

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".¹

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...

¹ "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