

perception and demand the rejuvenating magic of the cinema.

The nature of the fascination of the cinema is further described in terms of its relation to the fascination of fire. Relating fire's provocation of reverie as described by Gaston Bachelard to Eisenstein's sense of the protean power of the animated film's "plasmaticness," Moore provides a new model for film spectatorship unrelated to cognitive narrative drives or ideological misrecognitions of wholeness and one which I feel not only shows the richness of classical film theory but gives an insight into the redemptive potential of cinema that has been disavowed for the last few decades by the very people who claim to love cinema. Bresson's *L'Argent* provides an instance in which the peculiar cinematic contemplation of objects, and the modern states of fatigue are evoked by a unique style of filmmaking. Bresson's repetitive rehearsal and performance technique evokes the sense of modern exhausted repetition, and the treatment of object evokes the power of the fetish. Frampton's *nostalgia's* structure of burning photographs and staggered narration is seen as the cinematic equivalent of a healing ritual, as its use of themes basic to Moore's work of fire, photography, the relation between language and image, and new structures of temporality evokes both the mourning for the limitations of modern experience, and a redemptive potential.

## SELECTED BY: FRANÇOIS JOST

Gérard Genette, *Figures IV* (Paris: Seuil, 1999)

Dans la quatrième de couverture anonyme de *Figures IV*, l'éditeur, frère jumeau de l'auteur, présente l'ouvrage comme une "mosaïque" de pages "aussi diverses par leur âge que par leurs thèmes", qui ne se recommande que par cette diversité. Pourtant, se reprend-il, leur

"disposition" n'est "nullement aléatoire". On peut voir dans cet aveu rectifié par une mise en garde gentiment paradoxale les traces de modestie désabusée et d'humour si caractéristiques de Genette. En ce qui me concerne, face à cet exercice délicat de la recension, que je n'affectionne guère, surtout s'agissant de l'un de mes maîtres (j'ai fait ma thèse sous sa direction et, comme on sait peut-être, mon parcours lui doit beaucoup), je prendrai la plaisanterie au sérieux.

Suivant la lettre de la leçon genettienne, je m'aiderai donc du paratexte (plus précisément le *péri-texte*) pour pénétrer le texte. D'où vient l'unité de ce quatrième recueil de textes paru dans la collection "Poétique"? Et si la réponse, véritable image dans le tapis, se trouvait à l'exact hémistiche de *Figures IV*, à la page 182 de cet ouvrage qui en compte 364? S'interrogeant sur la spécificité d'un "recueil poétique" comme *Les Fêtes galantes* (Verlaine), Genette tranche "Les Fêtes galantes forment une suite poétique". Pourquoi? Parce que la pièce liminaire ("Clair de lune") présente "les acteurs d'une comédie [...] dont la suite du recueil nous retracera les épisodes successifs", "comme dans un opéra dont l'ouverture annonce et résume d'avance, par la succession et l'entrelacement de ses thèmes, l'intrigue à venir" (p. 190). Les acteurs étant, en l'occurrence, incarnés par ce "je lyrique", "dont l'origine reste essentiellement indécidable, c'est-à-dire impossible à assigner à un sujet réel (le poète) ou fictif (un locuteur imaginaire)" (p. 327).

C'est bien à un spectacle du même genre que nous invite la lecture de *Figures IV*. Le parcours ne doit rien ici à la chronologie, comme en convainquent les dates des premiers textes du volume (1997, 1961, 1968, 1997); leur répartition relève plutôt d'une partition déjà jouée par le premier texte (conférence à la Maison française de New York), où sont introduits les thèmes sur lesquels *Figures IV* va broder de minutieuses et indéfinies variations.

De la musique, le parcours de Genette emprunte l'arbitraire et la nécessité. Le point

de départ, aléatoire, est le récit, suggéré comme thème par Barthes pour un numéro de *Communications* de 1966, pour lequel Genette, qui confesse “sauter” dans les romans les pages narratives au profit des descriptions, n’a guère d’appétence. La nécessité vient de la structure fuguée de la recherche, qui procède par imitations, par variations, du *texte* aux *seuils* du texte, et du *texte* à *l’œuvre* (je simplifie à outrance).

La suite des textes de *Figures IV* obéit d’ailleurs au même principe structurel: chaque nouveau chapitre va chercher dans le précédent un thème entraperçu, à peine esquissé, pour le reprendre, le développer et lui donner de l’ampleur. Ainsi, successivement: les valeurs esthétiques, l’esthétique de la variation, la disposition esthétique, etc., un des “écrivains préférés” de Genette, Proust, faisant le lien entre bien des pages. La thèse fondamentale, qui court au milieu de cette structure fuguée, est que “le jugement esthétique est un jugement de valeur qui se prend pour un jugement de réalité, c’est-à-dire un jugement subjectif (“J’aime cette fleur”) qui s’exprime en jugement de réalité objective (“cette fleur est belle”)” (p. 71).

Dans la mesure où le Beau ou le laid n’ont pas d’existence en soi et dépendent du “regard esthétique d’un récepteur” (p. 77), *Figures IV* multiplie les variations sur la “relation esthétique”, cette “relation qui s’établit entre un sujet humain et un objet, quel qu’il soit, auquel ce sujet accorde une *attention esthétique*” (p. 87). Ainsi, tous les textes ici réunis creusent peu ou prou ces questions qui étaient déjà au cœur du second volume de *L’Œuvre de l’art*: “l’attention esthétique”, “l’appréciation esthétique” et la “fonction esthétique” fortement liée à la candidature d’un objet à une réception artistique.

Comme on sait, ce corps de concepts légitime une conception foncièrement relativiste de la relation esthétique. On serait même tenté de rajouter un mot qui ne se trouve jamais sous la plume de Genette: *démocratique*. À la base de l’idée que “l’œuvre d’art n’est ni belle ni laide

sans le regard esthétique du récepteur” et qu’aucun jugement n’est supérieur à l’autre, il y a évidemment une grande confiance dans la liberté de chacun à juger, qui fait peu de cas des déterminations sociales et qui témoigne d’un relatif optimisme sur les relations humaines. Quoi qu’il en soit, cette liberté du jugement accordée au spectateur ne lui laisse guère d’autre choix que de se comprendre soi-même, ce à quoi s’emploie Genette au fil des pages de *Figures IV*.

“J’aimerais pouvoir élucider la nature, ou les raisons, de la fascination, elle-même variable et récurrente, qu’exerce sur moi, comme sans doute sur tout un chacun, le fait – et l’idée même, indissociablement – de répétition et de variation” (p. 101). Cette variation, qui, on l’a compris donne son unité au recueil, Genette la trouve partout et, pour commencer, dans la relation que l’œuvre entretient, pour le récepteur, avec le monde, tissant de nouveaux liens entre l’art et la réalité. “Concurrence ou traduction, la simulation réaliste est encore, ou déjà, variation sur un thème obligé, c’est-à-dire convenu, qu’on appelle Histoire, société, vérité, bonheur, Temps perdu, que sais-je encore, et que la représentation la plus ‘fidèle’ nous invite, nous sans détour à *ricercare*” (p. 106).

L’œuvre littéraire invite constamment le lecteur à construire une relation “sinon au ‘réel’, du moins à l’idée que s’en fait le lecteur” (p. 106). Mais on pourrait en dire autant de tout art, et Genette ne se prive pas de développer cette idée, comme dans cette conclusion à l’analyse de quelques tableaux de Pissarro, où perce l’autobiographe: “le mystère et la poésie s’en sont peut-être flétris aujourd’hui, mais je puis attester qu’ils nous étaient toujours présents en 1939, même sans référence à Pissarro, et encore pour quelques années, durant lesquelles on a davantage détruit que construit dans ces parages” (p. 249). Telle est la *tentation proustienne* de Genette: découvrir comme Marcel que “ce sont ici ‘des œuvres d’art, les choses magnifiques qui sont chargées de nous donner les impressions familières de la vie’” (p. 259).

D'où la définition de la relation esthétique comme "relation affective", que Genette va chercher chez Stendhal (p. 136), à laquelle répond comme en écho "la focalisation affective" (p. 153) dans *Le Rose et le vert*. Relation affective que mesure le "sentiment de plaisir ou de déplaisir qu'elle provoque". Face à l'impossibilité de prouver le Beau, il ne reste qu'à comprendre d'où vient ce sentiment. Quel que soit leur objet (Canaletto, *La Recherche*, Venise ou l'abstraction picturale), les textes s'y efforcent d'y arriver. On a parfois l'impression que, face à cette liberté indéfinie du spectateur, que la réflexion philosophique lui a donnée, l'écrivain se trouve un peu démuné: que répondre à ceux qui lui reprochent de refuser tout critère objectif, qui permettrait de prendre des décisions "en fait d'achats, de subventions, de conservation" et, j'ajouterais, de restauration? (p. 84). L'attitude inverse, avec ce qu'elle comporte de diktats, est bien pire, répond-il en substance. Mais cette réponse est furtive et pèse beaucoup moins que tous les arguments que Genette va chercher dans l'analyse des écrivains et des artistes qu'il aime, et qui sont autant de réassurances. Quand il cite Stendhal: "Je ne juge rien, mais je sens tout; et c'est ce qui fait que vous ne m'entendez jamais dire: *cela est bon, cela est mauvais*; mais je dis mille fois par jour: J'aime" (p. 143), Genette n'a pas besoin d'ajouter: "C'est bien ainsi que nous devrions toujours exprimer nos appréciations esthétiques"... En fait, on pourrait dire de Genette ce qu'il dit de Proust, qui fait passer sa conception de l'art dans l'esthétique de la grand-mère de Marcel: "la procuration est ici double, ou plutôt triple: la grand-mère exprime par la bouche de sa fille une esthétique que partage son petit-fils le narrateur, et leur 'père' à tous, l'auteur Marcel Proust, qui l'a souvent défendue en marge de son roman" (note de la page 280)... Procuration au quatrième degré: Genette, père du père, approuve et signe. Genette affectionne comme Proust la transfiguration du banal, dans laquelle Aragon voyait d'ailleurs un programme esthétique pour le cinéma: "Ce n'est pas le spectacle des passions

éternellement semblables, ni – comme on eût aimé le croire – la fidèle reproduction d'une nature que l'Agence Cook met à notre portée, mais la *magnification* de l'objet que, sans l'artifice de l'écran, notre faible esprit ne pouvait susciter à la vie supérieure de la poésie".<sup>1</sup>

Contrairement à *Figures V*, sur lequel il nous faudra revenir dans *CINEMA & Cie, Figures IV* n'évoque pratiquement jamais le cinéma. Néanmoins, à l'heure où la recherche universitaire ou certaine institution gardienne du patrimoine filmique procède parfois par ukases esthétiques, par panthéonisation et par excommunications, certains seraient bien inspirés d'aller faire un tour du côté de chez Genette. La recherche philologique a réhabilité l'intention auctoriale sans qu'on y prenne garde, sans que soit interrogée la relation esthétique, précisément, qui unit le spectateur au film. Alors, entre les excès du relativisme et le dogmatisme esthétique, je choisis mon camp...

<sup>1</sup> "Du décor", *Le Film*, 16 septembre 1918.

## SELECTED BY: MICHELE LAGNY

Jacques Aumont, *La Théorie des cinéastes* (Paris: Nathan, 2002)\*

\*Michèle Lagny apologizes for being unable to send her review.

## SELECTED BY: FRANCESCO PITASSIO

Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale* (Torino: Bollati Boringhieri, 2002)

La riflessione filosofica di Giorgio Agamben si è caratterizzata sin dai primi contributi per la sua singolarità ed originalità, per la capacità all'interno del dibattito filosofico italiano di