



INTRODUCTION. UNE APPROCHE « RELATIONALISTE »

Valentina Re, Università Ca' Foscari Venezia

Abstract

This essay, which presents the special issue of *Cinéma & Cie* and discusses the reasons that led to it and its main aims, is divided into four parts. Starting from the relevance that *Figures III* has had in film studies, the first part focuses on its role in providing both a theoretical frame and singular tools to film analysis and discusses the particular nature of theoretical borrowings from *Figures III* as well as the ambivalence of Genette's narratology towards cinema. However, even this strong interest in *Figures III* seems to be exhausted now. This, together with the general indifference of film studies to Genette's last works (in the fields of narratology, poetics and aesthetics) is linked, in the second part of the essay, to a broader crisis concerning both literary and film theories and the notions of "cinema" and "film culture," as they have been conceived in the 20th century. In the third part, it is the strict relationship between Genette's poetics and aesthetics that is taken into account, in order to discuss how Genette's notions of immanence and transcendence could be useful for understanding the so-called "post-cinema" landscape, as well as contemporary urgent issues such as media and movie "piracy." To conclude, the last part of the essay presents the main topics developed in the special issue, together with some other still open questions.

Analyse du récit, analyse du film

En s'interrogeant sur le rapport entre les recherches de Gérard Genette et les études cinématographiques, c'est immédiatement (et désormais à la distance des quarante ans de sa parution !) à *Figures III* qu'on pense, pour son rôle essentiel dans la définition d'une méthodologie de type structural, ou plus précisément narratologique, d'analyse du film. Les théories avancées par Genette, ou du moins quelques-unes de ses catégories, se retrouvent aujourd'hui sur les pages des tous les manuels qui touchent à l'analyse du film, en faisant souvent l'objet d'hypothèses d'« adaptation » aux spécificités des dynamiques narratives du film. Il n'y a, certes, plus besoin de spéculer sur cette importance, sur laquelle on peut toutefois préciser quelques points.

Dans le processus de traduction des instruments genettiens du champ littéraire au cinéma on rencontre souvent, par exemple, des *transpositions partielles* : en effet, le théoricien du cinéma ne semble pas nécessairement intéressé par l'ensemble de l'œuvre *Figures III*. Au sein du systè-



VALENTINA RE

me genettien, il y a des concepts qui sont isolés et prélevés, finissant ainsi par en étouffer d'autres : si le concept de focalisation est largement importé, il s'avère que cette importation néglige, dans plusieurs cas, des concepts étroitement liés tels que ceux de *paralepse* et *paralipse*, infractions localisées au « code de focalisation qui régit l'ensemble »¹. De plus, alors que les notions de narrateur intradiégétique et extradiegétique constituent l'objet de reprises et de réélaborations systématiques, celles de narrateur hétérodiégétique et homodiégétique (complémentaires à la définition de « situation narrative »), en revanche, apparaissent peu, de même que la notion du temps de la narration qui est quasiment ignorée.

Cette sélection, dira-t-on, dérive évidemment des problèmes singuliers posés par l'analyse du film par rapport à l'analyse littéraire, aussi bien que des exigences particulières de l'analyste ; cependant, une telle orientation instrumentale et sélective vis-à-vis du modèle genettien semble souvent s'expliquer aussi, et peut-être plus précisément, à travers la *nature hybride* de ces mêmes transpositions. Il était question plus haut de *méthodologie* d'analyse film : mais de fait le mot devrait être décliné au pluriel, et ceci non seulement parce que la pratique de l'analyse du film s'est articulée de façons différentes selon les cadres théoriques dans lesquels elle s'insérait, proposant ainsi des modèles bien distincts les uns des autres et intérieurement homogènes (analyse stylistique, analyse sémiotique, analyse iconologique...), mais aussi parce que la pratique analytique, qui aujourd'hui légitime, voire revendique son éclectisme méthodologique, apparaît à sa même origine « impure, promiscue et incestueuse »². Donc, les prélèvements partiels s'expliquent de manière assez nette à travers une logique d'hybridation, dans laquelle des paradigmes différents mettraient en place des éléments différents, voire à travers une logique de la « greffe », qui favorise la multiplication des connaissances même si elle ne n'arrive toujours pas, peut-être, à en contrôler les résultats.

Il s'agit, en outre, de transpositions qui impliquent (et cela ne pourrait probablement pas en être autrement) des *transformations* : ce sont les propositions d'« adaptations » citées ci-dessus, parmi lesquelles il nous suffit de rappeler ici l'introduction du concept d'ocularisation défini par François Jost et la discussion sur le narrateur filmique proposée par André Gaudreault³.

Enfin, il s'agit de transpositions, au moins en partie, *illégitimes*, considérant que Genette n'a jamais caché sa prédilection théorique pour une conception restreinte de la narratologie et des objets de sa compétence :

On sait que l'analyse moderne du récit a commencé (avec Propp) par des études qui portaient plutôt sur l'histoire, considérée [...] en elle-même et sans trop de souci de la manière dont elle est racontée – voire (cinéma, bande dessinée, roman-photo, etc.) transmise par voie extra-narrative, si l'on définit stricto sensu (c'est mon cas) le récit comme transmission verbale ; [...] il y aurait donc apparemment place pour deux narratologies : l'une thématique [...], l'autre formelle, ou plutôt modale : analyse du récit comme mode de « représentation » des histoires, opposé aux modes non narratifs comme le dramatique, et sans doute quelques autres hors-littératures. Mais il se trouve que les analyses de contenu, grammairiales, logiques et sémiotiques narratives, n'ont guère jusqu'ici revendiqué le terme de narratologie, qui reste ainsi la propriété (provisoire ?) des seuls analystes du mode narratif. Cette restriction me paraît somme toute légitime, puisque la seule spécificité du narratif réside dans son mode, et non dans son contenu, qui peut aussi bien s'accommoder d'une « représentation » dramatique, graphique ou autre. [...] Aussi plaiderais-je volontiers (quoique sans illusions) pour un emploi strict,

INTRODUCTION. UNE APPROCHE « RELATIONALISTE »

*c'est-à-dire référé au mode, non seulement du terme (technique) narratologie, mais aussi des mots récit ou narratif, dont l'usage courant était jusqu'ici plutôt raisonnable, et que se voient depuis quelques temps menacés d'inflation*⁴.

Même les études de type narratologique les plus récentes (*Métalepse*⁵) ne délient point l'ambiguïté : si le cinéma et le théâtre sont pris en considération dans la réflexion, c'est parce que la métalepse concerne principalement des formes de transgression de niveaux diégétiques (et seulement en second lieu narratifs) ; dans ce cas le terme « diégétique » dérive directement « des théoriciens du récit [sic] cinématographique »⁶. On ne s'étonne pas donc de trouver, dans le sous-titre d'un volume récent qui étend la notion à des espaces autres que celui de la littérature, la formule « entorses au pacte de la *représentation* »⁷.

Evidemment, en fermant la porte au cinéma, Genette ne barre pas toutes les ouvertures, qui permettent à ce médium de s'insinuer quand même. Ces passages sont nombreux dans *Figures III* : le chapitre consacré aux anachronies narratives s'ouvre sur une citation de Christian Metz, qui s'interroge sur la distinction entre le temps de ce qui est raconté et le temps du récit, et à laquelle s'enchaîne le mouvement extensif créé par Genette (« La dualité temporelle [...] est un trait caractéristique non seulement du récit cinématographique, mais aussi du récit oral, à tous ses niveaux d'élaboration esthétique »)⁸. *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) est cité en tant qu'exemple canonique du récit à focalisation multiple⁹, de même que *La Dame du lac* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947) représente un exemple de pleine réalisation de la focalisation interne¹⁰; enfin, à propos de la notion de métalepse, Genette nous rappelle que le *texte cinématographique* (sic), contrairement au *texte littéraire narratif*, présente « des traits capables de marquer le caractère métadiégétique d'un segment »¹¹.

Toutefois, les théoriciens du cinéma qui veulent adopter les instruments de l'analyse formelle du récit (pour les intégrer au sein de plus amples modèles d'analyses et les développer) semblent contraints à un double mouvement : il doivent, d'abord « démontrer » que le film est un récit (par exemple à travers les références à la Grande Syntagmatique, ou bien en partant de l'idée de narrativité de type structurel), pour ensuite récupérer les catégories genettiennes (qui sont cependant construites sur la base du récit verbal) et les modifier pour les appliquer au cinéma. Il en résulte une étrange contorsion¹², qui nous renvoie encore au thème du pluralisme méthodologique. Ce ne sera donc pas par hasard si Francesco Casetti situe l'analyse textuelle (et la réflexion théorique à laquelle elle se rattache) parmi les moteurs conduisant au passage des « théories méthodologiques » aux « théories de champ »¹³, c'est-à-dire un paradigme qui pose comme central un champ problématique (par exemple l'énonciation filmique), nécessitant un savoir transversal et composite (ce qui évoque de nouveau la question des *transpositions hybrides et partielles*).

On peut enfin remarquer que la théorie narratologique de Genette, examinée à travers le filtre des études cinématographiques, paraît coïncider entièrement avec *Figures III* : les références aux corrections et aux arrangements apportés par Genette lui-même dans *Nouveau discours du récit* (un texte qui peut paraître sous certains aspects dérangentant, comme nous l'avons déjà vu, mais dont la complémentarité avec le volume de 1972 est indéniable) y sont rares, ainsi que les renvois à la série (c'est-à-dire au projet théorique dans son ensemble) dont *Figures III* fait partie¹⁴.

C'est vrai que le récent « retour » de Genette à des questions narratologiques, marqué par un rôle de premier plan du cinéma, a provoqué un intérêt renouvelé (bien que modéré) de la part des

VALENTINA RE

études cinématographique ; toutefois, cet intérêt est resté très circonscrit et n'est pas devenu rétrospectif, dans la mesure où les références directes au cinéma, que Genette a inséré dans sa réflexion plus récente, n'ont pas porté à la relecture d'autres écrits où le cinéma n'apparaissait pas, et qui pourtant ont beaucoup influencé l'analyse du film.

La théorie, enfin en crise

Il est probable que le manque d'intérêt vis-à-vis des dernières contributions de Genette, lesquelles constituent l'objet du présent numéro monographique de *Cinéma & Cie*, dérive d'un sentiment plus général de méfiance et de lassitude face aux théories structuralistes. Cette attitude a d'ailleurs récemment trouvé un porte-parole d'exception parmi les protagonistes mêmes de la théorie littéraire, Tzvetan Todorov, et dans *La Littérature en péril*¹⁵, la méfiance devient acte accusatoire explicite, au sein duquel la critique structuraliste se révèle la cause du danger qui menacerait les études et la pratique de la littérature dans la France contemporaine¹⁶.

La réflexion se caractérise souvent par un ton, sinon de abjuration, au moins de conversion calme et tardive. Todorov raconte comment au cours des années 70, sa passion pour les méthodes d'analyse littéraire a été remplacée par la passion pour l'« analyse en soi » et les rencontres avec les auteurs. On ne s'explique pas en quoi consisterait « l'analyse en soi », ni de quelle manière il en arrive à séparer l'objet et les résultats de l'analyse de la méthodologie qui la supporte, la guide, la vérifie. En revanche, l'aversion, ou peut-être s'agit-il d'un simple désintérêt, pour la méthode, ponctue régulièrement le volume. Todorov s'interroge, par exemple, sur la procédure à suivre pour connaître pleinement le sens d'une œuvre ainsi que pour révéler la pensée de l'artiste. Face à ces préoccupations, la solution apparaît pratiquement inévitable : toutes les méthodes résultent correctes, à condition qu'elles se limitent à servir de moyen et qu'elles ne deviennent pas un but en soi. Le problème serait donc lié au fait que l'affirmation de la critique structuraliste et la prépondérance de l'approche immanente auraient introduit (même en fort contraste avec le projet de ses fondateurs) un déséquilibre, au sein duquel les moyens auraient remplacé les buts.

La condamnation de Todorov pour avoir transformé les moyens en fins est justifiée : la faute ne devrait pas, pour autant, être attribuée aux instruments-mêmes, ni à la théorie qui les développe, mais plutôt au destin de normalisation qui paraît intrinsèque à la théorie-même qui, passé le premier élan, perd sa capacité particulière de mise en discussion du sens commun. L'interprétation d'Antoine Compagnon suggère que la transformation des moyens en fins ne serait donc pas imputable à la théorie, mais renverrait plutôt à l'institutionnalisation de la théorie, qui « est devenue une petite technique pédagogique souvent aussi desséchante que l'explication de texte à laquelle elle s'en prenait alors avec verve. La stagnation semble inscrite dans le destin scolaire de toute théorie. [...] La nouvelle critique [...] s'est vite réduite à quelques recettes, trucs et ficelles pour briller dans les concours. [...] Elle est casée, inoffensive, elle attend les étudiants à l'heure dite »¹⁷. Mais si on la considère dans toute son opérativité, en revanche,

la théorie fait contraste avec la pratique des études littéraires, c'est-à-dire la critique et l'histoire littéraires, et elle analyse cette pratique, ou plutôt ces pratiques, les décrit, rend explicites leurs présupposées [...]. La théorie de la littérature est un apprentissage du déniement.

INTRODUCTION. UNE APPROCHE « RELATIONALISTE »

[...] Il ne s'agit donc pas de donner des recettes. [...] Au contraire, le but est de se rendre méfiant à l'égard de toutes les recettes, de s'en défaire par la réflexion. Mon intention n'est donc pas du tout de faciliter les choses, mais de rendre vigilant, soupçonneux, sceptique, en un mot comme en mille: critique, ou ironique. La théorie est une école de ironie¹⁸.

Un état des choses similaire dans le champ cinématographique a été récemment documenté par un numéro monographique de *Cinémas* consacré à *La Théorie du cinéma, enfin en crise*, qui suppose simultanément un provocateur renversement de l'état de crise dans lequel se trouve la théorie. Roger Odin, qui a dirigé le numéro, dans sa « Présentation » écrit en effet:

A l'origine de ce numéro, une constatation navrée, voire agacée : alors qu'elle a été l'un des grands lieux de la pensée moderne [...], la théorie du cinéma [...] n'est plus guère à l'ordre du jour. [...] On assiste au retour des vieilles critiques qu'il ne me semblait plus possible d'énoncer sans ridicule : contre le jargon, contre les « ravages » des grilles d'analyses, plus généralement contre toute tentative d'approche un peu scientifique [...]. Une fois passé ce mouvement de mauvaise humeur, il faut se demander d'où vient cette crise de la théorie du cinéma ; il faut surtout tenter d'en tirer quelques conclusions. Car cette crise peut être une bonne opportunité pour faire retour sur ce qui s'est passé depuis la période de la théorie florissante (Christian Metz), pour s'interroger sur les manques, les impasses, les faux débats, plus généralement pour questionner le statut de la théorie face à un objet comme le cinéma. En permettant de recadrer le travail théorique, la crise peut être en fin de compte une très bonne chose pour la théorie du cinéma¹⁹.

Bien que ce numéro monographique tente d'accueillir la suggestion de Roger Odin, le contexte général dans lequel il se place reste malgré tout inchangé et semble tout à fait expliquer ce sentiment persistant selon lequel même l'incidence déterminante de *Figures III* sur l'analyse du film aurait désormais fait son temps.

La constatation d'une « complexité narrative » toujours plus importante²⁰ dans les produits *mainstream*, ainsi que les recherches de type narratologique dans le champ transmédiat²¹, ne semblent pas avoir été jusqu'à présent valorisés en tant que favorisant une récupération productive (dans le sens défini par Odin) des instruments genettiens ; la conscience de pouvoir tomber (voire retomber) dans ce poing de « recettes, trucs et ficelles » dont parlait Compagnon reste forte et nous rend plus prudents, ou plus méfiants. Le fait qu'aujourd'hui les études de caractère narratologique aient quasiment disparues des recherches cinématographiques est indéniable. Avons-nous réellement résolu tous les problèmes, de manière à disposer d'un système d'instruments efficaces et partagés ? Ce travail « sur les moyens », évoqué par Todorov, a-t-il été vraiment conclu ? Dans ce cas, pourquoi ne plus les utiliser ? Ou bien, les problèmes ont-ils changé ?

A mon avis, la réponse ne peut être que double : non, tous les problèmes n'ont pas été résolus. Le fait est que ceux-ci ne sont plus perçus comme tels et donc oui, les problèmes ont changé. Parce qu'il est évident que les termes de la question, les instruments et les problèmes, ne peuvent pas être séparés, et qu'ils se déterminent l'un l'autre (malgré les dires de Todorov).

Nous avons jusqu'à présent traité de l'analyse du film, même s'il est manifeste que la centralité du film, à l'intérieur des études du cinéma, est elle aussi radicalement remise en question. Malgré le fait que l'analyse « du film » n'ait jamais donné pour acquise son objet, et n'ait jamais

VALENTINA RE

identifié son objet avec le film *stricto sensu*, son lien avec la culture cinématographique du XX^{ème} siècle est évident. En 1975, Roland Barthes intitulait son essai devenu par la suite célèbre « En sortant du cinéma »²² : le « cinéma » dont sortait Barthes correspondait évidemment à la salle, et l'état d'esprit dont il émergeait se composait de torpeur, de somnolence, voire presque d'hypnose. Aujourd'hui, le titre de Barthes est devenu le titre d'un colloque²³, mais le « cinéma » dont on sort n'est plus la salle, il s'agit plutôt du « cinéma de la salle », ou bien, si l'on veut, de la culture cinématographique (l'institution cinématographique) du XX^{ème} siècle : dans le scénario en mutation de la convergence digitale, à l'intérieur duquel l'objet-cinéma est constamment redéfini, dans un processus de transition/transaction continu, même la « forme-film » semble perdre elle aussi une pertinence qui commençait pourtant à apparaître « naturelle ». Disposée, dans un contexte d'amples transformations des pratiques productives, distributives et de consommation, côte à côte avec une grande quantité de formes textuelles et d'expériences médiales en partie inédites, la forme-film semblerait perdre de son importance stratégique, sa particularité de lieu privilégié d'où observer le cinéma (et le monde) contemporain. Quel serait alors le destin de l'analyse du film ?

Si le scénario actuel apparaît peu propice à des lectures facilitées, je voudrais, malgré tout, renouveler les attentes de Odin en supposant que ce sera justement dans le repositionnement d'un « objet » (le film), qui concrètement ne lui appartient pas « naturellement », que l'analyse du film pourra être encouragée afin d'accomplir une réélaboration radicale de son statut et de ses instruments.

Genette et le piratage ?

Les études cinématographiques n'ont évidemment pas limité leur intérêt à la narratologie (malgré, comme nous l'avons vu, quelques distorsions et exceptions). Ce sont plutôt les œuvres *Figures III*, *Palimpsestes* et par la suite *Seuils*²⁴, qui forment le « corpus genettien » autour duquel s'est concentrée leur attention : bien sûr il s'agit d'œuvres qui ont su se poser comme lieux de connexion entre la recherche de la théorie littéraire et celle de la théorie du cinéma, interceptant des intérêts et des exigences diffuses (même si sans jamais affronter directement le cinéma), tout en alimentant de nouveaux axes de recherche. Des œuvres dans lesquelles s'articule, en outre, le passage de la critique et de l'analyse du récit à la poétique, appréhendée comme enquête sur le « champ littéraire », sur la littérarité comme système.

Bien qu'il représente un passage fondamental dans le parcours de Genette, de transition et connexion entre la poétique et l'esthétique (en particulier à travers l'idée de *littéralités conditionnelles*) et de la rencontre avec Nelson Goodman, l'ouvrage *Fiction et diction*²⁵ semble laisser peu de traces. Il en sera de même pour les deux œuvres *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendence* et *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*²⁶ : si ces deux volumes ont suscité un fort intérêt et un intense débat chez les chercheurs dans la discipline de l'esthétique, ils n'ont guère attiré la curiosité des spécialistes du cinéma, qui n'ont presque pas réagi à l'ambiguïté de l'exclusion du cinéma au sein d'une étude englobant tous les arts, de la photographie à la sculpture, de la musique à l'architecture. S'affiche ainsi un paradoxe : *Figures III*, qui exclut légitimement (c'est-à-dire de manière cohérente par rapport à ses présupposés) le cinéma de son champ d'étu-

INTRODUCTION. UNE APPROCHE « RELATIONALISTE »

de, suscite un intérêt de grande importance, alors que *L'Œuvre de l'art*, qui ne justifie pas une telle exclusion dans le cadre de sa perspective (qui ne la permettrait point), génère la plus grande indifférence.

L'indifférence envers les deux livres consacrés à *L'Œuvre de l'art* surprend d'autant plus si l'on songe au profond intérêt manifesté pour *Palimpsestes* et *Seuils* : en fait, c'est justement dans le passage de la poétique à l'esthétique que la totalité de la réflexion de Genette sur les phénomènes de transcendance, commencée à cheval entre les années 70 et les années 80, est reprise, reconfigurée et, dans un certain sens, achevée. Cette vaste problématique, qui n'assumera la forme de la relation entre immanence et transcendance que dans *L'Œuvre de l'art*, est en effet déjà présente dans les textes précédents. Cette problématique se situe même au centre du projet de la poétique²⁷ : d'une part, dans *Palimpsestes*, il y a l'exigence de définir et d'explorer la *transtextualité*, c'est-à-dire « l'ensemble des façons dont un texte peut transcender sa 'clôture', ou immanence, et entrer en relation avec d'autres textes »²⁸ ; et d'autre part, dans *Seuils*, il y a « le besoin de tirer au clair la relation entre l'idéalité du texte et la matérialité du livre »²⁹.

Dans l'essai *Du texte à l'œuvre*, le cadre épistémologique dans lequel rétrospectivement s'insère le parcours allant de l'*Introduction à l'architexte*³⁰ à *L'Œuvre de l'art*, de la poétique à l'esthétique, s'impose très clairement. Commentant les deux volumes de *L'Œuvre de l'art*, et en particulier sa théorie de l'œuvre d'art comme objet et comme action, Genette la définit comme :

*L'aboutissement logique, même si provisoire, du travail d'élargissement progressif que j'avais entrepris une trentaine d'années plus tôt, passant, pour retourner une formule célèbre de Barthes, du texte à l'œuvre, cherchant dans l'art une raison d'être à la littérature, et à l'art une raison d'être dans la relation esthétique, qui transcende tout cela d'assez loin. Le trait le plus constant m'en semble être, encore une fois, ce principe de méthode, ou plus simplement une disposition d'esprit qui s'attache plus aux relations qu'aux objets qu'elles unissent – et, de proche en proche, aux relations entre ces relations elles-mêmes. Cette disposition, si je devais la qualifier, ce dont je ne ressens guère la nécessité, ce serait indifféremment, et sans trop d'égards pour les décrets de la mode et de la contre-mode, de structuraliste ou de relativiste – d'un structuralisme qui n'a, par définition, rien de post-structuraliste et encore moins de post-moderne, et d'un relativisme qui n'a, à mon sens, rien de sceptique ou d'éclectique, et encore moins d'obscurantiste, puisqu'il s'applique simplement à rendre compte, aussi clairement que possible, des relations qu'il observe – ou qu'il établit*³¹.

L'absence³² de *L'Œuvre de l'art* semble donc rester, jusqu'à aujourd'hui, le principal point aveugle au sein du riche croisement entre la réflexion genettienne et la théorie du cinéma.

Une absence frappante, si l'on pense par exemple à l'utilité que pourraient avoir, en ce moment de redéfinition et de transformation de l'« objet-cinéma », les catégories d'autographique et d'allographique de Goodman selon la réélaboration proposée par Genette. Tout d'abord, pas de crainte de retomber dans des problématiques d'ordre essentialiste (qu'est-ce que le cinéma) : le statut d'une œuvre, selon la perspective de Genette, consiste d'ailleurs en une relation (et non pas en une ontologie) entre immanence (l'objet, de différente nature, dans lequel l'œuvre *semble* consister) et transcendance (les différentes manières à travers lesquelles l'œuvre dépasse, ou justement transcende, son propre objet d'immanence). En second lieu, et toujours sur le plan de l'immanence, un art n'est pas intrinsèquement autographique ou allographique : l'architecture, par exem-

VALENTINA RE

ple, est un art mixte dans une perspective synchronique aussi bien que diachronique. Il s'agit d'un art mixte selon une optique synchronique car elle peut donner lieu à des œuvres autographiques à objet d'immanence unique (des cabanes par exemple) aussi bien qu'à des œuvres allographiques (les HLM en série). Dans le cas des œuvres allographiques, l'objet d'immanence est idéal, et nous pouvons accéder à ses diverses formes de manifestation : l'exécution, c'est-à-dire l'édifice, et la dénotation, donc le projet. Dans une perspective diachronique, l'architecture est un art mixte dans la mesure où au fil du temps, elle s'est déplacée de l'autographie vers l'allographie.

Si Genette décide de parler de régimes se référant à l'autographie et à l'allographie, c'est parce qu'il s'agit de formes de fonctionnement exclusives l'une de l'autre à *propos d'une œuvre donnée*, et non pas d'un certain art : une œuvre ne pourrait donc pas être à la fois allographique et autographique³³. Et pourtant, Genette lui-même tient à préciser ultérieurement que les deux régimes ne concernent pas vraiment les œuvres mais plutôt leurs objets d'immanence, qui peuvent d'ailleurs être *mixtes* ou *ambigus*³⁴. A tout cela on pourrait enfin ajouter que, dans le cas de la pluralité d'immanence³⁵ dans laquelle l'œuvre « consiste » en objets variés retenus non équivalents, ceux-ci peuvent effectivement être rattachés à des régimes distincts débouchant sur une œuvre qui est à la fois (en transcendance) autographique *et* allographique³⁶.

Il apparaît alors illogique rechercher une attribution « sèche » pour le cinéma, ou bien de déterminer, en termes absolus, l'objet dans lequel l'œuvre cinématographique consiste : il est en revanche beaucoup plus intéressant d'essayer de comprendre, à travers ces deux régimes, où est-ce que, selon les époques, l'objet en lequel le « film » consisterait fut placé (le scénario ? le négatif ? l'acte de performance ?), sous quelles conditions (quels sont les éléments qui chaque fois permettent cette détermination ?), en visant à satisfaire quel type d'exigences et avec quels effets ; de plus, la notion de transcendance pourrait également contribuer au discernement des différents manières à travers lesquelles, selon les circonstances, l'œuvre a dépassé et dépasse son « propre » objet.

En restant dans un contexte relié au monde contemporain, les catégories proposées dans *L'Œuvre de l'art* sauraient avoir, en outre, des applications (apparemment) inattendues et nous aider à appréhender, par exemple, l'inefficacité de certaines campagnes contre le piratage. Voilà donc un exemple de ce que nous entendons quand on affirme, avec Genette, que « rien n'est plus pratique qu'une bonne théorie »³⁷ : en fait, le thème du piratage numérique, particulièrement d'actualité, apparaît sous un nouveau jour grâce aux catégories d'immanence/transcendance ainsi que d'allographique/autographique, ces mêmes catégories qui ont été originellement conçues par Nelson Goodman autour du thème « Art et authenticité »³⁸.

Pour quelles raisons le slogan « Ne télécharger pas de films sur internet. Le faux est un péché originel », accompagné de l'image de jeunes adolescents regardant un DVD sur leur canapé, nous apparaît, aujourd'hui comme hier, inadapté ?³⁹ Parce que de toute évidence, l'appel à l'authenticité évoque nécessairement une culture de la salle cinématographique dans laquelle le « film » (l'œuvre) consisterait en un objet autographique⁴⁰ multiple (ou plus précisément: unique dans sa première phase, le négatif fonctionnant comme matrice, et multiple dans sa seconde phase, la production, à partir du négatif original, de copies positives qui sont toutes reconnues comme authentiques et interchangeables). Un tel rappel à la culture de la salle pose cependant divers problèmes : non seulement, il ne s'agit pas de la culture contemporaine du *peer-to-peer* et du *streaming* (des pratiques de partage), mais encore ce n'est point possible de superposer avec autant de facilité la culture de la salle à la culture de la consommation domestique évoquée par l'image. Tenter d'an-

INTRODUCTION. UNE APPROCHE « RELATIONALISTE »

nexer la valeur d'authenticité sur le DVD ne fonctionne en aucun cas : si le DVD est perçu comme une « manifestation indirecte »⁴¹ de la copie en pellicule, il n'est point possible d'en stigmatiser la copie « pirate » au nom de l'authenticité ; si au contraire, le DVD est perçu comme un exemplaire authentique, pareil à la copie en sale, ce sont les « copies » partagées sur le net qui correspondent aux manifestations indirectes – et certainement pas à des faux.

Certes il ne s'agit que de questions esquissées et il reste encore bien d'autres zones de *L'Œuvre de l'art* à explorer : par exemple, la réflexion sur l'anachronisme et l'idée d'« influence rétrospective » (le procédé à travers lequel les « successeurs » reconfigurent l'accès aux « précurseurs ») ; le rôle plus général de l'œuvre de Goodman considéré aussi à la lumière de l'idée d'implémentation ; le rôle des « fables théoriques » de Borges dans les écrits de Genette et de manière plus globale, le possible rôle d'une « théorie du cinéma » (c'est-à-dire de la capacité de certains films de poser et discuter des problèmes théoriques) à côté d'une « théorie de la littérature » ; la question de l'auteur, qui à travers la notion de *projet opérable* et l'interconnexion entre attribution d'une intention artistique et relation artistique, récupère une dimension philologique parfaitement compatible avec l'auteur en tant qu'« instance du discours ».

« Rien n'est plus pratique qu'une bonne théorie »

L'objectif de ce numéro monographique est donc de revenir sur les œuvres de Genette, avec une attention particulière portée aux recherches moins fréquentes dans les études cinématographiques. Il s'agit, par exemple, d'appréhender de quelle manière le cinéma s'inscrit dans ses études de poétique et esthétique moins connues, de façon à réfléchir sur comment les théories de Genette pourraient encore fournir des instruments pour la compréhension des phénomènes cinématographiques mis en rapport avec d'autres formes d'expression et, vice versa, sur comment les problèmes théoriques spécifiques posés par le cinéma contribuent à la réflexion genettienne. Alain Boillat et Annie van den Oever se rattache à ce filon en distinguant dans la métalepse un instrument particulièrement efficace pour la lecture non seulement d'un discours cinématographique sur le « statut » de la (ou des) réalité(s), qui dix ans après *Matrix* (Andy et Larry Wachowski, 1999) ou *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999), propose de nouveau des configurations intéressantes, mais aussi, et plus largement, du repositionnement du cinéma dans le contexte transmédiat. En outre, à travers l'analyse du phénomène de métalepse, les articles font ressortir nettement comment le cinéma même, lorsqu'il est mis en rapport avec d'autres formes expressives, arrive à problématiser et à enrichir les propositions et les catégories genettiennes. La productivité de Genette dans le champ contemporain est d'ailleurs confirmé par l'essai de Maria Poulaki qui, en se concentrant sur *Figures I* (relié au volume *Fiction et diction*) introduit un sentier supplémentaire de recherche. Celui-ci permettrait de fait d'enquêter sur la productivité des propositions théoriques de Genette (les moins connues et parfois très éloignées du cinéma) dans le domaine de la théorie du cinéma. Une telle perspective met le champ de la recherche esthétique au premier plan et constitue le cadre général des réflexions de Pierluigi Basso Fossali, de Claudio Bioni et d'André Gaudreault.

Même si ce dossier n'a pas bien sûr pour objectif de faire l'état des lieux du rapport entre Genette et le cinéma (les théories du cinéma), l'orientation vers des recherches moins fréquentées ne pouvait qu'impliquer une réflexion sur la manière dont cette « reprise » pourrait améliorer du

VALENTINA RE

même coup la compréhension et l'« utilisation » des ouvrages et des concepts genettiens célèbres, au demeurant souvent exploités par les études cinématographiques, tout en les problématisant et en les remettant en question. Et en effet, même les travaux et les notions les plus connus – désormais apparemment stériles – se révèlent être des terrains encore fertiles : partant de cette conscience, Cécile Sorin relit *Palimpsestes* et Jean-Marc Limoges se penche à nouveau sur une question, qui après avoir été l'objet d'une attention hypertrophique⁴², semblait avoir disparu : la focalisation.

Il reste, naturellement, encore beaucoup de questions ouvertes. « Comme dit Figaro : 'Pourquoi ces choses et non pas d'autres ?' Or la pensée, on le sait bien, n'est pas dans les réponses, mais plutôt dans les questions. Laissons donc celles-ci ouvertes »⁴³.

- 1 Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, p. 211.
- 2 Evidemment on ne peut pas effectuer ici un examen attentif de toutes les problématiques concernant le développement de l'analyse du film, qui a déjà été d'ailleurs l'objet de bilans et de recherches approfondies. Afin de disposer d'une vision d'ensemble et en se limitant à la bibliographie italienne, voir au moins l'article d'Elena Dagrada, *L'analisi testuale del film. Uno sguardo storico*, dans Paolo Bertetto (sous la direction de), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 3-25, et p. 12 pour la citation (c'est moi qui traduit).
- 3 François Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1987; André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Méridiens Klincksieck, Paris 1988; André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, Nathan, Paris 1990.
- 4 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983, pp. 12-13.
- 5 Gérard Genette, *Métalepse*, Seuil, Paris 2004.
- 6 Gérard Genette, *Figures III*, cit., p. 72, note 1. Par la suite (dans *Nouveau discours du récit*), Genette déclarera sa dette envers Etienne Souriau, sans se soucier pourtant de discuter son emprunt. Sur ces aspects, voir en particulier Alain Boillat, « La 'Diégèse' dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », dans *Cinémas*, vol. 19, n° 2-3, printemps 2009, pp. 217-245.
- 7 C'est moi qui souligne. Cf. John Pier, Jean-Marie Schaeffer (sous la direction de), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, EHESS, Paris 2005.
- 8 Gérard Genette, *Figures III*, cit., p. 77.
- 9 *Idem*, p. 207.
- 10 *Idem*, p. 210, note 1.
- 11 *Idem*, p. 246.
- 12 De « étranges torsions », auxquelles les théoriciens du cinéma sont obligés dans leur application des catégories genettiennes, parlent aussi Ruggero Eugeni, Andrea Bellavita, Luca Malvasi dans *Semiotica e cinema. Percorsi, snodi, deviazioni*, dans Gianpaolo Caprettini, Andrea Valle (sous la direction de), *Semiotiche al cinema*, Mondadori Università, Milano 2006, p. 265.
- 13 Cf. Francesco Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993 (éd. fr. *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Nathan, Paris 1999).
- 14 Cf. *Figures I* (1966), *Figures II* (1969), *Figures IV* (1999) et *Figures V* (2002).
- 15 Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Flammarion, Paris 2007.
- 16 Sur la pensée de Todorov et sur l'aventure de la théorie littéraire voir aussi Vincent Kaufmann, *La Faute à Mallarmé*, Seuil, Paris 2011.
- 17 Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Seuil, Paris 1998, pp. 11-12.
- 18 *Idem*, pp. 19-24.
- 19 Roger Odin, « Présentation », dans *Cinémas, La Théorie du cinéma, enfin en crise* (sous la direction de Roger Odin), vol. 17, n° 2-3, printemps 2007, pp. 9-10.

INTRODUCTION. UNE APPROCHE « RELATIONALISTE »

- 20 Voir par exemple Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2003 ; Guglielmo Pescatore, Veronica Innocenti, *Le nuove forme della serialità televisiva*, Archetipolibri, Bologna 2008 ; Warren Buckland (sous la direction de), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Blackwell, Chichester 2009.
- 21 Cf. par exemple : Marie-Laure Ryan, *Avatars of Story*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2006 et *Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états*, dans John Pier, Jean-Marie Schaeffer (sous la direction de), *Métalepses*, cit., pp. 201-223; Werner Wolf, *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon*, dans Jan Christoph Meister (sous la direction de), *Narratology beyond Literary Criticism*, De Gruyter, Berlin 2005, pp. 83-107; Karin Kukkonen, Sonja Klimek (sous la direction de), *Metalepsis in Popular Culture*, De Gruyter, Berlin-New York, 2011; Valentina Re, *Cinema, videogame e livelli di realtà: giocare sul limite*, dans Elisa Mandelli, Valentina Re (sous la direction de), *Fate il vostro gioco. Cinema e videogame nella rete: pratiche di contaminazione*, Terra Ferma, Treviso 2011, pp. 71-85.
- 22 Cf. Roland Barthes, « En sortant du cinéma », dans *Communications*, n° 23, 1975, pp. 104-107.
- 23 « En sortant du cinéma ». *Gli studi di cinema oltre il cinema*, Convegno della Consulta Universitaria del Cinema (Università degli Studi Roma Tre, 5-6 juillet 2012) ; cf. <http://cineconsulta.wordpress.com/convegni/>, dernier accès 18 avril 2012.
- 24 Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982 ; Id., *Seuils*, Seuil, Paris 1987.
- 25 Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991.
- 26 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris 1994 ; Id., *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*, Seuil, Paris 1997.
- 27 Pour une transposition de l'approche poéticienne au cinéma, voir le récent volume de Marc Cerisuelo, *Fondus enchaînés. Essais de poétique du cinéma*, Seuil, Paris 2012.
- 28 Gérard Genette, *Du texte à l'œuvre*, dans Id., *Figures IV*, Seuil, Paris 1999, p. 21.
- 29 *Idem*, p. 24.
- 30 Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris 1979.
- 31 Gérard Genette, *Du texte à l'œuvre*, cit., p. 43. Genette commente la relation entre le relativisme et le structuralisme dans son approche dans *Bardadrac*, où il propose d'ailleurs le terme « relationaliste ». Cf. Gérard Genette, *Malentendus*, dans Id., *Bardadrac*, Seuil, Paris 2006.
- 32 Qui n'est pas totale : voir Marie-France Chambat-Houillon, « Entre le même et l'autre : La Place de l'auteur », dans *Cinéma & Cie, Multiple and Multiple-Language Versions/Versions multiples II* (sous la direction de Hans-Michael Bock, Simone Venturini), n° 6, 2005, pp. 17-32; François Jost, *Le Temps d'un regard*, Nuit blanche-Méridiens Klincksieck, Québec City-Paris 1998; *Bianco e nero, Singolari pluralità. Il cinema ri-visto dal DVD* (sous la direction de Valentina Re), n° 561-562, 2008; Joseph Delaplace, Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic (sous la direction de), *La Pensée esthétique de Gérard Genette*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2012. Voir aussi les références à Goodman in David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2007.
- 33 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, cit., p. 23, note 30.
- 34 *Idem*, p. 32.
- 35 « n objets d'immanence pour 1 œuvre ». L'un des modes de transcendance, rappelons-le, avec la partialité d'immanence (« 1/n objet d'immanence pour 1 œuvre ») et avec la pluralité opérable (« n œuvres pour 1 objet d'immanence »). *Idem*, pp. 185-186.
- 36 Je me permets de renvoyer à mon *Walking through Splitting. Documentazione audiovisiva, pratiche trasformatrice e opere plurali*, dans Marco Del Monte (sous la direction de), *Far comprendere far vedere*, Terra Ferma, Treviso 2010, pp. 75-86.
- 37 Gérard Genette, *Malentendus*, cit., p. 195.
- 38 Voir Nelson Goodman, *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1968.
- 39 L'affiche publicitaire en question, encore visible dans quelques salles, était accompagnée en 2008 d'un spot contre la piraterie, lancé par Fapav – Fédération anti-piraterie audiovisuelle (cf. http://www.youtube.com/watch?v=Kon_JXa3ISU e http://www.fapav.it/news_details.php?id=21, dernier accès 20 avril 2012).

VALENTINA RE

- 40 Goodman démontre, en effet, avec une grande clarté de quelle manière dans les arts comme la peinture, la contrefaçon (l'acte de produire une copie fidèle tout en la présentant comme l'originale) a un sens et représente une activité diffuse et fructueuse (autographie), alors que dans les arts tels que la littérature parler de contrefaçon ou de copie fidèle ne signifie rien : chaque copie correcte est à la base d'un exemplaire textuellement valide (allographie).
- 41 Il s'agit de manifestations qui peuvent fournir d'une œuvre absente une connaissance plus ou moins précise : une espèce de « reproduction » du film, presque au même titre qu'une bonne reproduction photographique d'une toile dans un livre d'art. On peut aussi observer que la notion de manifestation indirecte, intéressante pour la compréhension de certaines formes contemporaines de circulation du film, pourrait également se révéler productive en contact avec le cinéma des premiers temps, en particulier lorsque les « vues animées » se veulent un « enregistrement » de performances préexistantes : « Un disque, une bande, une cassette, un film, [...] n'est jamais qu'un document (par empreinte) plus ou moins fidèle sur une performance, et non un état de cette performance, tout comme une photo de la *Vue de Delft* n'est qu'un document sur, et non un état de, cette œuvre » (Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, cit., p. 77). D'ailleurs, la possible lecture du fonctionnement du cinéma des premiers temps du point de vue du concept de la manifestation indirecte présente deux autres éléments dignes d'intérêt : en premier lieu, l'idée que la manifestation indirecte puisse offrir « une perception plus correcte » et « une relation esthétique plus complète, ou plus intense, que la 'chose même' », qui peuvent être reliées à l'idée d'« attraction » (*Ibidem*) ; en plus, la manifestation indirecte tend vers l'émancipation : la manifestation indirecte peut commencer à *produire* elle-même (plutôt que *reproduire*) des expériences originales, et « entrer elle-même dans le champ des pratiques 'créatrices', c'est à dire transformer » (*Idem*, p. 241). C'est ainsi que nous pénétrons dans le Musée imaginaire, imaginé par André Malraux (et dans le cinéma ?).
- 42 Voir la postface d'André Gaudreault à son *Du littéraire au filmique*, Armand Colin, Paris 1999, édition revue et augmentée.
- 43 Gérard Genette, *Du texte à l'œuvre*, cit., p. 45.

En concluant ce travail, je tiens à remercier particulièrement Leonardo Quaresima pour avoir soutenu ce présent projet, et particulièrement pour les « questions » avec lesquelles il l'a toujours stimulé.