



PLAY IT AGAIN : *PALIMPSESTES* REJOUÉ

Cécile Sorin, Université Paris 8

Abstract

Palimpsestes dealt with expectations of the theory of the cinema. However, the new post-modern terminological uses overshadowed the definitions, stemming from the poetics, by opening up these categories of references and by devoting a large part to the affective colour, such as irony or neutrality. The problem is that these affective colours prove subjective and correspond to the particular phenomena of reception. On the contrary, the approach of Genette about parody and pastiche film contributes to a better understanding of these phenomena. In this paper, I suggest that this understanding requires an adaptation to the specificity of the cinematic medium.

*Palimpsestes. La littérature au second degré*¹ n'est pas le moins connu des ouvrages de Gérard Genette du point de vue des études cinématographiques. Pour autant, ses propositions ont été éclipsées par la théorie du cinéma, notamment anglo-saxonne. Comprendre ce phénomène nécessite de s'interroger à deux niveaux. Premièrement, il faut le situer dans un contexte théorique bouleversé, du moins pour ce qui relève de l'étude des références, par les questions postmodernes. Il faut ensuite tenir compte du fait que la théorie du cinéma a absorbé les propositions terminologiques de *Palimpsestes* sans qu'il y ait de réelles réflexions sur les limites de ce vocable produit par la théorie littéraire concernant l'objet filmique auquel il était appliqué.

Il s'agira donc de questionner les lisières des propositions contenues dans *Palimpsestes* lorsqu'on les applique aux emprunts cinématographiques, mais aussi d'envisager en quoi certaines de ces propositions, non seulement demeurent pertinentes dans le contexte théorique contemporain, mais permettent aussi de créer des outils éclairants dans le champ extrêmement dense et confus de la parodie et du pastiche cinématographiques.

Généalogie d'une rencontre

L'ouvrage de Gérard Genette *Palimpsestes* a été publié en réponse au cadre théorique de l'intertextualité tel qu'il avait été défini et développé par le groupe « Tel Quel » et les travaux fondateurs de Julia Kristeva. Malgré la collaboration fructueuse de Roland Barthes avec l'équipe de





CÉCILE SORIN

rédaction des *Cahiers du cinéma* et l'intérêt manifeste de certains critiques cinématographiques pour les notions de textualité et d'intertextualité à l'instar de Jean-Claude Biette², la théorie du cinéma ne manifeste pas beaucoup d'attention pour l'intertextualité. En effet, le refus de l'auteur qui anime ses principes a pu sembler un affront direct à la politique des auteurs. L'intertextualité ne répondait pas non plus aux questions qui se posaient à la théorie du cinéma plus soucieuse de saisir les enjeux de la modernité cinématographique, de développer des outils scientifiques de description et d'analyse des films que de se pencher sur les notions d'emprunts et d'influences perçues comme un déni du génie créatif par une critique et une recherche par trop baignées d'une conception romantique de l'auteur.

L'ouvrage de Genette, en se centrant sur les références explicites, donc assumées par leur auteur, va ouvrir une voie permettant à la théorie du cinéma de bénéficier des travaux sur l'intertextualité tout en ménageant les grands principes de la politique des auteurs. Genette redéfinit l'intertextualité et propose qu'un ensemble nommé transtextualité regroupe les cinq types de relations les plus fréquentes pouvant exister entre des textes, dont l'hypertextualité. Cette dernière désigne la relation d'un texte à un texte antérieur dans une manière qui n'est pas celle du commentaire, opérant par transformation ou par imitation. Genette accorde ainsi aux imitations et transformations, dont participent la parodie et le pastiche, une catégorie à part entière.

En expliquant que les régimes sont un critère secondaire de la caractérisation de la parodie et du pastiche, Genette permet une distinction claire entre ces deux occurrences, battant en brèche l'idée reçue selon laquelle la parodie serait dotée de vertus plus agressives que le pastiche réputé plus respectueux de l'œuvre première. En effet, Genette démontre de façon particulièrement convaincante que cette caractéristique du pastiche est une conséquence de la pluralité du corpus premier auquel le pastiche s'attaque. L'imitation suppose l'existence d'une matrice, d'un ensemble, dont il va falloir extraire les caractéristiques communes pour pouvoir dans un second temps les détourner. L'accès à cette matrice se construit par une connaissance aigüe d'un corpus multiple, l'auteur souhaitant pasticher ayant une fréquentation des œuvres premières qui suppose un investissement, du temps, et donc une forme d'intérêt de la part du pasticheur. Parce qu'il s'attaque à un large corpus, le pastiche a tendance au respect des œuvres premières, ce qui n'exclut pas des cas d'imitations satiriques, notamment lorsque la fréquentation du corpus a été imposée au lecteur.

Plus encore, les tableaux présentant les différentes caractéristiques des références hypertextuelles sous la division imitation/transformation d'une part et des régimes clairement identifiables et communs aux deux catégories d'autre part, offrent non seulement une grille de classification fonctionnelle, mais constituent aussi une véritable méthode d'analyse des références.

Genette propose donc une redéfinition de ces catégories et de ces pratiques éclairant la compréhension et l'analyse que l'on pouvait alors en faire, y compris dans le domaine du cinéma puisqu'il se risque à son application sur un film. Si cette dernière n'est pas exempte de reproches, elle a eu pour mérite de dynamiser la théorie du cinéma sur un point que cette dernière occultait littéralement. *Palimpsestes* s'inscrit dans un contexte théorique francophone valorisant les emprunts, qu'il s'agisse des travaux de « Tel Quel », de l'influent ouvrage d'Antoine Compagnon *La Seconde Main ou le travail de la citation*³ ou les traductions et rééditions des travaux de Mikhaïl Bakhtine⁴. Dans cette conjoncture stimulante, l'ouvrage de Genette va pouvoir exercer une forte influence, car il répond à des attentes et ouvre de nouvelles perspectives.



Palimpsestes est ainsi cité dans les ouvrages de référence qui vont, pour la première fois, considérer les emprunts cinématographiques comme une question théorique. Christian Metz, déjà sensible aux notions de production textuelle va développer dans *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film* une réflexion sur la dimension réflexive du cinéma très imprégnée de l'ouvrage de Genette, notamment le chapitre « Film(s) dans le film »⁵ consacré aux emprunts cinématographiques. Aux États-Unis, Robert Stam⁶ reprend à la lecture de *Palimpsestes* les articles publiés entre la fin des années 70 et le début des années 80 pour intégrer dans *Reflexivity in Film and Literature : From Don Quixote to J.L. Godard* les distinctions opérées par Genette. Ces deux textes majeurs ne sont pas exclusivement dédiés aux références cinématographiques, mais ils ont le mérite de les intégrer dans un cadre théorique. Les emprunts participent au côté d'autres procédés réflexifs d'un élargissement discursif portant sur le cinéma. Il s'agit pour Metz d'intégrer la parodie, le pastiche, la citation et ce qu'il nomme le « cinéma second »⁷ aux autres processus participant de l'énonciation impersonnelle, repli du cinéma sur lui-même. La notion d'énonciation elle-même est fortement inspirée des approches narratologiques et notamment de *Figures III*⁸. Stam voit dans la parodie et le pastiche des formes subversives autant pour leur dimension carnavalesque que pour leur capacité à refuser la reproduction du réel comme mission ontologique du cinéma en ouvrant un espace dédié à la reproduction de l'imaginaire. Stam est probablement un des premiers théoriciens du cinéma à avoir pointé la nécessité d'élargir ces notions et de les adapter aux modalités d'emprunts filmiques institutionnalisées par les processus de production comme peut l'être le remake à Hollywood⁹. Il note aussi que les hypertextes filmiques fonctionnent en interaction avec le savoir et les compétences des spectateurs¹⁰. Si, comme il le note, la notion d'hypertextualité présente l'avantage de porter l'attention sur les opérations qu'un texte effectue sur un autre¹¹, on peut en déduire que pour être pleinement opérationnelle, elle se doit de prendre en compte les modalités de réception qui affectent son fonctionnement.

Ces textes ont ouvert la voie à de nombreux travaux¹² interrogeant les processus de mise en abyme filmique, la citation filmique ou la réflexivité moderne. Metz et Stam retiennent la terminologie de Genette ainsi que le découpage des différentes relations transtextuelles, appliquées au cinéma avec de nombreux exemples filmiques¹³.

Les propositions de Genette ont été adoptées par la théorie du cinéma, mais, à l'instar de l'utilisation que Genette opère lui-même sur l'analyse du film *Play It Again, Sam* (Herbert Ross, 1972), les outils et concepts issus du champ littéraire sont littéralement plaqués sur les films, le principal aménagement consistant en des jeux terminologiques. Apparaissent ainsi à la fin des années 80 et durant les années 90 des notions telles qu'« hyperfilmicité », « hypofilm » ou encore « hypercinéma »¹⁴. Plus récemment, on observe, l'utilisation de seconde main de notions issues de *Palimpsestes*. Par exemple, la proposition de métafilm¹⁵ développée par Marc Cerisuelo se veut un prolongement de la réflexion initiée par Genette sur le métatexte. Il s'agit pour Cerisuelo de combiner les éléments thématiques et formels contenus dans la définition du film réflexif, avec des éléments discursifs précis, relevant de la critique sur le cinéma par le cinéma. Le terme « métafilm » se voit ensuite repris sans que Genette ne soit nécessairement cité, marquant ainsi l'appropriation du terme par la théorie du cinéma¹⁶.

Des cycles de conférence sont programmés¹⁷, des ouvrages collectifs publiés¹⁸, des outils d'analyse¹⁹ forgés en se basant sur la réflexion initiée par Genette. Au-delà d'une utilisation genettienne systématique des termes « parodie » et « pastiche » telle qu'on peut la trouver dans la cri-



CÉCILE SORIN

tique cinématographique francophone, c'est finalement la redéfinition de l'intertextualité en transtextualité avec la description des différents modes d'interaction entre les textes qui va être la plus communément retenue²⁰, et ce pour des raisons diverses. Pour Metz²¹, il s'agit probablement comme chez beaucoup d'autres chercheurs²², de catégories claires et lisibles qui répondent aux attentes suscitées par l'intérêt pour les travaux du groupe « Tel Quel » tout en intégrant des notions structurantes de la théorie et de la critique cinématographique telles que les genres. Lorsque l'étude des films relève d'une approche formaliste ou poétique, l'influence de *Palimpsestes* s'avère manifeste, par contre, elle demeure inexistante ou critiquée dès lors qu'elle repose sur des approches idéologiques ou philosophiques issues de la pensée sur le postmoderne.

Bouleversements de paradigmes postmodernes

En 1981, soit une année précédant l'ouvrage de Genette, Baudrillard publie *Simulacres et simulation*, dans lequel la terminologie référentielle est transformée par de nouvelles productions d'images. Cette proposition sera adoptée ensuite par Jameson et associée à ce que nous nommons le cinéma postmoderne²³. Se crée ainsi une sorte d'enclave terminologique et théorique, centrée sur les notions de parodie et de pastiche, dans laquelle l'analyse des références est déconnectée des approches issues de la poétique et de l'intertextualité.

Baudrillard précise clairement que la parodie ou le pastiche²⁴ ne peuvent coïncider avec le simulacre qui produit du « plagiat »²⁵, des « remakes parfaits »²⁶ reconstituant des époques, des styles datés, avec une technicité irréprochable de façon à abuser les spectateurs. Le plagiat n'ayant pas pour objectif de produire du sens, mais de la rente, le plagiat ne crée pas, il refait sans invention. Les « remakes parfaits » cités, comme *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *1900* (*Novecento*, Bernardo Bertolucci, 1976) ou *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975), ne refont pas un film, mais simulent le passé. Contrairement à l'usage courant du terme, l'objet désigné dans les remakes par Baudrillard n'est pas un film singulier, mais une période. La cible est donc extrêmement large et dépasse le cadre de celles généralement désignées par les références cinématographiques.

La lecture marxiste de la production culturelle postmoderne par Jameson reprend les exemples filmiques donnés par Baudrillard et substitue au remake la notion de pastiche neutre. La cible du pastiche jamesonien est aussi historique, mais ici l'appropriation du passé passe par une imitation stylistique²⁷. La cible étant un passé stéréotypé²⁸, elle excède également de loin le cadre de ce qui est ordinairement recouvert par le pastiche.

Chez Baudrillard comme Jameson, l'usage qui est fait des termes « remake » ou « pastiche », nous interdit de penser qu'il puisse s'agir là de références : la cible désignée peut en effet dépasser un cadre purement artistique et par ailleurs, pour assumer sa dimension de simulacre, l'emprunt est masqué donc peu lisible en tant que tel, ce qui compromet son fonctionnement référentiel. Le cinéma se voit ainsi appliquer un nouvel emploi des mots « pastiche » et « remake », car il s'agit bien de donner à ces termes, une valeur et une signification inédites.

En réponse au pastiche jamesonien, Hutcheon conçoit la parodie comme la forme postmoderne type²⁹. Sa définition de la parodie peut contenir les références imitatives puisqu'elle l'entend comme une répétition dont l'effet est de susciter l'ironie dans le lieu même de la ressemblance³⁰.



L'ironie n'étant pas pour elle un critère exclusif, les régimes ludiques ou même sérieux cohabitent au sein de la parodie³¹. De fait, l'ensemble des pratiques référentielles se trouve contenu dans sa définition. A la fois paradoxale et dialogique, la parodie se construit avec ce qu'elle cherche à détruire. Cette confrontation entre les œuvres premières et secondaires, typique du carnivalesque, dépasse la simple dualité destructrice au profit de l'échange entre passé et présent, rejoignant ainsi une des fonctions des emprunts postmodernes³².

Cette définition de la parodie ne spécifie pas les cibles désignées par les références. Les exemples qu'elle donne, parfois cinématographiques, avant tout littéraires³³, ont pour cible des textes singuliers, des genres, des traditions ou des conventions, ce qui suppose un élargissement considérable de la cible parodique, notamment par rapport aux définitions plus restrictives qu'en propose Genette. Elle reconnaît avoir en commun avec Genette une conception formelle de la parodie qu'elle tient à dépasser pour y intégrer des éléments de contextualisation, notamment en terme d'intentionnalité et de réception. Elle voit dans la parodie moderne ou postmoderne des formes qui ne peuvent être contenues dans la définition de Genette qu'elle qualifie de transhistorique³⁴. Ce remaniement des caractéristiques de la parodie a pour effet d'en fondre les contours afin, dit-elle, d'adhérer à la multiplicité des pratiques parodiques³⁵.

Il ressort de ce rapide tour d'horizon qu'aucun des principaux tenants du débat sur les emprunts postmodernes, ne caractérise les références dans ce qu'elles détournent et de ce point de vue se démarquent très clairement de l'hypertextualité genettienne. Ces auteurs demeurent les plus fréquemment cités par la théorie du cinéma sur le sujet.

Jameson et Hutcheon, afin d'élargir le champ du pastiche et de la parodie et multiplier ainsi leurs occurrences, décloisonnent volontairement les caractéristiques servant à les spécifier. Plus encore, ils écartent toute définition poétique pour intégrer les pratiques référentielles dans un cadre sociétal en dehors duquel elles ne peuvent plus être appréhendées. Chez Hutcheon comme chez Jameson, le régime redevient le premier élément distinctif, or c'est aussi celui qui fait le plus appel à la subjectivité du lecteur ou du spectateur.

Là où Jameson ne voit que neutralité, d'autres nuances sont ainsi perceptibles. Ainsi Cawelti³⁶ démontre par exemple que *Chinatown* est nostalgique, parfois teinté d'ironie. Son analyse met en évidence le processus de démythologisation générique du film qui inflige un traitement corrosif à la figure du privé. Dans *Blow Out* (Brian De Palma, 1981), autre pastiche neutre pour Jameson, certes, le cinéma n'est plus décrit pour son aptitude à révéler le monde, mais ce film interroge la capacité de la technique à reconstruire le monde ou s'en distancer. Ainsi, les limites du doublage sonore sont décrites avec humour au début du film à travers un pastiche du film d'horreur dont l'effet terrorisant est anéanti par un doublage infructueux. Le doublage est donc mis en exergue, dévoilé de façon réflexive dans son potentiel d'effet de réel, mais aussi dans ses limites. Du point de vue de la terminologie genettienne, il s'agirait d'un travestissement, une transformation satirique du film d'Antonioni, incluant de nombreux éléments de pastiche, notamment d'emprunts à des genres cinématographiques.

Naremore³⁷ souligne à juste titre que le passé stéréotypé repris par les exemples de pastiches jamesoniens est une construction imaginaire propre à Jameson. La nostalgie du passé est orientée vers des objets différents : Polanski n'est pas nostalgique des mêmes éléments du passé que De Palma, leur relation au passé diffère. Jameson charge les films du poids de sa propre nostalgie les habillant d'un spectre d'indétermination.



CÉCILE SORIN

Ces écarts terminologiques mettent en exergue les enjeux propres à chaque conception. L'opposition entre la neutralité et l'ironie cristallise cette différence fondamentale, différence d'autant plus relative qu'elle repose sur la sensibilité, la subjectivité et la relation au passé projetées sur les œuvres.

Par ailleurs, si les lectures et analyses de la postmodernité sont multiples et correspondent à des individualités, des points de vue idéologiques ainsi que des relations aux œuvres bien distinctes, il faut aussi noter que la postmodernité elle-même évolue et que les œuvres produites aujourd'hui sont très différentes de celles qui ont construit les premières analyses. Depuis la fin des années 70, le cinéma a changé, la cinéphilie télévisuelle³⁸ est en passe d'être détrônée par la cinéphilie des réseaux, mondiale, interactive, de niche, ce qui interfère avec les références postmodernes tant au niveau de leurs référents que de leurs relations avec les spectateurs contemporains. La postmodernité s'est construite et des genres postmodernes comme le néo-noir³⁹ sont apparus. De même, il devient possible de renvoyer à des œuvres postmodernes. *Le double-code*, association stylistique du moderne et d'éléments plus anciens⁴⁰, s'est donc vu affecté par la possibilité à laquelle recourent certains films d'emprunter à des œuvres postmodernes et non plus modernes, opérant ainsi un déplacement significatif des référents.

Au-delà des différences esthétiques, idéologiques et structurelles qui les séparent, Jameson et Hutcheon procèdent tous deux d'un élargissement des références, déplaçant ainsi le cloisonnement entre les catégories d'emprunts vers une distinction historique et sociétale entre la société moderne et postmoderne et les œuvres qu'elles produisent.

Or rien de formel ne distingue les références filmiques postmodernes des références filmiques modernes⁴¹ : ni le régime, ni la forme, ni la fréquence ne semblent caractériser plus l'une que l'autre. On comprend pourquoi les approches poétiques ont été dédaignées par Hutcheon et Jameson : elles ramènent les références, dans leur fonctionnement, à des pratiques artistiques séculaires et ne permettent pas de construire une relation univoque à une période donnée. L'élargissement de la cible observé semble symbolique de ces tentatives de saisir les interactions entre la société et l'art qu'elle produit. Cet élargissement a pour effet d'inclure dans le champ des emprunts artistiques des jeux de relations qui jusqu'alors lui échappaient et augmente ainsi le volume des emprunts, suscite de nouveaux liens.

Palimpsestes en perspective

Aux reproches formulés par Hutcheon à l'égard de *Palimpsestes* d'une approche déconnectée du contexte de production, s'ajoutent celles formulées par la théorie du cinéma sur la nécessité de prendre en compte aussi le contexte de réception⁴² des œuvres à laquelle s'ajoute celle d'adapter des outils forgés pour le littéraire aux propriétés mêmes du film.

Genette procède à l'analyse hypertextuelle d'un film, *Play It Again, Sam* à la suite du chapitre sur l'antiroman dont il est le prolongement, le personnage joué par Woody Allen, Allan Felix, s'inspirant ouvertement des héros de films noirs.

Par ailleurs, le film repose aussi sur une relation privilégiée à un film singulier : *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). *Cet hypofilm* est désigné par deux citations : le titre du film cite une réplique de *Casablanca* et sa dernière séquence est citée intégralement. Par la suite, Allan répé-



tera le dialogue de cette séquence dans un contexte sensiblement différent combinant ainsi une citation textuelle, une citation musicale et un travestissement filmique, puisque le changement de contexte diégétique et d'interprète transforme notablement l'hypofilm en le dédramatisant. Ce simple exemple suffit à montrer que le film, par les propriétés de son médium a la possibilité de cumuler différents niveaux et types d'emprunts créant ainsi des relations plus complexes que celles proprement littéraires.

En effet, dans un roman, un personnage peut être parodié, des personnages peuvent être pastichés (les héros du roman de chevalerie). De même, un personnage de film peut être parodié (le héros de *Casablanca*), des personnages, souvent d'origine sérielle ou générique, peuvent être pastichés (les privés du film noir).

Mais au cinéma, l'acteur introduit une dimension supplémentaire, car il est également possible de caricaturer Bogart comme individu, de parodier le jeu de Bogart dans *Casablanca* et de pasticher le jeu de Bogart dans ses films noirs. *Play It Again, Sam* en travaillant les liens existant entre le célèbre acteur *underplay* et le genre noir propose ainsi un pastiche des protagonistes masculins du film noir, mais aussi de la façon dont Bogart les incarne : l'imperméable et le prétendu sex-appeal du personnage second y caractérisent non pas uniquement le héros de *Casablanca*, mais l'ensemble des rôles endossés par Bogart pour le film noir avec sa façon chuintante et nonchalante de s'exprimer. Allan pastiche à son tour Bogart en marmonnant des formules de tombeur de façon intelligible. Le pastiche du comédien appuie ainsi la proximité de fonctionnement du personnage avec Don Quichotte, Allan cherchant dans la fiction un modèle jusque dans la façon de s'exprimer. De même, Allan Felix compose avec la personnalité de Woody Allen acteur. Ce dernier est, déjà en 1972, comédien dans de nombreux films et pièces de théâtre qui construisent l'image d'un homme maladroit dans ses relations avec les femmes. Tous ces éléments participent de la dédramatisation finale et à la parodisation de *Casablanca*, Allan ne pouvant incarner de façon très crédible une figure dramatique.

Le personnage cinématographique, parce qu'il est incarné, pose une limite à l'apport de la théorie littéraire. La psychologie et les actions du personnage sont associées à une forme, à un corps lui-même chargé du poids de ses rôles précédents. Populaire, facilement reconnaissable par le spectateur, le comédien⁴³ est un agent incontournable des références cinématographiques : son visage, sa silhouette, sa voix et parfois même simplement son nom, suffisent à tisser des liens entre les films et participent à la construction des références. L'acteur constitue ainsi un vecteur incontournable de la parodie et du pastiche cinématographique et déploie les possibles du personnage parodique au-delà de ce que Genette avait pu initialement envisager.

Le comédien peut ainsi renvoyer à lui-même, à ses propres rôles précédents. Nombreux sont les exemples de films où les acteurs représentatifs d'un genre, d'un personnage ou d'un film acceptent de se plier aux caprices du second degré. Henri Fonda par sa seule présence suffit à évoquer le western hollywoodien classique dans des westerns italiens tels qu'*Il était une fois dans l'Ouest* (*C'era una volta il West*, Sergio Leone, 1968) ou *Mon nom est Personne* (*Il moi nome è Nessuno*, Tonino Valerii, 1973). John Hurt incarne Kane dans *Alien – le huitième passager* (*Alien*, Ridley Scott, 1979) et participe de la micro parodie d'*Alien* présente dans *La Folle Histoire de l'espace* de Mel Brooks (*Spaceballs*, 1987). La présence du comédien dans le film au second degré facilite l'identification de la référence : plus le comédien sera connu, plus il sera aisé à un grand nombre de spectateurs de reconnaître la cible. Elle suscite aussi un fort impact émotionnel auprès du spec-



CÉCILE SORIN

tateur : les souvenirs des films premiers émergent avec d'autant plus de virulence que le comédien, par son visage, sa voix, sa silhouette, les rappelle avec énergie. L'effet est par ailleurs extrêmement destructeur, la cible étant attaquée par ceux-là même ayant contribué à son aura. Le comédien peut également renvoyer à un autre comédien et à ce qu'il représente : dans *Play It Again, Sam*, le personnage à l'imperméable, joué par Jerry Lacy, imite Bogart-comédien-de-films-noirs.

Genette revient dans *Figures V* sur cette capacité du comédien à tisser des liens entre les films, créant ainsi des groupes susceptibles d'organiser les genres cinématographiques⁴⁴. Il observe aussi la façon dont différents comédiens peuvent transformer un même personnage⁴⁵. Toutefois, il ne cherche pas à revenir sur *Palimpsestes*, ainsi le remake n'est pas interrogé dans ses fonctions référentielles et le comédien n'apparaît à aucun moment comme un moyen de créer des relations hypertextuelles entre les films.

Il serait possible de décliner des catégories hypertextuelles actorielles dans l'esprit de celles énoncées dans *New Vocabularies in Film Semiotics* telles que « celebrity intertextuality »⁴⁶ ou « genetic intertextuality »⁴⁷. On pourrait ainsi proposer une hypertextualité actorielle lorsque le comédien apparaît dans la cible et dans l'œuvre seconde. On pourrait même distinguer l'« hypergenrification actorielle » de l'« hyperfilmicité actorielle » en fonction de l'objet auquel renvoie la présence du comédien, au genre qu'il peut incarner ou au rôle précédemment endossé qu'il évoque. Il faut ici insister sur le fait que ces phénomènes ne sont jamais isolés, mais s'insèrent dans un processus référentiel cumulatif qui repose sur le comédien ainsi que sur d'autres éléments filmiques (citations musicales, similitude des costumes, des situations, du cadre...). Il ne s'agit donc pas tant de variantes ou de déclinaisons des catégories poétiques, mais de procédés, pour certains typiquement cinématographiques, mis au service de pratiques hypertextuelles. On observe donc un glissement d'échelle, de catégories poétiques relativement larges, certaines pouvant avoir une existence générique à l'instar de la parodie, vers des procédés extrêmement pointus, utiles à l'analyse, nécessitant toutefois d'être positionnés dans un contexte plus large pour être réellement efficaces.

Il apparaît donc très clairement que l'apport de *Palimpsestes*, pour être opérationnel dans l'analyse des films au second degré, se doit de prendre en compte les spécificités du médium filmique, ce qui passe nécessairement par un élargissement des figures élaborées par Gérard Genette. Toutefois, dans le respect des spécificités du film et de l'histoire des pratiques parodiques cinématographiques, cet élargissement ne peut se construire que sur les bases de distinctions claires, afin de conserver ce que la terminologie genettienne a de fonctionnelle.

En effet, lorsque l'élargissement opéré brouille volontairement ces distinctions, comme le font par exemple Jameson et Hutcheon, au bénéfice d'autres modalités, plus subjectives et plus ouvertes aussi sur la mise en situation des œuvres, cela conduit à la création de catégories qui ne valent que dans un contexte donné et ne permettent ni la comparaison, ni la contextualisation des œuvres sur des périodisations relevant d'autres lectures de la production artistique et de la société.

Se fier principalement aux régimes, comme Hutcheon ou Jameson, accorde la primauté à des notions éminemment subjectives, ce qui rend l'utilisation de ces notions très versatile. L'approche poétique en s'attachant en premier lieu à spécifier la parodie et le pastiche selon des éléments pragmatiques offre ainsi un vocable moins soumis à la subjectivité et aux aléas de la réception des films.

Le retour à une approche formelle et poétique des références telle que Genette a pu la façonner,



raisonnée et adaptée aux propriétés cinématographiques, apparaît donc comme le seul moyen de disposer d'une terminologie et d'une méthodologie claires et fonctionnelles qui permettent de mettre en relation les pratiques référentielles au-delà des périodicités, mais aussi de saisir les enjeux et évolutions au sein d'une postmodernité qui elle-même change de formes.

Comme le démontre Ihab Hassan⁴⁸, nous sommes des agents de la postmodernité. Nous lisons les œuvres sur un mode qui est celui de la textualité, du dialogisme⁴⁹. Sous nos yeux elles deviennent fragments dont la signification est nécessairement ambiguë, relative à celui qui l'énonce et dont le débat terminologique entre Hutcheon et Jameson est peut-être la manifestation la plus singulière, mais aussi le témoin de la relativité et de la fragilité de ces notions bâties pour un contexte donné.

- 1 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.
- 2 Jean-Claude Biette, *Poétique des anonymes*, dans Id., *Poétique des auteurs*, Etoile, Paris 1988, pp. 143-145.
- 3 Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.
- 4 Mikhail Mikhaïlovitch Bakhtine, *Voprosy literatoury i estetiki*, Khoudojest Vennaia Literatura, Moscou 1975 (éd. fr. *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris 1978) et Id., *Problemy poetiki Dostoïevskogo*, Ecrivains Soviétiques, Moscou 1963 (éd. fr. *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris 1970).
- 5 Christian Metz, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris 1991, pp. 93-112.
- 6 Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature : From Don Quixote to J.L. Godard*, Columbia University Press, New York 1985.
- 7 Christian Metz, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, cit., p. 110.
- 8 Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972.
- 9 Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, cit., p. 26.
- 10 *Ibidem*.
- 11 *Ibidem*.
- 12 Par exemple : Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2000 ou Sébastien Fevry, *La Mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Céfal, Liège 2000.
- 13 Robert Stam développe ainsi ce que peuvent être au cinéma des notions de paratexte, hypertexte : Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, cit., pp. 22-27.
- 14 Ou encore « parafilm » dans François Jost, *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Nuit Blanche-Méridiens Klincksieck, Québec-Paris 1998, p. 138.
- 15 Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran*, cit., p. 10.
- 16 Voir par exemple l'utilisation faite de la notion de métafilm dans *CinémAction, Le Cinéma au miroir du cinéma* (sous la direction de René Prédal), n° 124, 2007.
- 17 Par exemple : Jacques Aumont (sous la direction de), *Pour un cinéma comparé, influences et répétitions*, Cinémathèque Française, Paris 1996.
- 18 Par exemple : Pierre Beylot (sous la direction de), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, L'Harmattan, Paris 2004.
- 19 Par exemple : Raphaëlle Moine, *Remakes : Les films français à Hollywood*, CNRS, Paris 2007. De nombreux autres exemples pourraient être cités. Par manque de place, seuls quelques textes représentatifs ont pu être mentionnés.
- 20 Voir par exemple la reprise de la notion de paratexte dans Sébastien Fevry, *La Mise en abyme filmique*, cit., p. 37.
- 21 Christian Metz, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, cit., p. 111.



CÉCILE SORIN

- 22 A l'instar de Richard Dyer, *Pastiche*, Routledge, London 2007, p. 43 ou Dan Harries, *Film Parody*, BFI, London 2000, pp. 31-32.
- 23 Le corpus de films cités par Baudrillard puis repris par Jameson permet de faire coïncider le début du cinéma postmoderne avec le milieu des années 70, c'est-à-dire la période d'identification critique d'un art postmoderne (Jencks), refusant la dimension anhistorique de l'art moderne au profit d'un retour conscient vers les œuvres du passé pouvant se manifester par des emprunts particulièrement appuyés.
- 24 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981, p. 11.
- 25 *Idem*, p. 75.
- 26 *Idem*, p. 73.
- 27 Fredric Jameson, «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», dans *New Left Review*, n°146, 1984, p. 65.
- 28 *Idem*, p. 68.
- 29 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, Routledge, New York 1988, p. 11.
- 30 *Idem*, p. 26, ou une imitation caractérisée par une inversion ironique : Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 1985, p. 6.
- 31 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 27; Id., *A Theory of Parody*, cit., pp. 32-33.
- 32 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 19.
- 33 Il faut toutefois mentionner son article concluant un numéro spécial consacré au cinéma et reprenant de ce fait différents exemples de films : Linda Hutcheon, « An Epilogue : Postmodern Parody : History, Subjectivity, and Ideology », dans *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 12, n° 1-2, 1990, pp. 125-134.
- 34 Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, cit., p. 21.
- 35 *Ibidem*.
- 36 John G. Cawelti, *Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films*, dans Berry Keith Grant (sous la direction de), *Film Genre Reader II*, University of Texas Press, Austin 1997, pp. 227-245.
- 37 James Naremore, *Parody, Pastiche, Fashion*, dans Id., *More Than Night : Film Noir in Its Contexts*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1998, p. 345.
- 38 Skorecki Louis, « Contre la nouvelle cinéphilie », dans *Cahiers du cinéma*, n° 293, 1978, pp. 31-52.
- 39 Richard Dyer, *Pastiche*, cit., pp. 119-130.
- 40 Margaret A. Rose, « Post-modern Pastiche », dans *British Journal of Aesthetics*, vol. 21, n° 1, 1991, pp. 26-38.
- 41 Voir à ce titre les nombreux exemples étudiés dans Cécile Sorin, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, L'Harmattan, Paris 2010.
- 42 Dan Harries, *Film Parody*, cit., ou Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, cit.
- 43 Sur le rôle et l'importance du comédien dans les pratiques parodiques cinématographiques, voir Cécile Sorin, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, cit., pp. 186-200.
- 44 Gérard Genette, *Figures V*, Seuil, Paris 2002.
- 45 *Idem*, pp. 96-98.
- 46 Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics*, Routledge, London-New York 1992, p. 207. « Celebrity intertextuality » désigne les relations créées lorsqu'une vedette évoque un genre ou un groupe culturel.
- 47 *Ibidem*. « Genetic intertextuality » prend en compte les effets produits par la ressemblance entre des acteurs enfants de vedettes et leurs parents.
- 48 Ihab Hassan, «From Postmodernism to Postmodernity : The Local/Global Context », *Ihab Hassan*, http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm, dernier accès 1 décembre 2010.
- 49 Ihab Hassan, *The Postmodern Turn – Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus 1987.

