent de plus en plus de cultures médiatiques, tout en éprouvant de grandes difficultés à s'éloigner de la norme lettrée, qu'apparaissent des effets d'auto-distanciation, d'ironie, de mauvaise foi et de culpabilité » [19]. Cependant, il me semble que, dans notre cas, il s'agit moins d'une dénégation ou d'un reniement d'objets jugés fautifs que d'une conduite purement fétichiste, exprimant plutôt une résistance sociale. En ce sens, si les nanarophiles se mettent volontairement et explicitement en marge d'une société

4. La réception au second degré, étude du regard nanarophilique

du « bon goût », ce serait pour mieux s'affirmer indépendamment comme une communauté de goût.

Notes

- [1] Bourdieu Pierre, « La bonne volonté culturelle » in *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, pp. 365-431
- [2] Au sens de Stuart Hall (« Codage, décodage », *Réseaux*, n°68, CNET, Paris, 1994, pp. 27-39), le décodage oppositionnel signifie que le spectateur « comprend parfaitement toutes les inflexions littérales et connotatives fournies par le discours [filmique], mais décode le message de manière globalement contraire. Il détotalise le message dans le code préféré pour le retotaliser dans un autre cadre de référence. » (p. 38)
- [3] J'entends par « posture post-moderne » le fait que la réception au second degré résulte d'une instrumentalisation de l'œuvre.
- [4] Arendt Hannah, *La Crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Gallimard, Paris, 1972, p.253-254
- [5] Cet événement se déroula dans la nuit du 19 février 2005, à la salle du Palais de Chaillot de la Cinémathèque française. Il y fut projeté, jusqu'au lendemain matin, des bandes annonces et quatre films : *The Frozen Dead* (Herbert J. Leder, 1967, Grande Bretagne, 95', VOSTF), *Supersonic Man* (Juan Piquer Simón, 1979, Espagne, VOST), *Black Ninja* (Godfrey Ho, 1987, Hong Kong, VF) et *2020 Texas Gladiators* (Joe d'Amato, 1983, Italie, VF)
- [6] Depuis 2001, la communauté Nanarland exerce sur Internet : <http://www.nanarland.com>. Quatre ans plus tard, ce collectif améliore sa visibilité publique par un travail de collaboration avec la Cinémathèque lors des *Nuits excentriques*. Ces séances spéciales sont programmées annuellement et la dernière édition en date, la quatrième, eut lieu le 29 mars 2008.
- [7] Toutes les citations en italique sont issues, à l'exception de celle-ci, des critiques publiées sur le site Internet de la communauté Nanarland. Cette définition provient du glossaire consultable sur ce même site.
- [8] Odin Roger, « Pour une sémio pragmatique du cinéma », *Iris*, n°1, Institut pour la recherche sur l'image et le son, Meudon, 1983, p. 69
- [9] Le genre *post-nuke* (ou post-apocalyptique) s'appose essentiellement à des films d'action dont les événements se déroulent dans un contexte post-nucléaire. Les décors se résument souvent à des lieux délabrés et désaffectés et les histoires à des luttes de clans. L'exemple le plus connu et le plus représentatif est *Mad Max 2* (George Miller, 1981, Australie).
- [10] D'un point de méthodologique, j'envisage ces commentaires comme des continuités verbalisées de la réception au second degré.
- [11] Barthes Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957, pp. 215-268
- [12] Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Editions du Seuil, Paris, 1965, p. 18
- [13] Pasquier Dominique, « Publics et communautés sociales », *La culture des sentiments - L'expérience télévisuelle des adolescents*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1999, p. 188
- [14] Stuart Hall, « Codage, décodage », *Réseaux*, n°68, CNET, Paris, 1994, p. 37
- [15] Sperber Dan et Wilson Dreide, *La pertinence. Communication et cognition*, Editions de Minuit, Paris, 1989, p. 56
- [16] *Ibid.*, p. 57
- [17] Moeschler J. et Reboul A., *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Editions du Seuil, 1994, pp. 97-100 et 122-123
- [18] Habermas Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Tome 1 : rationalité de l'agir et

4. La réception au second degré, étude du regard nanarophilique

rationalisation de la société, Paris, Fayard, 1987

[19] Eric Maigret, « Esthétique des médiacultures », *Penser les médiacultures*, Paris, Armand Colin-INA, 2005, p. 129