

À NOUS LA PHILOGIE. L'IMPLÉMENTATION NUMÉRIQUE DU CINÉMA ET L'IDENTITÉ FILMIQUE DANS L'HORIZON THÉORIQUE DE GÉRARD GENETTE

Pierluigi Basso Fossali, Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM, Milano

Abstract

The theoretical elaboration offered by Gérard Genette on the modes of artwork transcendence and on the aesthetical relationship is today an explicative platform for understanding the transformation of the DVD viewer into a kind of “philologist,” who accesses different versions, languages and subtitles, and a variety of extras (director’s commentaries, documentaries on the production, interviews, trailers, cut scenes and other paratexts). Moreover, the movie can become a cultural object that is placed in a web of productions in a “crossmedial” project. The problematisation of the cinematographic identity, already created by the transformation of the supports, seems to motivate the urgency perceived by Genette of reactualising the theory of Nelson Goodman. Nevertheless, it is worth pointing out the full overcoming of the identification between work and text (following the approach of the aesthetical analysis) or on the contrary, we can underline how such a web of objects of immanency participate to build a corpus of texts that makes philology, to a certain extent, part of the spectatorial language-game.

On pourrait penser que la fortune critique de la narratologie de Gérard Genette au sein des études filmologiques expliquerait la forte discontinuité de réception et d'accueil de ses travaux « esthétologiques » et « post-textualistes ». De fait, il faudrait reconstruire avant tout la continuité des différentes phases théoriques de Genette pour reconnaître comment les contributions externes à la narratologie peuvent avoir un impact aussi fécond dans l'étude de l'œuvre cinématographique¹. A ce propos, l'œuvre d'art est pour Genette un artefact à fonction esthétique, ce qui ne peut que problématiser l'approche de l'objet filmique dès qu'on lui accorde un statut artistique : il se constitue au travers de la relation esthétique et de la problématisation de son identité intentionnelle² (fonction artistique). La résistance de l'œuvre cinématographique à la perte accidentelle de certaines propriétés (manifestation lacunaire de l'*identité spécifique*) trouve en parallèle une *identité numérique* potentiellement pluralisée dans des variantes (*immanence plurielle*³). Par rapport à la tradition goodmanienne, on trouve chez Genette un refus de l'ancrage de l'objet culturel, surtout s'il est un objet artistique, dans la seule manifestation textuelle. Certes, le détachement conceptuel entre l'œuvre cinématographique et le texte filmique ne peut pas commencer sans une évaluation du régime artistique (allographique ou autographique) du cinéma ; mais la question théorique la plus décisive chez Genette est que l'identité de l'œuvre ne peut que correspondre à la vie de ses manifestations et de ses lectures. Même la distinction entre les propriétés immanen-

PIERLUIGI BASSO FOSSALI

tes à l'œuvre et les propriétés contingentes de la manifestation, dépendantes de l'implémentation et/ou de l'exécution, est un résultat de la relation esthétique et de la familiarisation progressive avec l'œuvre même. Nous voudrions démontrer qu'une telle approche théorique n'implique pas nécessairement une dérive subjectiviste ou idéaliste, mais configure au contraire des principes régulateurs pour la caractérisation de la *forme de vie* de l'œuvre cinématographique, lesquels sont capables de restituer un rôle intégré à une philologie matérielle et à une sémiotique textuelle ; un rôle reconnu même à partir des pratiques de « jouissance » de l'œuvre cinématographique.

La continuité d'une aventure sémiologique

Genette a conduit sa longue aventure intellectuelle en s'opposant dans un premier temps à l'héritage des études « historiques et philologiques, d'esprit nettement positiviste »⁴ et, dans un second temps aux approches *immanentistes*, fondamentalement réfractaires à reconnaître la *transcendance* de l'œuvre d'art⁵ et sa *transtextualité* constitutive⁶. Genette est passé très rapidement de la « nouvelle critique », concentrée sur l'identification des relations internes aux textes singuliers, à une *poétique* visant à dégager le système de la littérature à partir d'œuvres historiquement réalisées⁷ ; et enfin, à une *esthétique*, qui cherche à expliquer les régimes de négociation identitaire des œuvres d'art et les relations qu'elles peuvent entretenir avec son interprète. De l'étude des formes littéraires sur la longue durée au traité sur les modes d'existence de l'œuvre d'art, la continuité de la recherche a été reconnue et marquée du signe d'une aventure « sémiologique » jamais terminée⁸.

Genette a commencé au début des années 1980 à travailler sur des problématiques concernant le passage du *texte au livre*, et plus particulièrement sur la transcendance de l'œuvre par rapport à ses diverses matérialisations graphiques, éditoriales et textuelles⁹. Étant donné que les supports sont de plus en plus numérisés et que les livres accèdent au format *e-book*, il semble absolument nécessaire de consacrer un programme de recherches sémiotiques aux manifestations éditoriales des textes, aux régimes de lecture et de consultation, aux amplifications des paratextes, aux possibles réalisations des parcours intertextuels et à la confrontation croisée des œuvres et des commentaires critiques. Plus généralement, les nouveaux régimes d'implémentation de l'œuvre d'art à travers les nouveaux médias semblent réclamer un développement de ses formes de transcendance et des ré-déterminations de sa dimension *transtextuelle*.

Par rapport à ces nouveaux défis descriptifs, on peut donc se demander si l'actualité de la recherche de Genette trouve une correspondance effective dans les études filmologiques. Le cas de la sémiotique du cinéma semble plutôt controversé et une question se pose : après l'exportation presque enthousiaste des notions narratologiques dans l'analyse du film, la problématisation de toutes les formes de *transtextualité* et l'ouverture esthétique de la théorie genettienne ont-elles reçu une attention et intégration d'une envergure égale ?

Version et restauration

Le changement de support du film, c'est-à-dire la diffusion de l'audio-visuel numérique, a permis sur le plan de la production un contrôle beaucoup plus détaillé et diversifié des composantes

internes de l'image ; en deuxième lieu, il a permis un passage à une conception stratifiée du cadre filmique avec un contrôle différencié selon les différents niveaux visuels superposés. Ce double contrôle est aussi à la base de la restauration du film¹⁰. Le cas de *Metropolis* de Fritz Lang (1926) est exemplaire : le film a été reconstruit à partir de diverses copies, toutes fragmentaires et endommagées, et très hétérogènes pour ce qui concerne la qualité photographique. Enfin, on a décidé de construire le nouveau « négatif » de la copie restaurée sur un support digital ; cela a permis des interventions très fines, pour suturer des images affectées par une forte perte d'information, et des intégrations, pour reconstruire par exemple les surimpressions originelles ruinées à travers la superposition d'images qui proviennent des matériaux bruts du tournage (image de base et image avec le trucage). La reconstruction digitale donne enfin une nouvelle version de *Metropolis* avec une *identité spécifique* plus proche de la copie d'origine (ou même supérieure¹¹). Mais le nouveau support a aussi des répercussions sur les régimes de jouissance du film : on peut passer d'un chapitre à l'autre, changer les sous-titres, choisir de visionner l'œuvre avec le commentaire de l'historien du cinéma Ennio Patalas¹². Toutefois, en 2008 la quasi totalité des matériaux qu'on estimait perdus a été retrouvée à Buenos Aires : une copie très ruinée en 16 mm, probablement fidèle au montage d'origine. Finalement une nouvelle version restaurée a été présentée en 2010, mais la confrontation entre les différentes versions retrouvées reste une enquête ouverte et même un système de choix critiques, étant donné que déjà les négatifs originaux sont pluraux : le rébus de la reconstruction est donc problématisé par cette manifestation de *Metropolis* dans des objets (négatifs) divers, mais tous sans doute légitimes.

Dans la perspective de Genette, cela explicite la transcendance de l'œuvre filmique par rapport à ses ancrages cinématographiques, tant il est vrai que l'objet d'immanence peut changer de matière (digitalisation) et se multiplier dans des versions diverses. Du reste, pour Genette, même la modification dans le temps de l'identité spécifique d'un exemplaire unique donne lieu à une pluralisation des manifestations¹³.

La transcendance de l'œuvre

Genette accepte la distinction de Goodman entre les arts *autographiques* (liés à l'histoire de production d'un exemplaire original) et les arts *allographiques* (fondés sur une notation qui s'actualise dans ses exécutions), mais il ajoute qu'on doit toujours tenir compte « de ce "jeu" entre l'œuvre et son objet d'immanence »¹⁴. Une œuvre autographique et une œuvre allographique sont toutes les deux susceptibles des mêmes formes de transcendance. Celles-ci peuvent se manifester à travers : (I) une pluralité de versions (répliques autographiques ou variantes des textes notationnels) ; (II) des manifestations fragmentaires à cause d'un défaut de réalisation ou de conservation (état lacunaire de l'objet matériel ou de la partition) ; (III) des multiplications de leurs assomptions culturelles, selon des statuts ou des revendications de paternité différents (on trouve ici le cas très célèbre, bien que fictionnel, du Pierre Menard inventé par Borges). Accepter la transcendance de l'œuvre équivaut à reconnaître sa vie historique, c'est-à-dire son « actorialisation » multiple, lacunaire ou controversée tout au long des processus de reconnaissance, interprétation et valorisation de son identité par les pratiques sociales.

Genette peut alors affirmer que l'obsession d'une détermination textuelle univoque de l'œuvre

PIERLUIGI BASSO FOSSALI

va de pair avec l'immanentisme de l'analyse structurale¹⁵ ; et surtout que cette double restriction de l'identité de l'œuvre correspond à la privation de son caractère historique, dont une théorie sémiotique avertie ne peut pas faire, en revanche, l'économie.

Le cinéma est un art problématique : étant donné le rôle du scénario dans la négociation productive et dans la réalisation du film, il semble appartenir à un régime allographique, mais il donne normalement lieu à une seule exécution. Une confrontation du cinéma avec l'architecture montre que tous les deux convoquent un nombre important d'artistes pour aboutir à une « exécution » unique. Toutefois, dans l'architecture, les parties « autographiées » par des sculpteurs ou des décorateurs suivent un plan de l'expression autonome et donc « signé », tandis que dans le film, les contributions du scénographe, du photographe, du monteur semblent être homogénéisées et inscrites dans un plan de l'expression englobant qui retrouve une manifestation appréciable seulement lors de la projection.

Les conditions de tournage sont, en revanche, uniques : les paysages, les conditions météorologiques, les acteurs, tous changent inéluctablement dans le temps, l'intersection de tous ces facteurs renvoyant le film à une dimension conjoncturelle, sinon événementielle. En outre, le metteur en scène avance des revendications de « paternité » sur le film à partir de sa réinvention pendant le tournage.

On pourrait enfin affirmer que des facteurs contingents « signent » la pellicule en l'autographiant. Pourtant, la même chose peut s'appliquer aux exécutions musicales : la rhétorique de l'enregistrement « historique » ne perd jamais l'occasion de se référer au caractère « magique » et enfin « unique » de certains concerts. En effet, une improvisation jazz bénéficie d'un régime autographique, et la reconduction de l'œuvre à une notation n'est, encore une fois, que le fruit d'un processus historique : l'*allographisation*. Ce dernier construit une dialectique entre la variété des exécutions, qui restituent des caractères sensibles pertinents à l'œuvre, et leur réduction à des caractères communs codés par une notation dont les signifiants ne sont pas pertinents à la sémantisation de l'œuvre même (*classe de concordance* des exécutions).

En effet, les caractères expressifs du scénario sont neutralisés pour faire accéder ce dernier au statut de texte « instructionnel » du tournage. Simultanément, l'identité du film ne se nourrit normalement pas d'exécutions diverses : la classe de concordance ne se constitue pas de tout et la réduction allographique devient inutile. D'une part, le cinéma s'ouvre à des exploitations allographiques (c'est le cas de *Psycho* de Gus Van Sant, 1998), d'autre part, l'œuvre cinématographique semble absorber les caractères de la seule exécution tournée, en la fixant pour toujours dans sa propre identité. On peut fournir comme une preuve de cette fixation le lien indissoluble que l'œuvre garde avec l'histoire de sa production ; cette dernière semble participer de la sémantique du film, de ses régimes actoriels et spectaculaires, en renvoyant à un ancrage dans les techniques disponibles selon les époques. L'historicisation de l'exécution et son unicité conduisent, en effet, à une référence philologique aux conditions productives.

Mais les problématiques soulevées par le cinéma affectent aussi la projection du film et plus généralement les conditions de la réception spectatorielle. Le film, tout comme une œuvre d'art autographique (par exemple, un tableau), subit une implémentation publique dans une salle qui construit des conditions spécifiques pour l'appréhension des valeurs cinématographiques. Le cinéma montre bien la différence entre l'exécution et l'implémentation.

On ne peut pas soutenir que la projection soit une exécution du film car elle ne relève pas de

cette asymétrie entre les propriétés sensibles¹⁶ d'une notation et les propriétés sensibles de l'exécution qui caractérise le régime allographique. La pellicule est un texte *dense* (donc, pas notational), et même s'il faut reconnaître qu'elle n'a pas en soi la valeur de la continuité analogique, la conversion de la continuité du support et des empreintes photographiques dans les *images-mouvement* est une « réalisation » perceptive qui dépend donc de la scène d'implémentation avec ses acteurs institutionnels.

On peut se poser la question de savoir si le cinéma est un art qui démontre un processus d'*allographisation* pas encore terminé, comme la danse, ou s'il est un art allographique qui subit immédiatement une conversion autographique de ces exécutions en tant qu'elles sont uniques. On pourra souligner encore que la production de films de *fiction* a joué un rôle fondamental dans l'allographisation, étant donné qu'elle a presque obligé à la construction de décors et à l'écriture préalable des parties actuelles à réciter. En même temps, la nature photographique du médium préserve un ancrage indiciaire par rapport aux conditions de tournage (profilmiques et cinématographiques).

Toutefois, si l'on interprète le cinéma en tant qu'art autographique, la reconnaissance de la multitude d'objets d'immanence légitimes (les copies qui circulent dans les salles cinématographiques) affaiblit tout sentiment spectatorial de contact « auratique » avec l'originel : il s'agit d'une copie. En outre, on parle d'« édition du film », et donc on dénonce la présence d'une énonciation éditoriale qui permet l'implémentation du film (normalement cela concerne les œuvres allographiques, les œuvres autographiques se démontrant réfractaires à une telle imposition d'altérité).

Enfin, même la restauration du film doit se mesurer avec l'interprétation de la nature autographique ou allographique du cinéma. Si on interprète le film comme un produit autographique factuel, il faut chercher à restituer l'identité spécifique originelle, mais avec des interventions réversibles ou au moins amovibles. Il faut respecter le *vécu* historique du film et éliminer seulement, et dans la mesure du possible, les détériorations et les interventions apocryphes en profitant tout au plus de l'autographicité à objets multiples du cinéma. La reconstruction d'un exemplaire renouvelé à partir du collage des copies lacunaires retrouvées donne lieu à un originel *intensif*, par rapport à l'existence *extensive* de l'œuvre, et *démonstratif* d'une histoire de conservation.

En revanche, si l'on interprète le film en tant que produit culturel allographique, le tournage n'est qu'une exécution datée par rapport à une notation (scénario) ou à un projet génératif archivé dans une pluralité des traces documentaires. Dans ce cas, on peut aussi souhaiter corriger aussi les imperfections du négatif originel qui sont consubstantielles aux conditions de tournage, de production et d'édition de l'époque ; on pourrait même intervenir sur le montage pour réintégrer des scènes coupées ou changer l'ordre des séquences, en visant une meilleure adéquation au patrimoine notational conservé du film (les objets allographiques sont définis seulement par l'identité spécifique prescrite par la dénotation¹⁷). La tâche de la restauration est alors de faire *revivre* le film avec une exécution qui puisse décliner dans une manifestation sensible la richesse du projet artistique en le rendant encore une fois pleinement disponible pour la jouissance spectatorielle.

Par rapport à ces deux attitudes controversées de la restauration du film (d'un côté le film comme *le document*, de l'autre comme *un projet esthétique*), le passage théorique entre l'ancrage textuel de l'œuvre (Goodman) et son immanence idéale étendue à toutes formes de manifestations (Genette) trouve un horizon de synthèse dans l'avènement du numérique¹⁸. En effet, le numérique permet de traiter l'image-mouvement comme un *data set*, c'est-à-dire comme une archive des don-

PIERLUIGI BASSO FOSSALI

nées susceptibles d'une pluralité de *visualisations* (ou textualisations locales). La restauration peut alors travailler sur les *nombreuses vies* du film, sur sa *forme* d'existence plurielle, sur un champ identitaire qui échappe à la fixation définitive. Toutefois, cela soustrait le film de l'événementialité (dématérialisation de l'objet) et « virtualise » des manipulations que seule une nouvelle déontologie pourra contrôler selon l'explicitation du statut localement attribué à l'objet.

De la vie des formes à la forme de vie

La conclusion de toutes ces observations est la démonstration de la nature négociable, et donc forcément historique, de l'identité de l'œuvre filmique. *Metropolis* est une œuvre légendaire en raison de la virtuosité de sa réalisation, mais le film est marqué par une forte transcendance, pour (i) la préservation lacunaire de son tirage d'origine (une petite partie de la pellicule de la toute première version a peut-être été perdue à jamais), (ii) la conservation de la partition musicale originale (elle devient la base notationnelle afin de reproduire le rythme du film), (iii) les diverses versions qui sont actuellement admises dans les salles et dans les éditions DVD. La dernière restauration (2010) de *Metropolis*, ou mieux sa restitution numérique, non seulement respecte les différences de conservation et de format qui caractérisent les négatifs, mais homologue également le collage comme *version intégrale* (ou, du moins, comme version de référence). L'identité *spécifique* de l'œuvre est plus proche du film montré en 1926, mais l'identité *numérique* est remplacée par un exemplaire qui n'a jamais existé. Pour légitimer cette identité numérique, on a accepté l'hétérogénéité qualitative des matériaux comme trace historique de ce que l'œuvre a subi avec le passage du temps : il y a donc la restitution d'un passé existentiel qui peut préfigurer, sans violation identitaire, la vie future de *Metropolis*.

Pour aborder la forme de vie de l'œuvre cinématographique, il faut procéder par étapes, en tirant profit d'une convergence entre la théorie de Genette et la recherche sémiotique actuelle. En premier lieu, on peut constater que le positionnement du cinéma entre allographie et autographie contribue au développement de sa transcendance et des paratextes pour justifier celle-ci. En tout cas, les multiples de l'œuvre autographique, toute comme ses différentes versions légitimées, ne semblent plus dépendre de l'auteur. Du reste, tout le monde reconnaît que la notion d'auteur est très problématique dans le champ cinématographique¹⁹. Les restrictions identitaires d'un film semblent, enfin, bien plus complexes et ouvertes que celles qui contraignent touchent les tableaux ou les œuvres musicales. Les tensions entre metteur en scène et producteur peuvent donner lieu à un écart entre diverses versions selon le montage et le métrage ; la distribution oblige à des versions doublées avec un titre différent ; l'exploitation commence à rendre les copies de plus en plus différentes du fait de dommages accidentels, etc.

Selon une anthropologie symétrique²⁰, il faudrait reconnaître aux objets une économie identitaire similaire à celle qu'on réserve aux humains. Mais cette « symétrisation » devrait immédiatement prendre en compte que, si l'on peut attribuer au film une polarité *idem* (les rôles institutionnels qu'il joue) et une polarité *ipse* (la transformation inéluctable du film dans son réseau de relations), le *moi-chair*²¹, certes unique pour l'homme, est pour l'œuvre cinématographique un ancrage également ouvert, tant en termes de nombre que d'extension qualitative.

Genette revendique un « rapprochement avec les analyses husserliennes »²² lequel concerne en

particulier le fait que l'organisation textuelle de l'œuvre (expression et contenu) se traduit dans une relation expérientielle (en particulier, d'ordre esthétique). À cela, nous pouvons ajouter l'idée selon laquelle on pourrait interpréter le « jeu » entre l'œuvre et son objet d'immanence comme l'émergence de sa *forme de vie*²³.

La *transcendance* est devenue progressivement la notion la plus centrale et caractéristique de la recherche de Genette ; nous avons vu qu'elle dépasse aussi la distinction entre allographie et autographie. Il n'y a pas seulement du « jeu » entre l'œuvre et le texte (son objet d'immanence), mais aussi entre l'œuvre et les grammaires institutionnelles : cela reconduit l'œuvre à une identité négociable et historique. Pourtant, qu'est-ce qui permet de préserver une œuvre dans le temps ? Goodman²⁴ a choisi un nominalisme et des restrictions sémiotiques tellement fortes qu'au final, l'œuvre est le texte tout court (soit-il exprimé par une notation ou un objet matériel insubstituable). Une variation minimale du texte constitue immédiatement une autre œuvre. En revanche, Genette a toujours plus reconduit l'œuvre d'art à une sorte de *forme de vie* par rapport à laquelle l'identité sémiotique n'est qu'un centre de re-déterminations historiques qui subissent des contraintes institutionnelles aussi bien que des contingences environnementales.

Le défi de l'aventure sémiologique est, enfin, d'éclaircir des aspects extrasystématisques : la *vie* des œuvres qui seule permet de rendre compte de la continuité d'une entité culturelle au-delà de ses déterminations singulières. L'intérêt de Genette pour la vie des formes littéraires sur la longue durée a conduit à la confrontation avec une forme qui n'est plus imposée sur quelque chose, mais qui se « coagule » en individuant une entité culturelle qui reste perméable à son environnement sémiotique (*sémiosphère*). Si l'on retient la vocation sémiologique et la familiarité phénoménologique de Genette, on peut s'apercevoir que sa narratologie enrichie de son esthétique analytique débouche enfin sur une sémiotique des formes de vie artistique.

La forme de vie n'est que le champ gravitationnel autour duquel les polarisations identitaires (c'est-à-dire la multiplicité d'objets d'immanence avec leur dimension transtextuelle) trouvent des conditions de formation et de réélaboration constante. D'un côté, ce champ gravitationnel n'a pas une origine systématique, mais il s'organise en tant que « condition négative » qui provoque l'organisation identitaire interne de l'œuvre, ancrée naturellement sur des jeux de langage. De l'autre côté, la forme de vie de l'œuvre nourrit une tension émancipatrice par rapport aux identités négociées à l'intérieur de domaines sociaux spécifiques. Dans cette perspective, le film est l'œuvre d'art qui représente le mieux la variété de ses constitutions identitaires : il est un produit artistique, mais aussi économique, politique, éducatif, religieux, juridique, etc., selon les différentes négociations opérées localement.

La forme de vie de l'œuvre

On pourrait douter de l'attribution d'une forme de vie à un objet, vu qu'il n'a pas de vie autonome et qu'il ne semble pas avoir de détermination matérielle nécessairement unique (le *moi-chair* peut être pluralisé). Cependant, on peut renverser l'argument et soutenir que rien plus qu'un objet ne montre la nature relationnelle de la vie et exhibe dans le même temps la spécificité de la forme de vie culturelle (sa détermination toujours négociable). Dans tous les cas, l'œuvre dépasse aussi sa détermination objectale univoque.

PIERLUIGI BASSO FOSSALI

En outre, la forme de vie exhibe une *interpénétration* avec d'autres formes de vie dont la complexité est exploitée pour élaborer des équilibres entre le défaut de définition interne (déterminations autonomes) et les possibilités contraignantes de sa définition externe (déterminations hétéronomes). Si la définition interne semble produire une identité fermée qui traduit tout l'environnement dans ses propres élaborations linguistiques, la définition externe montre l'ouverture constitutive de la forme de vie, son enveloppe existentielle perméable qui englobe des traits identitaires partagés avec d'autres formes de vie et qui subit les contraintes régulatrices d'un *vivre en commun*. La forme de vie peut alors vivre en possédant différents centres identitaires (pluralité des objets d'immanence²⁵), étant donné qu'ils ne sont qu'autant de tentatives de détermination de valeurs autonomes et coordonnées. Par ailleurs, la forme de vie comble le défaut de détermination interne avec la contribution des traits d'autres formes de vie culturelles qui sont « transpirés » enveloppés et enfin recrutés pour des rôles paratextuels, métatextuels, architextuels, etc. Plus généralement, on pourrait conclure que la théorie de Genette peut nous aider à éclaircir la complexité des relations entre un champ de détermination externe et un champ de détermination interne de l'œuvre d'art. Si l'on nomme les équilibres dynamiques de ces relations « forme de vie » de l'œuvre, la relation esthétique ne produit que la rencontre avec une autre forme de vie, celle de l'interprète.

Cette relecture, à partir d'une réélaboration sémiotique de la notion de forme de vie, réussit à accorder la fidélité de Genette au principe de prééminence des relations sur les identités avec son refus de la réduction de telles relations à celles qui déterminent l'organisation sémiotique interne d'un objet d'immanence (immanentisme).

La prise en charge descriptive de la forme de vie d'une œuvre filmique peut enfin garantir un champ d'observation unifié où l'on peut reconstruire les *liages* entre les élaborations discursives et le statut, l'identité énonciative et l'ouverture transtextuelle. On utilise le terme de « liage » pour souligner que chaque lien entre l'autonomie réclamée et l'hétéronomie partagée repère une condition de vie de l'œuvre.

L'étude de la forme de vie du film

Le couplage entre la vie des formes filmiques et la forme de vie de l'œuvre cinématographique peut garantir une suture entre l'*analyse générale* et l'*analyse particulière* (Hjelmslev), c'est-à-dire entre la vocation *nomothétique* et la vocation *idiographique* de la théorie. En outre, la transtextualité peut permettre de repérer des soutiens pour déployer et optimiser la candidature à l'appréciation esthétique, mais elle peut aussi montrer à quel point le film « transpire » des relations qui le font participer aux conditions culturelles, et cela bien au-delà de son statut artistique.

Il faut souligner dans le même temps qu'une sémiotique des formes de vie culturelles ne peut pas se débarrasser de la philologie, de l'analyse textuelle, ni de l'étude de corpus²⁶. Pour comprendre les tensions identitaires engendrées par la manifestation plurielle de l'œuvre cinématographique, il faut les évaluer analytiquement et les comparer. De même pour ce qui concerne la dimension transtextuelle du film : l'intertextualité ne peut pas être limitée à la reconnaissance des citations, mais elle doit conduire à l'individuation des tensions sémantiques entre les œuvres mises en relation. La paratextualité constitue un type très particulier de corpus où la partie interne de l'œuvre trouve une suite de prothèses et d'interfaces qui la relie à son environnement his-

torique d'implémentation, etc. À chaque niveau d'abstraction et de globalisation de la transtextualité, les systèmes de relation doivent être retrouvés comme des frontières par rapport à l'indétermination identitaire. Plus les pertinences sont globales et abstraites, plus il y a un problème de caractérisation différentielle de l'œuvre sur un fond de participation à la sémiosphère (on peut prendre l'exemple de la dépendance du film d'un certain *genre* cinématographique).

Si par le passé la forme de vie du film a été négociée publiquement surtout à travers une copie commercialisée et une relation esthétique unique (la vision au cinéma), la diffusion de la télévision et, plus tard, des supports audiovisuels, ont permis une multiplication des visions et même des versions. En particulier, dans le cas du DVD, la paratextualité n'est plus dépendante d'une stratégie extensive et diffuse d'implémentation du film (campagne publicitaire, photographies de scène, manifestes, bande-annonce, etc.), mais elle devient une série de corollaires identitaires intensifs qu'on peut visionner ensuite dans les *bonus*. Certes, on peut discuter sur le fait que le DVD ne fournit qu'une manifestation indirecte du film ou tout au plus une nouvelle version²⁷; mais le changement du support, par rapport à la pellicule originelle, pourrait être retenu aussi comme une simple transposition de condition de conservation de l'information signifiante et une nouvelle médiation à son accès dans des pratiques de vision. Si le cinéma directement produit sur des supports numériques « dessèche » cette problématique, en montrant que le cinéma est une tradition textuelle et grammaticale plutôt qu'une technique, le DVD offre aussi un support unificateur des textualités hétérogènes (scénario, photos du tournage, musique originale, etc.).

La reconstruction du champ sémiotique de la forme de vie, même partielle et en format réduit, permet de mieux accepter la transcendance explicite de l'œuvre cinématographique : voilà alors les scènes coupées, les confrontations des séquences avant et après la restauration, les scènes finales discordantes qui appartiennent à des éditions diverses. En outre, on y trouve souvent la documentation du *making of* du film, la préparation des trucages, bref l'histoire génétique de l'œuvre. Le metteur en scène peut penser directement à la version en DVD de son film, tourner des matériaux spécifiques qui seront positionnés dans un certain ordre (on pense par exemple à l'édition en deux DVD de *The Science of Sleep* [2006] de Michel Gondry²⁸), accepter une version réduite pour la distribution dans les salles de cinéma et prévoir dès le début l'exploitation successive en DVD du *director's cut*²⁹.

Le DVD semble alors soustraire le film à une détermination textuelle univoque, mais simultanément, il soutient la forme de vie de l'œuvre cinématographique en transformant la philologie positiviste en une aventure comparative et intégratrice laissée aux mains du spectateur. Le « jeu » entre texte et œuvre est explicité et guidé par le DVD, qui n'est plus, dans le meilleur des cas, un recueil de documents sur le film, mais le résultat avoué d'un projet *cross-médial*.

Le spectateur devient alors un sorte de philologue qui ne cherche plus à retrouver l'*arkhé* de l'œuvre, mais à repérer son paradigme ouvert par deux dimensions : la transcendance et la transtextualité, la première capable d'exhiber une problématisation de l'identité, l'autre vouée à l'interpénétration de la forme de vie de l'œuvre avec d'autres productions sémiotiques qui vivent dans la proximité et en symbiose. Le film ne dépend plus d'une organisation temporelle, mais d'une stratification des matériaux qui peuvent être contrôlés et rassemblés diversement³⁰. La sophistication de l'énonciation éditoriale du film et l'amplification de la forme de vie de l'œuvre cinématographique traditionnelle ont déjà affecté un régime esthétique 2.0 et selon des parcours qui invitent à l'instruction d'enquêtes sur l'identité des films.

PIERLUIGI BASSO FOSSALI

Pour cette raison, les films les moins exploitables dans les salles du circuit commercial peuvent devenir paradoxalement les meilleurs candidats à une seconde vie dans le DVD : on se réfère ici aux films inachevés, aux œuvres retrouvées, aux films « maudits » qui sont sortis dans des versions très différentes en raison de controverses au sujet de la production ou de la distribution. Si le film a une forme établie, il faut paradoxalement la problématiser ou même la déconstruire à travers les scènes coupées ou les versions alternatives de la même séquence, la proposition d'épilogues tournés mais jamais entrés dans le montage final, jusqu'à la restitution de l'œuvre aux matériaux bruts (*rushes*).

Conclusions

La dynamisation de la forme de vie du film permet de remotiver son exploitation cross-médiale et de négocier de nouvelles stratégies de jouissance de l'œuvre ancrées dans un support numérique et multimédial. La *relation esthétique* peut se constituer bien au delà de la *présence* du texte filmique devant le spectateur ; l'intersection avec la forme de vie de l'œuvre cinématographique est en effet bien plus vaste, bien qu'elle soit soutenue dans tous les cas par des matériaux sémiotiques. Genette³¹ a remarqué, par exemple, que les paratextes (d'abord « auteuristes », puis « éditoriaux ») sont des seuils d'ajustement de l'œuvre au contexte historique de réception, c'est-à-dire à la sémiosphère toujours en transformation (l'objet d'immanence, avec ces déterminations par des inscriptions sur un support, n'est pas capable de s'adapter de façon autonome aux transformations historiques).

Enfin, la sortie de l'*immanence* textuelle n'implique pas l'abandon d'un plan des relations sémiotiques analysables, mais la reconnaissance que l'existence de l'objet culturel filmique n'est pas constituable de façon définitive, étant donné qu'il se tient en équilibre entre distinction et participation. La narratologie et l'esthétique de Genette devraient alors être relues comme une tension entre le texte et l'œuvre, la généralisation et la caractérisation, et on reconnaîtrait ainsi la circularité entre ces pertinences ambivalentes et les divers niveaux de l'analyse.

L'usager du DVD peut enfin assumer la déclinaison de la transcendance du film, l'explicitation de ses aspects transtextuels (à partir des paratextes), la présence des textes qui concernent la genèse du film (*making of*) et des commentaires historiques ou critiques (documentaires ou *interview*) comme une *manipulation*, ou mieux comme une invitation à parcourir une « aventure philologique », bien que détachée de la recherche du texte perdu, du texte originel. Une telle aventure entre en contact avec l'exemplification d'une forme de gestion du sens qui trouve son enracinement dans les restrictions et les ouvertures de l'identité textuelle. Les versions multiples de *Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955), bien qu'elles dépendent d'un échec du contrôle du procès créatif et des accidents de production qui s'ensuivirent, exhibent une poétique du *non finito*, laquelle se traduit dans l'acceptation que la forme de vie de l'objet ne peut pas être imposée par un artiste. Peut-être l'édition de la Criterion Collection (2007) de *Mr. Arkadin* ne représente-t-elle pas seulement une édition critique pour des spécialistes, mais aussi l'exemple d'une œuvre filmique qui s'offre finalement comme quelque chose qu'on ne peut pas consommer et maîtriser une fois pour toutes : elle vit, elle agit. Mais si la philologie est à nous, la liberté du film ne nous libère pas des trames sémiotiques, étant donné que même notre forme de vie en dépend. La transcendance n'est

donc que l'inhérence historique de la forme de vie de l'œuvre filmique à une sémiosphère en transformation continue, une inhérence qu'on ne peut que décrire en choisissant un des deux côtés du couplage (le système ou l'environnement) et en objectivant chaque fois un plan de manifestation. Ce dernier peut concerner une *manifestation indirecte* de l'œuvre, une exécution, une version, un paratexte, mais l'herméneutique matérielle débouche toujours sur une instruction identitaire et capte une force gravitationnelle qui reconduit les manifestations à la même œuvre cinématographique, à sa forme de vie dans le temps. Les déterminations textuelles ne seraient que des attracteurs de la forme de vie et des systèmes d'inertie identitaire. Toutefois, la forme de vie de l'œuvre est en tout cas déclinée en extension et influencée par d'autres formes de vie qui habitent les mêmes lieux de la sémiosphère.

L'aventure sémiologique ne peut que continuer si l'on reconnaît que, d'un côté, le changement de l'identité spécifique d'un texte change l'économie de ses relations internes, et de l'autre côté, que ce principe relationnel est valide pour tous les autres niveaux de pertinence, celui de la transcendance de l'œuvre (la découverte de la huitième version de *Mr. Arkadin* change les relations entre le corpus identitaire), celui de la classe de concordance (une nouvelle « exécution » du scénario de *Psycho* intervient sur la dialectique entre les propriétés d'immanence et les propriétés contingentes de chaque manifestation de l'œuvre), celui de la transtextualité (de l'intertextualité à l'architextualité).

Si l'objet immanent idéal est pour Genette un « point de fuite » de la réduction allographique, en tant que le plus petit dénominateur commun, il faudrait enfin redécouvrir, à l'inverse, l'œuvre en tant qu'*actrice* d'une histoire qui rend compatibles les diverses manifestations identitaires et les divers rôles joués dans les dynamiques culturelles. L'ancrage sémiotique n'est pas une cristallisation des formes, mais la « possibilisation » même d'une *forme de vie formatrice*.

- 1 Cf. François Jost, *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Nuit blanche-Klincksieck, Québec-Paris 1998, pp. 132-171.
- 2 L'utilisation de l'*intention* en tant que notion explicative a constitué un front polémique dans le débat entre esthétique et sémiotique ; cf. Pierluigi Basso Fossali, « Actualités esthétiques, questions sémiotiques », dans *Signata*, n° 2, 2011, pp. 81-120.
- 3 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris 1994, pp. 187-246.
- 4 Gérard Genette, *Figures IV*, Seuil, Paris, 1999, p. 8.
- 5 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, cit., p. 185.
- 6 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982. La transtextualité est composée par l'*intertextualité* (citations, allusions, etc.), la *paratextualité* (titres, préfaces et postface, couverture, etc.), la *métatextualité* (commentaires, critiques qui concernent d'autres œuvres), l'*hypertextualité* (transformations, imitations, parodies, etc.), et l'*architextualité* (genres, types de discours, etc.).
- 7 Il est vrai que Genette a soutenu que la poétique ne doit pas se limiter à la prise en charge des formes et des thèmes existants, mais qu'elle doit explorer le champ des possibles ; cf. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983. Toutefois, la systématisation toujours ouverte des *modes de narration* dépend d'une analyse des traits permanents du fait littéraire, c'est-à-dire émergeant sur la *longue durée* ; cf. Gérard Genette, *Figures IV*, cit., p. 13.
- 8 *Idem*, p. 45. Pour une évaluation critique des thèses de Genette, à la confluence entre sémiotique et esthétique, nous nous permettons de renvoyer à Pierluigi Basso, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Meltemi, Roma 2002, pp. 105-110 et pp. 193-209.

PIERLUIGI BASSO FOSSALI

- 9 Gérard Genette, « Transtextualités », dans *Magazine littéraire*, n° 192, 1983, pp. 40-41.
- 10 Cf. Paul Read, Mark-Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film*, Elsevier, Oxford 2000.
- 11 Cf. Leonardo Quaresima, « Singolare/plurale. Di alcune conseguenze della forma di esistenza digitale del film », dans *Bianco e nero*, n° 561-562, 2008, p. 65.
- 12 Edition restaurée de *Metropolis* éditée en DVD par Ermitage Cinéma (2008).
- 13 Cf. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, cit., p. 265.
- 14 Gérard Genette, *Figures IV*, cit., p. 36.
- 15 *Idem*, p. 37.
- 16 Un texte notationnel a toujours une surface d'inscription et des données matérielles qui sont propres aux signifiants. Toutefois, la codification oblige à une neutralisation des propriétés sensibles de la notation qui ne sont pas pertinentes à la discrimination des différences significatives pour l'exécution.
- 17 Cf. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, cit., p. 29.
- 18 Cf. David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2007.
- 19 Cf. François Jost, *Le Temps d'un regard*, cit., pp 157-158 : «La naissance du cinéaste coïncide avec ce moment où le film est pensé comme une activité *autographique*. Avant, le filmeur ou le compositeur de vue n'est qu'un *exécutant* anonyme et substituable d'une immanence idéale qu'est la pièce de l'auteur dramatique ou le scénario de l'auteur cinématographique » (régime allographique).
- 20 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, La Découverte, Paris 1991.
- 21 Cf. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990 ; Jacques Fontanille, *Soma et séma*, Maisonneuve-Larose, Paris 2004.
- 22 Gérard Genette, *Figures IV*, cit., p. 34.
- 23 La notion de *forme de vie* est présente dans la dernière production de Wittgenstein, mais elle a aussi une attestation dans la tradition phénoménologique (Schütz, Binswanger, etc.). Plus récemment, cette notion a bénéficié d'une série de développements théoriques en sémiotique : cf. Jacques Fontanille, Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Mardaga, Liège 1998, pp. 151-168 ; Pierluigi Basso Fossali, « Possibilisation, disproportion, interpénétration : trois perspectives pour enquêter sur la productivité de la notion de forme de vie en sémiotique », dans *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 115, 2012, pp. 1-44.
- 24 Nelson Goodman, *Languages of Art*, Bobbs Merrill, Indianapolis 1968 (éd. fr. *Langages de l'art*, Chambon, Nîmes 1998).
- 25 Une œuvre allographique cherche à organiser la multiplication des manifestations identitaires de l'œuvre en constituant un système de convergence de toutes les exécutions (les planètes) qui orbitent autour d'un même texte notationnel (le foyer). L'augmentation du degré de systématité interne de l'œuvre allographique est toutefois corrélative d'une projection en périphérie des exécutions, lesquelles peuvent subir l'influence d'autres formes de vie, en finissant par s'autonomiser (« autographisation » de l'exécution).
- 26 On peut reconnaître la sensibilité de Genette sur ce point dans « Peut-on parler d'une critique immanente ? », dans *Poétique*, n° 126, 2001, p. 144.
- 27 Cf. Valentina Re, « Opere plurali/Ricezioni plurali: la vita multipla del film nell'epoca del digitale », dans *Bianco e nero*, n° 561-562, 2008, p. 47.
- 28 Dolmen Home Video, 2007, Collector's Edition.
- 29 Cf. *Théorème, Le Mythe du director's cut* (sous la direction de Michel Marie, François Thomas), n° 11, 2008.
- 30 On renvoie à la distinction de Lev Manovich entre des organisations *time based* et des organisations *composition based*. Voir Lev Manovich, *Software Takes Command*, <http://manovich.net>.
- 31 Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris 1987 : voir en particulier la « Conclusion » du livre.