



CINÉMA & CIE

International Film Studies Journal

Vol. XII, no. 18 Spring 2012

New series - Semiannual

Nothing Is More Practical than a Good Theory. Genette Goes to the Movies /
Rien n'est plus pratique qu'une bonne théorie. Genette va au cinéma

Edited by / Sous la direction de Valentina Re

 **Carocci editore**





CINÉMA & CIE is promoted by:

International Ph.D. Program: “Études audiovisuelles: Cinéma, Musique, Communication”
(Università di Udine, Université Paris 3, Università Cattolica di Milano, Università di Pisa)
Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali
Università degli Studi di Udine

Subscription to CINÉMA & CIE (2 issues)

Yearly Individual Subscription	€ 30,50
Yearly Institutional Subscription	€ 32,50
Foreign Subscription	€ 43,00
Single issue	€ 17,00
Double issue	€ 32,50

Send orders to: Carocci editore
Corso Vittorio Emanuele II, 229 - 00186 Roma
Tel. +39 06 42 81 84 17 Fax + 39 06 42 74 79 31
Website: <http://www.carocci.it>

Cover image: *Une partie de campagne* (Jean Renoir, 1936)

ISSN 2035-5270
ISBN 978-88-430-6461-8

Printed in Italy, Litografia Varo, San Giuliano Terme (Pisa), September 2012



CINÉMA & CIE

International Film Studies Journal

Editorial Board

Editors

Tim Bergfelder, University of Southampton
 Gianni Canova, Libera Università di Lingue e
 Comunicazione IULM, Milano
 Erica Carter, King's College London
 Philippe Dubois, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
 Ruggero Eugeni, Università Cattolica del Sacro Cuore,
 Milano
 Vinzenz Hediger, Goethe-Universität Frankfurt am Main
 Sandra Lischi, Università degli Studi di Pisa
 Guglielmo Pescatore, Università degli Studi di Bologna
 Leonardo Quaresima, Università degli Studi di Udine

Editorial Staff

Alice Autelitano, Cineteca di Bologna
 Mireille Berton, Université de Lausanne
 Teresa Castro, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
 Alice Cati, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
 Adriano D'Aloia, Università Cattolica del Sacro Cuore,
 Milano
 Luisella Farinotti, Libera Università di Lingue e
 Comunicazione IULM, Milano
 Katja Hettich, Ruhr Universität Bochum
 Veronica Innocenti, Università degli Studi di Bologna
 Alessandra Luciano, Universiteit van Amsterdam
 Giovanna Maina, Università degli Studi di Pisa
 Elena Marcheschi, Università degli Studi di Pisa
 Francesco Pitassio, Università degli Studi di Udine
 Valentina Re, Università Ca' Foscari Venezia
 Laura Sangalli, Università degli Studi di Milano
 Ingrid Stigsdotter, Linnéuniversitetet Kalmar-Växjö
 Diana Wade, Columbia University in the City of New
 York
 Catherine Wheatley, King's College London
 Federico Zecca, Università degli Studi di Udine

Advisory Board

Richard Abel, University of Michigan
 François Albera, Université de Lausanne
 Rick Altman, University of Iowa
 Jacques Aumont, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
 András Bálint Kovács, Eötvös Loránd
 Tudományegyetem
 Sandro Bernardi, Università degli Studi di Firenze
 Nicole Brenez, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
 Scott Curtis, Northwestern University

James Donald, University of New South Wales
 Richard Dyer, King's College London
 Thomas Elsaesser, Universiteit van Amsterdam
 Mariagrazia Fanchi, Università Cattolica del Sacro
 Cuore, Milano
 André Gaudreault, Université de Montréal
 Tom Gunning, University of Chicago
 Malte Hagener, Philipps-Universität Marburg
 Erik Hedling, Lunds Universitet
 Mette Hjort, Lingnan University
 François Jost, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
 Gertrud Koch, Freie Universität Berlin
 Hiroshi Komatsu, Waseda University
 Michèle Lagny, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
 Gloria Lauri-Lucente, University of Malta
 Denilson Lopes, Universidade Federal de Rio de Janeiro
 Trond Lundemo, Stockholms Universitet
 Adrian Martin, Monash University
 Marc-Emmanuel Melon, Université de Liège
 Laikwan Pang, The Chinese University of Hong Kong
 Lisa Parks, University of California, Santa Barbara
 Francesco Pitassio, Università degli Studi di Udine
 Vicente Sánchez-Biosca, Universitat de València
 Bhaskar Sarkar, University of California, Santa Barbara
 Imbert Schenk, Universität Bremen
 Petr Szczepanik, Masarykova Univerzita
 Maria Tortajada, Université de Lausanne
 Ravi Vasudevan, Centre for the Study of Developing
 Societies Delhi
 Joao Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense

Board of Reviewers

Sandro Bernardi, Università degli Studi di Firenze
 Dominique Budor, Université Sorbonne Nouvelle –
 Paris 3
 Michele Canosa, Università degli Studi di Bologna
 Giulia Carluccio, Università degli Studi di Torino
 Marie-France Chambat-Houillon, Université Sorbonne
 Nouvelle – Paris 3
 François Jost, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
 Richard Neupert, University of Georgia
 Roger Odin, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
 Cosetta G. Saba, Università degli Studi di Udine
 Augusto Sainati, Università Suor Orsola Benincasa,
 Napoli
 Federica Villa, Università degli Studi di Pavia





CONTENTS / TABLE DES MATIÈRES

NOTHING IS MORE PRACTICAL THAN A GOOD THEORY. GENETTE GOES TO THE MOVIES /
RIEN N'EST PLUS PRATIQUE QU'UNE BONNE THÉORIE. GENETTE VA AU CINÉMA

<i>Introduction. Une approche « relationaliste »</i> Valentina Re	9
<i>Stranger than Fiction: Métalepse de Genette et quelques univers filmiques contemporains</i> Alain Boillat	21
<i>Mainstream Complexity. Nolan's Inception as a Case for (Amateur) Narratologists</i> Annie van den Oever	33
<i>Self-reflexivity, Description, and the Boundaries of Narrative Cinema</i> Maria Poulaki	45
<i>Perception et cognition dans les gialli: une autre façon de (sa)voir</i> Jean-Marc Limoges	57
<i>Play It Again : Palimpsestes rejoué</i> Cécile Sorin	73
<i>Cinema, an Art More Photographic than Autographic</i> André Gaudreault	83
<i>Cinema within the Aesthetic Relation: Film Studies and Gérard Genette's Art Theory</i> Claudio Bisoni	91
<i>A nous la philologie. L'implémentation numérique du cinéma et l'identité filmique dans l'horizon théorique de Gérard Genette</i> Pierluigi Basso Fossali	101
NEW STUDIES	
<i>Remaking as a Practice: Some Problems of Transmediality</i> Nicola Dusi	115



CONTENTS / TABLE DES MATIÈRES

PROJECTS & ABSTRACTS

Université de Lausanne (Selim Krichane / Ph.D. Thesis Project)	131
Université de Lausanne (Charlotte Rey / Ph.D. Thesis Project)	133
University of Michigan (Kristy Rawson / Ph.D. Thesis Abstract)	135
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Johanna Coppi / Ph.D. Thesis Project)	138
REVIEWS / COMPTES-RENDUS	141
Contributors / Collaborateurs	149





NOTHING IS MORE PRACTICAL THAN A GOOD THEORY. GENETTE GOES TO THE MOVIES /
RIEN N'EST PLUS PRATIQUE QU'UNE BONNE THÉORIE. GENETTE VA AU CINÉMA







INTRODUCTION. UNE APPROCHE « RELATIONALISTE »

Valentina Re, Università Ca' Foscari Venezia

Abstract

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

Analyse du récit, analyse du film

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

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





VALENTINA RE

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

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

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

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

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



INTRODUCTION. UNE APPROCHE « RELATIONALISTE »

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

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

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

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

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

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



VALENTINA RE

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

La théorie, enfin en crise

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

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

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

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



INTRODUCTION. UNE APPROCHE « RELATIONALISTE »

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

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

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

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

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

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

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



VALENTINA RE

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

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

Genette et le piratage ?

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

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



INTRODUCTION. UNE APPROCHE « RELATIONALISTE »

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

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

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

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

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

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



VALENTINA RE

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



VALENTINA RE

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

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

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



INTRODUCTION. UNE APPROCHE « RELATIONALISTE »

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



VALENTINA RE

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

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





STRANGER THAN FICTION : MÉTALEPSE DE GENETTE ET QUELQUES UNIVERS FILMIQUES CONTEMPORAINS

Alain Boillat, Université de Lausanne

Abstract

This article discusses some reflections developed by Gérard Genette with respect to the filmic examples in *Métalepse* and tries to pursue the study of this *figure* within the framework of fiction theories by focusing on certain films released in the last decade. The article also shows how the study of metalepsis can be important in order to address contemporary movies presenting complex self-reflexive strategies. Furthermore, it gives account of the particular way in which Genette deals with cinema and suggests some other possible theoretical developments, considering in particular the theories about filmic enunciation. Finally, the paper discusses some problems concerning Genette's idea of "diegesis" when it is applied to cinema and analyses the transgression of narrative levels in a voice-over film – in this case *Stranger than Fiction* (Marc Forster, 2006), which provides a particularly interesting example in order to test some of Genette's remarks.

Si l'on examine les relations entre le champ des discours sur le cinéma et la réflexion genettienne d'inspiration structurale et narratologique, l'ouvrage *Métalepse* paru en 2004 constitue un cas singulier¹. En effet, dans cet essai entièrement dédié à la « figure » qui lui donne son titre et dont il avait déjà été plus succinctement question dans le chapitre de *Figures III* consacré à la « voix narrative » – où l'auteur précise que la notion de « métalepse » recouvre pour lui toute transgression en l'espèce d'une perméabilité des niveaux diégétique et extradiégétique –, Gérard Genette accorde une place importante à la discussion d'exemples filmiques, faisant ainsi entrer de lui-même son étude dans le corpus des textes théoriques sur le cinéma. De toute évidence, Genette considère la discussion de récits filmiques pertinente pour l'examen des phénomènes relevant de la métalepse puisque, dans *Figures III* déjà, il avançait l'idée selon laquelle le « texte cinématographique » disposerait de marqueurs susceptibles de clarifier « le caractère métadiégétique d'un segment » dont le texte narratif littéraire serait quant à lui dépourvu. Il ne se référerait certes pas encore à des films précis, mais prenait soin d'énumérer en note quelques procédés tels que « le flou, le ralenti, la voix off, le passage de la couleur au noir et blanc ou inversement »². Comparativement, la place dévolue au cinéma dans *Métalepse* est en elle-même significative : si le cinéma constitue un bon objet dans le cadre d'une telle réflexion, c'est sans doute parce que l'enchâssement narratif y est un procédé relativement courant et parce que les conditions de réception et de perception des images animées favorisent l'en-





ALAIN BOILLAT

capsulation de séquences, en particulier oniriques. Car la pratique du « film dans le film » n'est pas l'apanage du seul cinéma classique qui situait son intrigue dans les coulisses d'Hollywood : elle est d'ailleurs littéralement « épuisée » en ouverture du récent *Scream 4* (Wes Craven, 2011), qui diffère la mise en place de son « récit premier » par une série d'abrupts changements de niveaux narratifs sur lesquels pèse la menace de déboîtements successifs abyssaux et potentiellement infinis, selon une logique à la fois vertigineuse et d'une totale vacuité qui témoigne de la familiarisation du public actuel avec une telle forme de réflexivité.

Nous proposons dans le présent article non pas une étude de la notion de « métalepse » en tant que telle, mais une approche de cette figure à partir de l'essai de Genette. Notre lecture de son opus a pour objectif de discuter et de contextualiser l'apport spécifique qu'il représente pour la théorie du cinéma. Dans une démarche se voulant proche de celle de l'auteur, qui entend avant tout offrir une « promenade à travers quelques-unes des formes [...] de cette attachante figure »³, nous confronterons certains constats genettiens à d'autres films, en particulier à des productions ultérieures aux celles mentionnées dans *Métalepse*, dont la plus récente est *La Tosca* de Benoît Jacquot (2001). Il s'agira de souligner la pertinence et l'actualité de certaines observations de Genette, et d'examiner plus spécifiquement ce que son étude de la métalepse nous apprend de la définition et de l'élaboration de la diégèse filmique.

Malgré les commentaires portant sur des films qui y sont proposés, *Métalepse* n'est que très peu cité par les théoriciens contemporains du cinéma, tandis que d'autres ouvrages antérieurs du même auteur, qui ne font quant à eux pas (ou peu) référence au cinéma, sont fréquemment exploités dans les études cinématographiques. Si cette situation s'explique d'une part par le déclin du recours à ce type de modèle théorique dans le champ du cinéma (et, *mutatis mutandis*, par le recul de la théorie du cinéma elle-même, au profit du « sens commun » et de l'assimilation de la posture de l'historien et de l'analyste à celle d'un spectateur lambda)⁴, d'autre part parce que la démarche consistant à transposer une théorie littéraire dans le champ du cinéma, c'est-à-dire à affiner le modèle premier en le confrontant à de nouveaux objets dont les caractéristiques sémiotiques exigent de considérer certaines spécificités (ainsi que François Jost l'entreprend à propos de la notion genettienne de « focalisation »)⁵, se justifie bien moins ici dans la mesure où, précisément, il est déjà question de cinéma dans *Métalepse*. Bien que programmée par l'auteur, la rencontre avec le champ de cinéma est donc pour l'instant, sur le plan théorique, en partie manquée. En effet, l'ouvrage *La Mise en abyme au cinéma* ayant été publié en 2000, son auteur, Sébastien Fevry, n'a pas pu faire référence à la réflexion de Genette, publiée ultérieurement⁶. De son côté, Genette ne fait pas mention de l'essai de Fevry, ni d'ailleurs du célèbre opus de Lucien Dällenbach⁷ dont ce dernier adapte l'entreprise typologique au champ du cinéma⁸. La façon dont Genette présente les exemples filmiques qu'il convoque témoigne d'ailleurs d'une prise de distance par rapport au champ de la théorie du cinéma. Il nous paraît de ce fait important de discuter en premier lieu la posture adoptée par le théoricien à l'égard de l'objet film.

La « figure » du théoricien néophyte

Alors que Genette fait montre de son habituelle érudition dans le commentaire qu'il élabore à propos des récits littéraires (romans et pièces de théâtre) et qu'il livre une analyse souvent appro-



fondie des textes auxquels il se réfère – on notera en particulier les très belles pages qu’il consacre à la pièce de théâtre insérée dans le roman *Le Capitaine Fracasse* de Gautier ou à *Noé* de Giono –, force est de constater que le cinéma est traité dans *Métalepse* de façon plus désinvolte, l’auteur tenant à souligner qu’il ne s’agit pas là de son champ d’expertise. Tout d’abord, Genette s’en remet explicitement⁹, pour de nombreux exemples et points théoriques, à l’ouvrage *Hollywood à l’écran* de Marc Cerisuelo¹⁰, bien que la portée de ce dernier soit doublement restreinte : premièrement, sur le plan du corpus, puisque cette étude traite exclusivement des productions hollywoodiennes de la période classique présentant un « film dans le film » (à l’exception du *Mépris* [1963] de Godard, qui vient clore le volume comme un cheveu sur la soupe)¹¹ ; deuxièmement, au plan méthodologique, dans la mesure où l’entreprise de poétique historique menée par Cerisuelo est fort éloignée de la réflexion genettienne, anhistorique et (du moins supposément) intermédiaire.

En outre, Genette use systématiquement d’une rhétorique de la prudence qui se démarque du ton assertif des passages consacrés à la littérature. Ses propos sur les films sont fréquemment modalisés, et il affiche délibérément une connaissance approximative du corpus : alors que les textes littéraires sont cités, les films ne sont convoqués qu’en tant que souvenirs (d’où l’emploi d’expressions telles que « je crois me rappeler »¹² ou « si j’ai bonne mémoire »)¹³, sans que l’auteur ait pris la peine de retourner les voir pour les envisager dans la perspective de son étude. Parfois, Genette précise même ne pas avoir vu le film (par exemple *Sherlock Junior* de Buster Keaton, 1924) dont il emprunte la référence à l’une de ses sources. Les aveux de méconnaissance des œuvres citées sont récurrents, et participent d’une stratégie visant à conserver une distance avec le cinéma dont, peut-être, l’auteur de *Métalepse* considère l’étude comme moins légitime sur le plan scientifique que son principal objet d’étude, la littérature. Il est difficile de déceler, dans l’ouvrage même, s’il s’agit là d’une forme de dénigrement de l’objet ou d’une volonté de montrer, en toute modestie, qu’il ne tente pas de se l’approprier.

L’homme de lettres se plaît néanmoins à dénicher certains exemples dans les productions de la culture de masse, allant jusqu’à évoquer une stratégie narrative mise en œuvre par les scénaristes du feuilleton télévisé *Dallas* qui, à la suite du départ puis du retour de l’acteur Patrick Duffy, raconte dans la huitième saison la mort du personnage incarné par ce dernier, puis le fait revivre en présentant rétrospectivement les épisodes parus en 1984-1985 comme un rêve d’un autre personnage. Genette introduit ces détails de la façon suivante : « Je m’explique, même si ce point de *making of* doit être connu de tous les amateurs de cet art dit mineur, et si je ne suis pas sûr de l’exposer tout à fait correctement »¹⁴. En dépit de telles précautions qui contribuent à construire l’énonciateur de tels énoncés comme un cinéophile néophyte, Genette n’en témoigne pas moins d’un enthousiasme certain lorsqu’il aborde le cinéma, auquel il consacre deux passages continus – de sorte qu’il n’effectue pas de véritables allers-retours entre littérature et cinéma –, le premier comprenant une vingtaine de pages¹⁵. Ces exemples lui permettent d’élargir son corpus composé d’œuvres théâtrales et romanesques¹⁶, même si de telles incursions dans le champ du cinéma tendent à relever plutôt de l’anecdote divertissante. Ainsi que le signale l’exemple de *Dallas*, ce sont avant tout les implications narratologiques du *star system* qui intéressent Genette au cinéma, c’est-à-dire l’exploitation par le film de la construction imaginaire attachée aux acteurs lorsque ceux-ci sont invités à jouer leur propre rôle. Genette considère certaines formes de cette pratique réflexive comme un emploi paroxystique de la métalepse. Il évoque par exemple, à propos de *The*



ALAIN BOILLAT

Player (Robert Altman, 1992), le « raffinement suprême au troisième degré, Julia Roberts dans le rôle de Julia Roberts jouant le rôle de l'héroïne fictionnelle d'un film-dans-le-film qui flirte avec la mise en abyme. Qui dira mieux ? »¹⁷. On pourrait citer, dans cette logique de la surenchère en termes de complexification métalectique, le film *Ocean's Twelve* (Steven Soderbergh, 2004) réalisé avec la même actrice, qui opère une scission au sein du « deuxième degré » : dans ce film, le personnage de Tess interprété par Julia Roberts prend l'initiative, après que Bruce Willis (en tant qu'acteur et protagoniste de la fiction) l'a confondue avec l'actrice Julia Roberts, d'usurper l'identité de cette dernière ; en dépit de l'absence d'un « film dans le film » – que l'on trouve par contre dans le hors-champ de *Full Frontal* (2002) du même Soderbergh, où Brad Pitt joue son propre rôle –, le récit thématise la transgression de la frontière entre l'interprète et le personnage, invraisemblable dédoublement qui atteint un sommet lorsque Julia Roberts entend (et le spectateur avec elle) sa propre voix à l'autre bout du fil téléphonique. Lieu d'un paradoxe, la métalecture joue avec le savoir du spectateur en subvertissant certains termes du contrat de lecture traditionnellement posé par le film de fiction.

Coïncidence des niveaux : une énonciation ambiguë

La notion de métalecture au cinéma nous semble utile pour rendre compte d'une tendance récente du cinéma de genre dont il n'est nullement question chez Genette mais qui a l'avantage de brouiller quelque peu les cartes d'une analyse basée sur le modèle d'une structuration en niveaux. Il s'agit de films de fiction qui, dans la tradition du « cinéma direct » (ou plutôt du détournement de cette pratique tel qu'on le trouve chez Peter Watkins), présentent des indices qui enjoignent traditionnellement le spectateur à une « lecture documentarisante » en mettant en scène leur propre tournage, soulignant ainsi l'ancrage dans le *hic et nunc* de la prise de vues (et de sons), et par conséquent renforçant l'effet de réel qu'ils produisent¹⁸. En dépit d'une réflexivité constante, il ne s'agit pas à proprement parler d'une métalecture, à moins de considérer comme intrinsèquement métalectique cette éviction (fictive) d'un méga-énonciateur filmique au profit d'une instance déléguée diégétique. En effet, le postulat de base d'un film « en train de se faire » ne provoque pas de transgression de niveau, l'ensemble de ce qui est montré étant inclus dans ce qui relève de l'intradiégétique¹⁹.

On pense par exemple à des films horrifiques qui recyclent la démarche mise en œuvre par les auteurs de *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999) tels que *Paranormal Activity* et ses deux séquels (Oren Peli, 2007 ; Tod Williams, 2010 ; Henry Joost, Ariel Schulman 2011), *Rec* (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007) et son remake hollywoodien *Quarantine* (John Erik Dowdle, 2008), *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008), *The Last Exorcism* (Daniel Stamm, 2010), *Troll Hunter* (André Øvredal, 2010) ou *The Devil Inside* (William Brent Bell, 2012). Le principe à l'œuvre dans ce type de films présentés comme des métrages retrouvés – la pratique expérimentale du *found footage* est déplacée dans le contexte de l'institution du cinéma dominant où prime la motivation réaliste – rappelle qu'il est nécessaire de corréliser certaines configurations énonciatives à l'histoire des techniques cinématographiques (à l'instar du développement d'un matériel léger) ainsi qu'à l'habitus des spectateurs, qui sont par ailleurs également des usagers des technologies figurées dans le film – ainsi *Cloverfield*, film de monstres parents des *Godzilla*,



début-il comme un film de famille. Ce type de réalisations tournées avec une caméra numérique représente en fait un cas extrême de la situation décrite par Christian Metz lorsqu'il examine le fonctionnement de la mise en abyme dans *Huit et demi* (8 ½, Federico Fellini, 1963) : « C'est donc parce que le 'film dans le film' n'apparaît jamais à part dans le film premier qu'il peut à ce point coïncider avec lui »²⁰. Mais ici, le principe rhétorique de la prétérition (Fellini affiche le manque d'inspiration d'un cinéaste tout en donnant lieu à un film) se mue en acte performatif : les réalisateurs *dans le film* ont pour objectif de réaliser un produit audiovisuel qui, effectivement, *est* le film auquel nous assistons. L'absence d'indications péritextuelles – ces films sont dépourvus de générique liminaire – contribue à assurer cette équivalence en évinçant toute référence à une instance autre que diégétique. Le film « premier » est par conséquent toujours déjà « second », résultat d'une médiatisation affichée.

La démarche qui consiste à « diégétiser » l'instance de filmage caractérise aujourd'hui un grand nombre de films. Ainsi, l'effet homogénéisant relevé par Genette à propos *To Be or Not to Be* (Ernst Lubitsch, 1942)²¹, qui présente une « pièce-dans-le-film » sans la distinguer visuellement du reste du film, s'applique à toute greffe d'un plan d'une autre nature. Dans *Contagion* (Steven Soderbergh, 2011), les images supposément filmées par les caméras de surveillance d'un casino sont non seulement de la même facture que celles du film même, mais ce qu'elles montrent suppose une multiplication panoptique des points de vue qu'il serait invraisemblable d'imputer au dispositif auquel elles sont rétrospectivement rapportées dans la diégèse. Les implications du marquage d'un changement de niveau (ou de son absence) vont par conséquent au-delà de la seule gestion de la transmission des informations narratives pour toucher à la question de l'énonciation filmique. Même si Genette se réclame peu dans *Métalepse de L'Énonciation impersonnelle ou le site du film* paru au début de la décennie précédente qu'il ne cite qu'en passant, le cadre théorique posé par Christian Metz nous semble particulièrement utile à l'examen de la métalepse²² dans la mesure où, situé aux antipodes d'une conception anthropocentrée de l'énonciation filmique, ce modèle permet de penser l'exhibition des matières mêmes de l'expression cinématographique. Or celles-ci sont relativement peu prises en compte par Genette, pour qui la métalepse résulte avant tout d'un jeu entre l'auteur et son lecteur. La construction d'une figure d'auteur est certes souvent cruciale dans le processus de compréhension et d'interprétation de la métalepse par le lecteur ou le spectateur ; certains films y font d'ailleurs explicitement référence, à l'instar des récits alambiqués et narcissiques signés Charlie Kaufman ou Dennis Potter. Cependant, au-delà de tels cas relevant de la « mise en abyme de l'auteur », la métalepse touche aussi, au cinéma, à la question plus générale du statut énonciatif des images, et plus fondamentalement au fonctionnement de la diégèse fictionnelle.

Frontières de la « diégèse »

Il est important de noter que Genette inscrit ses constats sur les usages et les effets de la métalepse dans une réflexion plus large sur la fiction qui fait écho à certaines de ses précédentes recherches. Nous pensons en particulier à l'un des textes réunis dans *Fiction et diction* dans lequel Genette, discutant la théorie de Searle, propose de considérer, à l'inverse de ce dernier, que les énoncés de fiction ressortissent bien à un acte de langage. Selon lui, cet acte de langage consiste-



ALAIN BOILLAT

rait en l'invitation du destinataire dans l'univers fictionnel et dans l'instauration même de celui-ci²³. La fin de cet article, dédiée aux discours attribués aux personnages de fiction, amorce une réflexion sur la métalepse :

La feintise consiste [...] en une simulation, ou une substitution d'identité [...] qui surplombe et détermine un discours de personnage tout à fait sérieux, lui, dans son univers fictionnel – sauf lorsque ce personnage est lui-même, comme Schéhérazade ou Savarus, producteur de fiction au second degré²⁴.

En jouant sur la distinction des degrés, la métalepse permet d'exhiber, à l'intérieur même de l'œuvre, les codes du pacte fictionnel. C'est pourquoi Genette entreprend, ainsi qu'il l'indique dans le sous-titre de son essai (*De la figure à la fiction*), d'arracher la métalepse au contexte de la rhétorique classique et à sa fonction de trope pour élargir le champ d'application de cette notion et la revivifier au sein d'une réflexion plus générale sur la fiction, comme l'avait fait avant lui Paul Ricœur à propos de la métaphore²⁵. Genette envisage ainsi la métalepse à travers le rôle qu'elle endosse lorsqu'un seuil est franchi, que celui-ci se situe entre le monde de l'auteur et celui de son œuvre ou, au sein de la fiction, entre un monde enchâssant (diégèse) et un monde enchâssé (métadiégèse). On comprend dès lors que la notion de « diégèse », élaborée dans le cadre des études sur le cinéma par les filmologues et popularisée dans le domaine de la critique littéraire par Genette²⁶, soit nodale dans la réflexion sur la métalepse puisque l'ensemble des faits de niveaux est appréhendé par Genette à partir du repère que constitue l'(intra)diégétique. Sa conception de la diégèse – à la fois problématique et stimulante pour le champ du cinéma – mérite par conséquent d'être commentée de plus près, telle qu'elle se dégage de certains passages de *Métalepse*.

Comme nous l'avons montré ailleurs²⁷, il nous semble qu'au cinéma le qualificatif « extradiégétique » proposé par Genette, corollaire du niveau (intra)diégétique, pose problème. En effet, si le terme « extradiégétique » s'applique parfaitement à un narrateur hétérodiégétique qui se manifeste exclusivement par le biais d'une voix-over (mais, dans ce cas, le « fait de personne » semble plus pertinent que le « fait de niveau »)²⁸, il en va autrement des cas, nombreux, où le narrateur filmique « habite » un monde qui est construit à travers la visualisation d'un environnement. Etant donné la richesse perceptive de la représentation audiovisuelle ciné-photographique (caractérisée, comme l'ont montré les sémiologues, par un fort rapport d'analogie avec son référent), ce niveau qui, dans un texte littéraire, reste le plus souvent abstrait, tend, à l'écran, à s'imposer comme un monde. Il est dès lors, nous semble-t-il, inapproprié de supposer l'extériorité à la diégèse filmique (ou à l'une des diégèses d'un film), ainsi que le suggère le préfixe « extra ». En effet, on peut difficilement dire du narrateur du prologue de *Sonate d'automne* (*Höstsonaten*, Ingmar Bergman, 1978) ou des commentateurs ponctuels qui s'expriment dans certaines séquences des *Grandes manœuvres* (René Clair, 1955)²⁹ ce que Genette affirme à propos de Gil Blas, soit que « ce qui compte ici, c'est qu'il soit, comme narrateur, hors-diégèse, et c'est tout ce que signifie cet adjectif [extradiégétique] »³⁰. Certes, lorsqu'ils sont en situation de narration, aucun autre personnage ne semble les entendre et ils s'adressent directement au spectateur du film (et même, chez Bergman, en regard à la caméra) ; toutefois, ce qui les environne est déjà le (futur) décor de l'histoire, et ils en font pleinement partie – à l'instar, pour citer des exemples plus



récents, des héros narrateurs fixant le spectateur dans *Inside Man* (Spike Lee, 2006) et *Whatever Works* (Woody Allen, 2009). A moins de ne voir dans l'adjectif « diégétique », ainsi que l'a souvent fait Genette³¹, qu'un terme pratique pour désigner tout ce qui renvoie à l'histoire (sans avoir à utiliser le qualificatif, courant et ambigu, d'« historique ») – usage réducteur et contraire à la seconde partie de la définition posée par les filmologues (« tout ce qui appartient [...] au monde supposé ou proposé par la fiction du film »)³² –, on ne peut prétendre que les faits de niveau impliquent nécessairement l'existence d'un monde du récit duquel le narrateur serait *de facto* exclu, ainsi que la non-appartenance de celui-ci à un monde. Il n'est d'ailleurs pas fortuit que cette question se pose de façon accrue dans un essai sur la métalepse, puisque Genette, en réponse à certaines réserves émises par la critique à propos de *Figures III*, revenait dans *Nouveau discours du récit* sur la définition de l'extradiégétique en précisant qu'il ne pouvait concevoir la possibilité d'une ambiguïté relative à la délimitation d'un récit primaire (défini chez lui comme la conséquence d'un marquage du seuil de l'enchâssement) que dans le cas suivant :

*Cette marque et cette désignation peuvent-elles être silencieuses ou mensongères ? [...] Ce qui s'en rapproche peut-être le plus dans les récits existants, c'est encore cette transgression déli-
bérée du seuil d'enchâssement que nous appelons métalepse : lorsqu'un auteur (ou son lec-
teur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient
s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur, de telles intrusions jet-
tent pour le moins le trouble dans la distinction des niveaux*³³.

Un tel constat demanderait certes quelques adaptations pour être appliqué au cinéma, où la pertinence de la notion d'« auteur » dans le cadre d'une approche énonciative est moindre en raison de la pluralité des matières de l'expression filmique et du caractère collectif de la production du discours³⁴. Néanmoins, il est intéressant d'observer que la métalepse, dans la mesure où elle implique une perméabilité des niveaux, exige que l'analyste se confronte au principe de la stratification en niveaux, intimement lié à la notion de « diégèse ».

Dans le cinéma parlant, le passage d'un monde à l'autre repose souvent sur des sons dont l'ancrage dans une source donnée n'est pas forcément identifié (ou pas immédiatement) ; la voix-over constitue un exemple emblématique de cette émancipation de la diégèse puisqu'elle « plane » sur le monde audiovisuelisé³⁵. Genette s'intéresse en particulier dans *Métalepse* au procédé du « fondu sonore », qu'il définit ainsi : « Il s'agit de ce procédé de transition – d'un plan à l'autre ou, plus fréquemment, d'une séquence à l'autre – qui consiste à commencer de faire entendre, vers la fin d'une scène, un bruit (musical ou « naturel ») appartenant à (la diégèse de) la scène suivante »³⁶.

La dernière mention entre parenthèses est ici significative, puisqu'elle suggère que chaque séquence d'un film correspondrait à une « diégèse » donnée. Par conséquent, Genette montre dans ce passage qu'il assimile (à notre sens abusivement) cette notion à chacune des portions d'espace-temps que nous donne à voir et à entendre un film, alors que, dans la plupart des cas, ces dernières sont – à moins de redéfinir ce qu'est la diégèse, ce qui n'est pas explicitement le cas ici – des fragments d'une seule et même diégèse (*la diégèse filmique*) qu'elles contribuent progressivement à élaborer au cours de la projection. Car à lire Genette, qui nous dit que ce procédé usuel du pont sonore – l'un des facteurs du montage par continuité dominant au cinéma – conduit insen-



ALAIN BOILLAT

siblement le spectateur « d'une diégèse locale à une autre »³⁷, on pourrait croire que le terme « diégèse » ne représente qu'un simple synonyme d'« espace » ou de « lieu » – rapprochement intéressant sur un plan théorique puisque « l'écart » entre les mondes se mesure parfois spatialement (il suffit de penser aux mondes lointains des récits de science-fiction), mais qui pose problème si le concept de « diégèse locale », à notre sens quasi oxymorique, est appliqué à tout type de films. D'ailleurs, l'exemple cité dans *Métalepse* de *Flic Story* (Jacques Deray, 1975) n'est pas celui d'un film proposant un enchâssement (et donc, potentiellement, l'inclusion d'une diégèse dans une autre). Dès lors, un simple montage alterné – entre un groupe de fuyards et leurs poursuivants, pour prendre un exemple type popularisé depuis Griffith – impliquerait la coexistence de deux diégèses, comme s'il y avait une solution de continuité entre ces deux espaces qui se jouxtent et que les deux groupes, pourtant, occupent successivement. Cette conception postule une équivalence limitatrice entre diégèse et « piste » narrative que l'on trouve dans d'autres essais de Genette, notamment dans ce que suppose la catégorie d'« analepse homodiégétique » discutée dans *Figures III*. Si l'on peut concevoir qu'un tel pont sonore puisse être appréhendé théoriquement comme un marquage énonciatif (néanmoins réduit en raison de l'absence de perceptibilité chez le spectateur rompu à la lecture de ce procédé, ainsi que le relève Genette), on ne voit pas en quoi il participerait de la métalepse, si ce n'est dans des cas où le son franchirait un niveau, comme il en va, par exemple, de la sonnerie du téléphone au début de *Il était une fois en Amérique* (*C'era una volta in America*, Sergio Leone, 1984), où le tintement retentit de façon régulière sur les images de l'analepse alors que sa source se situe dans le récit premier visualisé rétrospectivement, ou, mieux encore, dans *Avalon* (Mamuro Oshii, 2001), film qui reprend la structuration en paliers des jeux vidéo et où la musique jouée par un orchestre dans le niveau supérieur atteint par l'héroïne à la fin du film (monde visualisé dans une image en couleurs qui contraste avec le sepia des autres niveaux) est entendue à l'intérieur même du « jeu »³⁸. On voit ainsi à quel point l'examen narratologique de la « figure » de la métalepse est, au cinéma plus encore qu'en littérature, tributaire de la prise en compte de la notion de diégèse. L'univers filmique peut certes être segmenté en différentes diégèses distinctes (qui, dans de rares cas, peuvent être assignées, il est vrai, à une localisation donnée, en quelque sorte spatialisées à un même niveau plutôt que hiérarchisées par le truchement d'enchâssements, comme dans *Westworld* de Michael Crichton, 1973)³⁹, mais il n'en conserve pas moins son unité. Si l'essai de Genette témoigne à notre sens d'une *compréhension* insatisfaisante de ce qu'est la diégèse filmique (au sens de ce qu'elle englobe et signifie), les remarques de l'auteur de *Métalepse* sur certaines occurrences sonores conservent, comme on l'a montré, leur pertinence pour d'autres films que ceux auxquels il se réfère.

Un film nous semble tout à fait approprié à une conclusion sur ce point puisqu'il propose, lui, une véritable transgression de niveau par l'usage du son. En outre, son titre est symptomatique de cet effet d'intrusion du « réel » dans la fiction que produit la métalepse : il s'agit de *Stranger than Fiction* de Marc Forster (2006). Dans ce film, le « héros » Harold Crick nous est présenté dans son quotidien (auquel se résume sa vie monotone) par une voix-over féminine qui prononce avec un accent tout british – dont le signifié de connotation est, à Hollywood, la « littérarité » – un texte narratif avec distance et sans dramatisation, au passé simple et à la troisième personne, les menues actions de ce protagoniste d'un récit « moderne ». Narratrice *hétérodiégétique* assurément, puisqu'elle n'apparaît à aucun moment du film dans ce récit verbal over ; *extradiégétique* en apparence seulement, puisque le propre de *Stranger than Fiction* est, après une introduction qui pose



le principe de la narration over, de briser cette convention en postulant que le pauvre Harold est soudain à même, alors qu'il se lave les dents, d'entendre la voix qui est en train de (nous) raconter sa vie. Voilà rompue l'inaccessibilité instaurée par rapport aux personnages de la diégèse qui participe pourtant de la définition même du procédé de la voix-over⁴⁰. Dès lors, la narratrice se diégétise en la figure d'une auteure de roman – elle se pare alors d'attributs stéréotypés : elle est suicidaire, capricieuse, etc. – vivant dans le même monde qu'Harold, et dont les actions nous sont montrées en alternance avec les aventures de ce dernier, parti en quête de cette instance (pour le coup complètement concrétisée) à laquelle sa vie est soumise et qui, ayant décidé de mettre un terme à un cycle romanesque à succès, a décidé de le vouer à la mort. On retrouve là un motif narratif (la panne d'inspiration du créateur) et un procédé de transformation de l'œuvre écrite en monde qui ne sont pas rares dans les films qui figurent un écrivain, étant donné la nécessité à laquelle sont confrontés les réalisateurs d'audiovisualiser (et par-là d'évincer) l'écrit. Dans de tels films, les enchâssements (par exemple dans *The Hours*, Stephen Daldry, 2002) ou les coïncidences de niveaux (comme dans *Naked Lunch*, David Cronenberg, 1991) sont fréquents, et favorisent des effets de métalepse⁴¹. La différence est que, dans *Stranger than Fiction*, le récit (et le point de vue) premier est celui du personnage d'un récit enchâssé qui s'avère finalement spatialement juxtaposé à la situation-cadre, donnant en quelque sorte raison, dans ce contexte bien spécifique, à la proposition genettienne d'envisager une « diégèse locale ».

A une époque où la représentation de certains films est presque entièrement créée informatiquement et où les environnements vidéoludiques explorés par les joueurs (souvent en franchissant différents « niveaux ») sont à compter parmi les représentations les plus massivement consommées⁴² – contexte technologique dont le cinéma se fait largement écho, par exemple dans *Inception* (Christopher Nolan, 2010) ou *Sucker Punch* (Zack Snyder, 2011) –, la logique « mondaine » qui sous-tend implicitement l'ouvrage *Métalepse* nous paraît particulièrement productive pour aborder les représentations audiovisuelles contemporaines. En court-circuitant l'organisation horizontale du récit par l'intrusion de la verticalité des enchâssements, la métalepse telle que l'aborde Gérard Genette ouvre à une appréhension du (ou des) monde(s) de l'œuvre dont ne rendait pas compte la narratologie structurale. En outre, cette figure participe également, lorsqu'elle est définie par le passage d'un monde à l'autre, de la réflexion menée récemment par certains théoriciens de la fiction littéraire⁴³ et de l'intermédialité⁴⁴ sur des phénomènes transversaux (« transfictionnalité », « transmedia ») qui occasionnent des déclinaisons et débordements d'un univers sur plusieurs récits. Laboratoire de la fictionnalité, la métalepse permet de discuter, à l'intérieur des univers fictionnels ou à partir de ceux-ci, certains enjeux théoriques propre à l'ère des « réalités virtuelles »⁴⁵ qui, précisément, est abordée dans des films qui usent de la métalepse : les adaptations cinématographiques du roman *Simulacron 3* de Galouye (1964) par Fassbinder (*Die Welt am Draht*, 1973) et Joseph Rusnak (*The Thirteenth Floor*, 1999), *Tron* et sa suite (Steven Lisberger, 1982 ; Joseph Kosinski, 2010), *eXistenZ* de Cronenberg (1999) ou la série des *Matrix* (Andy & Larry Wachowski, 1999-2003) sont autant d'expérimentations métaleptiques sur la « diégèse », les frontières qu'elle dessine et ce qui l'excède. La métalepse fait donc à la fois office de procédé de création de mondes et de catégorie descriptive permettant d'analyser certaines productions (méta)fictionnelles.



ALAIN BOILLAT

- 1 Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Paris 2004.
- 2 Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, p. 246.
- 3 Gérard Genette, *Métalepse*, cit., p. 128.
- 4 Voir à ce propos l'introduction de Roger Odin dans *Cinemas, La Théorie du cinéma, enfin en crise* (sous la direction de Roger Odin), vol. 17, n° 2-3, printemps 2007, pp. 9-32.
- 5 François Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, PUL, Lyon 1987.
- 6 Sébastien Fevry, *La Mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Céfal, Liège 2000.
- 7 Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris 1977.
- 8 Certes, la « métalepse » au sens où l'entend Genette englobe des types d'organisation narrative plus diversifiés que les seuls phénomènes de miroir associés à la mise en abyme au sens de Dällenbach, qui considère que « le relais de narration (au sens strict) et l'interruption diégétique ne constituent pas des traits pertinents de la mise en abyme » (Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, cit., p. 74).
- 9 Gérard Genette, *Métalepse*, cit., p. 59, note 2 (« je dois la mention, et – on va le voir – bien d'autres lumières sur ce sujet, à Marc Cerisuelo »). Plus loin (p. 61, note 1), Genette fait référence à une communication privée de Cerisuelo.
- 10 Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran. Les métafilms américains*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2000.
- 11 Cerisuelo consacrera ultérieurement une monographie à ce film de Godard : *Le Mépris*, La Transparence, Paris 2006.
- 12 Gérard Genette, *Métalepse*, cit., p. 35.
- 13 *Idem*, p. 60.
- 14 *Idem*, p. 118.
- 15 *Idem*, pp. 58-78 et pp. 118-124.
- 16 Genette mentionne également en début d'ouvrage la peinture et la photographie, qui ne sont pas abordées par la suite (*Idem*, p. 14). En ce qui concerne le domaine pictural, notons qu'une réflexion sur un objet parent a été menée dans une perspective d'histoire de l'art par Victor I. Stoichita dans *L'Instauration du tableau : Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Méridiens Klincksieck, Paris 1993.
- 17 Gérard Genette, *Métalepse*, cit., p. 73.
- 18 En ce qui concerne l'association entre l'exhibition de la situation d'énonciation et le statut documentaire attribué par le spectateur au film, voir Roger Odin, *Film documentaire, lecture documentariste*, dans Jean-Charles Lyant, Roger Odin (sous la direction de), *Cinemas et réalités*, CIEREC, Saint-Etienne 1984, pp. 263-278.
- 19 Et cela d'autant plus qu'en général l'étape du montage est éludée, de sorte que nous ne sommes à aucun moment dans la situation d'un film projeté à l'intérieur même du film. Les images filmées dans la diégèse correspondent en tous points à ce qui est donné à voir au spectateur. Le film *C'est arrivé près de chez vous* (Rémy Belvaux, 1992) fait exception en une seule de ses séquences (voir notre discussion de ce film dans *La Fiction au cinéma*, L'Harmattan, Paris 2001, pp. 111-114).
- 20 Christian Metz, *La Construction en « abyme » dans Huit et demi de Fellini*, dans Id., *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris 1968, p. 226.
- 21 Gérard Genette, *Métalepse*, cit., p. 67.
- 22 Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris 1991.
- 23 Gérard Genette, *Les Actes de fiction*, dans Id., *Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991, pp. 41-63.
- 24 *Idem*, p. 62.
- 25 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Seuil, Paris 1975. En envisageant également la métaphore sous l'angle de la référence (et de son dédoublement), en tant que redescription de la réalité et dans son rapport avec la tradition philosophique de la pensée spéculative, Ricœur touche indirectement aux théories de la fiction.
- 26 Pour une historiographie des usages de cette notion, voir Alain Boillat, « La 'Diégèse' dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », dans *Cinemas*, vol. 19, n° 2-3, printemps 2009, pp. 217-245.



- 27 Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Antipodes, Lausanne 2007, pp. 337-340.
- 28 Rappelons que Genette fit le constat selon lequel une « confusion [...] s'établit fréquemment entre la qualité d'*extradiégétique*, qui est un fait de niveau, et celle d'*hétérodiégétique*, qui est un fait de relation (de ' personne ') » ; cf. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983, pp. 55-56.
- 29 Dans son commentaire de la notion de métalepse, Sébastien Fevry mentionne très justement l'exemple de la narratrice de *La Femme d'à côté* (François Truffaut, 1981) afin de souligner la nécessité de concevoir « toute une gamme d'occurrences possibles » entre les deux extrêmes que constituent l'intradiégétique et l'extradiégétique (*La Mise en abyme filmique*, cit., p. 51). Nous avons de notre côté proposé, pour qualifier ce type de narrateurs situés dans la diégèse mais en marge de celle-ci, de reprendre un terme proposé par Christian Metz : celui de « juxtadiégétique » (voir *Du Bonimenteur à la voix-over*, cit., pp. 209-210). Il existe toutefois de nombreux autres cas de figure qui font la richesse de l'énonciation verbale au cinéma.
- 30 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, cit., p. 56.
- 31 Voir notre article « La 'Diégèse' dans son acception filmologique », cit., p. 218 et pp. 223-226.
- 32 Etienne Souriau, *Préface*, dans Id. (sous la direction de), *L'Univers filmique*, Flammarion, Paris 1953, p. 7 (nous soulignons).
- 33 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, cit., p. 58.
- 34 L'approximation résulte plus fondamentalement d'une assimilation des instances énonciatives (construites par le film) aux acteurs réels de la communication. Si l'on restait au sein du réseau notionnel proposé par les filmologues, « l'extradiégétique » au sens où l'entend Genette dans cette citation correspondrait au terme « afilmique ». On saisit bien la différence entre un tel niveau de « réalité » et celui d'un narrateur en tant qu'instance produite par le texte (et cela même si celle-ci feint de se donner pour l'auteur).
- 35 Ainsi n'est-ce pas un hasard si l'un des premiers essais de typologie des manifestations en voix-over, celui de Percheron, confère à la notion de « diégèse » une place cardinale ; cf. Daniel Percheron, « Le Son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse », dans *Ça Cinéma*, vol. 1, n° 2, octobre 1973, pp. 81-86.
- 36 Gérard Genette, *Métalepse*, cit., p. 74.
- 37 *Idem*, p. 75.
- 38 A propos de ce film, nous renvoyons à *Du bonimenteur à la voix-over*, cit., pp. 360-362.
- 39 On peut mentionner également un film cité par Genette, *Hellzapoppin'* (Henry Codman Potter, 1941), dans lequel on peut voir une pluralité d'espaces diégétiques qui tendent à être montrés comme autant de diégèses possibles.
- 40 Daniel Percheron (« Le Son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse », cit.), l'un des premiers théoriciens à proposer une typologie des usages de la voix-over, corrélait déjà ce procédé à la notion de diégèse.
- 41 A propos de la figuration au cinéma de la création littéraire sous la forme d'un monde audiovisuelisé et des modalités de métalepse qu'elle occasionne, voir notre article « Le Dénier de l'écrit à l'écran. L'écrivain, son œuvre et l'univers filmique », dans *Décadrages, Les Abîmes de l'adaptation*, n° 16-17, hiver 2010, pp. 9-46.
- 42 En effet, les études vidéoludiques ont tendance à mettre l'accent sur la représentation spatiale plutôt que sur la narrativité. Ainsi Geoff King et Tanya Krzywinska conçoivent-ils différents degrés de capacité d'exploration offerte par les jeux ; cf. *Tomb Raiders & Space Invaders. Videogame Forms & Contexts*, I.B. Tauris, New York-London 2006, chapitre 2.
- 43 Voir notamment l'ouvrage que Richard Saint-Gelais a récemment publié dans la collection « Poétique » dirigée par Gérard Genette : *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, Paris 2011.
- 44 Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006.
- 45 Cf. Marie-Laure Ryan, *Avatars of Story*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2006, chapitre 9 (« Metaleptic Machines »), pp. 204-230.





MAINSTREAM COMPLEXITY. NOLAN'S *INCEPTION* AS A CASE FOR (AMATEUR) NARRATOLOGISTS

Annie van den Oever, Rijksuniversiteit Groningen/University of the Free State

Abstract

At this point in time, popular media practices (mainstream cinema, television, gaming) provide surprisingly complicated multi-layered narrative structures. They urgently call for a closer analysis. The author revisits Genette's theoretical work – in particular his reflections on metalepsis – to examine the narrative experiments now presented to viewers of mainstream cinema. What can we learn from Genette to understand these new forms of narration, their functions and the kind of experiences they create? What do they imply for our theories and theorizing on a broader level? Christopher Nolan's *Inception* (2010) will be used as a case study in order to draw out some of the implications of these new developments – i.e., what Jason Mittell described as the production of films and television series for “amateur narratologists.”

*The “Strange Loop” phenomenon occurs whenever,
by moving upwards (or downwards)
through the levels of some hierarchical system,
we unexpectedly find ourselves right back where we started.¹*

Introduction²

Gérard Genette is renowned for the ingenious and clear methods he developed to aid the study of narrative. In order to demonstrate that structural narratology could deal with highly complex and multi-layered narrative structures in prose, Genette reflected upon Marcel Proust's *In Search of Lost Time (A la recherche du temps perdu)*. This modernist masterpiece remains exemplary of the multifaceted modernist narrative. It stands to reason that if Genette could cope with Proust's intricate temporal structure, then, narratology could deal with simple and difficult structures equally well.³ The application of his method to a manifold narrative structure would prove, moreover, that “nothing is more practical than a good theory,” as this special issue of *Cinéma & Cie* rightly claims. Taking this as my cue, I will revisit Genette's theoretical work on embedded narrative structures and metalepsis, since at this point in time popular media practices (mainstream cinema, television, gaming) also provide surprisingly dense narrative structures that urgently call for a closer analysis. My objective is to examine the somewhat paradoxical combination of *complicated* (and slightly confusing) narrative structures with *mainstream* media practices. What can





ANNIE VAN DEN OEVER

we learn from these new forms of narration, their functions and the kind of (slightly disorienting) experiences they create? What do they imply for our theories and theorizing on a broader level? I will use Christopher Nolan's *Inception* (2010) as a case study in order to draw out some of the implications of these new developments – i.e. the making of television series and films for “amateur narratologists.”⁴

Inception as an embedded narrative structure

Nolan's *Inception* introduces a future world in which, due to scientific advancement, it is possible to enter, affect and influence another person's dream state or subconscious. This is done by a team of well-trained experts who are assigned to invade the subconscious of a powerful tycoon, Mr. Robert Fisher Jr. (Cillian Murphy), to plant an idea in his head (an idea not exactly beneficial to him): namely that he should break up the multi-billion dollar corporation he recently inherited, and sell off its parts. Since the method of “inception” is well-known, at least in the story world of *Inception*, it is necessary to avoid any suspicion on the part of Mr. Fisher himself; therefore, the team decides to create a dream-narrative, to be able to descend into the tycoon's subconsciousness, where they plan to “extract” his old thoughts and “plant” alternative ideas (as in psychoanalysis, to an extent) – but dramatic complications and unexpected obstacles force the experts to extend the number of embedded dream-layers. As Dom Cobb (Leonardo DiCaprio), the leader of the team of dream extractors, using an appealing paradox, explains to Ariadne (Ellen Page), the new member in their team: “Downwards is the only way forwards.”

Nolan's fiction, built upon the notion of an embedded dream-reality, quite accurately follows the spatial metaphors of psychoanalysis and pictures the human psyche as multi-layered. Nolan suggests that the deeper Fisher dreams, the better the team will be able to descend into the more hidden layers of his psyche, and the closer they will get to the discovery of his deepest and most repressed secrets. In this way, the story Nolan tells in *Inception* touches upon a descent into the (Freudian) subconsciousness (note that Sigmund Freud was also an amateur archaeologist).⁵

In the terms of Genette, the journey into the subconsciousness in *Inception* sets off in the *récit premier*, the primary story in which the other stories are embedded.⁶ It presents the team's laboratory in Paris, where they plan and prepare for the job. They then take the same plane as young Mr. Fisher to Los Angeles, drug him and proceed to make a first descend into a well-constructed dream in which Mr. Fisher is kidnapped and hauled into a white van that gets caught in a chase (embedded level 1); unexpectedly, however, the experts are forced to create a deeper dream level, a dream embedded within that first dream. In this second-level dream, they find themselves in a weird, surrealistic hotel, which could well have been designed by a Willem Willink or a Stanley Kubrick (embedded level 2);⁷ soon after, they are forced yet one level deeper to seek Mr. Fisher's deepest and best-kept secret. This time the action takes place in an isolated fortress situated on snow-covered mountains (embedded level 3). As a team, they are hesitant to descend yet one level deeper, to the ground level referred to as “Limbo” (embedded level 4), as they are well aware that this is the level of the subconsciousness which could trap them indefinitely. Suddenly, though, the team members and Mr. Fisher find themselves back in the *récit premier* and, by the film's conclusion, we see them pass through customs in Los Angeles. In other words, they return smoothly



back to reality (whatever that might mean exactly in a fiction film and more specifically within the multi-layered story world of a film such as *Inception*).

Three ironic touches should not go unmentioned here. First, Cobb returns home at the end of the movie to embrace his children, and Fisher returns to his business, after both having had a personal moment of “catharsis” explicitly mentioned in the film, and which cured them of their fallacies and killed their demons. It could all have happened on a divan, in other words. Second, Ariadne’s “totem,” taken into the dream world to remind her of the existence of reality in the deepest of dreams (as team leader Cobb taught her to do) seems shaped like an Oscar, a tiny one, that is, which adds an ironic touch to *Inception* as a shared dream from which one might wake up with an Oscar in one’s hand. Third, since “reality” inevitably is an ambiguous concept in the world of dreams and fiction films (both represent the very pinnacle of deception and illusion), the end of the movie inevitably raises the question whether it should be understood as a return to reality or merely as a return to the dream level the movie started off from; this immediately provoked a vivid debate on *Inception*’s reality status amongst fans on the internet following its opening weekend in the US.⁸ Behaving like “amateur narratologists,” they quickly focused on the problems created by what Genette would have considered a paradoxical contamination of the embedded levels of the telling and the told.

From the outset *Inception* was marketed and responded to as a puzzle that demanded to be solved by its viewers, who comfortably and confidently found themselves in a labyrinth in which untrained viewers, it was suggested, might easily get lost; moreover, fans noted eagerly the resemblance of the film’s poster to M. C. Escher’s designs (see fig. 1) and, indeed, there is a sequence within the film that seems to be a deliberate reference to Escher’s “infinite staircase” as

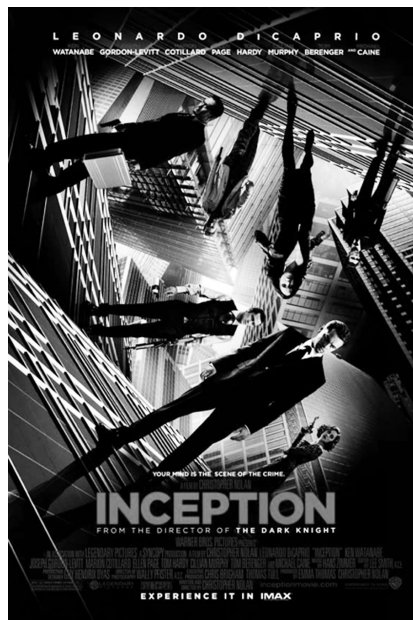


Fig. 1 – Film poster of *Inception* (Christopher Nolan, 2010).



ANNIE VAN DEN OEVER

constructed in his lithograph *Relativity*.⁹ In fact, dream extractor Arthur (played by Joseph Gordon-Levitt) in this sequence directly refers to Escher as he explains to Ariadne, an actual architect, how to construct mentally artificial labyrinth-like structures – which of course may come naturally to an “Ariadne.” The example Arthur shows her is an Escher-like “endless staircase” that traps dreamers in a series of “closed loops,” as Arthur calls them. These loops may endlessly lead the dreamers up and down, to find themselves unexpectedly right back where they started from.

Given the story of *Inception*, it is full of visually spectacular “paradoxical architecture,” as Arthur labels it, and inverted spaces which are also meant to deceive the dreamers. Unsurprisingly therefore, bloggers were quick to remark on the film’s “*trompe l’œil* quality [which] brings Magritte and M. C. Escher to mind.”¹⁰ One fan remarks that “M. C. Escher and Christopher Nolan have one thing in common. They both love never-ending staircases.”¹¹ Critics and fans alike came to the conclusion that two features of the film stand out: the film’s astonishing visuals and its baffling paradoxes. As Peter Travers wrote in *Rolling Stone*: “The visuals, shot by the gifted Wally Pfister [...], are astounding [...] Just as impressive is the way Nolan stays true to the rules of his own brain-teasing game.”¹² But Travers, too, is comfortable with *Inception*’s complexity, because “anyone who’s ever been lost in the layers of a *video game* will have no trouble rising to Nolan’s invigorating challenge to dig out.”¹³ In other words, a gamer is not that easily confused or disturbed by what narratologists – following Genette – may nevertheless quite accurately describe as a highly complicated, multi-layered narrative structure, for the simple fact that he or she is acquainted with this type of structure. Indeed, *Inception* is also constructed as a game presented to viewers by a director who quickly changes spaces, frames and levels, and obviously expects his viewers to catch up with him without making it too easy for them, since *that* would be an insult to a gamer. And, as one blogger wrote: “The sheer outlandishness of the premise may open it up to some narrative nitpicking [...] – and attentive viewers will have a grand time ‘aha!’-ing at certain points.”¹⁴ In the last paragraph I will focus on the “ludic” pleasures to be found in complex narration; but first I will analyse the complex *metaleptic* structure Nolan invented for his viewers as he plays with the mind-scrambling potential of the *metaleptic* logic of dreams within dreams as the basic scheme of *Inception*. I will argue that Nolan and his team visualise and dramatise the narrative feature almost on a textbook level, following Genette (who coined the term), McHale, Hofstadter, Escher, and others quite closely by establishing this futuristic world of embedded dreams.¹⁵

Genette on metalepsis

Genette describes metalepsis as a “*paradoxical* contamination between the world of the telling and the world of the told.”¹⁶ Coined and conceptualised as part of his narrative theory, metalepsis is delineated by him as an “intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.), or the inverse.”¹⁷ For a proper understanding of the phenomenon it is indeed crucial to understand metalepsis as an *intrusion* (however minimal, as in the work of Balzac, or prominent, as in Sterne’s *Tristram Shandy*) that disrupts the clear distinction between narrative levels. As such, metalepsis not only foregrounds the presence of narrative levels or layers, but also marks acutely a “deliberate transgres-



sion of the threshold of embedding.”¹⁸ Elsewhere Genette describes metalepsis as touching upon that “*sacred frontier* between two worlds, the world in which one tells, and the world of which one tells.”¹⁹ Obviously it has been of cardinal importance for Genette’s thinking that this type of confusion and contamination of narrative levels goes against the laws of fiction. In 2004 Genette returned to the topic of metalepsis in order to characterise it as “a deviant referential operation, a violation of semantic thresholds of representation that involves the beholder in an *ontological* transgression of universes.”²⁰

Since the advent of structuralism, the general principles of Genette’s narratology have been scrutinised by scholars all over the world, first in the field of literature, then in film studies (David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson) and television studies (Jason Mittell), and more recently also in the realm of gaming (Marie-Laure Ryan). Only more recently, however, have more profound interventions been made on the topic of metalepsis, and mostly by scholars in the field of literature, such as Marie-Laure Ryan, John Pier, Monika Fludernik, David Herman, and Brian McHale.²¹ In his excellent overview, John Pier commented that Genette’s reflections on metalepsis are in fact “one of the least debated of his theoretical innovations for many years.”²² Interestingly, Genette’s 2004 reflections on metalepsis as a deviant referential operation seem to indicate a shift in interest from a predominantly rhetorical to an ontological approach to metalepsis. In other words, his late exploration of metalepsis as a problem in the field of representation follows on from a series of analyses, such as those of Brian McHale, which centre on complex and ambiguous postmodern narratives and the ways in which the ontological status of the read or seen may be thrown into crisis.²³

Over time it has become clear that, on the one hand, metalepsis may easily be experienced as merely “humoristic,”²⁴ as the 19th century novels of Balzac demonstrate. Balzac creates an auctorial narrator who, through his intervention in the story, precipitates a momentary suspension of the diegetic setting. On the other hand, though, metalepsis may cut deeper into the flesh of the narrative: as the postmodern novel has shown, metalepsis may indeed destabilise the readers more profoundly, throwing their belief in a clear ontological divide, between textual and real, into crisis. The question to what degree television created an experience of a contamination of textual and real, which became such an intrinsic and definitive attribute of the postmodern, seems utterly relevant for contemporary television studies. Did television help to put the notion of the “real” *sous rature*? One could argue so from the mere fact that viewers had started to watch a lot of television in the 1980s and 1990s.²⁵

A more urgent question within the context of the article is, perhaps, whether metalepsis in the fields of cinema, television and gaming, is not of itself a slightly different and potentially more disturbing matter altogether than metalepsis in literature. One might argue that this is the case, since viewers (or gamers) are confronted with a contamination of levels (of representation) that is logically and ontologically impossible – but, paradoxically, is nevertheless *made visible*, and almost tangible to them. Usually it is very hard not to believe in what one sees.²⁶ In other words, viewers need to be reminded that a metaleptic structure in the cinema, as the one Nolan presents, is indeed an overwhelming visual representation on a wide screen not of a story-world reality but of a *logical problem*. The logical problem can perhaps best be explained by pointing to Escher’s drawings, as Nolan does in *Inception*: to clarify that Escher conveys visually (as Nolan himself does) the *logically inconsistent* passage between ontologically separate domains.



ANNIE VAN DEN OEVER

The experience created by this type of metaleptic structure is basically disorientation and confusion. As Genette pointed out in 2004, viewers as well as readers may easily experience the contamination of (narrative) levels as an ontological problem, more specifically as a paradoxical contamination of separate ontological levels.²⁷ Note that McHale in response to some rather radical experiments with metalepsis in postmodern novels did indeed “recast Genette’s narrative levels in terms of ontological levels,” as John Pier keenly observed, because “a metalepsis produced by violation of levels raises ontological considerations resulting from recursive embedding.”²⁸ Further, Genette perfectly understood that these forms of radical metalepsis are more disturbing than minimal forms of metalepsis as found in the novels of Balzac.²⁹ Interestingly – and this may not come as a huge surprise to readers of this article by now – McHale, too, identifies metalepsis with the “Strange Loop,” a phenomenon that occurs “whenever, by moving upwards (or downwards) through the levels of some hierarchical system, we unexpectedly find ourselves right back where we started,” as McHale explains in his seminal work on postmodernism, quoting Douglas Hofstadter’s *Gödel, Escher, Bach*.³⁰ Which brings us back to *Inception* and the “closed loops” represented therein.

Downward is the only way forward

Closed loops are part of the “paradoxical architecture” in *Inception*. These loops ensure that the dreamers are properly trapped in their dream construction, as Arthur explains to Ariadne. Ariadne, in this and many other scenes, typically functions as a so-called (intradiegetic) *narratee*: she is the character who, as part of the story world, is “portrayed as listening, reading, or otherwise receiving a narrative being told by someone else in the world of the story, thus furnishing a paradigm for reader response.”³¹ In other words, Ariadne plays an important role as an interlocutor between the complicated story world and the viewer. Such an intermediary is needed in *Inception*, since each of the four separate embedded dream levels has its own (dream) logic; hence, each level needs some explaining: to set the rules, as in a game, and to make it possible for the viewers to quickly learn the rules and catch up with the game. Ariadne is the obvious candidate to play the role of *narratee* or listener: she is the newcomer in the story world (as is the viewer). In fact, Cobb himself after having proved to him that she has a quick mind appoints her. From the start to the end, she is put to the test and shows a quick understanding of all occurring problems and sudden changes of level, logic and rules. In a way, *Inception* tells a familiar type of story, with a familiar theme of problem solving and being put to the test, as in folk tales and age-old stories involving some sort of quest. However, *Inception* tells the story in a new way, that is to say, in such a manner that a certain ludic pleasure is gained from it. The baffling metaleptic structure plays a crucial role in this. Note, moreover, that the explanations given to Ariadne to clarify the ins and outs of the internal logic of each level (i.e., problems of time, gravity, and persons being merely “projections”) in themselves contribute to the mind-boggling contaminations of narrative levels as these explanations by the character-narrators (Cobb, Arthur) to the narratee (Ariadne) transgress their roles as characters in the story-world’s embedded levels. One of the most striking examples is Cobb’s explanation of the “endlessly” extended duration of time, which is characteristic for dreams within dreams within dreams, as Cobb calmly explains to Ariadne amidst a cli-



mactic action sequence. An obvious meta-reflection, like Cobb's, further adds to the already impressive confusion of diegetic levels created by Nolan's "dream logic:" because Cobb's elaborate reflection on what is "really" happening when one dreams creates a contamination of the sort Balzac created when he introduced a narrator *who delays and stops the story for a moment* to insert an explanation and a comment. The crucial difference with Balzac, however, is that the "small window that allows a quick glance across levels" is certainly not closed by Nolan "after a few sentences," as in a Balzac story, to reaffirm "the existence of the boundaries."³² Quite the contrary, Nolan's *Inception* may be said to celebrate the "deliberate transgression of the threshold of embedding."³³ By creating this "paradoxical contamination between the world of the telling and the world of the told,"³⁴ the author potentially creates a major disruption in the viewer's or reader's orientation on the story world, as Genette explained once again in 2004.³⁵ Nolan may be said to constantly and deliberately transgress the "sacred frontier between two worlds, the world in which one tells, and the world of which one tells."³⁶ Thus Nolan initially disorients his viewers, and then raises all sorts of questions on the ontological status of (the different levels of reality in) his film. As we have already seen, critics and fans have eagerly responded to this. Interestingly, Cobb also addresses several of these questions in the film in an almost textbook-like way. See for instance his clarifications to Ariadne on how he and his wife both lost track of reality and risked ending up in a constant state of creative disbelief, constantly questioning the real status of reality – as Cobb's wife ends up doing, caught as she is in a (postmodernist) "limbo." In a way, Cobb could be said to offer very abbreviated versions of the illusive reflections on the ontological status of fiction and reality by Gérard Genette, Brian McHale and others, referred to above. In other words, it seems fair to state that Nolan is revering (and referencing) some of the theorists discussed here – and not only the narratologists, but also Escher and Hofstadter. Moreover, Nolan's character-narrators on several occasions sound like (amateur) narratologists – to which his fans have responded accordingly, that is to say, with great sophistication and dedication. Perhaps unsurprisingly, they are tempted to ask the same sort of question narratologists would ask. This indeed seems to indicate that complex narration and narratology have gone mainstream. The question is: what created these "amateur narratologists" in the world of the cinema? And what role did television play in this?

Television, narrative complexity and the notion of "amateur narratologists"

In his seminal article "Narrative Complexity in Contemporary American Television," published in *The Velvet Light Trap* in 2006,³⁷ Jason Mittell convincingly argued that narrative complexity has become a given in American television from the 1990s onwards. Moreover, he argued that in addition these series have created a new mode of *active* and *reflexive* viewer engagement. The explanation is that "narratively complex programs," which are "constructed without fear for temporary confusion for viewers,"³⁸ easily trigger a sense of "temporary disorientation and confusion" in the viewers, but they also provoke, invite and allow the "viewers to build up their comprehension skills through long-term viewing and active engagement" for these very reasons. In the end, these complex programs turn viewers into *amateur narratologists*, as Jason Mittell claims.³⁹ Regular viewers of complex series are typically "both drawn into a compelling diegesis



ANNIE VAN DEN OEVER

[...] and focused on the discursive processes of storytelling” needed to achieve the series’ “complexity and mystery.” It is in this way that “these programs convert many viewers to *amateur narratologists*.” They become so trained in recognising narrative techniques and understanding narrative processes, because “[n]arratively complex programming invites audiences to engage actively at the level of form.”⁴⁰

What we may learn from this is that viewers can develop an impressive amount of narrative skills over the years through watching narratively complex television. This in itself helps to explain that complexity and popularity are no longer opposite qualities in the world of television and cinema. Complex television programs can indeed be quite popular with a mass audience today, as Mittell has shown.⁴¹ It may be obvious that the cinema has also profited from the narrative skills viewers acquired over the years by mainly watching (narratively-complex) television programs, and often for many hours a week. Note that most viewers spend many more hours viewing television than they do viewing films at the cinema; hence the training effects of television tend to be more profound and more obvious. It may also be clear that these long-lasting effects affect cinema, as it is by the effects of gaming. Many movies from the 1990s onwards (e.g., *The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999; *Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994; *Memento*, Christopher Nolan, 2000; *The Usual Suspects*, Bryan Singer, 1995; *Adaptation*, Spike Jonze, 2002; *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004) have “embraced a *game aesthetic*, inviting audiences to play along with the creators to crack the interpretive codes to make sense of their complex narrative strategies,” as Mittell wrote.⁴²

Inception is also a complex, mainstream movie that is made for the cinema, but cleverly profits from the (narrative) skills viewers acquired by watching television and playing games. Moreover, *Inception*, as the aforementioned films, warrants repetitive viewing and clearly does not fear to disorient and confuse its (mostly well-trained) viewers. Essentially, the film invites them to play along, offering quite a bit of ludic pleasure along the way, as the fan sites have testified.⁴³ That is to say that the metaleptic structure’s main function in *Inception* is a *ludic* and not merely a rhetorical one.

Conclusion

Nolan’s fictional logic of permeability of levels obviously goes against our everyday logic and may therefore well (cognitively) disorient viewers due to what Genette described as the disruption of the clear distinction between narrative levels. However, any sense of cognitive destabilization – which some *untrained* viewers could find unpleasant – seems to be compensated for in advance by all sorts of pleasures to be gained from the film, even when one finds oneself lost within the narrative.⁴⁴ *Inception*, one may argue, compensates for possible losses in one area with spectacular action, astounding visuals and wild leaps of the imagination (see for example the spectacular landscapes, the computer-generated visuals of architectural miracles, or the surrealist images of floating bodies neatly tied together by Arthur to form a human sausage that even Dali might have liked). Still, *Inception* provides a form of (mainstream) complexity, that is accessible for an average viewer (trained in the sense of Mittell), and that for gamers is readily comprehensible, as fan sites testify to. Note, moreover, that the rise in complexity of narrative structures in



the cinema from the early 1990s onwards closely relates to the “cognitive work-outs”⁴⁵ television provided to its viewers on a daily basis and for several hours a day in the same period. It is one of the cultural paradoxes that has surprised scholars in the last two decades: namely that a popular mass medium developed and invented complicated narrative structures as part of its sequel structure.⁴⁶ Many viewers could obviously also enjoy *Inception* without difficulty, as the box office records have testified. My case study may have made it clear once again that though “metalepsis in its narrative form was originally studied in verbal narratives, *it is not a media-specific phenomenon*.”⁴⁷ In cinema and in video games in particular, metalepsis may now surface as a popular yet complex narrative structure which provides well-trained viewers and gamers with a considerable amount of (ludic) pleasure, as their quick understanding of rapidly changing rules and levels are tested in the process.⁴⁸ Indeed, it may be concluded that in an era of constant cross-mediation, Genette’s work on metalepsis, though the least debated of his theoretical innovations for so long, has now become one of the most interesting and pertinent.

- 1 Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, Basic Books, New York 1979, p. 10.
- 2 Thinking of *Inception* in terms of mainstream complexity started off with a discussion with my colleagues Miklós Kiss and Anna Backman Rogers and a workshop presentation at the University of Groningen in 2010. We addressed a variety of questions over time, some of which I will address here; some will find their way in publications by Miklós Kiss and Anna Backman Rogers which are forthcoming. I am most grateful to them for our inspiring discussions and the very many generous ways in which they have contributed to this article.
- 3 See for Genette’s reflections on Proust in particular his *Discours du récit*, in Id., *Figures III*, Seuil, Paris 1972 (eng. ed. *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1980). As to narratology in relation to narrative complexity: Vladimir Propp’s seminal work on folktales, *Morphology of the Folk Tale* (University of Texas Press, Austin 1968), had been criticised due to the fact that it was only functional for simple narrative structures.
- 4 For an explanation of the terms “narrative complexity” and “amateur narratologists,” which I will further explain at the end of this article, see Jason Mittell, “Narrative Complexity in Contemporary American Television,” in *The Velvet Light Trap*, no. 58, Fall 2006, pp. 29-40.
- 5 Note that the prefix *sub* in the word *subconsciousness* in itself already expresses the quality of being repressed by and hidden under, or covered by, something *on top of it*; the German prefix, however, is *un* (not *unter*), as in the German word *Unbewusste*, from which *subconsciousness* offers a translation. The word merely indicates what is *not* conscious or *unbewusst*.
- 6 Gérard Genette, *Narrative Discourse*, cit., pp. 228-229.
- 7 Willem Willink is a Dutch surrealist painter. An association with film director Stanley Kubrick is created here through the horrifying hotel he had designed for *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980).
- 8 See Matt Sinopoli, Josh Tyler, “An Illustrated Guide to the 5 Levels of *Inception*,” 2010, <http://www.cinemablend.com/new/An-Illustrated-Guide-To-The-5-Levels-Of-Inception-19643.html>, last visit 12 December 2011. Note that this fan site visualizes *five* levels as it does not discriminate between the *récit premier* and the embedded dream levels, but takes the framing story located in Paris and the plane journey to Los Angeles as a dream level too. I thank Miklós Kiss for pointing out these memorable and very early fan comments to me.
- 9 See also the Picture Gallery of the Official M.C. Escher Website: *Relativity* by M. C. Escher Lithograph, 1953. <http://www.mcescher.com/>, last visit 12 December 2011.



ANNIE VAN DEN OEVER

- 10 See Justin Chang in *Variety* Film Reviews, <http://www.variety.com/review/VE1117943114?refcatid=31>, 5 July 2010, last visit 12 December 2011.
- 11 See Fernando Alfonso III, "Nolan Channels Escher in *Inception*," <http://handshakemag.com/nolan-channels-escher-in-inception/>, 21 July 2010, last visit 12 December 2011.
- 12 See Peter Travers in *Rolling Stones* Reviews, <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/inception-20100712>, 12 July 2010, last visit 12 December 2011.
- 13 *Ibidem* (my italics).
- 14 See Justin Chang in *Variety* Film Reviews, cit.
- 15 Note that I will not deal with questions of the relation between *Inception* and Nolan's earlier movies – though obviously there are close connections; on this, see Miklós Kiss (forthcoming).
- 16 Gérard Genette, *Narrative Discourse*, cit., pp. 234-235 (my italics).
- 17 *Ibidem*.
- 18 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983 (eng. ed. *Narrative Discourse Revisited*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1988, p. 88).
- 19 Gérard Genette, *Narrative Discourse*, cit., p. 236 (my italics).
- 20 John Pier, *Metalepsis*, in Peter Hühn et al. (eds.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg University Press, Hamburg 2010, <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metalepsis>, last visit 29 November 2011 (my italics). He summarises Genette's *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Paris 2004.
- 21 For an overview of the most recent and relevant publications, see the overview by John Pier, *Metalepsis*, cit.
- 22 *Ibidem*. Note that right before Genette's 2004 publication there was a conference on the topic of metalepsis in France, "La Métalepse, aujourd'hui," Paris, 29-30 November 2002; see Monika Fludernik, "Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic mode," in *Style*, no. 37, Winter 2003, pp. 382-400. At the end of this article she refers to "a recent conference on metalepsis in Paris [which] has demonstrated [that] the topic has as yet hardly been exhausted. *Allons, enfants de la narratologie, le jour de la métalepse est arrivé.*" See also the conference proceedings: John Pier, Jean-Marie Schaeffer (eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, EHESS, Paris 2005.
- 23 Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Methuen, London 1987, p. 27. Postmodernist fiction, as McHale stresses here, "foregrounds ontological issues of text and world." See also McHale's substantial contributions to the debate on postmodernism from the late 1980s onwards. His best-known books, on the shift of modernism into postmodernism are his seminal *Postmodernist Fiction*, and *Constructing Postmodernism*, Routledge, London-New York 1992. See also his *Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing*, in Douwe Fokkema, Hans Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1986, pp. 53-79.
- 24 Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, cit., p. 88.
- 25 I cannot develop the argument in full here; for a further reflection on the dynamics between television on the one hand and narrative complexity in the cinema and (postmodern) literature on the other hand, see the last part of this article.
- 26 See Laurent Jullier, *Should I See What I Believe?*, in Annie van den Oever (ed.), *Ostrannenie*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, pp. 119-140.
- 27 See Gérard Genette, *Métalepse*, cit.
- 28 See John Pier, *Metalepsis*, cit.
- 29 See Gérard Genette, *Métalepse*, cit. On radical versus minimal forms of metalepsis, see John Pier, *Metalepsis*, cit.
- 30 See Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, cit., p. 10. See Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 119.
- 31 Explaining Genette, David Herman wrote these words in 2006. In full: "Narratologists have discussed this phenomenon under the heading of the intradiegetic narratee, i.e., an interlocutor portrayed as listening, reading, or otherwise receiving a narrative being told by someone else in the world of the story, thus furnishing a paradigm for reader response." See David Herman, "Genette Meets Vygotsky: Narrative



- Embedding and Distributed Intelligence,” in *Language and Literature*, vol. 4, no. 15, 2006, pp. 357-380; see note 16.
- 32 Marie-Laure Ryan, *Avatars of Story*, University of Minneapolis Press, Minneapolis 2006, p. 207.
- 33 See Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, cit., p. 88.
- 34 John Pier, *Metalepsis*, cit.
- 35 *Ibidem*.
- 36 Gérard Genette, *Narrative Discourse*, cit., p. 236.
- 37 Jason Mittell, “Narrative Complexity in Contemporary American Television,” cit., pp. 29-40.
- 38 *Idem*, p. 38. To his many examples also belong: *Lost*, *Alias*, *Veronica Mars*, *The X-Files*, *Desperate Housewives* and *Twin Peaks*. Mittell argues that viewers watch such programs, “at least in part to try to crack each program’s central enigmas – look at any online fan forum to see evidence of such sleuths at work” (p. 38).
- 39 *Ibidem*.
- 40 *Idem*, pp. 37-38 (my italics).
- 41 *Idem*, p. 38.
- 42 *Ibidem*.
- 43 See the quotes by fans earlier in this article, referred to in notes 8, 10-14.
- 44 For a more extended elaboration on this topic, see the article on *Inception* by Miklós Kiss, arguing that the director does not overstep the natural borders created by our cognitive make-up, nor does he overstep the borders which are carefully created and protected by the industry (Miklós Kiss, forthcoming).
- 45 See Steven Johnson, *Everything Bad Is Good for You: How Today’s Popular Culture Is Actually Making Us Smarter*, Riverhead Books, New York 2005, referred to and cited in Jason Mittell, “Narrative Complexity in Contemporary American Television,” cit., p. 32.
- 46 For an earlier discussion of the surprisingly interesting relation between television and story-telling, touching upon the topic of the growing complexity of narration and narrative structures, see Kristin Thompson’s famous Mellon Lecture, published under the title *Storytelling in Film and Television*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2003.
- 47 John Pier, *Metalepsis*, cit. (my italics).
- 48 For a reflection on the ludic pleasures of viewing, see Jason Mittell, cited above; see also Marie-Laure Ryan, “Beyond Myth and Metaphor. The Case of Narrative in Digital Media,” in *Poetics Today*, vol. 4, no. 23, Winter 2002, pp. 581-609; also published in *Game Studies*, the international journal of computer game research, vol. 1, no. 1, July 2001, <http://gamestudies.org/0101/ryan/>, last visit 12 December 2011.





SELF-REFLEXIVITY, DESCRIPTION, AND THE BOUNDARIES OF NARRATIVE CINEMA

Maria Poulaki, University of Amsterdam

Abstract

This article proposes a bridge between an early and a late work of Gérard Genette, namely his article *Frontières du récit* and his collection of essays *Fiction et diction*. In *Frontières du récit*, Genette points at two instances of “anti-narrative” intrusion into narrative. The first is what Emile Benveniste called “discourse,” meaning the self-reflexive comments of the narrator, and the second is description, a mode of utterance that when found in a narrative, temporarily withholds the flow of the story. In the context of the proliferation of these instances in current narrative films and in the light of Genette’s observations in *Fiction et diction*, I will suggest that these anti-narrative elements provide us with a chance to fundamentally reconsider the notion of narrative and to configure a paradigm shift in narratology, which Genette had already foreseen in his early work.

The border of self-referential discourse

The self-reference or “self-reflexivity” of a text has been associated with a (more or less explicit) self-conscious/self-expository move on behalf of the maker that has a distancing effect upon the reader/recipient. In the case of storytelling, self-reflexivity suspends the reader’s or viewer’s immersion into the story, and adds multiple layers of signification.¹ In general, self-referential methods in art, literature and film have been considered tools that trigger critical reflection on behalf of the recipient.²

There is a certain tension between self-reflexivity and narrative related to self-reflexivity’s association with discourse. Highlighting this tension in his article *Frontières du récit*,³ Genette refers to discourse (*discours*), meaning the voice of the author and his or her self-referential accounts, which “intrudes” the text and suggests a threat to the “purity” of narrative. In the complex model of narrative that Genette later developed, self-reflexivity would correspond to the analytical category of “narrating instance,” the manifestation of which, in the form of discourse, disrupts the *récit* (narrative).⁴ The distinction between narrative and discourse was initiated by Aristotle, who considered separately certain types of poetry, the lyric, satiric and didactic poetry, that were not representational, that is, they did not reflect external actions (real or fictional), but rather expressed the poet’s own thoughts. In the 1960s the French linguist and semiotician Emile





MARIA POULAKI

Benveniste reintroduced the distinction between narrative as story (what he called *histoire*) and discourse. Benveniste defined the pure form of narrative as one that remains uncontaminated by the subjectivity of discourse; in pure narrative, the narrator's presence goes unnoticed, and nothing distracts the recipient from the immersive experience of reading: "The objectivity of narrative is defined by the absence of all reference to the narrator. Truly there is no longer a 'narrator.' The events are chronologically recorded as they appear on the horizon of the story. Here no one speaks. The events seem to tell themselves."⁵

Chronological sequentiality or "linearity" here also appears as a feature of "pure narrative." Genette stresses that instances of pure narrative,⁶ such as the ones that Benveniste finds in some passages of Balzac, are isolated, and that almost every text comprises of both narrative and discursive passages.⁷ This hybridization notwithstanding, a tension is still introduced by the discursive, and in this sense, self-referential passages of stories: "Any intrusion of discursive elements into the interior of a narrative is perceived as a disruption of the discipline of the narrative portion."⁸ This is not the case when narrative is embedded in discursive modes of expression. "Narrative inserted into discourse transforms itself into an element of discourse, but discourse inserted into narrative remains discourse and forms a sort of cyst, easily recognized and localized. One might say that the purity of narrative is more obvious than that of discourse."⁹

Continues Genette:

*Discourse has no purity to preserve since it is the natural mode of language, the broadest and most universal mode, by definition open to all forms. On the contrary, narrative is a particular mode, marked and defined by a certain number of exclusions and restrictive conditions (no present tense, no first person, etc.). Discourse can "narrate" without ceasing to be discourse. Narrative can't "discourse" without betraying itself.*¹⁰

According to Genette, the anti-narrative function of discourse lies in the insertion of subjectivity to the otherwise seemingly "objective" sequence of events (*récit*). Self-reflexive discourse has an anti-mimetic and, in this sense, "anti-narrative" character, as long as it intervenes through everything that undermines objectivity. The self-reflexive attributes of discourse are closely related to the function of cinematic enunciation, also studied by Benveniste. Discourse always reminds the viewers about the discrepancy between them being, on the one hand, enunciators of the filmic text (and "makers" of the story) and, on the other hand, enunciated, subjects situated by the filmic discourse.¹¹ It thus rejects the objectivity and naturalness of *histoire*, close to which Genette places "pure narrative."

When it comes to film, direct instances of self-referential discourse are not common. However, self-reflexivity makes its presence noticeable through various metanarrational or metafictional techniques and stylistic devices that break with narrative's "purity."¹² Literary and semiotic models of self-reference became particularly influential in the decades of 1960s and 1970s, and determined the conceptualization of self-reflexivity in film theory.¹³ The (post-)Marxist and structuralist tradition of film theory stepped on self-reflexivity's anti-mimetic character, to associate the term with an ideologically loaded, Brechtian "break with the illusionism of the spectacle." Apparatus theory, especially, drawing on Barthes and also on Althusser and Lacan, considered cinema a medium intrinsically ideological, and pointed at the necessity to find ways to resist the





SELF-REFLEXIVITY, DESCRIPTION, AND THE BOUNDARIES OF NARRATIVE CINEMA

imposition of the apparatus over the spectator's consciousness; one of these ways was found in self-reflexivity. This theoretical background of self-reflexivity determined the way self-reflexivity, was (until today) conceived in film theory and also in the cognitive strands of film narratology. As representative of the latter, Edward Branigan places (self-)reflexivity among other "anti-narrative devices," as he calls them, such as "irony, paradox, contradiction, novelty, or alienation." The reflexive device is for him "prescribed to provide a critical and intellectual distance ('opacity') that frees the viewer from delusion."¹⁴

Thus, even when detached from the actual narrating "voice" and Genette's literary discourse, self-reflexivity in film is also found in tension with the supposed objectivity of pure narrative, as well as with that of the filmic mode of representation, which, for certain critical stands of film theory, is inherently mimetic.¹⁵

The border of description

Another, albeit "ill-defined" border of narrative is, according to Genette's 1966 article, description. His discussion of description reflects a tension in both the literary and the film theoretical tradition between narrative and description. The traditional view of narrative considers it to be distinct from description, because description does not conform to the overall causal and temporal succession of the story; it rather suspends time and action. This tension between description and narrative comes from the period of Enlightenment and its system of ideas and was systematically treated by Lessing in his distinction between temporal and spatial arts, particularly poetry and painting. As Joseph Frank notes, Lessing used to advise poets to give emphasis on action and not on description, because action fits the linear temporality of language.¹⁶ In the same vein, descriptive passages in narratives have been considered extra-narrative prostheses rather than organic parts of narrative. They are, in a way, "cysts" as well.

As Genette recognizes, description *per se* has different attributes from narrative. It lingers on objects, turning actions into "scenes." The word scene is relevant to the juxtaposition of objects in space.¹⁷ There have been periods in literary and art history where the descriptive and spatial aspects of texts came to the fore. For instance, description has been a central characteristic of baroque art and poetry, as Genette notes.¹⁸ The development of the novel, however, gave prevalence to another, "explicative and symbolic" function of description,¹⁹ one that *serves* the fundamental processes of narrative, that is, the logical order (causality) and temporal order (succession), as Tzvetan Todorov would have it,²⁰ or, in other words, its dramatic and temporal aspects.²¹ For example, in the novels of Balzac the description of things is expressive of the inner life of the characters, serving in a way the development of the narrative. In general, for Genette, description comes to serve the needs of the dramatic unfolding of the diegesis, and thus it is, in a sense, subordinate to narrative.²²

As with self-referential discourse, in the case of cinema description becomes a problematic category. Based on the work of Genette but also on that of the French theorist Philippe Hamon, Seymour Chatman attempted, from the aspect of film narratology, to clarify the instances of description in cinema. Following Genette's contrast between narrative and description, Chatman problematized the role of description in narrative films. In his book *Story and Discourse* he



MARIA POULAKI

declares his conviction that “description *per se* is generally impossible in narrative films.”²³ Description in literature is associated with pause and lingering; in film, however, “the story-time keeps going as long as images are projected on the screen, as long as we feel that the camera continues to run.”²⁴ Thus, for Chatman “pure” description is impossible in the medium of cinema. Films do not permit the “lingering” found in literary texts. In film, even when no action takes place, “the focus remains on the event.”²⁵ Descriptive details, Chatman repeats in *Coming to Terms*, “can only occur as a product of plot action; they do not have a separate existence.”²⁶ The effect of description can be however created by cinematic means, as it happens in the case of freeze frame.²⁷ A freeze frame, instead of serving plot needs, would allow more time to be given to objects or persons in the frame “to reveal their own properties;”²⁸ it would thus cinematically produce the pause and the lingering so characteristic of literary description.

These “boundaries of narrative,” self-reflexivity and description, are all the more challenged by the tendency of films made in the post-1990s to have complex narratives. Certainly such challenging has been the case in many avant-garde and art films of the past, but it still formed part of an alternative and rather marginal way of storytelling, in relation to the dominant Hollywood practices. What is stressed here is that now it seems that new forces tend to turn complex modes of narration into a new norm, as film narratives in which discourse and description proliferate are massively being promoted.

Self-reflexivity and description in contemporary complex films

The way that Genette problematized the boundaries of narrative may provide insight into a recent tendency in narrative cinema, where, since the mid-1990s, films that have generally been characterized as “complex narratives” proliferate. Titles include films that belong to various genres and traditions and that have also been called by critics “puzzle films” or “network narratives;” from *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Fight Club* (David Fincher, 1999) and *Requiem for a Dream* (Darren Aronofsky, 2000), to *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *Inception* (Christopher Nolan, 2010) and *Source Code* (Duncan Jones, 2011). In these contemporary “complex” films, self-reflexive discourse and description – in their particular cinematic modes – gain ground, to the point that they tend to become their defining characteristics.

Self-reflexivity, also found in postclassical modes of Hollywood narration after the 1970s,²⁹ has a very intense presence in complex films. Referring to films such as *Chunking Express* (*Chung Hing sam lam*, Wong Kar-wai, 1994), *Run Lola Run* (*Lola Rennt*, Tom Tykwer, 1998), *Fight Club* and *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), Eleftheria Thanouli finds that in them self-reflexivity disrupts the continuous and linear style of classical narration, through a proliferation and intensification of *avant-garde* techniques and “disruptive visual effects.” Thus, the techniques of “back projections, collages and optical tricks,” neglected in the past as “too artificial or self-reflexive,” make an impressive comeback in contemporary cinema.³⁰ These are particular modes of cinematic self-reflexive discourse, but also indicators of the knowingness or self-consciousness of the narration. The self-reflexivity at the level of cinematography and montage is accompanied by self-reflexivity at the level of narration: thus, as Thanouli maintains, in films such as the ones mentioned above, “the narrating act comes forward,”³¹ acknowledging the audience, providing

SELF-REFLEXIVITY, DESCRIPTION, AND THE BOUNDARIES OF NARRATIVE CINEMA

them with clues to comprehend the story and showing its knowledgeability and spatiotemporal omnipresence.

David Bordwell has also pointed out the high degree of self-consciousness in the complex films that he calls “network narratives” because they create networks of different characters and their stories, as happens in *Pulp Fiction*, *Chunking Express*, *Magnolia* and *Babel*. Bordwell considers marks of the self-conscious stance of these film devices such as crosscutting, intertitles, montage according to a motif, time-juggling, and openly suppressive narration.³² The non-sequential ordering of events in a film, especially, is a form of overt, self-conscious – and self-referential – narration; a narration that also makes the viewer conscious of the presence of a narrative principle that manipulates the telling.

Genette was perhaps the first who indicated the self-reflexive function of time-juggling (cases of “anachrony”) in (literary) texts. Referring specifically to “prolepses” – the premature reference to future events, the equivalent of which in cinema is for Chatman the device of “flashforwards”³³ – Genette states that the latter are “not only data of narrative temporality but also data of voice,” which “bring the narrating instance itself directly into play.”³⁴ This type of self-reflexivity is strongly communicated by contemporary complex films that play with temporal linearity.

Through their constant self-reflexivity and unwillingness to “suspend disbelief” – considered to be a precondition for narrative immersion – contemporary complex films orientate the viewers’ attention towards mediation (as opposed to transparency), which characterizes not only the film’s world but also the “factual” world where the viewers live in, permeated by informational networks.³⁵ In this context of “hypermediated realism,”³⁶ filmic self-reflexivity not only points at how reality is being transformed and “augmented” through various media, but also, and especially, at how only through these we can access reality (just like the protagonists often attempt). The same holds for our enjoyment of the films as viewers. Pleasure and connection to the story world comes through an awareness of the medium and its manipulation.

While the discursive cyst seems to be threatening the purity of narrative with its overwhelming presence in complex films, the other cyst traditionally subordinate to narrative, description, also seems to be growing, decisively shifting its hierarchical position in relation to narrative. All the more, as it becomes clear in contemporary complex films, narrative gets to serve description, instead of the other way around.

Chatman foresaw the possibility of such shift of hierarchy like the one that can be observed in complex films, especially those that have an episodic or “thread” structure.³⁷ As he pointed out in *Coming to Terms*, apart from the particular case of freeze frame, in cinema it is by means of contiguity and parallelism that description might be at work, evoking spatial patterns that connect disparate images, objects or even narrative episodes. Drawing on Christian Metz and his account of description as a mode of editing, Chatman argued that even action, one of the main foundations of narrative, is possible to be described instead of narrated in cinema, provided that this action is composed by elements, the relation between which is one of “spatial parallelism at any given moment in time.”³⁸ Description renders contiguity (spatial proximity) more important than causality. As Chatman stresses, “description has a logic of its own, and it is unreasonable to belittle it because it does not resemble the chrono-logic of Narration.”³⁹

The aspect of description is highlighted through the iterative editing rhythm of films such as *Night on Earth*, *Run Lola Run*, and *Gomorra* (*Gomorra*, Matteo Garrone, 2008), a rhythm that



MARIA POULAKI

often suspends the narrative causal-logical connections between the film's separate elements. The order in which the elements appear can thus be conceived as contingent and the relation between them as paradigmatic rather than syntagmatic. The narrative elements, i.e. characters, events and story-threads, become objects that the viewers traverse as the film lingers on them in its *parcours* from one to the other, a *parcours* less and less motivated by narrative action and causality. The excerpts from the stories of different characters become pieces that are juxtaposed in the space of the film, often considered to be contemporaneous and with no temporal successiveness among them. On the one hand, in films composed by multiple stories, the latter become "mini-narratives" that do not serve the composition of an overarching narrative, since there is not a beginning, middle and end in which we can place these autonomous stories, as it is the case in *Gomorra*. On the other hand, in films where a certain chronological sequence between the multiple stories is ultimately suggested, and something reminiscent of a narrative whole may be created – as it happens for instance in *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001) or *Babel* – this whole is yet explicitly given as tentative, and open to multiple possibilities and new contingent connections, latent not only inside the diegesis but also between the diegetic universe and the "real" world of the viewers. Hence, the multiple mini-narratives or threads of the films may be themselves seen as objects of description, opening out to a larger – but equally contingent and poorly ordered in a causal-logical way – real world.

Complex reality and complex diction

Taking into consideration the proliferation of self-reflexivity and description in recent complex films, it seems that in them it is the narrative, as defined by its temporal and dramatic attributes, that tends to become the cyst, and a micro-element of a larger composition. However, can we dismiss the word narrative altogether when talking about films that ultimately still create story worlds? The problem seems to lie in the definition of the word narrative itself, and its connotations of a certain objective and verisimilar representation, which would imitate the causal-logical and spatio-temporal sequence of events in an idealized version of the real world. By adding many layers and dimensions of analysis, Genette and other prominent narratologists demonstrated that the study of narrative needs to take into account a complex textual and cognitive weaving, a mixture of *discours* and *récit* that spreads across multiple narrational levels. However, it is the laws of causality and spatiotemporal sequentiality, presupposed or expected in narrative, that introduce an internal tension with all the "anti-narrative" characteristics of texts, such as those of self-reflexivity and description. The recent proliferation of these characteristics in complex films points at the transcendence of narrative in the strict, "pure" definition of the term, against which narratology has always been struggling, however still without having achieved a radical emancipation from it. Self-reflexivity and description are anti-narrative according to the old norms of a certain verisimilitude of the *histoire*, against the backdrop of which the *récit* and the *narration* were always conceived. Narrative (the *récit*) can no longer be conceived to stand closer to the *histoire* (as it does in *Frontières du récit*), as contemporary mainstream narratives become more and more complex. On the other hand, the *histoire*, mimicking the order of an idealized representation of facts, can no longer be conceived as such, because, as I will argue, our own conception of





SELF-REFLEXIVITY, DESCRIPTION, AND THE BOUNDARIES OF NARRATIVE CINEMA

what reality is has significantly changed – to the point that verisimilar representations do not appear convincing anymore.

A solution to the inner contradiction created between self-reflexive discourse and description on the one hand, and narrative on the other, is suggested by Genette through his own self-referential reflections at a later phase of his work. Specifically in *Fiction et Diction*⁴⁰, Genette looks back at his earlier work including *Narrative Discourse* (based on *Figures III*)⁴¹ and *Nouveau discours du récit*,⁴² and points at the problem of verisimilitude (or representational realism) and its association with narrative, which is, as I believe, also key for the understanding of contemporary complex films.

Fiction and Diction is a collection of essays dealing with special narratological problems such as how do we define literariness, for instance whether we do so according to the theme and intention of a work (fiction) or according to aesthetic criteria (diction). In the essay *Fictional Narrative, Factual Narrative* Genette observes that in a large part of his earlier work he tended to associate narrative with fiction, and to neglect factual narrative. Thus, he attempts to test whether his analytical categories of order, pace, frequency, mode, and voice, which he developed based on fictional narrative, can also be applied to cases of factual narrative, such as historical narratives and autobiographies. The conclusion that he draws is that the differences between the two types of narrative, albeit existent, are not as rigid as one would imagine, as both fictional and factual narratives make use of the same stylistic elements. Fiction imitates, as Searle would have it, “nonfictional assertions,” but also factual narratives borrow fictional modes, and narratology should trespass the border between fictional and factual genres. As for contemporary complex fiction films, they heavily rely on factual diction with the proliferation of self-reflexive and descriptive modes. At the same time, however, this does not make them appear more factual. On the contrary, by using these modes they seem to become even more “fictional,” creating an unreal effect (e.g. *The Jacket* [John Maybury, 2005], *Source Code*, *Take Shelter* [Jeff Nichols, 2011]), perhaps because of the fact that our perception of reality feels more unreal than ever.⁴³ In *Source Code*, the protagonist is called to make mnemonic patterns out of objects described to him, and to self-reflexively evaluate the borders of his own reality in relation to the one presented to him. The viewer of this and other complex films is required to do exactly the same. In our hypermediated environment, the ways we use to connect to the real are through reflexivity, and openness to contingent connectivity among seemingly unconnected objects (what description effectuates as a mode of textual diction). This results into fiction being less verisimilar to its own norms as a genre (a tendency Genette observes in *Fiction and Diction*),⁴⁴ but closer to our conception of a hypermediated real. Thus, in the same way that Genette calls narratology to cross the borders between fiction and non-fiction, as literature itself does, we could nowadays suggest a similar move on behalf of contemporary (film) narratology, to reconsider these borders once again, the way that contemporary cinema does.

Narrative norms can well prevail for a long period, but as Genette notes, they can be subject to transformation. Such transformation is I think taking place with the contemporary wave of complex narratives, a shift in the prevailing norms, which perhaps also suggests a – long awaited – paradigm shift for narratology. At first, the two elements that Genette indicated as boundaries of narrative in 1966, namely discourse and description, seem to be pointing beyond the borders of the fictional world of narrative, and thus to be introducing an internal tension with it. On the one



MARIA POULAKI

hand, self-reflexivity inserts the “reality” of the narrating instance, and of the medium itself. On the other hand, description inserts a “factual” and contingent way of engaging with the elements of the diegetic world but also with what remains out of it. However, taking into account Genette’s subsequent reconsideration – and integration – of factual narrative into his general narrative model, the tension that these two elements, self-reflexivity and description, introduce is now more clearly drawn not with one specific instance of narrative, namely the fictional one, but with narrative altogether, and more precisely, with certain verisimilar presumptions “built” in the conception and definition of narrative, which tie it to representation. These are issues coming to the fore by the current wave of research on “unnatural narratology.”⁴⁵ The emancipation of narrative as a notion from the dominant norms of verisimilitude and “legitimacy”⁴⁶ and from representational schemata would verify a prediction Genette had made already in *Frontières du récit*, commenting on the way the literary “experiments” of the 20th century, from Hemingway to Robbe-Grillet, tested narrative against others incompatible to it modes of utterance, such as discourse:

*Perhaps the novel, after poetry, will definitively leave the age of representation. Perhaps narrative, in the negative singularity that we have attributed to it, is, like art for Hegel, already for us a thing of the past which we must hasten to consider as it passes away, before it has completely deserted our horizon.*⁴⁷

My “circular” reading of early and late Genette suggests that both self-reflexivity and description blur the borders between the fictional and the factual, and create modes of diction that, on the one hand do not contradict storytelling, and on the other hand, may organize story worlds in different and more complex ways from the ones that have classically been associated with “narrative,” in literary but also in cinema theory.

Genette’s own self-reflexive discourse about his theory of narrative gives us the chance to rethink current film narratives from this perspective. The “anti-narrative” characteristics of self-reflexivity and description point at the merging of the factual with the fictional: on the one hand, in the case of the self-reflexive complex films, at a reality that is so much mediated that it is difficult to pose the borders between it and fiction; on the other hand, in the case of network-like complex films, at increasingly contingent and life-like narrative forms, to the extent that life is more and more recognized as coupling with randomness and uncertainty, rather than following idealized cause and effect sequences and the spatiotemporal continuity that has been linked with narrative. A two-way merger of fiction and reality expressed by contemporary films makes Genette’s insights into the nature of narrative pertinent. As they constantly challenge the boundaries between fiction and reality, contemporary complex narratives in cinema seem to make a significant case for a long-awaited emancipation of narrative from representation.

- 1 See Maria Poulaki, “Impanted Time: The Final Cut and the Reflexive Loops of Complex Narratives,” in *New Review of Film and Television Studies*, vol. 9, no. 4, 2011, pp. 415-434.
- 2 Roland Barthes had a significant contribution in making reflexivity, as narratologist David Herman notes, a “structuralist desideratum;” see David Herman, “Lateral Reflexivity: Levels, Versions, and the



SELF-REFLEXIVITY, DESCRIPTION, AND THE BOUNDARIES OF NARRATIVE CINEMA

- Logic of Paraphrase,” in *Style*, vol. 34, no. 2, 2000, pp. 293-306. According to Barthes, narration implies a degree of self-reflexivity because its role is not to transmit narrative but “to make it conspicuous:” Roland Barthes, “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative,” in *New Literary History*, vol. 6, no. 2, 1975, pp. 237-272. Barthes pointed at the dangers inherent in the tendency of bourgeois society to “naturalize narratives” by de-emphasizing the codes of the narrative situation, in other words, its self-reflexive markers.
- 3 Gérard Genette, *Frontières du récit*, in Id., *Figures*, Seuil, Paris 1966 (eng. ed. “Boundaries of Narrative,” in *New Literary History*, vol. 8, no. 1, 1976, pp. 1-13).
 - 4 A debate over the role of the narrating instance in narrative dates back to proto-narratological concerns such as the one expressed by the critics Friedrich Spielhagen and Käte Friedemann. The former declared, in 1883 (*Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*), that “the ideal narrative never alerts the reader to the ongoing process of narration,” while the latter (*Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 1910) considered the narrating instance an indispensable feature of narrative; see Jan Christoph Meister, *Narratology*, in Peter Hühn et al. (eds.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg University Press, Hamburg 2010, <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narratology>, last visit 11 April 2012.
 - 5 Gérard Genette, “Boundaries of Narrative,” cit., p. 9, quoting Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, pp. 237-250.
 - 6 Here “purity” is not meant as qualitative category; it rather refers to the linguistic “autonomy” of narrative in relation to other modes of linguistic expression.
 - 7 Gérard Genette, “Boundaries of Narrative,” cit., p. 10.
 - 8 *Ibidem*.
 - 9 *Idem*, pp. 10-11.
 - 10 *Idem*, p. 11.
 - 11 Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Routledge, London 2006 (3rd edition), p. 102.
 - 12 As Monika Fludernik notes, until recently the metafictional and metanarrational aspects of self-reflexivity have been used interchangeably. Metanarration takes place at the level of discourse (both diegetic and extra-diegetic) and involves “comments [...] concerned with the act and/or process of narration”; cf. Monika Fludernik, “Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction,” in *Poetica*, no. 35, 2003, pp. 1–39. While metafiction concerns instances of self-reflexivity particularly in narrative *fiction*s, and has an anti-mimetic character, metanarration just “thematizes” the act of narration, and, when used in non-fictional narratives, can also serve the credibility of the narrated events: see Birgit Neumann, Ansgar Nünning, *Metanarration and Metafiction*, in Peter Hühn et al. (eds.), *The Living Handbook of Narratology*, cit. Forms of metafiction can be self-reflexive without involving self-reflexive discourse. For example, according to Werner Wolf, *mise-en-abyme* is a type of “implicit metafiction,” because it is a non-narrational instance of self-reflexivity (*Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Niemeyer, Tübingen 1993, p. 307, as cited in Monika Fludernik, “Metanarrative and Metafictional Commentary,” cit.). Although here metafiction does not occur with the intervention of the narrator’s or author’s comments upon the act of narration (by discourse), it still is self-reflexive, because, through the unreal effect that it creates, fiction demonstrates itself as such.
 - 13 Two articles that appeared in the film journal *Jump Cut* in 1974 are indicative of the film theoretical discussions on self-reflexivity in that period: Chuck Kleinhans, “Types of Audience Response: From Tear-jerkers to Thought-provokers,” in *Jump Cut*, no. 4, 1974, pp. 21-23, and Dana Polan, “Brecht and the Politics of Self-reflexive Cinema,” in *Jump Cut*, no. 1, 1974, pp. 29-32.
 - 14 Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, New York 1992, p. 84.
 - 15 Christian Metz, drawing on Benveniste, related the absence of self-referential discourse in (classical) film, where the purity of *histoire* gives the impression of objectivity, with ideology; see Christian Metz, *Story/Discourse: Notes on Two Kinds of Voyeurism*, in Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods Vol. II*, University of California Press, Berkeley 1985, pp. 543-548.





MARIA POULAKI

- 16 Joseph Frank, "Spatial Form: Some Further Reflections," in *Critical Inquiry*, vol. 5, no. 2, 1978, pp. 275-290.
- 17 Gérard Genette, "Boundaries of Narrative," cit., p. 7.
- 18 *Idem*, p. 6.
- 19 *Ibidem*.
- 20 Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Seuil, Paris 1971 (eng. ed. *The Poetics of Prose*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1977, p. 136).
- 21 Gérard Genette, "Boundaries of Narrative," cit., p. 7.
- 22 *Idem*, p. 6.
- 23 Seymour B. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1978, p. 74.
- 24 *Ibidem*.
- 25 *Ibidem*.
- 26 Seymour B. Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1990, p. 42.
- 27 Seymour B. Chatman, *Story and Discourse*, cit., p. 75.
- 28 Seymour B. Chatman, *Coming to Terms*, cit., p. 50.
- 29 Thomas Elsaesser, Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, Arnold – Oxford University Press, London-New York 2002, p. 78.
- 30 Eleftheria Thanouli, "Post-classical Narration: A New Paradigm in Contemporary Cinema," in *New Review of Film and Television Studies*, vol. 4, no. 3, 2006, pp. 183-196 and p. 189.
- 31 *Idem*, p. 192.
- 32 David Bordwell, *Poetics of Cinema*, Routledge, New York 2007, pp. 210-211.
- 33 Seymour B. Chatman, *Story and Discourse*, cit., p. 64.
- 34 Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca 1986, p. 70.
- 35 Sylvie Bissonnette, "Cyborg Brain in Robert Lepage's *Possible Worlds*," in *Screen*, vol. 50, no. 4, 2009, pp. 392-410.
- 36 Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, MA 1999.
- 37 See Evan Smith, "Thread Structure: Rewriting the Hollywood Formula," in *Journal of Film and Video*, vol. 51, no. 3-4, 2000, pp. 88-96.
- 38 Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago 1991, p. 128.
- 39 Seymour B. Chatman, *Coming to Terms*, cit., p. 24. Apart from Chatman, in the more recent years other theorists have also proposed a reconsideration of the role of description, which cannot anymore be considered just *ancilla narrationis* – as Genette refers to it in *Frontières du récit*. See, among others, Don Paul Fowler, "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis," in *The Journal of Roman Studies*, no. 81, 1991, pp. 25-35; Peter Klaus, "Description and Event in Narrative," in *Orbis Litterarum*, vol. 37, no. 3, 1982, pp. 201-216; and Ruth Ronen, "Description, Narrative and Representation," in *Narrative*, vol. 5, no. 3, 1997, pp. 274-286.
- 40 Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991 (eng. ed. *Fiction and Diction*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1993).
- 41 Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972.
- 42 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983.
- 43 This is what Thomas Elsaesser seems to suggest in his theorization of "mind-game films;" see *The Mind-Game Film*, in Warren Buckland (ed.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Blackwell, Chichester 2009.
- 44 Gérard Genette, *Fiction and Diction*, cit., p. 83.
- 45 See Jan Alber et al., "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models," in *Narrative*, vol. 18, no. 2, 2010, pp. 113-136. With this of course I do not imply that there are no stories that are not verisimilar. Doing this would be to neglect all fantastic literature, to start with. The argument





SELF-REFLEXIVITY, DESCRIPTION, AND THE BOUNDARIES OF NARRATIVE CINEMA

that I make here is more theoretical, and criticizes certain conceptions and presumptions of narrative theory, ultimately boiling down to how narrative is defined.

46 Gérard Genette, *Fiction and Diction*, cit., p. 83.

47 Gérard Genette, "Boundaries of Narrative," cit., p.12.







PERCEPTION ET COGNITION DANS LES *GIALLI* : UNE AUTRE FAÇON DE (SA)VOIR

Jean-Marc Limoges, Chercheur indépendant

Abstract

This article will explore the concept of focalisation as popularized by Gérard Genette within the field of literature and attempts to apply it to cinematographic studies, more specifically to the 1970s' popular Italian film genre: *giallo*. This in order to highlight and clarify certain confusions inherent in Genette's concept, particularly in relation to seeing and knowing. Wishing to dispel this confusion and in pursuit of a more adequate and operational model, we seek not only to review the different gradations of focalisation (zero, internal and external), but also to look at the notions of perception and cognition. Therefore, we find eight possible configurations, each liable to produce a different "effect" on the audience. Do we *perceive* more, less or the same as the characters? Do we *know* more, less or the same as them? And do we *understand* more, less or the same as them? These are the questions we seek to address, individually and in that order, in an effort to better understand the different effects sought by each of these configurations. We believe that these clarifications will allow for a more grounded model with which to think about cinematic identification.

La notion de focalisation – popularisée par Gérard Genette dans *Discours du récit*, paru dans *Figures III*¹, puis reprise dans *Nouveau discours du récit*² – comporte, dans sa définition même, une confusion qu'il nous faut mettre en lumière et un débordement qu'il nous faut endiguer, *a fortiori* si nous voulons la transposer au cinéma. Le narratologue expose d'abord les choses simplement : dans la focalisation zéro, le « narrateur en sait plus que les personnages, ou plus précisément en *dit* plus que n'en sait aucun des personnages »³, dans la focalisation interne, le « narrateur ne dit que ce que sait tel personnage »⁴, dans la focalisation externe, le « narrateur en dit moins que n'en sait le personnage »⁵. Il précisera par la suite : en focalisation interne « nous ne quittons presque jamais le *point de vue* [du personnage] »⁶, « [le narrateur] se contente de décrire ce que *voit* son héros »⁷ tandis que dans la focalisation externe « le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses *pensées* ou sentiments »⁸, il y a « ignorance marquée du narrateur à l'égard des véritables *pensées* du héros »⁹. Or, en passant d'une définition à l'autre, on aura remarqué que Genette change légèrement de perspective. Il parle, pour définir la focalisation interne, de ce que *perçoit* le personnage (ce qu'il « voit », son « point de vue »), alors qu'il parlera, pour définir la focalisation externe, de ce qu'il *pense*¹⁰.





JEAN-MARC LIMOGES

Dans *Nouveau discours du récit*, Genette maintiendra le flottement. Il expliquera que, en focalisation interne, « le foyer coïncide avec un personnage, qui devient alors le ‘sujet’ fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent comme objet » – dès lors, précise-t-il, « le récit *peut* [c’est l’auteur qui souligne] alors nous dire tout ce que ce personnage *perçoit* et tout ce qu’il *pense* »¹¹ – et que, en focalisation externe, « le foyer se trouve situé en un point de l’univers diégétique choisi par le narrateur, *hors de tout personnage* [c’est l’auteur qui souligne], excluant par là toute possibilité d’information sur les *pensées* de quiconque »¹². Les définitions ne sont pas équivalentes : si Genette parle de pensée et de perception pour la focalisation interne, il ne parle que de pensée, et jamais de perception, pour la focalisation externe¹³.

On pressent les problèmes que recèlent de telles définitions. Nous pouvons très bien adopter le point de vue d’un personnage, c’est-à-dire percevoir tout ce qu’il *perçoit*, sans jamais savoir ce qu’il (en) *pense*. Et nous pouvons aussi avoir accès à son intériorité, connaître ses *pensées*, sans jamais percevoir ce qu’il *perçoit*. Au reste, une autre nuance pourrait être apportée entre ce qu’il « pense » et ce qu’il « sait ». Nous pouvons très bien savoir ce que *sait* un personnage (en termes d’informations diégétiques) sans cependant savoir ce qu’il (en) *pense* ou encore être admis dans ses *pensées* en étant cependant en déficit cognitif – on en sait *moins* que lui – par rapport à l’action. Nous préférierions parler, pour notre part, et suivant en cela une piste offerte par Vincent Jouve¹⁴, mais en écartant toutefois l’exploration d’une telle piste de notre réflexion, de personnages « ouverts » (pour nommer ceux dans les pensées desquels nous serions admis) et de personnages « fermés » (pour nommer ceux dans les pensées desquels nous serions exclus). Nous reviendrons néanmoins sur cette nuance en conclusion.

Or, cette confusion entre « savoir » et « pensées » se retrouve dans les « précisions » souvent apportées aux définitions initialement offertes pour les « clarifier » (on comprendra que les guillemets s’imposent) : nous sommes en « focalisation » zéro quand nous en *savons plus* qu’un personnage, en « focalisation » interne quand nous en *savons autant* qu’un personnage et en « focalisation » externe quand nous en *savons moins* qu’un personnage. Ce glissement ouvre sur plus de problèmes qu’il n’offre de réponses. D’abord, cette « focalisation » ne recoupe pas entièrement l’autre : on peut percevoir ce que perçoit un personnage tout en sachant *plus* ou *moins* que lui. Ensuite, nous croyons qu’il est possible d’établir une différence entre un spectateur qui en sait *autant* qu’un personnage qui *en sait plus que les autres* et un spectateur qui en sait *autant* qu’un personnage qui *en sait moins que les autres* (y aurait-il alors au moins deux types de « focalisation » interne?). Enfin, il manque une précision d’importance dans cette définition : *par rapport à quoi* en sait-on plus, autant ou moins¹⁵ ?

Il nous faut maintenant distinguer cette question de perception avec celle d’ocularisation, théorisée par François Jost dans *L’Œil-caméra* – et diversement reprise, ensuite, dans *Le Récit cinématographique*¹⁶, *Un monde à notre image*¹⁷, *Le Temps d’un regard*¹⁸ et commentée par Christian Metz dans *L’Enonciation impersonnelle ou le site du film*¹⁹.

Jost établissait d’entrée de jeu, dans *L’Œil-caméra* : « [P]our ne pas multiplier les néologismes, je conserverai le terme de focalisation pour désigner ce que *sait* un personnage »²⁰. Puis, il ajoutait : « Pour caractériser la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir, je propose de parler d’*ocularisation* : ce terme a en effet l’avantage d’évoquer l’oculaire et l’œil qui y regarde le champ que va ‘prendre’ la caméra »²¹. Suivant la tripartition genettienne, Jost parlera donc d’« ocularisation interne » quand la caméra semble « être à la place de l’œil du person-



nage »²², d'« ocularisation spectatorielle » – plutôt que d'« ocularisation externe » (qui constitue, selon lui, un contresens) – quand « le spectateur voit quelque chose que ne voit pas le personnage placé dans le champ de la caméra »²³ et d'« ocularisation zéro » quand « la caméra *ne vaut pas* pour une instance diégétique à l'œuvre dans la fiction », quand « d'un point de vue narratif, [s]a place [...] n'est pas pertinente » et quand elle « renvoie à celui qui met en image – 'le grand imagier' »²⁴.

Metz abondera sensiblement dans le même sens dans *L'Énonciation impersonnelle*. Il énumèrera pour sa part trois « régimes énonciatifs »²⁵ : les « images subjectives » qui épousent le « point de vue du personnage »²⁶, les « images objectives » (différentes des « images neutres », sur lesquelles il terminera) – qu'il qualifiera d'« orientées » (sans pourtant parler d'images objectives « non-orientées », épithète que nous proposerons d'utiliser) – qui renvoient au point de vue du « grand imagier »²⁷ et les « images neutres » qui dénotent une « absence de point de vue »²⁸. Enfin, si Metz semble admettre l'ocularisation externe – terme que Jost avait refusé (lui préférant l'ocularisation spectatorielle) – nous proposerons de laisser tomber les deux termes ou plutôt, de les rebaptiser l'un l'autre.

Nous ne reviendrons pas ici sur les « ocularisations internes » ou sur les « images subjectives » (voire sur les « images mentales »). Nous préférons renvoyer le lecteur à notre précédent article « Images mentales, ouvertures et sympathie. Typologie et interprétation des images mentales dans les *gialli* »²⁹, et dont le présent article constitue, en quelque sorte, la suite. Les problèmes que recèle une telle notion sont, en effet, nombreux, et les précisions qu'elle demande alourdiraient inutilement notre marche. Attardons-nous plutôt aux « images objectives » (« orientées » et « non-orientées ») et aux « images neutres » afin de voir, ensuite, en quoi la question de l'ocularisation est différente de la question de la perception telle que nous l'entendons.

Les « images objectives orientées », ou les « ocularisations spectatorielles », sont ces images qui – contrairement aux « images subjectives » ou aux « ocularisations internes » – ne sont pas vues par une instance diégétique (un personnage), mais qui nous sont montrées par une instance extradiégétique (le « grand imagier », dont il resterait à préciser le rôle). Elles diffèrent cependant des « images neutres » (sur lesquelles nous dirons un mot bientôt) en cela qu'elles sont ostensibles, qu'elles « s'impos[ent] à l'attention comme voulu[es] »³⁰ et nous « livr[ent] une information que ne possède pas forcément le héros »³¹. Cette image, marquée, ne prend son sens que si on l'ancre, dira Jost, dans le regard d'un « narrateur implicite », « instance que nous défini[r]ons par une intention narrative »³². C'est pourquoi nous préférons rebaptiser ce type d'ocularisation, « ocularisation narrative ».

Servons-nous maintenant des termes proposés par Jost et Metz pour distinguer les images ostensibles et pertinentes, des images ostensibles mais... non pertinentes. Il serait ainsi possible de parler d'« images objectives non-orientées » (créons le terme), ou d'« ocularisations externes » (gardons le terme), pour nommer ces images où l'on sent la présence de ce « grand imagier » sans que celui-ci ne manifeste toutefois d'« intention narrative »; comme si, au fond, il n'était question que de style. Jost propose de nommer cette « instance concrète qui assure le tournage »³³ : « filmeur empirique ». Nous prendrons nos distances ici et, puisque le style est souvent affaire d'auteur (plutôt que de filmeur), nous proposerons de rebaptiser ce type d'ocularisation, « ocularisation auctoriale ».

Enfin, lorsque ni le personnage, ni le narrateur, ni l'auteur ne sera l'instance « responsable » de

JEAN-MARC LIMOGES

l'énonciation, nos théoriciens s'entendent pour parler d'« images neutres », d'« ocularisations zéro » ou de *nobody's shot*. Ce sont des images devant lesquelles on dira que « l'histoire semble se raconter toute seule » et qui seront « ressentie[s] comme la transcription de la réalité à l'état brut »³⁴. Ce sont des images, en somme, qui n'ont besoin d'être ancrées dans aucune instance sinon que le « supposé-réalisateur »³⁵. Nous proposons, pour notre part, et en nous inspirant du dernier ouvrage de Christian Metz, de parler, devant ces cas de figure, d'« ocularisation impersonnelle ».

Offrons ce tableau A, qui permettrait, d'un seul coup d'œil, de saisir l'ensemble du survol effectué :

Tableau A

NOM		DÉFINITION		INSTANCE « responsable »
Image Subjective ou OCULARISATION INTERNE		primaire	secondaire	PERSONNAGE
		Image vue par un personnage que l'on ne voit voir ni <i>avant</i> ni <i>après</i>	Image vue par un personnage que l'on aura vu voir <i>avant</i> ou que l'on verra voir <i>après</i>	
Image objective	orientée ou OCULARISATION NARRATORIALE Image ostensible et pertinente manifestant une « intention narrative »...	...en nous en disant <i>plus</i> qu'en sait le personnage. ...en nous en disant <i>moins</i> qu'en sait le personnage.		NARRATEUR
	non-orientée ou OCULARISATION AUCTORIALE Image ostensible mais non pertinente ne manifestant pas d'« intention narrative »...	...mais une « intention stylistique ».		AUTEUR
Image Neutre ou OCULARISATION IMPERSONNELLE (<i>nobody's shot</i>)		Image ressentie comme la transcription de la réalité.		AUCUNE

La question de la focalisation – à laquelle nous allons revenir – mériterait d'être superposée à la question des ocularisations telle que nous venons de la synthétiser³⁶. Il s'agirait de voir (mais ce ne sera pas le but de cet article) si les divers cas de focalisation que nous allons recenser pourraient se retrouver dans les divers cas d'ocularisation que nous venons d'établir : que serait une ocularisation interne en focalisation interne, externe ou zéro, etc. Spécifions aussi que la question d'ocularisation ne recoupe pas entièrement celle de perception. Nous pouvons percevoir ce qu'un personnage perçoit, mais cette perception pourra être *rendue* en ocularisation interne, auctoriale, impersonnelle... Il y a, d'un côté, la question de *ce que* le personnage perçoit (perception) et, de l'autre, la question de savoir *comment* le méga-narrateur nous fait percevoir cette perception (ocularisation).

Tentons maintenant, en regard de la nuance posée plus haut entre le « vu » et le « su », et de la distinction que nous venons de poser entre la focalisation et l'ocularisation, un redécoupage – sinon un éclaircissement – de la notion genettienne. Nous proposerons de parler, d'abord, pour établir si nous en percevons plus, autant ou moins qu'un personnage, de « perception », ensuite, pour établir si (par rapport à ce qui est *également perçu*) nous en savons plus, autant ou moins qu'un personnage, de « cognition ». Autrement dit, devant une (suite d')image(s), il faudra, premièrement, établir quel (mais d'abord *si* un) personnage perçoit, deuxièmement, mesurer les écarts cognitifs possibles avec le personnage qui en perçoit autant que nous, et, troisièmement, se

demander si celui qui en perçoit et qui en sait autant que nous est en *supériorité* ou en *infériorité* cognitive par rapport aux autres personnages, ou par rapport à ce qui lui arrive. Pour chacun des cas de figure établi, nous suggérerons un « effet » qui pourra être créé. Une fois ces définitions apportées, il nous sera possible de mieux comprendre les recoupements qu’effectuaient, sans le dire, les trois types de focalisation.

Nous serons, d’abord, en perception zéro quand nous percevons ce qu’aucun personnage ne percevra, quand nous en percevons *plus* que les personnages, quand nous serons, bref, en *supériorité perceptive* par rapport aux personnages, sans pour autant être nécessairement en supériorité cognitive. En effet, il se pourrait que ce que nous percevions revête tantôt une faible (voire aucune), tantôt une grande importance narrative (créant ainsi deux effets différents). Aussi, si une perception zéro ne pourra jamais être rendue en ocularisation interne (parce que, en percevant ce que perçoit le personnage, nous basculerions immédiatement en perception interne sur ce personnage), elle pourra en revanche être rendue en ocularisation narrative (si elle livre une information importante) ou en ocularisation auctoriale ou impersonnelle (si elle ne livre pas – avec effet stylistique ou non – d’information importante).

Nous serons, ensuite, en perception externe quand nous ne percevons pas ce qu’un personnage perçoit, quand nous en percevons *moins* que tel personnage, quand nous serons, bref, en *infériorité perceptive*, par rapport à ce personnage, sans pour autant être nécessairement en infériorité cognitive. En effet, il se pourrait que ce que nous ne percevions pas revête tantôt une faible (voire aucune), tantôt une grande importance narrative (créant, là aussi, deux effets différents)³⁷. Aussi, si une perception externe ne pourra jamais être rendue en ocularisation interne (parce que, là aussi, en percevant ce que perçoit le personnage, nous basculerions immédiatement en perception interne sur ce personnage), elle pourra en revanche être rendue en ocularisation narrative (si elle retient une information importante) ou en ocularisation auctoriale ou impersonnelle (si elle ne retient pas – avec effet stylistique ou non – d’information importante).

Nous serons, enfin, en perception interne quand nous percevons ce qu’un personnage perçoit, quand nous en percevons *autant* qu’un personnage, quand nous serons, bref, en *égalité perceptive*, sans pour autant être en égalité cognitive. Nous pourrions, en effet, en *percevoir* autant qu’un personnage tout en en *sachant* plus, autant ou moins que lui, selon que des informations pertinentes nous aurons été livrées par le contexte. Il faut spécifier aussi qu’une perception interne ne sera pas obligatoirement rendue en ocularisation interne. Une ocularisation auctoriale ou impersonnelle pourront aussi nous offrir une perception interne : si l’on perçoit un personnage percevoir (avec ou sans effet stylistique), nous maintenons que nous en percevons autant que lui – qu’il apparaisse dans le cadre ne change rien à l’affaire, le fait qu’on le perçoive percevant (et que lui ne se perçoive pas percevant) ne nous offrant aucune (et ne le prive d’aucune) information pertinente. Seule l’ocularisation narrative ne pourra rendre une perception interne (étant donné l’information pertinente qu’elle livre ou retient).

Proposons donc notre second tableau (tableau B), pouvant rendre claires les définitions proposées (avec les différents effets pressentis, sur lesquels nous dirons un mot lors de l’exemplification).

Une (suite d’)image(s) sera (ou seront) en perception zéro quand aucun personnage (ou que trop de personnages) n’apparaîtra (ou apparaîtront) à l’écran ou quand un personnage, incapable de percevoir, occupera l’écran. Dès lors, comme nous percevons ce qu’*aucun* personnage ne perçoit, ce que *trop* de personnage perçoivent ou ce qu’un personnage *ne peut pas* percevoir, nous serons en supé-



JEAN-MARC LIMOGES

Tableau B

Perception zéro (sur aucun personnage)	Je perçois ce qu'un personnage <i>ne perçoit pas</i> .		Ce que je perçois <i>n'a pas</i> d'importance. Effet de transparence	Foc. zéro
	Je suis en supériorité perceptive . J'en perçois <i>plus</i> que <u>les</u> personnages.		Ce que je perçois <i>a</i> une importance. Je suis aussi en supériorité cognitive . J'en <i>sais plus</i> que les personnages. Effet Rosebud	
Perception externe (sur tel personnage)	Je <i>ne perçois pas</i> ce qu'un personnage <i>perçoit</i> .		Ce que je ne perçois pas <i>n'a pas</i> d'importance. Effet d'exclusion	Foc. ext.
	Je suis en infériorité perceptive . J'en perçois <i>moins</i> que <u>tel</u> personnage.		Ce que je ne perçois pas <i>a</i> une importance. Je suis aussi en infériorité cognitive . J'en <i>sais moins</i> que le personnage. Effet Buñuel (désir de voir)	
Perception interne (sur tel personnage)	Je <i>perçois</i> ce qu'un personnage <i>perçoit</i> . Je suis en égalité perceptive . J'en perçois <i>autant</i> que <u>tel</u> personnage.	Cognition zéro	Je <i>sais</i> ce que le personnage <i>ne sait pas</i> . Je suis en supériorité cognitive . J'en <i>sais plus</i> que tel personnage. Effet Hitchcock (désir de dire)	Foc. int.
		Cognition externe	Je <i>ne sais pas</i> ce que le personnage <i>sait</i> . Je suis en infériorité cognitive . J'en <i>sais moins</i> que tel personnage. Effet Jack l'éventreur ou Hercule Poirot (désir de savoir)	
	Cognition interne	Je <i>sais</i> ce que le personnage <i>sait</i> . Je suis en égalité cognitive . J'en <i>sais autant</i> que tel personnage...	...qui en <i>sait plus</i> que les autres et qui comprend ce qui lui arrive. Effet de surprise ...qui en <i>sait moins</i> que les autres et qui ne comprend pas ce qui lui arrive. Effet Kafka	

riorité perceptive, sans pour autant être en supériorité cognitive; il se peut que ce qu'il nous soit donné de percevoir revête, tantôt une faible (voire aucune), tantôt une grande importance narrative. Si le premier cas sera sans grand effet (ou créera ce que nous pourrions appeler un « effet de transparence »), le second créera l'« effet Rosebud » (du nom de la fameuse luge ayant appartenu à Kane et dont l'énigme ne nous est révélée, à nous, spectateurs, qu'à la toute fin du film).

Les plans d'ouverture de *Sei donne per l'assassino* (Mario Bava, 1964) – parce qu'ils ne sont perçus par *aucun* personnage –, les plans qui ouvrent *La coda dello scorpione* (Sergio Martino, 1971) – parce qu'ils sont perçus par *trop* de personnages – et les plans qui ponctuent *L'uccello dalle piume di cristallo* (Dario Argento, 1970) – parce qu'ils mettent en scène des personnages *ne pouvant pas* percevoir – seront en perception zéro (figs. 1-3). Cependant, comme aucune information pertinente à l'intelligence narrative n'est livrée, nous serons en supériorité perceptive sans être en supériorité cognitive.



Figs. 1-3 – *Sei donne per l'assassino* (Mario Bava, 1964) ; *La coda dello scorpione* (Sergio Martino, 1971) ; *L'uccello dalle piume di cristallo* (Dario Argento, 1970).

Offrons deux exemples de perception zéro formellement identiques, mais différents quant à l'information narrative qu'ils livrent (figs. 4-9). Dans *L'assassino ha le mani pulite* (Vittorio

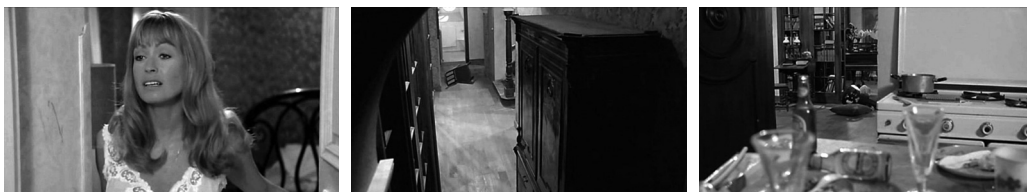


PERCEPTION ET COGNITION DANS LES *GIALLI*

Sindoni, 1968), la jeune fille téléphone à la maison, mais l'appareil sonne dans une maison vide; cette information ne nous place aucunement en supériorité cognitive par rapport au personnage. Cas de figure légèrement différent dans *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (Sergio Martino, 1973), où la femme, depuis l'étage où elle se réveille, appelle – en vain – ses camarades égorgées, éviscérés et exsangues, qui reposent au rez-de-chaussée, information que nous possédons (puisque nous savons que le tueur y est entré pendant la nuit). Dans ces deux cas de supériorité perceptive, seul le second nous place en supériorité cognitive (par rapport au personnage) et sera susceptible de créer l'« effet Rosebud ».



Figs. 4-6 – *L'assassino ha le mani pulite* (Vittorio Sindoni, 1968).



Figs. 7-9 – *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (Sergio Martino, 1973).

Voyons comment nous pouvons passer – dans un même plan – d'une perception zéro à une perception externe. Dans le premier photogramme de *Sei donne per l'assassino* (fig. 10), trop de personnages occupent le cadre pour en élire un seul comme foyer perceptif (ce que nous voyons ne semble vu par aucun personnage en particulier). Du reste, il ne semble pas y avoir d'élément particulier devant attirer notre attention³⁸. En revanche, dans le second photogramme (fig. 11), un évènement, que nous ne percevons pas, attire l'attention de tous (il nous sera donné de percevoir ce qu'ils perçoivent après le raccord sur leur regard : l'arrivée de l'inspecteur). Nous sommes alors en perception externe (sur tous les personnages).



Figs. 10-11 – *Sei donne per l'assassino* (Mario Bava, 1964).

Ainsi, la question posée plus haut demeure : quelle importance narrative revêt ce que les personnages perçoivent et que nous ne percevons pas ? Et comment le savoir ? Si leur réaction est

JEAN-MARC LIMOGES

grande, nous pourrions déduire que l'information narrative qui nous échappe nous place en infériorité cognitive. Si leur réaction est faible, nous pourrions conclure au peu d'importance que revêt l'information narrative qui nous échappe et croire que nous demeurons en égalité cognitive. Si le second cas sera sans grand effet (sinon qu'il créera une légère « exclusion »), on pourra proposer que le premier créera un « effet Buñuel » (nous pensons à cette séquence du *Fantôme de la liberté* [1974] où des parents regardent, horrifiés, des photos – que nous ne voyons pas ou, en tout cas, pas immédiatement – qu'un homme avait données à leur jeune fille, rencontrée plus tôt dans un parc. La réaction démesurée des parents déclenche alors le « désir de voir »).

Ainsi, dès qu'un personnage parlera au téléphone à quelqu'un (que nous ne verrons ni n'entendrons), dès qu'un personnage lira ou écrira un document (dont il ne nous sera pas donné de percevoir le contenu), dès qu'un personnage ouvrira des yeux terrorisés sur son assaillant (qu'il ne nous sera pas donné de voir), nous serons en perception externe *sur ce personnage*³⁹. Dans *L'assassino ha le mani pulite*, dans *La tarantola dal ventre nero* (Paola Cavara, 1971) et dans *Sette orchidee macchiate di rosso* (Umberto Lenzi, 1972) les victimes ont la chance (la chance ?) de jeter un (dernier) coup d'œil sur l'assassin dont l'identité ne nous est pas révélée. La forte réaction qu'elles ont nous place en infériorité perceptive et cognitive (figs. 12-14).



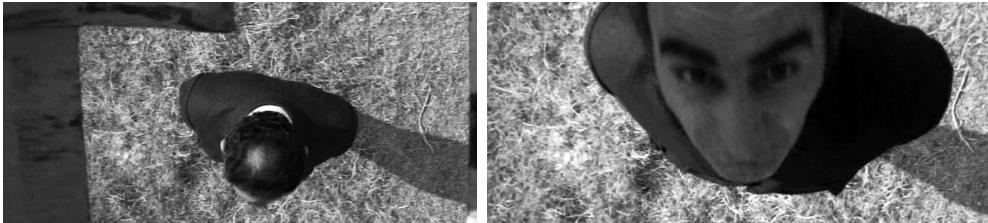
Figs. 12-14 – *L'assassino ha le mani pulite* (Vittorio Sindoni, 1968) ; *La tarantola dal ventre nero* (Paola Cavara, 1971) ; *Sette orchidee macchiate di rosso* (Umberto Lenzi, 1972)

Voyons maintenant comment nous pouvons passer – dans un même plan toujours – d'une perception zéro à une perception interne. Dans le premier photogramme de *L'assassino ha le mani pulite* (fig. 15), le cheminot malentendant ne peut être élu foyer perceptif de l'action puisqu'il n'entend (il a débranché son appareil) ni ne voit (il est trop concentré à sa besogne) le train arriver derrière lui (nous en savons *plus* que lui). Dans le second photogramme (fig. 16), il se lève la tête, devient le foyer perceptif de l'action et nous place en perception interne : nous percevons ce qu'il perçoit (et nous en savons *autant* que lui). Le fait que le personnage percevant reste dans le cadre ne change rien – que l'ocularisation soit subjective ou objective ou neutre ne change rien. Nous maintenons que nous percevons ce qu'il perçoit : que le train fonce sur lui.



Figs. 15-16 – *L'assassino ha le mani pulite* (Vittorio Sindoni, 1968).

Cas de figure semblable dans *Mio caro assassino* (Tonino Valerii, 1972) où l'enquêteur précocué ne peut être élu foyer perceptif de l'action puisqu'il ne voit pas ce qui se trame – littéralement – au-dessus de sa tête (fig. 17) : une pelle mécanique – point depuis lequel, d'ailleurs, nous sommes amenés à voir l'action – qui s'apprête à le décapiter (nous en savons *plus* que lui). Dans le second photogramme, il se lève la tête, devient le foyer perceptif de l'action et nous place en perception interne : nous percevons ce qu'il perçoit (et nous en savons *autant* que lui). Encore une fois, le fait que le personnage percevant reste dans le cadre ne change rien – que l'ocularisation soit subjective ou objective ou neutre ne change rien. Nous maintenons que nous percevons ce qu'il perçoit : que la pelle qui descend sur lui (fig. 18).



Figs. 17-18 – *Mio caro assassino* (Tonino Valerii, 1972).

Une séquence sera en perception interne quand nous percevons un personnage percevant ce que nous percevons. Le fait qu'il soit dans le cadre, que nous le percevions dans le cadre, ne change rien. En effet, le personnage se sait percevant. La perception interne ne se superpose pas à l'ocularisation interne. Dès lors, parce que nous en *percevons autant* que ce personnage, nous serons en égalité perceptive, sans pour autant nous retrouver en égalité cognitive ; il se peut, dans un premier temps, que nous nous retrouvions, ou bien en supériorité cognitive (si le contexte nous a permis de connaître ou de comprendre un détail d'importance que le personnage ne connaît ou ne comprend pas) ou bien en infériorité cognitive (si le contexte ne nous a pas permis de connaître ou de comprendre un détail d'importance que le personnage connaît ou comprend)⁴⁰. Dans les deux cas, nous en *percevons autant* que le personnage, mais en *savons* ou en *comprendons*, pour ainsi dire, *plus* ou *moins* que lui. Le premier cas de figure créerait un « effet Hitchcock », le second, un « effet Jack l'éventreur » ou un « effet Hercule Poirot » (selon que nous adopterons le point de vue du meurtrier ou du détective).

Pour illustrer les cas de perception interne en cognition zéro (ceux où nous en *percevons autant* que les personnages mais en *savons plus* qu'eux), il faudrait rappeler l'exemple très connu que donne Hitchcock pour expliquer le suspense (que nous citerons de mémoire). Des hommes assis autour d'une table discutent de baseball. Soudain, une bombe explose. Nous venons de créer une surprise. Mais si les spectateurs savent, eux, qu'il y a une bombe sous la table et que les personnages continuent de parler, nous créons le suspense. Aussi, cette configuration déclencherait-elle très souvent, chez le spectateur, ce « désir de crier » dont parlait le Maître (« Il y a une bombe sous la table ! Sauvez-vous ! » ou « Attention ! Le meurtrier est caché dans l'appartement ! » ou encore « Vite ! La victime est en danger ! »), ou plus simplement, un « désir de dire » (si la situation est moins dramatique). Ainsi, toutes les fois que la victime empruntera un chemin au bout duquel nous *savons* que le meurtrier se trouve ou toutes les fois que la victime pénétrera dans l'appartement dans lequel nous *savons* que le meurtrier se cache, nous aurons des cas de perception



JEAN-MARC LIMOGES

interne en cognition zéro *sur* la victime. De la même façon, toutes les fois que l'enquêteur passera près de l'endroit où nous *savons* que celle-ci est en danger, voire morte, nous aurons aussi un cas de perception interne en cognition zéro *sur* l'enquêteur.

Plusieurs cas de victimes filmées en perception interne et en cognition zéro – mentionnons-le au passage – le seront aussi en plan éloigné (comme si elles étaient aussi « perdues », non seulement dans la vie, mais aussi dans l'image) et dans un cadrage de porte (pour souligner, peut-être, leur prise au piège). Dans *La morte accarezza a mezzanotte* (Luciano Ercoli, 1972), dans *La tarantola dal ventre nero* et dans *Sette orchidee macchiate di rosso*, même si nous en *percevons* autant que les éventuelles victimes, nous en *savons plus* qu'elle ; le contexte nous a appris que le meurtrier les attend quelque part dans l'appartement (figs. 19-21).



Figs. 19-21 – *La morte accarezza a mezzanotte* (Luciano Ercoli, 1972) ; *La tarantola dal ventre nero* (Paolo Cavara, 1971) ; *Sette orchidee macchiate di rosso* (Umberto Lenzi, 1972).

Tentons d'illustrer les cas de perception interne en cognition externe (c'est-à-dire ceux où nous en *percevons* autant que les personnages mais en *savons moins* qu'eux, ceux où nous ne comprenons pas ce qu'ils semblent pourtant comprendre). Si les premières configurations pouvaient déclencher le « désir de dire », celles-ci titilleront notre « désir de savoir ». En effet, nous serons très souvent placé, ou bien devant des suspects craignant qu'on révèle leur secret, ou bien devant des meurtriers dont nous ignorons les motifs, ou bien devant des inspecteurs qui posséderont la clé de l'énigme. Dans un cas comme dans l'autre, il nous manquera une information importante. De deux choses l'une, ou bien l'on créera le désir de connaître la figure du meurtrier (« effet Jack l'Éventreur »), ou bien l'on créera le désir de connaître la clé de l'énigme que vient de résoudre l'enquêteur (« effet Hercule Poirot »).

Dans *Sei donne per l'assassino* (figs. 22-24), on découvre, dans les affaires de la victime, le journal intime qui semble contenir des confessions compromettantes et que tous les personnages (tous les suspects), un à un, regardent intensément (perception interne). Or, l'inquiétude ravage le visage de chacun. Pourquoi ? Nous ne le savons pas, nous ne sommes pas admis dans leur pensée, nous ne comprenons pas ce qu'ils semblent comprendre (cognition externe). Si nous en *percevons* autant qu'eux, nous en *savons moins* qu'eux.



Figs. 22-24 – *Sei donne per l'assassino* (Mario Bava, 1964).



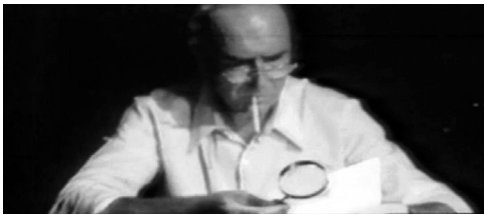
PERCEPTION ET COGNITION DANS LES *GIALLI*

Voyons maintenant (figs. 25-26) quelques cas de meurtrier dont nous voudrions connaître le secret visage et les obscures intentions. Toutes les séquences de *gialli* nous montrant l'assassin ganté armé de sa légendaire arme tranchante pourront être en perception interne sur l'assassin (nous en percevons *autant* que lui), mais aussi en cognition externe (nous en saurons toujours *moins* que lui).

Voyons enfin quelques cas d'inspecteurs dont nous voudrions posséder l'acuité et qui, quelques minutes avant la fin (et avant nous) découvriront la clé de l'énigme; on remarquera l'importance de la loupe dans une telle démarche. Ces images (figs. 27-28) seront des cas de perception interne en cognition externe.



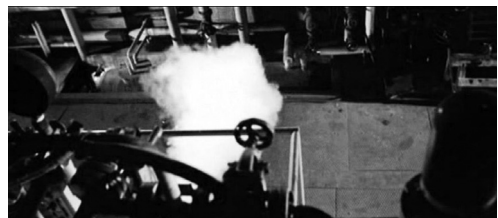
Figs. 25-26 – *Chi l'ha vista morire?* (Aldo Lado, 1972) ; *La tarantola dal ventre nero* (Paolo Cavara, 1971).



Figs. 27-28 – *4 mosche di velluto grigio* (Dario Argento, 1971); *Chi l'ha vista morire?* (Aldo Lado, 1972).

Il ne nous reste qu'à illustrer les deux derniers cas de perception interne en cognition interne, ceux dans lesquels nous en *percevons autant* et en *savons autant* que les personnages qui, cependant, peuvent, à leur tour, être en *supériorité* ou en *infériorité* cognitive par rapport aux autres personnages ou par rapport à ce qui leur arrive.

Les cas de perception interne en cognition interne sur des personnages en *supériorité* cognitive sont nombreux et, à vrai dire, sans grand intérêt sinon en ce qu'ils peuvent être propres à susciter des « effets de surprise ». On en retrouve des exemples dans *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (Giuliano Carnimeo, 1972, figs. 29-30).



Figs. 29-30 – *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (Giuliano Carnimeo, 1972).



JEAN-MARC LIMOGES

En revanche, les cas de perception interne en cognition interne ne seront pas sans créer cet effet angoissant ou mystérieux que l'on pourra nommer l'« effet Kafka » (nous pensons au *Procès*, roman dans lequel le lecteur perçoit toute l'action par les yeux de Joseph K. qui ne comprend cependant rien – et le lecteur avec lui – à ce qui lui arrive). Plusieurs séquences de *gialli* fonctionnent ainsi : nous suivons un personnage dans des méandres sans trop savoir ce qui l' (ni ce qui nous) attend au bout. Si nous sommes en égalité cognitive par rapport au personnage (nous en *savons autant* que lui), celui-ci est en infériorité cognitive par rapport à ce qui lui arrive (il en *sait moins* que les autres).

Dans *L'uccello dalle piume di cristallo* (figs. 31-32) nous en *percevons autant* que le personnage (perception interne) et en *savons autant* que lui (cognition interne). Cependant, ce personnage ne semble pas comprendre ce qui lui arrive (infériorité cognitive).



Figs. 31-32 – *L'uccello dalle piume di cristallo* (Dario Argento, 1970).

Mais c'est dans ... *hanno cambiato faccia* (Corrado Farina, 1971, figs. 33-35) que l'« effet Kafka » nous semble le plus criant. Pendant la première partie du film, il nous est donné de suivre le jeune cadre découvrant ce mystérieux château. Il avance, seul, un peu dépassé, et nous avec lui (puisque nous ne le quittons pour ainsi dire jamais). Nous tâchons, tout comme lui, de comprendre.



Figs. 33-35 – ... *hanno cambiato faccia* (Corrado Farina, 1971).

Au mitan du film, nous le quitterons (un temps) et apprendrons (sans lui) qu'il est, disons-le ainsi, chez des vampires capitalistes ; nous sommes alors en cognition zéro. Aussi, quand nous réadopterons la « focalisation » de départ, il nous sera possible de saisir une très nette différence quant à l'effet créé. Nous serons toujours en perception interne (nous en *percevons autant* que lui), mais en cognition zéro (en cela que nous en *saurons plus* que lui). Du coup, ce personnage, dont nous nous étions sentis très près, nous semble tout d'un coup un peu pataud, incapable de comprendre ce que, pourtant, nous, nous avons compris.

Mais si ce type de configuration permet de filmer l'angoisse, l'inquiétude et l'incompréhension des victimes qui cherchent à comprendre, elles seront aussi parfaites pour suivre le doute, l'interrogation et le questionnement qui taraudent les inspecteurs (qui finiront toujours par comprendre un peu avant nous – alors que dans le cas de la victime, c'est souvent nous qui comprenons un peu avant elle).



PERCEPTION ET COGNITION DANS LES *GIALLI*

En effet, quelques *gialli* nous font suivre des inspecteurs qui cherchent, fouillent, questionnent, jusqu'à ce que leur idée soit faite. Alors, nous passons d'une perception interne en cognition interne dans laquelle nous en savons *autant* qu'eux qui en savent *moins* que les autres (infériorité cognitive), à une perception interne en cognition externe dans laquelle nous ne savons pas ce qu'ils savent (supériorité cognitive), c'est-à-dire l'identité du tueur. Tout *Mio caro assassino* (figs. 36-37) fonctionne ainsi. Nous suivons l'inspecteur tout en essayant, comme lui, de comprendre, jusqu'à ce qu'il tienne le miroir qui lui révélera la clé de l'énigme.



Figs. 36-37 – *Mio caro assassino* (Tonino Valerii, 1972)

A la lumière d'un tel survol, quelles conclusions pouvons-nous tirer? Il semble, d'abord, que ce que Genette appelle « focalisation zéro » recoupe tantôt des cas où nous en *percevons* plus que les personnages, tantôt des cas où nous en *savons* plus que les personnages. La distinction est importante puisque cette seule focalisation crée trois effets différents : l'effet de « transparence », l'effet « Rosebud » et l'effet « Hitchcock ». Il semble, ensuite, que ce qu'il appelle la « focalisation externe » recoupe tantôt des cas où nous en *percevons* moins que les personnages, tantôt des cas où nous en *savons* moins que les personnages. La distinction, encore une fois, est importante puisque cette unique focalisation crée trois effets : l'effet d'« exclusion », l'effet « Buñuel » et l'effet « Jack l'éventreur » ou « Hercule Poirot ». Il semble, enfin, que ce qu'il appelle « focalisation interne » recoupe tantôt des cas où nous *percevons* autant que les personnages, tantôt des cas où nous en *savons* autant que les personnages. Or, deux nuances doivent être apportées. Il peut arriver, d'une part, que ce que l'on perçoit (avec le personnage) ne revête aucune importance (et ne crée, conséquemment, qu'un faible effet). Mais il peut aussi arriver, d'autre part, que ce que l'on sait (avec le personnage) crée deux effets différents selon que ce personnage (avec lequel nous partageons le savoir) comprenne ou non ce qui lui arrive. Le premier cas pourrait créer des effets de « surprise », le second l'effet « Kafka ».

Ces nuances étant apportées, quel travail reste-t-il à accomplir ? D'abord, il ne serait peut-être pas inintéressant d'effectuer les divers recoupements possible entre la typologie de la focalisation et la typologie des ocularisations (telle qu'esquissée au début de cet article). Au reste, il serait intéressant, aussi, de voir quelles configurations seraient propres à un auteur, à un genre, voire à une époque en particulier. D'autre part, il serait pertinent, croyons-nous, d'asseoir un peu plus solidement cette autre confusion, en germe dans la définition de la focalisation, entre « savoir » et « pensée ». Il nous semble que les exemples ne manquent pas. Le personnage de Columbo, nous apparaît d'ailleurs, à cet égard, un cas de figure plutôt intéressant : nous sommes en perception interne (nous percevons ce qu'il perçoit), nous sommes en cognition zéro, c'est-à-dire en supériorité cognitive (nous savons toujours, contrairement à lui, qui a commis le crime, dans quelles circonstances, etc.), mais nous ne sommes jamais admis dans ses pensées (focalisation exter-

JEAN-MARC LIMOGES

ne ?), nous ne savons jamais s'il ignore ou s'il feint d'ignorer (ce qui fait, en sommes, l'intérêt d'un tel personnage). Nous pourrions dès lors, en étudiant à part cette question de l'admission dans les pensées d'un personnage, établir les modalités de cette admission (images mentales, monologues intérieurs, etc.) d'une part, et les effets de sympathie envers ses personnages (un personnage « ouvert » risquant de susciter plus de sympathie qu'un personnage, disons, « fermé »)⁴¹. En effet, un travail qui s'attarderait, d'une part, aux différences entre ce qui est perçu et, d'autre part, aux différences entre les personnages ouverts et fermés et, enfin, aux diverses modalités grâce auxquelles ces informations seraient *rendues* au spectateur (ocularisation, mais aussi narration, monologue intérieur, etc.) nous permettrait, non seulement de mieux définir la question de la focalisation, mais rendrait aussi peut-être mieux compte, au cinéma, des divers jeux d'identification.

- 1 Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, pp. 206-211.
- 2 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983, pp. 43-52.
- 3 Gérard Genette, *Figures III*, cit., p. 206 (c'est l'auteur qui souligne).
- 4 *Ibidem*.
- 5 *Ibidem*.
- 6 *Idem*, p. 207 (nous soulignons).
- 7 *Idem*, p. 209 (nous soulignons).
- 8 *Idem*, p. 207 (nous soulignons).
- 9 *Idem*, p. 210 (nous soulignons).
- 10 Il est vrai qu'il évoquait aussi les pensées du personnage lors de la définition de la focalisation interne : « La focalisation interne, n'est pleinement réalisée que dans le récit en 'monologue intérieur' » (*Idem*, pp. 209-210). Mais jamais il ne parlera, pour exemplifier ce qu'il entend par une focalisation externe « pleinement réalisée », de récit dans lequel il ne nous est jamais donné de percevoir ce que perçoit le personnage.
- 11 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, cit., pp. 49-50 (nous soulignons).
- 12 *Idem*, p. 50 (nous soulignons).
- 13 Cette confusion entre « le perçu et le pensé » a aussi été relevée par François Jost (dont nous reparlerons bientôt) : François Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1987, p. 13 (c'est l'auteur qui souligne).
- 14 Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, Paris 1992.
- 15 Genette et Jost reconnaissent cette nuance. Le premier souligne, au sujet de la différence entre focalisation interne et externe, qu'« il peut arriver que, du point de vue de l'information pertinente, les deux partis soient équivalents » (*Nouveau discours du récit*, cit., p. 50, c'est l'auteur qui souligne), le second rappelle qu'il se peut que ce que nous voyons et qui échappe au personnage « n'apporte aucune information pertinente quant au déroulement de l'histoire » (*L'Œil-caméra*, cit., p. 65, nous soulignons).
- 16 André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, Nathan, Paris, 2005 (2^e éd.).
- 17 François Jost, *Un monde à notre image. Enonciation, cinéma, télévision*, Méridiens Klincksieck, Paris 1992.
- 18 François Jost, *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Nuit blanche-Méridiens Klincksieck, Québec-Paris 1998.
- 19 Christian Metz, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris 1991.
- 20 On aura remarqué qu'il n'est ici question ni de « pensées » ni de « perception ».
- 21 François Jost, *L'Œil-caméra*, cit., pp. 18-19 (c'est l'auteur qui souligne). Dans *L'Enonciation impersonnelle*, Metz rappellera que Jost parlait d'« ocularisation » pour la « subjectivité visuelle » et d'« auralisation » (*L'Œil-caméra*, cit., p. 19 et suiv.) pour la « subjectivité auditive » (*L'Enonciation imper-*

- sonnelle*, p. 114). Il aurait cependant préféré parler de « focalisations ‘visuelles’ et ‘auditives’ » à côté de ce qu’il aurait baptisé les « focalisations ‘mentales’ » (*Idem*, p. 115).
- 22 François Jost, *L’Œil-caméra*, cit., p. 19.
- 23 *Idem*, p. 24.
- 24 *Idem*, pp. 19, 22, 24-25 et p. 64 (c’est l’auteur qui souligne).
- 25 Christian Metz, *L’Énonciation impersonnelle ou le site du film*, cit., p. 154.
- 26 *Ibidem*. Il parlera aussi de « régime [...] interne, ou subjectif ».
- 27 *Ibidem*.
- 28 *Ibidem*. Il dira aussi qu’il s’agit là d’« énonciation ‘omnisciente’, ‘effacée’, ‘transparente’, etc. ».
- 29 Jean-Marc Limoges, « Images mentales, ouvertures et sympathie. Typologie et interprétation des images mentales dans les *gialli* », dans *Vies et morts du giallo, Panorama-cinéma* (sous la direction de Alexandre Fontaine-Rousseau), n° 2, été 2011, pp. 255-303.
- 30 Christian Metz, *L’Énonciation impersonnelle ou le site du film*, cit., p. 161.
- 31 François Jost, *L’Œil-caméra*, cit., p. 24.
- 32 François Jost, *Le Temps d’un regard*, cit., p. 138.
- 33 *Ibidem*.
- 34 François Jost, *L’Œil-caméra*, cit., p. 25.
- 35 François Jost, *Le Temps d’un regard*, cit., p. 138.
- 36 Notons toutefois que Jost lui-même avait tenté ce recoupement dans *L’Œil-caméra*, cit., p. 115.
- 37 Il peut paraître curieux – voire paradoxal – de qualifier ainsi ce que nous ne percevons pas. Il est cependant des indices qui nous permettraient d’avoir une idée de l’importance de ce qui, ainsi, nous échappe : la réaction du personnage, une musique extradiégétique, etc.
- 38 Si un seul personnage avait occupé le cadre, il aurait forcément été élu « foyer perceptif » et nous aurions été en perception interne sur ce personnage.
- 39 En perception externe « *sur* ce personnage » puisque nous serons en perception interne « *sur* l’assaillant » (en cela qu’il nous est donné de percevoir ce qu’il perçoit). Encore une fois, ici, nous nous retrouvons dans une ambivalence cognitive : nous possédons une information que les autres personnages ne possèdent pas (la victime est en train de se faire attaquer par le meurtrier) tout en ne possédant pas une information qu’au moins deux d’entre eux possèdent (l’identité du meurtrier). Au reste, on voit comment la question de l’ocularisation se distingue de la question de la perception. Si nous sommes en ocularisation interne (primaire) sur l’assaillant, nous sommes en perception externe sur la victime.
- 40 Il se peut aussi, dans un second temps, que nous nous retrouvions aussi en *égalité cognitive*. Il se peut, en effet, que nous en sachions, que nous en connaissions ou que nous en comprenions *autant* que les personnages. Cependant, une autre question devra se poser : est-ce que ce personnage – en regard duquel nous en savons *autant* – en sait *plus* ou *moins* que les autres, comprend ou non ce qui lui arrive. Nous y reviendrons.
- 41 Voir, à ce sujet, les propositions offertes dans notre article précédemment cité.





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, suscitant 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.





CINEMA, AN ART MORE *PHOTOGRAPHIC* THAN *AUTOGRAPHIC*

André Gaudreault, Université de Montréal

Abstract

It would be difficult to situate cinema, in the sense of *institutional cinema*, in a chart whose purpose would be to illustrate the various allographic and autographic aspects (in the sense Goodman and Genette use these terms) of different art forms. Cinema is a complex art in which, like in a rhizome, various expressive means, channels of transmission, systems of notation and modes of execution overlap. The task is even bigger with respect to the body of films known as early cinema, or rather *kine-attractography*. Early cinema is a hundred times more rhizome-like than institutional cinema, because it involves a number of “performative” gestures (live music or commentary, etc.) whose effect is to multiply the sites of creation or authorship. Kine-attractography involves both *allographic* recording (because it is purely instrumental) and the *autographic* performance of a given actor, even though anonymous, in an execution-screening complemented by equally *autographic* performances by live figures. Hence, the difficulty in identifying the underlying system joining the various instances *at work* in such situations. Just as photography rhymes with allography, cinema is a *photographic* art before it is an *autographic* one.

It is generally agreed upon that it would be difficult to situate *cinema* on a chart whose purpose would be to illustrate the various allographic and autographic aspects of different art forms, despite the numerous and repeated explanations of both Nelson Goodman¹ and Gérard Genette.²

The present discussion, like those of others before me, is an attempt to put my shoulder to the wheel in order to understand, in light of Genette’s adaptation of Goodman’s hypothesis, where cinema fits in this “bazaar,” which sometimes resembles the famous china shop, with cinema playing the role of the bull. Not because Goodman’s hypothesis, nor Genette’s adaptation of this hypothesis, do not hold under scrutiny, but probably because cinema, in the end, is perhaps not *an* art but rather *several* arts, part of what I would call an “artial” system. This has enormous consequences for our way of thinking about cinema within the arts system. Moreover, it is probably because of cinema’s rather peculiar place in this system that it has become the task of film scholars (thank you, François Jost!³ thank you, David Rodowick!⁴) to separate the wheat from the chaff, and show how some of the postulates of the “Goodmano-Genettian” system, if you will allow me the expression, pinch a little (and how the entire mechanism of the theory developed by





ANDRÉ GAUDREULT

Goodman and then Genette sometimes gets jammed up) when trying to apply them to cinema. This helps us to see the source of the possible aporia or limits of the allo-autographic dichotomy, and it also helps us to better understand cinema as an art, or rather as an “artial” system.

I am aware of the fact that this foray into the field may appear promising and that I may disappoint the reader, for I am capable here of delivering only prolegomena. I will knock on various doors, some of which I will not pass through, simply because they open onto questions too complex for me to attempt to resolve in a modest article such as this one.

I have been spurred on by the possibilities opened up by François Jost’s work on “Genetto-Goodmanian” theory, which Jost attempts somehow or other, but always brilliantly, to adjust to the reality of the cultural series “cinema” in his now nearly fifteen-year-old volume. Jost devotes a long chapter to what might be described as the “ontological” complexity of cinema that manifold art with numerous means of expression. To my knowledge, French-speaking authors in film studies have not taken up these questions since then, at least not in any meaningful way. In the English-language literature, a special place must be awarded to the hypotheses of David Rodowick, who devotes three short but inspired pages to Goodman’s two systems in his volume *The Virtual Life of Film*. Here Rodowick ably demonstrates all the problems cinema poses for the question at hand: “The clearest examples of autographic arts imply a unique author whose work is accomplished in a one-stage act. Two-stage arts require aesthetic grounding in a system of ideally inalterable notation. Film does not fully satisfy either criterion.”⁵

“Film does not fully satisfy either criterion.” it is *other*. Jost says the same thing: “How to define cinema? [...] A media mixture of multifarious expression, there can be no doubt it borrows from several systems.”⁶ Indeed cinema may not be *an* art, a *singular* art. It may be better to see it as a cluster, a combination. In any event, it is a “mixture” of expressive media: “it borrows from several systems.”

I can thus only endorse the work of my predecessors Jost and Rodowick. In the case of the latter, I would plead for cinema’s artistic specificity – and no clause in the “Genetto-Goodmanian” theory truly foresaw the specific nature of this little terror of the arts called cinema. I would also point out the fundamental multiplicity of this veritable “artial system” – the one and the same cinema.⁷

Cinema is a complex art, and in this sense it is more complex – perhaps it would be better to say “more composite” – than texts (I will not say literature), because like in a rhizome, various expressive means, channels of transmission, systems of notation and modes of execution overlap. As they said back in the 1970s and 1980s, cinematic *polyphony* contrasts with literary, or more precisely textual *monody*.⁸ To return to Christian Metz, we find five expressive means (moving images, textual elements, speech, sounds and music) and in the other only one: written language. Cinema thus gave rise to a veritable polyphony of information, whose parameters are:

- The constant presence of what we might call “situational gain;”⁹
- The “depth” of the sign (Barthes);
- The co-occurrence of multiple signs.

Cinema invites the viewer to decode five kinds of signs, certain of which are composite signs, formed out of a multitude (or swarm) of signs; cinema is something of a composite art. *Cinema*, I said. Perhaps I should say, to adopt the expression I recently proposed to describe the medium’s



CINEMA, AN ART MORE *PHOTOGRAPHIC* THAN *AUTOGRAPHIC*

institutional existence (beginning around 1912-14), *institutional cinema*,¹⁰ which I contrast with *kine-attractography* (a term better suited to discussion of the issues raised by “early cinema” than this latter expression itself).

Kine-attractography, in addition, is more complex than cinema (institutional cinema) and obliges us to engage in real hair splitting when it comes time to account for its place on the auto-allography table. Simply (a euphemism ...) because kine-attractography multiplied at will the various agents of “creation” or authorship, but also because, it is generally agreed, it was not even an art. To paraphrase Goodman in the hands of Genette, we might wonder when art begins,¹¹ or more specifically, when there is *film art*. This is a truly programmatic question and in recent years I have carried out thorough research into the matter.

If film art did not exist at the time kine-attractography was dominant, we might wonder whether it is appropriate to apply the “Goodman-Genettian” typology to it (something I will not do here). In our discussions on film, Genette himself, unfortunately, is not much help, because his work does not really take cinema into account – as if this “multimedia monster” (the expression is Genette’s)¹² horrified and terrified him. Go figure!

To date, I have based my thinking on at least two postulates:

1. Institutional cinema is a composite art in which various means of expression, transmission channels, systems of notation and modes of execution overlap as in a rhizome.
2. Kine-attractography was not an art, but at the same time was something more complex and composite than institutional cinema, thereby multiplying the levels of expression, transmission, notation and execution.

What this means is that it is one thing to determine the allo- or auto- aspect of what we call the literary monody, and another, a *completely different other*, to categorise cinema’s informational polyphony. Rather than being monodic, cinema is a polyphonic braiding of multiple monodies. A braiding of monodies, or to use another expression with which I have described a similar phenomenon, a meshing of media – an *intermedial meshing*. This is what Rodowick has in mind when he speaks of the “difficult hybridity of film.”¹³

What does stating that kine-attractography was more complex and composite than institutional cinema mean? For the past few years, I have been attempting to demonstrate that it is better to see so-called early cinema not as representing the *early* stages of the new cultural practice that was to become cinema, but rather from the perspective of other practices, to which, in a sense, the kinematograph camera attached itself in order to do differently *what was already being done* within the practices in question, even before the introduction of this new device.¹⁴ What the first *kinematographers* did was “simply” (euphemisms, there’s nothing like them!) to use a new device, the kinematograph, within *already established cultural series*: photography, the magic lantern, the magic sketch, etc.

According to this hypothesis, we should not view so-called early cinema as the legitimate representative of cinema’s *early period*, because the moving pictures of the first years of the 20th century were not yet truly cinema at all. We would thus benefit greatly from studying a particular moving picture or a particular “kine-attractography” practice, as an extension of the *magic sketch*, the *fairly play* or the *magic lantern* cultural series, etc.



ANDRÉ GAUDREULT

The kinematograph was a novelty and the first people to use the device, whether to make moving pictures or to exhibit them, were already working in a cultural series outside cinema, albeit in a relatively similar field. According to this hypothesis, what the first *kinematographers* did was to use a new device, the kinematograph *within cultural series* in which they were already working or, if they were neophytes, by taking as their model the *modus operandi* of a dominant cultural series of the period. In this way, among the first film showmen we find, for example, itinerant projectionists going from place to place showing still images with their magic lantern.

Moreover, the kinematograph was seen at the time as a device strictly for *reproduction*, and kinematographers' work consisted in recording a series of attractions and capturing a variety of performances. Some of these "performances" *appeared* natural, such as *Train Entering a Station* (*L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, Lumière, 1897) and *Card Game* (*Partie d'écarté*, Lumière, 1896). Other performances, such as *Waterer and Watered* (*Arroseur et arrosé*, Lumière, 1895), were scripted to varying degrees, while others yet were in a sense pre-constrained, pre-fabricated, coming directly from another cultural series and transferred into the world of kinematography in the form of what Philippe Marion and I have called "attractional packages,"¹⁵ Edison's famous *Sandow* (1894) for example.

Kine-attractography was an *allographic* recording (because it was purely instrumental) of an *autographic* performance by a particular actor (who could nevertheless be anonymous). Here lies the difficulty of identifying the underlying system uniting the various agents *at work* in such cases. Everything depends on what one looks at. It is true that, like photography, cinema is in some respects a manifold autographic art, because of a very simple principle tied up with the reproducibility of the work. As Genette describes,

*Because it typically involves two stages of developing and printing, the art of photography in its standard state [...] may serve as a paradigm for the multiple autographic regime as defined by Goodman, who says that "the autographic arts are those that are singular [only] in the earliest stage:" a photographic negative is singular, the prints taken on paper are, if one desires, multiple.*¹⁶

One might also argue, as Jost does, that cinema's photographic aspect places it from the outset onto the side of allography, particularly during the early cinema period: "the recorded 'picture' was seen as identical to what it reproduced regardless of who took it."¹⁷ Still following Jost, we might go even further, placing himself on the side of Genette at the expense of Goodman, he argues the following:

*If we believe, with [Genette], that the allographic system is less ontological than it is a matter of cultural convention and use, and that allographic works do not exist in the absence of allographic art, we must conclude that film is received primarily as an allographic work (even though this hypothesis is contrary in letter to Goodman, who sees autography as preceding allography).*¹⁸

Just as photography, at least in its strictly technical dimension, is closer to *allography*, cinema is a *photographic* and thus *allographic* art before it is an *autographic* one. As for cinema as a whole, and in particular kine-attractography, to which the label "art" is denied, we could say that



CINEMA, AN ART MORE *PHOTOGRAPHIC* THAN *AUTOGRAPHIC*

it derived from the cultural series *photography*, and is thus an *allographic* series before it is an *autographic* one. It became fully autographic over the course of the 1910s when films came to be signed and the *film director* gradually replaced the *kinematographer*.

An allographic series, without a doubt, but one which carried with it undeniably autographic elements such as the various performances of its agents, at any level – if indeed, as Jost remarks,¹⁹ these were part of a “given intention”. This series became fully autographic only when the leading function of the film director’s “signature” was recognised.

What’s more, kine-attractography was also the site of another kind of at least two other indisputably autographic elements: the “vagaries of the screening” or the well and truly “signed” aspect of any public screening; and the “variations in the film” or the immeasurable lability of the text of what were known at the time as “moving pictures.”²⁰

The *allographic* recording of an actor’s *autographic* performance requires, for its transmission to be possible, the *screening of a film*. This screening may be the site of expressive acts capable of belonging to one or the other system: allography or autography. In fact, we could say that from the perspective of the execution/screening, film has gone from a maximum degree of autography (in the kine-attractography paradigm) to an equally maximum degree of autography (in the institutional cinema paradigm). Indeed, the kine-attractography system’s many *in vivo* agents (exhibitors, projectionists, musicians, barkers and lecturers) deliver an execution-screening, which is just as *autographic* as the performances of the animated figures originally recorded on film. Conversely, institutional cinema discarded lecturers and barkers, and eventually musicians, so “the exhibitor [could become] a mere executant of a pre-conceived show, already set down on and engraved on the film.”²¹

The second parameter, variations in the film, refers to an unstoppable historical phenomenon: the farther back in time one goes, from 1905 to 1902 and then to 1898, the lesser the likelihood that the films shown in the various venues of the time – the same month, the same week or even the same day – will be “carbon copies” of each other. Because, during the kine-attractography period, the person with the last word on the make-up of the film, its assemblage and juxtaposition with other films, was the person showing the film: this could be an exhibitor or a projectionist, and in some cases an exhibitor-projectionist. What is true of the film is even truer of the screening itself, which was always subject to *local* variations in live accompaniment, wholly dependent on a *local* agent.

A film’s variance, moreover, transcends the shift from kine-attractography to institutional cinema, just as it transcends the advent to talking films. For the film to reach viewers and be screened for them, cinema alone requires that a *copy of the film* must first have been made, placing cinema on the side of allography once again. Indeed copies are everywhere in film. What we watch in a movie theatre when we “consume” a film is a copy. Only very rarely do we watch an “original” negative or positive print. What’s more, very few of us see the same copy of a film, because each movie theatre has its *own* print.

Even today, every print of a film is liable to variance, however minute. The likelihood of this was much greater at the time of kine-attractography, before institutional laws governing film practices were in place. During the kine-attractography era an incalculable number of factors contributed to the multiplication of variants,²² as shown in the following table (fig. 1), which I conceived for an article written in 2004:²³

ANDRÉ GAUDREULT

Agents involved in making and exhibiting moving pictures:		
1. ab ovo	:	the initiator who conceives the film
2. in vivo	:	the operator who creates the film <i>[or the film director (in certain cases)]</i>
3. in vitro	:	the manufacturer who assembles the film
4. in texto	:	the manufacturer who sells the film
5. in situ	:	the exhibitor who mounts the program
6. in fine	:	the exhibitor who shows the film

Fig. 1 – Factors in the increase in the number of versions.

As this table shows, the exhibitor must also be seen as a factor in the multiplication of variants: as the owner of the films, he used them as he saw fit. Figure 2, which also dates from 2004 and employs Charles Peirce’s distinction between type and token, gives a sense of the extent of this phenomenon. Genette employs this same distinction, using the terms type and occurrence, although at the time of adopting these concepts in my work in 2004 he did not influence me.

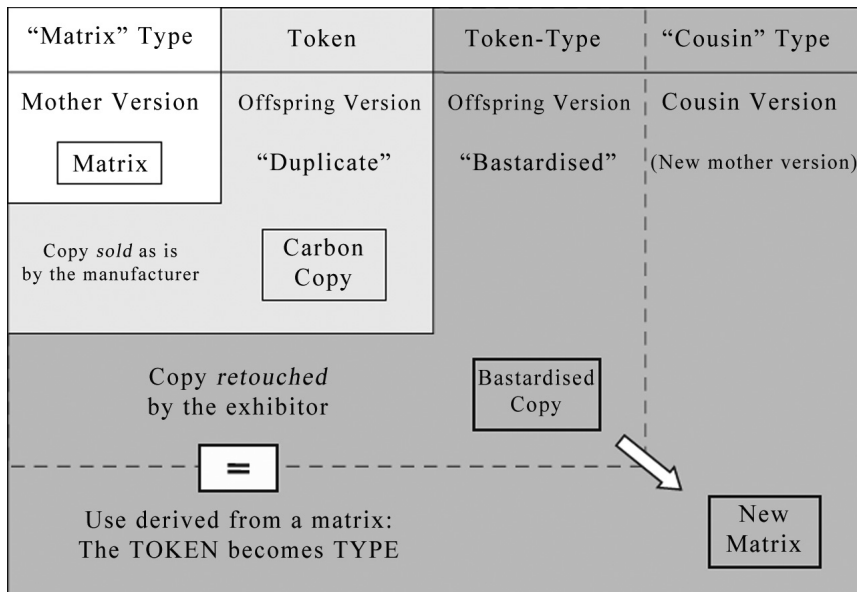


Fig. 2 – Types and tokens: variations from one copy of a film to another.

CINEMA, AN ART MORE PHOTOGRAPHIC THAN AUTOGRAPHIC

- 1 Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Systems*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1968.
- 2 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris 1994 (eng. ed. *The Work of Art. Immanence and Transcendence*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1997, p. 40).
- 3 François Jost, *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Nuit blanche-Méridiens Klincksieck, Quebec City-Paris 1998.
- 4 D.N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge 2007.
- 5 *Idem*, p. 16.
- 6 François Jost, *Le Temps d'un regard*, cit., p. 152 (my translation).
- 7 An artial system which might practice the "interartiality" that Walter Moser espouses in his article *Interartialité: pour une archéologie de l'intermédialité*, in Marion Froger, Jürgen E. Müller (eds.), *Intermédialité et socialité: histoire et géographie d'un concept*, Nodus Publikationen, Münster 2007, pp. 69-92.
- 8 See in particular Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964 (eng. ed. *Critical Essays*, Northwestern University Press, Evanston 1972). See also Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, vol. 1, 1971 (eng. ed. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, University of Chicago Press, Chicago 1991).
- 9 I borrow this expression from François Baby, "Du littéraire au cinématographique: une problématique de l'adaptation," in *Etudes littéraires*, vol. 13, no. 1, 1980, pp. 11-41.
- 10 André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS, Paris 2008 (eng. ed. *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*, University of Illinois Press, Bloomington 2011).
- 11 For Genette, as we know, the question is: "When is there art?"
- 12 As reported by François Jost, *Le Temps d'un regard*, cit., p. 152.
- 13 D.N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, cit., p. 14.
- 14 See in particular André Gaudreault, *Film and Attraction*, cit.
- 15 See André Gaudreault, Philippe Marion, "The Mysterious Affair of Styles in the Age of Kine-Attractography," in *Early Popular Visual Culture*, vol. 8, no. 1, February 2010, pp. 17-30.
- 16 Gérard Genette, *The Work of Art. Immanence and Transcendence*, cit., p. 40.
- 17 François Jost, *Le Temps d'un regard*, cit., p. 133 (my translation).
- 18 *Idem*, p. 156 (my translation; emphasis in the original).
- 19 *Idem*, p. 144.
- 20 I borrow this formulation from Alain Boillat, who was obliged to cancel his participation in the conference ("L'Œuvre de l'art: La pensée esthétique de Gérard Genette," Université Rennes 2 Haute Bretagne, 25-27 November 2010) for which the present article was prepared and who was to have delivered a paper there entitled: "La transcendance de l'œuvre selon Genette et les phénomènes 'd'oralité' au cinéma: variance du film, mouvance de la séance." See also the conference proceedings: Joseph Delaplace, Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic (eds.), *La Pensée esthétique de Gérard Genette*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2012.
- 21 François Jost, *Le Temps d'un regard*, cit., p. 159 (my translation).
- 22 Here these "variants" are called "versions," a term we should perhaps reject or, at the very least, question, given that it implies the existence of a unique and authentic original, something that is incompatible with the ideas I have set out in the present article.
- 23 "Les versions multiples à l'époque du cinéma des premiers temps, LA SUITE," II MAGIS International Film Studies Spring School (Gradisca d'Isonzo, 19-28 March 2004). A paper prepared in collaboration with Pierre Chemartin (a doctoral candidate at the Université de Montréal). Unpublished.





CINEMA WITHIN THE AESTHETIC RELATION: FILM STUDIES AND GÉRARD GENETTE'S ART THEORY

Claudio Bisoni, Università degli Studi di Bologna

Abstract

Throughout their histories, film theory and analytical aesthetics have rarely shown points of contact. This paper attempts to overcome this impasse by showing the suitability of Genette's aesthetics to film studies while tracing a broader reconnaissance of these misconnections. This essay is divided into two parts. First, it identifies the reasons that have hindered the interactions between analytic aesthetics and film studies. Second, it addresses the compatibility of some of the concepts Genette presents in his magnum opus *The Aesthetic Relation* to contemporary film studies.

The reasons for a misconnection

Few scholars have embarked on the study of both film theory and aesthetics, for example Noël Carroll, among the analytical philosophers, and Dominique Chateau, as a representative of continental philosophy. Despite a few efforts, today film studies and analytical aesthetics hardly display structural points of contact.

In this essay I would like to show how such a shortcoming can be overcome by looking at Gérard Genette's aesthetics, a theory in which film studies have traditionally shown little interest. Such detachment is, however, part of a larger historical phenomenon, and as a way of introduction, I intend to address the three main reasons behind the traditionally weak links of film studies and analytical aesthetics.

First, analytical aesthetics usually addresses the issue of the definition of art, presenting it through limit cases, such as the couples of materially indiscernible objects.¹ In this instance, even if art objects x and y present the same properties, they are not necessarily the same thing. Such a patent violation of a key ontological principle – the so-called Principle of the Identity of Indiscernibles – implies that there are things that the eye cannot grasp. It also assumes that art is not necessarily a matter of perception and as a result that aesthetic properties do not prompt its definition. This reasoning is largely unappealing to film scholars, who are well aware of the expressivity of the materials involved in the filmic experience and thus instinctually distrustful of the anti-phenomenological approach that underpins analytical aesthetics.

Second, analytical philosophers work on a general definition of art, as it is not oriented to the





CLAUDIO BISONI

specificities of the medium. In Italy the idea of a comprehensive aesthetics, unbound to the issue of empirical differences between the arts (both in medium and language), dates back to Benedetto Croce's idealism. Yet, this tradition is rejected by Italian film scholars, trained according to a structuralist and post-structuralist curriculum. In an international context the contemporary debates on the post-medium condition of cinema and visual arts have instead produced stances that emphasize the discrete specificities of each medium. Rosalind Krauss, for instance, talks of physical properties, supporting structures, expressive possibilities and conventions. These specificities also define the aesthetic field pertaining to each medium,² which explains why film aesthetics focuses on the study of cinema's own devices (whether technological, expressive or pertaining to the apparatus) as well as those borrowed from the other arts, but readapted to cinema's specificities. Film aesthetics does hardly revolve around the role that cinema occupies in a general system of the arts.

Third, analytical aesthetics is not text-oriented. Rather, it deliberately defies textual analyses to produce meta-interpretations circa the status of certain texts as artworks. On the contrary, to film theorists, especially those writing in the 1960s and 1970s, a

*concept like intertextuality is understood only as an "aesthetic" figure, rather than the acknowledgment by criticism and theory that meaning is not a function of textual interiority, but is constituted in a complex web of different practices and institutions. [...] The "theory" presupposed by the discourse of political modernism is precisely an immanent one.*³

In 1984, Dudley Andrew went against an approach to film theory that he saw as excessively influenced by the "cultural philosophy" of Foucault and Derrida. He motivated his opposition by invoking the necessity to develop a closer "interplay between theory and criticism." "This interplay [...] has at least the form of a dialogue in which the films have the first word and, frequently, the last."⁴ This paradigm, which has dominated most of the traditional discourses on film aesthetics, is far from the investigations of analytical aesthetics which usually focus on artistic identity, leaving aside discussions on the creative aspects of art making or critical interpretations. The sole interpretations analytical aesthetics has put forward are those concerning the transformation of material objects into works of art.⁵

The reasons for a possible encounter

Such an impasse can be avoided if we look at Genette's theory of the aesthetic relation, in which I identify four aspects of particular relevance to contemporary film theory.

1) *The relation.* Genette does not believe in an objectifying aesthetics. He, for instance, distances himself from Nelson Goodman, for whom the question to ask is not "*What* is art?" but "*When* is art?" As it is well known, Goodman answers the latter by stating that art occurs whenever we face symptoms of the aesthetic (that is syntactic density, semantic density, relative repleteness, exemplification, multiple and complex reference).⁶ For Genette, however, only a particular type of attention can produce an aesthetic object. For him, the relevant question is "When is an object *received as an artwork*?"⁷ Consequently, Goodman's list of symptoms needs to be



conceived as a list of symptoms of the aesthetic relation. Yet, in accordance to such a relabeling, Genette finds Goodman's list lacking in one item: appreciation. "Appreciation," for Genette, is a process of objectification of judgment, or in other words: "The natural tendency to ascribe to an object, as one of its objective properties, the 'value' that derives from the way one feels about it."⁸ Still, the aesthetic relation is a necessary, yet not sufficient condition to define a work of art. To speak of art, we then need a certain type of attention as well as the conviction that the work was intentionally created as such. To articulate his ideas about intentionality, Genette draws from George Dickie's definition of art as a concept necessarily implying intentionality. This intentionality should not have been present only in the act of creation, but also in the moment of reception,

whether an object attains the status of a work basically depends, then, on whether its receiver considers the possibility that aesthetic intention is present within it. [...] Just as, for me, an object is an aesthetic object when I enter into a relation of an aesthetic type with it, so it is a work of art for me when, rightly or wrongly, I decide that this relation can be traced to an authorial intention.⁹

After activating the aesthetic relation, the receiver "fulfills" it when s/he recognizes that the object of the relation is a human manufacture intentionally meant to be received as a work of art. Only in this way do we experience an artistic relation that is "the ascription of the status of artwork to an aesthetic object."¹⁰

In order to improve our understanding of the implications of this curious form of aesthetic subjectivism, we need to understand what it is not. We live in an epoch full of impulses to end post-modern rhetoric. It is also an era where facts are taking reprisals for the attention previously dedicated to interpretations and, even in Europe, an increased energy is allocated to analytical philosophy.¹¹ In this context, it is important not to mistake Genette's aesthetics for a form of post-modern relativism. For example, it is crucial to stress that Genette describes the attribution of an authorial intention as a decision that can be taken *rightly or wrongly* ("à tort ou à raison").¹² A few sentences later he explains "a belief does not have to be articulated to be active,"¹³ a sentence in which "articulated" should be read as "justified". In short, Genette here states that what determines the intensity and the form of the aesthetic experience of a work of art depends on the degree of our belief. Any subjective belief does not require any justification. It needs to be neither justified nor true to exist and to function (and this is valid for any of the meanings of both "justified" and "true"), as no subjective belief has any implications as to the truth of its content. Genette's theory is then epistemologically neutral. It is not relativistic, as epistemological relativism does not simply defend the idea that there are several criteria to judge the truth of something. Rather, it claims that "there are no, and there cannot be, *meta-criteria* when judging criteria of truth, that is, there are no meta-criteria to evaluate whether some criteria of truth are better than others."¹⁴ Genette never steps towards this direction even if he does not exclude that some criteria and symptoms on which we base our belief that something is a work of art can be better than others. Indeed, he spends much of his writing to produce a rigorous evaluation of many of these cases.

2) *Aesthetics and the end of art.* Contrary to Goodman, who believes that a description of the aesthetic always depends on the presence of art, Genette does not imply that every aesthetic object is also *ipso facto* a work of art. His differentiation between the aesthetic relation and the artistic

CLAUDIO BISONI

relation (itself a product of the ascription of intentionality) is susceptible to many attacks, most importantly perhaps to those ensuing from Monroe Beardsley's well-known concept of "intentional fallacy." Genette is aware of the vulnerability of his argument, but he does not deal with it. Rather, his preoccupations seem to be directed to presenting an operative criterion that reasonably distinguishes not between what art is and what art is not, but between an experience of works of art and the ways in which we "aestheticize" every-day objects. This can also be taken as a variation on the theme of "the end of art." Genette does not explicitly refer to it, yet the theme has received much commentary by the philosophers with whom Genette directly engages, especially by Danto.¹⁵

To state that art occurs only insofar as someone intended to make it and somebody else is ready to recognize this intention can be accepted only if we assume that the word "art" does not connote qualitatively different practices and entities. But then, what remains of art? If we subscribe to Genette's definition, art is not an autonomous entity with the power of defining Beauty and/or "an immanent production of truths."¹⁶ Rather, it becomes the prosaic effect of a specific form of attention and categorization. One circumstance that is worth remarking at this point is that those who lament the death of art, as well as the end of its production of truths, are usually the same people that fear that art may dissolve "in a competitive relation with the instruments of mass communication, information and fashion."¹⁷

I think that film scholars can share this concern in ideal terms, but I do not believe that it deeply affects their case. Indeed, throughout the 20th century, cinema has been the very device that blurred the distinctions between art, cultural industry and mass communication. By doing so, it has forced the expansion of the aesthetic beyond its original boundaries. In this lies its identity as popular art. Cinema has undermined the categories of taste and aesthetic judgment or in Genette's words, we could say that it has led to the transformation of aesthetics from a system based on "internal criteria," to a system defined by "external," "institutional" and "socio-cultural" ones.¹⁸

Film scholars can find themselves in a privileged position to appreciate Genette's description of the functioning of the aesthetic relation in every-day life, as well as the advantages of the aesthetic/artistic divide. Cinema was quickly recognized as an art form, but this status has ever since remained intermittent. Cinema, Genette would argue, does not belong to "constitutive artistries,"¹⁹ it belongs to "occasional, or 'conditional,' [...] *attentional*"²⁰ artistries. The filmic canon is, for instance, different from the literary one: it is more open and always negotiable. Many films confirm this point as they have dramatically changed their status, quickly passing from forms of popular entertainment to publicly recognized artworks. Many of the films that in the 1940s Adorno and Horkheimer considered at the same level of Chrysler and General Motors mass products are today studied as part of the university curriculum.²¹ Such shifts in status have usually occurred because of a transformation in the type of aesthetic attention activated by different "reading communities" (and which, we should also note, often include the so-called "artists in the audience").²² At the same time, reception theory has demonstrated how aestheticizing processes (the symptoms of aesthetic attention) play a major role in many phenomena of cinema's cultural history and today's landscape of new media (i.e. fandom and cult criticism).

3) *Artistic intention and the author's "Long Shadow."* We said that the way in which Genette reintroduces the concept of intentionality into the theoretical debate is exposed to the attacks of intentional fallacy. Further, it also opposes a key notion of political modernism, namely the notion

of the “death of the author.” Literary theorist Carla Benedetti has noticed that Michel Foucault’s essay *What Is an Author?* has often been misunderstood.²³ By revealing the function of the author as a historical product bound to the artistic system of modernity, Foucault only aimed at presenting the author as a contingent figure. According to this stance, the art world has then passed over the author theories put forward by both the political modernism and the postmodern period:

*In the same context in which the aestheticization of the living world has dissolved the traditional confines of the aesthetic, the survival of art as a specific institution is more than ever guaranteed by the author-function. Thus we have on the one side authored merchandise [merci d’auteur], such as a leather jacket, a purse, or even a coffee-maker bearing the signature of world-renowned designers like Ralph Lauren, Calvin Klein, Giorgio Armani and therefore valued, while on the other we have fetishized authors and their fetishized works [feticci d’auteur], like the latest book to hit the bestseller list due to the name-recognition of the author rather than the intrinsic value of the work itself.*²⁴

The author of whom both Genette and Benedetti speak of is not the author evoked by the semi-otic theory of textual cooperation.²⁵ It also differs from the author for whose death Roland Barthes hoped.²⁶ “Author” here should neither be understood as a function of the text, nor as the intentional subject that guarantees meaning. Rather, this author is the trigger that guarantees the artistic processes: “The processes through which a modern work of art is ‘constructed’ require processes of attribution to an author: attribution of an *artistic intention*, of a *choice*, of a project, conscious or unconscious, of a *poetics*.”²⁷ This is valid for both literary and filmic authors. It is after all well known that the notion of authorship had an important role in producing a perception of cinema as art. It would be useful, in this case, to then trace its artistic functions through the history of cinema considering Genette’s aesthetics: to expose the “aestheticizing thresholds” that authorship has contributed to generate. This research has already, if partially, been exposed by scholars who presented the authorship of past directors such as Kurosawa, Sirk, Chaplin and Hitchcock as a “reputation building effect.”²⁸ This approach could also be applied to present film making, in which we are witnessing an evolution of authorship towards both a “signature effect,”²⁹ as evidenced by the works of directors such as Quentin Tarantino and Pedro Almodovar, to phenomena of “distributed authorship,” typical of new media.

4) *An integrative theory.* Since Genette’s art theory is epistemologically neutral, it does not oppose studies that investigate the presence of the aesthetic and the artistic on a textual level. Rather, it is an addition to them. For this reason I sketch a model for an integrated study of the artistic profile of cinema by articulating it on three levels:

a) First is the level in which the specific textual and formal features of a film work triggers both the aesthetic and artistic statuses of the film. This is also the level in which aesthetics corresponds to the analysis of the expressive potentialities of the medium and of the artistic canons. Most of traditional film aesthetics belongs here, as do most of comparative studies between cinema and other arts.

b) At this second stage interpretation oscillates between the text and the context. The textual features of a film are here studied as triggers of aesthetic attention or, as Danto would say, as extra-textual and *trans-figurative* markers.³⁰ On this level we can include all studies aiming at capturing the aesthetic value of inter-textual practices, such as quotations, plagiarism, remakes



CLAUDIO BISONI

and stylistic retro-dating. (This is the case, for instance, of Gus van Sant's *Psycho* [1998], a film that forces us to reflect on aesthetics rather than film criticism).

c) The third level deals with the artistic function. The history of cinema as art is also the history of a series of attributions of the art status. These attributions, however, largely depend on interpretations that have shaped the art world, thus we need to ask ourselves what are the great transformations that led interpreters to think of films as rich in meaning and operating according to the symbolic mode of exemplification, the "exemplificational mode"³¹ (the aesthetic symptom par excellence). We also need to identify the relationships between an author's intention (here seen as attribution of the aesthetic intention) and the construction of the discursive status of the "cinéma d'auteur." At this stage we should also include the study of the connections between the aesthetic relation and derivative phenomena, such as the authentication and canonization of cultural objects.³² Some studies have already undertaken these streams of investigations. To conclude I would like to recall three of them.

In Roger Odin's well-known semio-pragmatic approach to fiction film, films are always seen within a social space.³³ Such a space gives shape to the film spectator's cognitive activity as well as his/her competence. In other words, it gives a *role* to the film spectator. Odin does not employ Genette's terminology, but his description of the spectator's role comes close to Genette's conceptualization of "modes of attention." Odin describes eight different operational modes in the space of filmic communication. Among these, two are worth mentioning. According to the first (the artistic mode), a film is connected to an author, a connection that is usually made by a cinephile. According to the second (the aesthetic mode), the spectator focuses "on the technical work that has gone into the creation of the images and sounds,"³⁴ Genette's and Odin's definitions of the artistic and the aesthetic are not the same. Still, in order to speak of "aesthetic mode" both of them imply the presence of an aesthetic symptom or in Goodman's words of "*relative syntactic repletensess*, that is, the fact that relatively many syntactical features are semantically relevant."³⁵ To this we must add that we need someone – in our case an actant-spectator – who decides which properties a film "does or does not single out for attention."³⁶ (This is part of the "exemplificational mode").

François Jost, too, would agree with Genette on an important point, namely that a double precariousness affects cinema as art. Such a precarious state concerns films as uncertain objects, since they "do not have a manifest, determinate generic affiliation."³⁷ It also depends on the space in which films are seen. A film after all does not claim the same type of reception as a painting in a museum. Still, the film's precariousness can be avoided by making gestures that identify the film as an artwork. To do so, however, it is necessary that the film be interpreted as the effect of an artistic intention. In other words, we must understand in what way we can confidently say that an artist stands at its origin. For Jost, understanding how a film functions as an art work means to operate on the plane of enunciation or, better, on the multiple and complex planes encompassed by filmic enunciation. The study of the functioning of a film as an artwork must figure the tasks of a polyphonic theory of enunciation, as well as of a narratology that deals with the concept of artistic intention.

The identity of a film as art depends on something that deals with the text and its thresholds. However, for Janet Staiger, it depends on the complexity of historically determined reading strate-



gies. In Genette and Danto's terms, Staiger's materialistic history of filmic interpretation contributes to our understanding of the relationship between "simple" interpretations and transfigurative interpretations, a theoretical key point of analytical aesthetics. At the same time, the notion of transfigurative interpretation can conversely serve to clarify many aspects of Staiger's theory. For instance, in her analysis of the American reviews of *Open City* (*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945) – which premiered in New York in the Spring of 1946 –, Staiger demonstrates that what she calls the "Rossellini signature" depended on specific strategies of reading and evaluation. In sum, for the American critics of the time "the film was frank; it was serious; it had a message. It was different from Hollywood. [...] Messages [...] imply senders. And for educated Americans, that means authorship."³⁸

Staiger is here proposing a thesis that deals with the history of film criticism: "Authorship as a reading strategy was common prior the introduction of auteurism by the scholarly community."³⁹ In return, such a historical consideration produces a theoretical effect. Carla Benedetti and Genette are right in separating the author as guarantor of artistic intention from the author as the intentional subject who guarantees meaning (and authorship, here intended as the one thing that "unifies the text").⁴⁰ Still, their separation is valid only theoretically, since historically the two roles have frayed borders and cannot be defined so clearly. This can be observed already in the 1920s, when "a common interpretative strategy among the cultural elite and 'better educated' audiences was attributing the origin of filmic meaning to the director."⁴¹ Such attribution of meaning has an important role in the historical definition of cinema as art. For this reason I think that, alongside Genette's theory of artistic intention, a study of Staiger's materialistic history of filmic interpretation may greatly improve our understanding of the relationships between the theory of authorship, aesthetics and the history of "film as art."⁴²

- 1 See Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge-London 1981.
- 2 Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*, Thames and Huston, London 2000; Ji-Hoon Kim, "The Post-medium Condition and the Explosion of Cinema," in *Screen*, vol. 50, no. 1, Spring 2009, pp. 114-123.
- 3 David Rodowick, *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 1988, pp. 277, 280.
- 4 Dudley Andrew, *Film in the Aura of Art*, Princeton University Press, Princeton 1984, p. XI.
- 5 Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986, p. 39. A few pages earlier (at p. 23) Danto makes a distinction worth quoting, as it is relevant to this point: "My view, historically, is that interpretations are discovered and that interpretations constitute works of art and that interpretative statements are true or false. My view, philosophically, is that interpretations constitute works of art, so that you do not, as it were, have the artwork on one side and interpretations on the other."
- 6 Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis 1978, pp. 67-68.
- 7 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*, Seuil, Paris 1997 (eng. ed. *The Aesthetic Relation*, Cornell University Press, Ithaca-London 1999, p. 214).
- 8 *Idem*, p. 68.
- 9 *Idem*, p. 139.
- 10 *Idem*, p. 203.



CLAUDIO BISONI

- 11 Cfr., Maurizio Ferraris, “Perseverare è diabolico”, in *Alfabeta2, Tramonto del postmoderno*, no. 14, November 2011. See also *On the Ashes of Post-Modernism: A New Realism* (Conference, New York, November 2011).
- 12 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*, cit., p. 172.
- 13 Gérard Genette, *The Aesthetic Relation*, cit., p. 217.
- 14 Diego Marconi, *Per la verità. Relativismo e filosofia*, Einaudi, Torino 2011, p. 52 (my translation).
- 15 Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, cit.; Id., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997.
- 16 Alain Badiou, *Petit manuel d'inaesthétique*, Seuil, Paris 1998 (eng. ed. *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford 2005, p. 10).
- 17 Mario Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000 (eng. ed., *Art and Its Shadow*, Continuum, New York-London 2004, p. XV). The same criticism was directed towards Genette in Riccardo Campi, “L'opera dell'estetica fra soggetto e storia. Riconoscimenti intorno a Gérard Genette,” in *Studi di estetica*, no. 20, 1999, pp. 55-83.
- 18 Gérard Genette, *The Aesthetic Relation*, cit., p. 170.
- 19 *Idem*, p. 215.
- 20 *Idem*, p. 216.
- 21 See Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Querido, Amsterdam 1947 (eng. ed. *Dialectic of Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford 2002).
- 22 Greg Taylor, *Artists in the Audience. Cults, Camp, and American Film Criticism*, Princeton University Press, Princeton 1999. According to Noël Carroll, interpreters have resorted to critical interpretations, historical and identifying narratives (not to definitions) in order to decide whether a film is artistic or not. See Noël Carroll, *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*, Routledge, London-New York 1999, p. 260.
- 23 Michel Foucault, “Qu'est-ce qu'un auteur?,” in *Bulletin de la Société française de philosophie*, no. 3, 1969 (eng. ed. *What Is an Author?*, in M. Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1977).
- 24 Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999 (eng. ed. *The Empty Cage. Inquiry into the Mysterious Disappearance of the Author*, Cornell University Press, Ithaca-London 2005, p. 25).
- 25 Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979. The studies by Iser and Jauss, conceptually aligned with Eco's interpretation theory, were also important in shaping reception studies in film and television. See Hans Robert Jaus, *Toward an Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987; Wolfgang Iser, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1974. For Iser, the literary work emerges in the confluence of writing and an experience of reading. Jauss has also famously insisted on the historical dimension of the aesthetic experience: “The successive interpretations through which a text has been perceived becomes a ‘horizon’ or background that sets up assumptions about a text's meaning and thus influences its current interpretations;” Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University press, Princeton 1992, p. 46. Nevertheless, the type of author-reader/spectator relationship of which Genette and Benedetti speak is different from that put forward by Iser and Jauss. Genette and Benedetti think such a relationship does not concern the understanding of the textual meaning of a work, but its meta-textual identity (that is, its status as work of art).
- 26 Roland Barthes, *La Mort de l'Auteur*, in Id., *Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984 (eng. ed. *The Death of the Author*, in Roland Barthes, *Image, Music, Text*, Fontana, London 1977).
- 27 Carla Benedetti, *The Empty Cage*, cit., p. 14. Interestingly, Carla Benedetti is among the few Italian literary theorists that openly quote André Bazin, *Cahiers du cinéma* and the “politique des auteurs.” According to her, the “politique des auteurs” is among the first moments of the second half of the 20th century in which we witness to a difficulty in separating between the artistic value of an object and the



presumption that the same object is an author's product. In other words, the author has taken on him/herself the artistic function. This way, we then return to the distinction between artistic intention and poetics, on which we have already commented. Actually, theoretically speaking, it is possible to introduce two interconnected distinctions. The first one separates artistic intention (i.e. the will to candidate an object to be experienced as an art work) from poetics (that is, author's intention, stylistics, textual poetics, etc.). The second instead distinguishes between artistic identity (the logic according to which a work is socially identified as an artwork) and critical interpretation (the way in which the work and its poetics are interpreted). For an analysis of this second distinction, see Luciano Nanni, *Tesi di estetica*, Book Editore, Bologna-Ferrara-Milano 1991.

- 28 Charles J. Maland, *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*, Princeton University Press, Princeton 1989; Robert E. Kapsis, *Hitchcock: The Making of a Reputation*, University of Chicago Press, Chicago 1992; Mitsuhiro Yoshimoto, *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham 2000; Barbara Klinger, *Melodrama & Meaning, History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1994.
- 29 Guglielmo Pescatore, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006, p. 155 (my translation).
- 30 "Transfigurative" is applied by Danto to "interpretation," not directly to markers. See *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, cit., p. 44.
- 31 Gérard Genette, *The Aesthetic Relation*, cit., p. 41.
- 32 On authentication and cultural hierarchies see Sarah Thornton, *Club Culture: Music, Media, and Subcultural Capital*, Policy Press, Cambridge 1996. On canonization and film see Pietro Bianchi, Giulio Bursi, Simone Venturini (eds.), *Il canone cinematografico/The Film Canon*, Proceedings of the 17th International Film Studies Conference (Udine, 16-18 March 2010), Forum, Udine 2011.
- 33 Roger Odin, *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles 2000.
- 34 Warren Buckland, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 89.
- 35 Gérard Genette, *The Aesthetic Relation*, cit., p. 33.
- 36 *Idem*, p. 43.
- 37 *Idem*, p. 216. See François Jost, *Un monde à notre image. Enonciation, cinéma, télévision*, Klincksieck, Paris 1992.
- 38 Janet Staiger, *Interpreting Films*, cit., p. 187.
- 39 *Idem*, p. 181.
- 40 *Idem*, p. 180.
- 41 *Idem*, p. 188.
- 42 Besides the works by Odin, Staiger and Jost, besides the works on "reputation building strategies" which I have already mentioned, I would also like to mention Janet Harbord's publication on the spaces of the cinematographic experience and the studies on the relocation of the filmic experience. Janet Harbord, *Film Cultures*, Sage, London 2002; Francesco Casetti, "Relocation," in *Cinéma & Cie*, no. 11, Fall 2008. Indeed, studies on the new spaces of filmic experience may reveal as important as those concerning the symbolic and material spaces for defining film's aesthetic experience. I think that Genette's aesthetic can turn out to be extremely helpful in this stream of research.





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'autographe 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 individualisant 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'ensuivent, 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 systémativité 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.





NEW STUDIES







REMAKING AS A PRACTICE: SOME PROBLEMS OF TRANSMEDIALITY

Nicola Dusi, Università di Modena e Reggio Emilia

From repetition to replica practices

In 1984, Francesco Casetti edited *L'immagine al plurale* and wrote in the introduction about trends in the audiovisual landscape that had been present in cinema and in the cultural industry since their inception, but were only coming to the fore in the 1980s.

These tendencies are the three mainstays of the film and video textuality framework, described as media operations, or as an “ensemble of procedures” in given social situations of communication. Casetti suggested thinking of practices and symbolic strategies as being the result of a dialogue between identity and difference, and the relationship between time and space in discourse or better the problems of “temporalisation” and “spatialisation” in a narrative sense. These three tendencies could be summarized in the key words: *repetition, seriality, expansion*.¹

In regards to *repetition*, Eco defines it as “a return of what is at the same time similar and different from what came before;”² and so it is never a re-proposition of the same, but rather a new occurrence that mixes a return of something already known with something original. *Seriality* is a product of various factors. A series is a process of enumeration, a list; according to Casetti,³ seriality gives a sort of “feeble” repetition, appearing in many items with a common background of references, to allow a displacement in time and space. It could be linear and “rational” or a “placing side by side of many variations,”⁴ which is what occurs in postmodern seriality, as in Lynch’s *Twin Peaks* (1990-1991) for example. Expansion is “an ending [...] [which is] always postponed;”⁵ it seems to represent the length of time or duration produced by the serial progression. This is not a problem of frequency but that of “a hypertrophy in which every element is forced [...] to an occupation of the narrative time and space, and to an excess of presence of every single idea.”⁶ It is this extension that represents both an effect of *redundancy* and a process of positive evaluation.

In *Innovation and Repetition*, Umberto Eco stated:

According to the modern aesthetics, the principal features of the mass-media products were repetition, iteration, obedience to a pre-established schema, and redundancy (as opposed to information). The device of iteration is typical, for instance, of television commercials [...] Likewise, the reading of a traditional detective story presumes the enjoyment of a scheme [...] the writer plays upon a continuous series of connotations (for example the detective and his





NICOLA DUSI

immediate “entourage”) to such an extent that their reappearance in each story is an essential condition of its reading pleasure.⁷

When dealing with serial forms in modern and postmodern aesthetics, Eco suggests a “typology of repetition.” Since the 1980s, there has been a flourishing debate about a “new aesthetic of seriality.”⁸ However, Eco felt that “seriality and repetition are largely inflated concepts.”⁹ He does not consider “repetition” in the philosophical way Kierkegaard and Deleuze do, or in the contemporary musical sense of dodecaphonic. Eco defines it as making a replica “of the same *abstract type*.”¹⁰ It is a point of view of industrial mass production, in which “two *tokens* can be considered as *replicas* [*copies*] of the same *type* [...] [and so] two copies of a film or of a book are *replicas* [*tokens*] of the same type.”¹¹ However, this is a question of terminology. In his original article, Eco uses “replica” to mean both *copies* and *tokens*, but these are two different words in English. Goodman makes a distinction between “copy” and “replica” that Eco will use some years later.¹² A *replica*, in our discussion, is *not a simple copy* of a source text in a type/token model, but it is the more fluid result of translations and re-interpretations, which lead to differences. This is why Eco suggests a second meaning of repetition, which increases its relevance to media studies: “The repetitiveness and the seriality that interests us here looks instead at something that at first glance does not appear the same as (equal to) something else.”¹³

Eco classifies forms of seriality putting *retake* at the top of the list. It is “recycle[ing] the characters of a previous successful story in order to exploit them, by telling what happened to them after the end of their first adventure,”¹⁴ i.e. Dumas’s *Twenty Years Later* (*Vingt ans après*, 1845); or the second and third *Superman* (Richard Lester, 1980, 1983). The retake is dependent on a commercial decision and so can be serious or a spoof and it “is not strictly condemned to repetition.”¹⁵ We can call it simply a *sequel*, like in *The Matrix* series (Andy and Lana Wachowski, 1999-2003).

Then he considers the *remake*, which is a retelling of a previously successful story. Eco’s definition of the remake within “replica practices” is *an explicit re-telling of something*. It may be *ironic*, like Sergio Leone’s spaghetti westerns, or *retelling a story* setting it in another cultural context or as *homage* to a classic movie. There are *free* remakes that maintain the forms of the content of the first text, or may simply transform the invariant of the expression; this could be simply remaking a black and white film in colour. Whereas a *false remake*, such in Jorge Luis Borges’s story “Pierre Menard, Author of the *Quixote*” (“Pierre Menard, autor del *Quijote*,” 1939) rewrites word for word, in this case, the novel by Cervantes. I will give other examples and more specific definitions of *remake* in later paragraphs. Eco describes as a *continuum of strategies of seriality*, graded according to the sophistication of the serial product, examples from literature, comic strips or other films and television genres, from soaps to situation comedies or detective stories. This might entail the spectators becoming involved in the process of forecasting, or challenging the critical spectator to discover innovative aspects of the text. Eco, thus, signals, “the seriality is not necessarily opposed to innovation;”¹⁶ not finding the differences may depend on our “horizon(s) of expectations and sensibilities.”¹⁷ The aesthetic of serial forms always depends on the contexts of our interpretation and on our historical and anthropological knowledge.

There are a variety of different forms of seriality. There is the *flashback* also called *loop-series*; or the *spiral form*; there are forms “motivated less by the narrative structure than by the nature of



the actor himself;”¹⁸ or the *saga*, in which characters, or better the actors, age as time passes. A saga can have a continuous age-line where the characters portrayed get older. A good example is *The Godfather* by Francis Ford Coppola, which was made in 1972, with the *Part II* in 1974 and *Part III* in 1990, or the characters in *Harry Potter*. A saga might be “treelike” such as *Dallas*, which Eco calls “a series in disguise.”¹⁹ He goes on to highlight cases of “inter-textual dialogue” that is to say “the phenomenon by which a given text echoes previous texts.”²⁰ Of the many forms of inter-textuality, from stylistic quotations to plagiarism, Eco prefers the quotation to be “explicit and recognizable as occurs in literature or postmodern art [and concerning, in every other media,] the ironic quotation of the commonplace (*topos*),”²¹ in order to elicit or frustrate the inter-textual encyclopaedia of the spectator.

There are more sophisticated phenomena, which might trigger a critical side effect: “[being] aware of the quotation, the spectator is brought to elaborate ironically on the nature of such a device and to acknowledge the fact that he has been invited to play upon his encyclopedic [sic] competence.”²² There are cases of a broad-based inter-textuality, such as *genre embedding*, or self-irony with which postmodern works *speak of themselves*.²³ Serial narration implies a continuum of contracts of interpretation and negotiation between texts and their model readers. Eco believes we “must not only question the phenomenon of repetition within a single work or a series of works, but *all the phenomena that make various strategies of repetition producible, understandable, and commercially possible*.”²⁴

Typologies of the remake

Recent accounts of cinematic remakes have variously defined them as institutionalized forms of the structure of repetition. According to Verevis, remakes are particular textual structures, but film remakes always exceed the corpus of works.²⁵ Film remaking depends on outside factors, such as the existence of audience activity, and it is enabled and limited by factors such as copyright law, canon formation, film reviews; thus: “Film remaking is not simply a quality of texts or viewers, but a ‘by-product’ or the secondary result of broader discursive activity.”²⁶ We can think of the remake as a textual category such as texts, plots, structures and taxonomies; or as an industrial one of production, commerce and authorship; or even as a critical category of reception and audience.²⁷

There are a lot of taxonomies in textual category. There are films which refer explicitly to their source, i.e. a direct remake, and films which do not, i.e. a *disguised* remake. There is the *non-remake*, which might be a new film with the same title but with an entirely new plot.²⁸ The *acknowledged remake* is a replica of the original with little or no changes to the narrative. While the *transformed remake* has substantial transformations of character, time and setting, the *unacknowledged remake* transformations of the source are unknown (or not declared) to the audience.²⁹ Leitch mentions *re/adaptations*, which adapt original literary texts as faithfully as possible. He points out that there is also the *update* remake, or *switch*, of a previous film which can compete directly with the literary source, as is the case with Adrian Lyne’s (1997) and Stanley Kubrick’s *Lolita* (1962).³⁰ There are remakes which are made as *homage* to a previous film: both Brian De Palma’s *Obsession* (1976), and *Body Double* (1984) are tributes to Hitchcock’s *Vertigo* (1958).



NICOLA DUSI

There is also the so-called *true remake*, which claims to be just like the original, only better.³¹ The remake process is potentially never-ending. Take for example Bob Rafelson's *The Postman Always Rings Twice* (1981), which is a remake of Tay Garnett's *The Postman Always Rings Twice* (1946), which in return is a *re-adaptation* James M. Cain's novel (1934), which was the source for both *Le Dernier tournant* (Pierre Chenal, 1939) and Luchino Visconti's *Ossessione* (1943).

Despite all the distinctions and categories, these taxonomies do not help explain the practice of the remake or help us understand repetition features any better. The case of a transposition which is also a remake gives us a *double inter-textual perspective*. In other words, if a remake transposes a literary source, it might recall another film on the same subject. Although the link may only be encyclopaedic, it will stimulate us to seek out comparisons. There are inevitably some *rebound effects*, or an inter-textual *resonance*.³² Lyne's *Lolita* is more faithful to the Nabokov novel and it makes no reference whatsoever to the film previously made by Kubrick, yet there are various allusions, though disguised and implicit, which allow us to talk about a relation of remake between the two films.

Parodies and pastiches: remake or not?

In the manner of modern and postmodern inter-textuality, the remaking practice has a set of rules, in particular when it comes to *parodies* and *pastiches*. According to Genette,³³ remaking is conceived in a "hyper-textual" dimension in which a second, "derivative" (hypo)text is bound to a first (hyper)text, which I prefer to call "source text". A *parody* diverts from the original meaning of the source text, yet at the same time, as if to compensate, it respects its literal meaning. If *parody* is a ludic "transformation" of the first text, *pastiche* is a ludic "imitation" and "re-creation" that can become a *caricature*.

Not everybody agrees that these ludic forms can be classified as "remakes" because they "use" rather than strictly "interpret" the source text.³⁴ In a recent article, Augusto Sainati³⁵ proposes eight "rules" of the remake. According to Sainati, a true "remake" has to have *two original texts*, and not a variant such as a director's cut. Furthermore, a remake must have an *inter-subjective acknowledgment* of the formal and/or thematic interdependence between the two texts, both in terms of its production and its reception. There must be a *double relation* with the first movie, both *static and dynamic*. It must refer back to the source text explicitly, but have a dynamic possibility to change the plot, style and genre. Problems of *persistence* and *variation* are, however, always present to varying degrees. Sainati states that a remake has as sort of *textual overlap* with the previous film in which they refer to each other, and one may have more (or less) to say than the other.³⁶ It is essential that a second text overlaps with the source to create a *double textual exposure*: it must produce a *relief effect* of the source film. Finally, there is a rule of *affective homology*, which states that should the source film and its derivative not be of the same "pathemic" disposition, or affective mood, the second film would no longer be a remake but a parody.³⁷

I agree with most of Sainati's rules, though I take issue with the last two. I believe that the "relief effect" does not necessarily have to be present to be a *remaking textual production*. As for the "affective homology", it does not take into account all the derivative texts that change the



genre and the point of view of the previous story, in cognitive and affective ways, as parodies do. I see the process of enunciation and textual production as part of the “remaking practices”, whereas Sainati takes them to be final products. The remake is above all a problem of *social agreement*; one cannot establish textual or material conditions *a priori*. Should there be no agreement in the social “semiosphere”³⁸ about the communality of the two films, then, it is simply not a remake. It is a question of social negotiation, “even though a certain number of qualities of the text might cause there to be such an agreement.”³⁹ In the case of *parodies* the remake does not look for equivalences; on the contrary, it seeks to create a totally different communicative effect.

Manipulation and the creation of a classic pantheon

I’d like to make some suggestions with regards to the larger mechanism of *re-creation*, *reworking* and *remaking* that I will call re-production, or “replica.” If we accept that a *remake* is always a new “hypo-text,” with an inter-textual and translational relationship with the previous movie, we can say that in the new text, which I call a “target text,” some things remain the same (invariant) and some things change. These changes produce new meanings and new interpretations in relation to the so-called “source text.”

In contemporary *Translation Studies*,⁴⁰ the relation between source and target text has been completely revised. According to Hermans, the traditional source oriented theory:

*[Takes] the supremacy of the original for granted from the start, [and so] the study of translation [...] serves merely to demonstrate that original’s outstanding qualities by highlighting the errors and inadequacies of any number of translation of it. The outcome, needless to say, is an invariably source-oriented exercise.*⁴¹

Hermans proposes turning the perspective upside down, saying that the starting point should be the target text. Inevitably, “all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.”⁴² The remake is quite often a way of turning the “source text” into a *classic*. This is possibly what happened when Brian De Palma used Michelangelo Antonioni’s *Blow-up* (1966) as source for *Blow-out* (1981). De Palma’s *Scarface* (1983) did the same with Howard Hawks’s movie *Scarface* (1932), by using special effects and advanced technology to improve it. This is how the producer of the target text, the remake, enhances what he considers valuable in his cultural context, the methods he uses, and his construction of a dialogue with the new audience.

Identities and differences are basic to the meaning and the value of a sign or a text according to the theories of translation. An *inter-media perspective* will have a plethora of texts with a network of references and translations, which will partially overlap and be made of *dejà-vues* and reinterpretations. Inter-textuality, or “trans-textuality” as Genette calls it,⁴³ has to be understood as part of the flexible definition and construction of the identity of any text, any (poly)system of texts and practices, and of any culture. A single text or a group of texts will have a series of references, which are constantly in translation with each other. As Lotman would argue,⁴⁴ translation constructs and at the same time dynamises cultural universes. He calls these *semio-spheres* and they are, in some way, a result of comparisons, crashes and partial assimilations between texts, discourses and practices.



NICOLA DUSI

Remaking as a controlled difference process

To consider a remake in terms of contemporary textual semiotics, means to accept that a film, like any text, has some identifiable *invariant structures*. Therefore, they can be traced and *repeated*. This is true of the level of narrative structures, or thematic isotopes (or that of *topics*, in pragmatics terms), or even for the organizations of values. Semiotics regards texts as layered objects, formed by mutually dependent levels. Whatever textual layer one chooses will determine the way he will translate a text into another.

In Jakobson's theory of translation,⁴⁵ a distinction was made between an *intra-lingual translation* or *rewording*, an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language; an *inter-lingual translation* or *translation proper*, as an interpretation of verbal signs by means of some other language; and *intersemiotic translation* or *transmutation*, as an interpretation of verbal signs by means of signs of a nonverbal signs system. I believe the practice of remaking is similar to *rewording*, making it an *intra-language translation*.

Eco collocates the "remake" among the features of an "endo-semiotic interpretation," as we see in his *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*.⁴⁶ To talk about an intra (or endo)-semiotic translation means an interpretative and transforming relation between similar semiotic systems that have the same "matters of expression." It also means that any aesthetic text whether literary, musical, visual or audiovisual can re-make a previous text with some systematic variations. This would be a sort of *controlled difference*. In these cases, the new text, despite the obvious connection with the source text it is transposing, will create a new and independent poetic world in agreement with the new target culture. As in any case of transposition, the remaking is a "complex form of action." Indeed, remakes are trans-cultural communication processes, target oriented, with a dynamic and functional approach.⁴⁷ As with every good translation, remaking can transform both the source and the target language, enriching both, endowing new inter-textual relations and a wider and shared *encyclopaedia*.⁴⁸

The remake, considered as *a form of transposition*, has to take into account the main motifs and figures of the original film: the plot, the narrators, who may lead or mislead us, and the cinematic forms of expression. A syncretic text, such as a film, contains multiple languages; hence, transposition entails changes in substance and the form at different levels of expression. For these reasons, it is necessary to remember that every film must always be regarded as an *aesthetic text*, in which the plan of expression and the plan of content both determine the overall construction of meaning. The translations and interpretations that the new text proposes by staging them explicitly or constructing them implicitly will therefore include all levels of the text.

For this reason, when we analyse an adaptation or a remake (or a double bound re-adaptation), it is necessary, first of all, to clarify which level of relevance we will adhere to. One might choose to limit the analysis to a comparison of narrative structures, and along that line retrace the elements that were deleted, added, expanded or condensed in the film. Alternatively, one might opt to consider the series of enunciative strategies and the overall construction of the story. Such a construction can be regarded as a mediation of the discourse production, whether actorial, spatial, or temporal, activated by the enunciation within the texts. Thanks to this mediation, the themes and abstract values, which make up the universe of meaning in the literary work or in the previous film, are converted into concrete and recognizable values, themes and icons. In other words,



they are transformed into some new discursive configurations (whether literary or audiovisual), which will always be represented through specific points of view.

The target text is thus transformed according to the strategies and translation techniques one chooses to adopt, and even more so, when translating from single-medium texts to syncretic texts, which are inevitably different from the source text, even in the construction of meaning effects. In a remaking practice, we will have *a new syncretic text*, another film, with its new meaning effects, which will offer new interpretative paths that can become actual re-semantisations of the source novel and/or of the previous film. Such structures being culturally determined will interconnect with the “skin” of the film. It is on the textual level that the *récit* becomes explicit, as a construction of variable fictional world with discourses that change according to contexts and different historical periods. It is at this level of the film that we will find all figurative dimensions of space, time and characters, iconic solutions and plastic features, but also an interlacing with sound design and the use of new technologies for new special effects. All these aspects together will create the kind of “coherent deformation” that, according to Metz,⁴⁹ is the style of a filmic text.

Remaking means, then, to work the degrees of transformation at the level of *content*, an example might be the modernization of the cultural and historical context, and the various levels of *expression*, through the forms of audiovisual interconnections, the editing and all the syncretic boundaries between different languages. It is said that a remake will provide something new to its source film. It will be something visible and evident for the spectator, i.e. new interpreters, new producer, and a new point of view; however, these will not make it any better or worse than the previous film.⁵⁰ The remake requires not just re-adaptation of the spatial and temporal background contexts to the actors’ action, but also the aesthetic necessity transforms (“updates”) the use of forms and substances of expression, such as rhythm, colour, locations and sound tracks. Even the decision to follow word for word the instructions of the source film, as Gus Van Sant did in *Psycho* (1998), will bring about inevitable changes. Although he used the original scenario written by Joseph Stefano for Hitchcock (*Psycho*, 1960) and the music by Bernard Hermann, he still decided to renew the figurative choices. The actors, space and time became contemporary, and the film was shot in colour.

Narrative design of replica⁵¹

Ruggero Eugeni and Andrea Bellavita suggest that the “narrative design” of a text will depend on a culture’s “textual experience” and so do the practices of textual remaking.⁵² This will lead to textual objects having *different narrative practices*. The *static, fixed model* always comes first. This is a traditional text, where the strategies of production of the text clearly define narrative methods, discursive levels and the interpretative (inferential) acts of the users.⁵³ Here textuality, or *remaking* and *reworking* are strictly defined. There are more than fifty adaptations, remakes and reworks (re-adaptations), retakes and parodies of the Miguel de Cervantes’s *Don Quixote* (*Don Quijote de la Mancha*, 1605-1615) including those that failed, like Jess Franco’s edition of filmic materials by Orson Welles (*Don Quijote de Orson Welles*, 1992), or *Lost in La Mancha* by Keith Fulton and Louis Pepe (2002), a documentary on Gilliam’s making of a failed film.



NICOLA DUSI

Then there is the *variable, hypertextual model*. The narration, though pre-defined, offers multiple interrelated (but limited) possibilities; examples of this are *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) or *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006). In the *variable model*, the textual strategy is open to seriality and repetition, but defines *a priori* the narrative design, as in *Run Lola Run* (*Lola rennt*, Tom Tykwer, 1998) or in *The Five Obstructions* by Lars Von Trier and Jørgen Leth (*De fem benspænd*, 2003), or in second generation videogames, where the *remaking* becomes part of the textual strategy.

Lastly, there is the *dynamic model*, where the textual strategy becomes a *matrix of possibilities*, flexible in its contexts and with its users' decisions. Here the narration can change and the rules of the game can be redefined by the users, who through their interaction choose the perspective and the modality of the narration. Eugeni and Bellavita believe this is what happens inside the framework of reality shows such as *Big Brother*, videogames like *The Sims*, or in the virtual world of *Second Life*. Fans web-productions of "shipper's videos" from the TV serials, or a film such as *Be Kind Rewind* by Michel Gondry (2008), with its active promotional website, can also be collocated here. In this model, *practices of reworking* become part of the *textual apparatus* and facts and decisions become micro-events and possible narrative acts.

Practices of replica

The advent of new digital technologies has opened up a whole new world of "*replica practices*." In popular music, they have given us cover versions and remixes of "golden oldies" as well as of new songs, and there appears to be no limit to the transformations of the myth of the source text. This is true also for the myth of the original film. These replica practices can be defined as "creative and shared practices of remaking and reworking that may come from encyclopaedia, archives or libraries of music, images, audiovisual and multi-medial cultural products."⁵⁴

This *embodied knowledge* is made up of praxis of production, praxis of interpretation⁵⁵ and of practices of use.⁵⁶ We can have well defined texts, cultural products with a specific "narrative design", which can be *static*, *dynamic* or *variable*.⁵⁷ However, there are also *texts in action* that are part of a dynamic process, as they represent a series of interactions and practices, for example of a DJ or VJ performance or a YouTube video by a fan of TV serials.

It is inevitable that the practices of interpretation will revise known texts and generate new texts. These practices can be exemplified by the multitude of films containing variations, or sequels, remixes, cover versions, as *The Five Obstructions*. Furthermore, some texts, or parts of a text, become a sort of "matrix", generating other texts, versions and practices, new interconnections and so on. For example, *Run Lola Run*, like many of its contemporaries, is a film about variations that invites us to compare the film proper with its teaser trailer and video-clip trailer by putting both clips in the same DVD.⁵⁸ Texts can generate a variety of practices from "bastard pop" to "mash up" in music, and from reworking to remaking in film and video. This is exactly what happens in *Be Kind Rewind*, which is about "how to swede" a movie, i.e. how to make a remake. The film gives us details of the practice and so does the film's website, which shows lots of fans' "sweeded" short films.

Inter-semiotic translations or transpositions, from novel to film or even from comic strip to



film, are possible since source text and target text are analysed in terms of *what is not a variation*. In the case of audiovisual replica practices, as remake or reworking, a *controlled difference* between texts is best. I would make a distinction between: *remaking*, i.e. a “cover” version in popular music; *reworking*, intended as “remixing;” *inter-textual* expansions, like sequels; *intra-textual* expansions, like director’s cuts; and, finally, repetition as a *variation*. Generally speaking, in most remakes, like in musical covers, the remake does not change the *forms* of content and expression and their mutual bounds (*agencements énonciatives*), but works on the *substances* of the two levels.⁵⁹ Although it is true that meaning changes, even partially, with each new interpretation, renewing contexts of time and place, a *structural pattern* can still be found and analysed. Most sequels, sagas or other textual expansions follow this pattern. However, there are remakes which provide a *totally new version* (something like a music *remix*). Steven Soderbergh’s *Solaris* (2002) gives Stanislaw Lem’s novel a contemporary setting and simplifies the universe of values of Andrej Tarkowskij’s *Solaris* (*Solyaris*, 1972). In these cases, replica practices *heavily* transform substances and matters of expression, and *partially*, forms of content and expression. Even an expansion like the director’s cut *Apocalypse Now Redux* by Francis Ford Coppola (2001) is a *new version*, a remake that reworks materials and forms.

Talking about internal variations, *Run Lola Run* has an *incipit* that becomes a *matrix of invariants* to provide three versions of the same narrative. Each version replicates the same forms of content and expression as the first one, changing only the “figurative” level and some moments of the action. Though different, each story is bound to the others. It employs the same logic as of a *videogame* and so the three versions are a sort of implicit sequel, in which the hero is gaining new strength and skills. Like the spectator, the hero is also learning in the repetition, so by the second and the third game Lola knows always better what is about to happen and can act, and at last win.

The Five Obstructions starts with a short film called *The Perfect Human* (*Det perfekte menneske*, 1967) by Jørgen Leth, which is the source text. It provides a matrix of invariants that Lars Von Trier uses to throw up a series “obstructions” and “constraints,” or rather a new set of game rules of the textual strategy for Leth to respect while making his new versions. There are three *variations*. The first two are shot in different locations, though not on a set. The Cuban version is akin to a video-clip. Then Leth plays into a sort of re-enactment of the previous short film in Bombay. The third is a *switch*, a free, but *up-to-date*, version in Brussels of Leth’s short film. These are in fact three reinterpretations that we can call *cover remakes*. The fifth and final version is a sort of mashed up *docu-fiction* filmed by Von Trier himself with Jørgen Leth as lead actor. However, it is only the fourth short film, a cartoon, which can be called a true remake. In this last version, Leth explains that he will be not shooting any new footage because he intends to use old material. This is not to be a recycled film nor a repetition but something like *found-footage film* that he wishes to use in an active way, adapting it to a new text, a new context. This cartoon version is indeed a *remake*, which *remixes all the others*. It changes forms and matters of expression and content completely, using what we have seen until that moment, even throws in scenes transposed from the first short film. It is the only really *new version*, with its own new invariants, that summarizes or expands the potentialities of the first short film of 1967 transforming its latent properties in explicit ones, while comparing itself to the three previous versions.

Gondry’s *Be Kind Rewind* uses the problem of replica practices as a sub plot. A cult scene in the film deals with a video from a rental store that will not work because it has become demag-

NICOLA DUSI

netized. The whole story is exploited to lament the end of an era that started in the 1990s with the first DVDs. They talk about replica practices, even zero budget short remakes. The film exemplifies at least three practices: first, the homemade movie as a form of expression; second, the reuse of some key scenes which is the inter-textual translation of a *topos* of the source film; third, the *pastiche* form of this re-creation makes it a *caricature*. Although neither *Be Kind Rewind* nor *The Five Obstructions* show a whole homemade remake, Gondry does make explicit references to the various original texts using para-textual markers like the source text title used as a brand name. It is thus a postmodern aesthetic of fragments and variations, verging on the cult, making the film a myth in the fan's affective memory; a remake of the narrative level and of the "figurative" instructions of setting, costumes, characters, music, screen directions, etc. Once mixed with a clever mash up of everything that could be useful to the story, in a sort of *bricolage*, textual strategy collapses on itself. Thus, the film becomes a series of caricatures. These new short remakes give a re-interpretation of the dominant guidelines (isotopies) of their source film alongside a simplification. It is the nature of any caricature to exalt some main features and highlight them. It is a *re-semantization* of the source text which makes it impossible to see the original film without harking back to the new rendition and to the second text's point of view.

Be Kind Rewind has a rich website, with a video of instructions on how to re-create "your own film," which mixes the backstage genre and a direct interaction with the spectator. Anybody can shoot a digital short film and post it on this website; an increasing number of people is making homemade remakes, whether they are ludic re-interpretations, pastiches or parodies or following any other replica practice. They have entered the collective sphere and circulate almost anonymously. They have become the new "ways of doing"⁶⁰ and most of them are practices of "over-interpretation."⁶¹

Conclusions. Remaking as a transmedial strategy⁶²

Any film considered as a text already contains a discursive strategy that will limit its interpretation.⁶³ However, as Bazin said,⁶⁴ a remake could be useful to *multiply the sense* of the source text. In an *aesthetic of repetition*, the remake becomes the "typical mutant object of the post-modern era."⁶⁵ Remaking seems therefore to feature like an *intertextual*, *interpretative* and *transforming* strategy, or better a *translating* and *transmedial* strategy that, to greater or lesser degrees, can construct and maintain explicit ties with a source text using it as a storehouse or archive of structural invariants, levels of the expression and of the content.

In our contemporary media-scape, digital media offer to us new remaking and reworking opportunities, sometime even as a simple and ludic practice of consumption and re-appropriation of texts.

- 1 Francesco Casetti (ed.), *L'immagine al plurale. La ripetitività e la serializzazione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1984, p. 10.
- 2 Umberto Eco, *Tipologia della ripetizione*, in Francesco Casetti (ed.), *L'immagine al plurale. La ripetitività e la serializzazione nel cinema e nella televisione*, cit. (eng. ed. "Innovation and Repetition: Between Modern and Postmodern Aesthetics," in *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts & Sciences*, vol. 134, no. 4, Fall 2005, p. 192).
- 3 Francesco Casetti (ed.), *L'immagine al plurale. La ripetitività e la serializzazione nel cinema e nella televisione*, cit., p. 10.
- 4 *Ibidem*.
- 5 *Ibidem*.
- 6 *Ibidem*.
- 7 Umberto Eco, "Innovation and Repetition: Between Modern and Postmodern Aesthetics," cit., p. 192.
- 8 See Omar Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari 1989 (eng. ed. *Neo-baroque: A Sign of the Times*, Princeton University Press, Princeton 1992).
- 9 Umberto Eco, "Innovation and Repetition: Between Modern and Postmodern Aesthetics," cit., p. 195.
- 10 *Ibidem*.
- 11 *Ibidem*.
- 12 See Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1968; Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990 (eng. ed. *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington 1990).
- 13 Umberto Eco, "Innovation and Repetition: Between Modern and Postmodern Aesthetics," cit., p. 195.
- 14 *Ibidem*.
- 15 *Ibidem*.
- 16 *Ibidem*.
- 17 *Ibidem*.
- 18 *Idem*, p. 197.
- 19 *Ibidem*.
- 20 *Ibidem*.
- 21 *Ibidem*.
- 22 *Idem*, p. 198.
- 23 *Idem*, p. 200.
- 24 *Idem*, p. 199 (my emphasis).
- 25 Constantine Verevis, *Film Remakes*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006. Verevis refers to the work of Rick Altman about movie genres: see Rick Altman, *Film/Genre*, BFI, London 1999.
- 26 Constantine Verevis, *Film Remakes*, cit., p. 2.
- 27 *Idem*, pp. 1-34.
- 28 Michael B. Druxman, *Make It Again, Sam! A Survey of Movie Remakes*, A. S. Barnes, South Brunswick 1975.
- 29 Harvey R. Greenberg, *Raiders of the Lost Text: Remaking as Contested Homage in Always*, in Andrew Horton, Stuart Y. McDougal (eds.), *Play it Again, Sam. Retakes on Remakes*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1998, pp. 115-130.
- 30 Thomas Leitch, *Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake*, in Jennifer Forrest, Leonard R. Koos (eds.), *Dead Ringers: the Remake in Theory and Practice*, State University of New York Press, Albany 2002, pp. 37-62.
- 31 Constantine Verevis, *Film Remakes*, cit., p. 107.
- 32 About the "rebound effect," see Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982 (eng. ed. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1997); Antonio Costa, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, UTET, Torino 1993.
- 33 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit.
- 34 Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit.



NICOLA DUSI

- 35 Augusto Sainati, Jour de fête, *il colore progressivo per una teoria del remake*, in Nicola Dusi, Lucio Spaziante (eds.), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006, pp. 197-208.
- 36 About textual overlapping among remakes, see Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, UTET, Torino 2003.
- 37 Augusto Sainati, Jour de fête, *il colore progressivo per una teoria del remake*, cit., p. 204.
- 38 Juri Lotman, "O semiosfere," in *Trudy po znakovym sistemam*, vol. 17, 1984, pp. 5-23 (eng. ed. "On the Semiosphere," in *Sign Systems Studies*, vol. 33, no. 1, 2005, pp. 205-229).
- 39 Augusto Sainati, Jour de fête, *il colore progressivo per una teoria del remake*, cit., p. 206 (my translation).
- 40 See, for example, Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London-Sidney 1985; Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1995; Patrick Cattrysse, "Media Translation: Plea for an Interdisciplinary Approach," in *Versus. Quaderni di studi semiotici, Sulla traduzione intersemiotica* (edited by Nicola Dusi, Siri Nergaard), no. 85-86-87, January-December 2000, pp. 251-270.
- 41 Theo Hermans, *Introduction: Translation Studies and a New Paradigm*, in Id. (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, cit., pp. 8-9.
- 42 *Idem*, p. 11.
- 43 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit.
- 44 Juri Lotman, "The Dinamic Model of a Semiotic System," in *Semiotica*, vol. 21, no. 3-4, pp. 193-210.
- 45 Roman Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in Reuben Arthur Brower (ed.), *On translation*, Harvard University Press, Cambridge MA 1959, pp. 232-239; now in Roman Jakobson, *Selected Writings*, vol. 2, Mouton, Den Haag-Paris 1971.
- 46 Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003 (eng. ed. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, Weidenfeld and Nicolson, London 2003).
- 47 See Katharina Reiss, Hans J. Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, M. Niemeyer, Tübingen 1984.
- 48 See Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, cit.
- 49 See Christian Metz, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Paris 1991.
- 50 Daniel Protopopoff, "Qu'est-ce qu'un remake?," in *CinémAction, Le remake et l'adaptation* (edited by Guy Hennebelle), no. 53, 1989, pp. 13-20.
- 51 For a more detailed version of these theories and case-studies, see Nicola Dusi, *Replicabilità audiovisiva*, in Nicola Dusi, Lucio Spaziante (eds.), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, cit., pp. 95-156.
- 52 Ruggero Eugeni, Andrea Bellavita, *Mondi negoziabili. Il reworking del racconto nell'era del design narrativo dinamico*, in Nicola Dusi, Lucio Spaziante (eds.), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, cit., p. 158.
- 53 Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit.
- 54 Nicola Dusi, Lucio Spaziante, *Introduzione. Pratiche di replicabilità*, in Id. (eds.), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, cit., p. 10 (my translation).
- 55 Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit.
- 56 Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien. I Arts de faire*, Union Générale d'Éditions, Paris 1980 (eng. ed. *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley 1984).
- 57 Ruggero Eugeni, Andrea Bellavita, *Mondi negoziabili. Il reworking del racconto nell'era del design narrativo dinamico*, cit.
- 58 See Nicola Dusi, *La variante interna. Modularità e ripetizione nell'epitesto audiovisivo*, in Isabella Pezzini, Romana Rutelli (eds.), *Mutazioni audiovisive. Sociosemiotica, attualità e tendenze nei linguaggi dei media*, ETS, Pisa 2005, pp. 149-160.
- 59 The terms "forms of expression," "forms of content" and the idea of an original project as a "textual strategy" are notions drawn from film semiotics. See Louis Hjelmslev, *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, B. Lunos bogtrykkeri a/s, København 1943 (eng. ed. *Prolegomena to a Theory of Language*, Waverly Press, Baltimore 1953); Christian Metz, *Language et cinéma*, Larousse, Paris 1971 (eng. ed. *Language and Cinema*, Mouton, Den Haag 1974); Gianfranco Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Bompiani, Milano 1984.





REMAKING AS A PRACTICE

- 60 See Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien. I Arts de faire*, cit.
- 61 See Umberto Eco, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1992.
- 62 About remaking, see also Nicola Dusi, "Zorro. Ein transmedialer Held. Übertragung, Neudeutung und Remake einer Figur," in *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Figur und Perspektive (2)*, vol. 16, no. 1, 2007, pp. 121-139.
- 63 Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit.
- 64 André Bazin, "Remade in USA," in *Cahiers du cinéma*, no. 11, April 1952, p. 54.
- 65 Gianni Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000, p. 14 (my translation).







PROJECTS & ABSTRACTS







LA CAMÉRA IMAGINAIRE : LES DISPOSITIFS VIDÉOLUDIQUES EN REGARD DU DISPOSITIF CINÉMATOGRAPHIQUE

Selim Krichane / Ph.D. Thesis Project¹
Université de Lausanne

Mon projet de thèse vise à questionner les rapports qu'entretiennent le cinéma et les jeux vidéo dans une optique résolument historique. Si un travail considérable a déjà été effectué par certains chercheurs, comme Alexis Blanchet, dans le cadre d'une histoire « économique et culturelle »², il s'agit ici davantage de tenter de saisir les contours d'un dispositif d'interactions médiatiques en prenant comme point de départ un « moment fort » de l'histoire des échanges cinéma/jeux vidéo, à savoir les années 1990. Cette période constitue, pour bon nombre d'historiens du jeu vidéo, un moment pivot. Portée par des bouleversements technologiques et économiques qui engendreront, dans certains cas, des modifications significatives des représentations vidéoludiques, l'industrie du jeu vidéo produira des objets souvent qualifiés de « cinématographiques » par les acteurs du champ.

Mon travail de recherche vise dans un premier temps à constituer un bilan historique des discours institutionnels de l'époque (éditeurs, designers, critiques) afin de montrer l'émergence d'un réseau de croisements (entre les deux médias en question) où le cinéma est pris, dans une certaine mesure, comme médium cadre pour penser et modeler les expériences vidéoludiques. On pense ici principalement à la notion de « caméra » qui devient – et qui reste aujourd'hui – très largement usitée pour qualifier le point de vue (souvent maniable par le joueur) dans les jeux en vue subjective. Cette utilisation courante apparaît aussi dans les textes académiques portant sur les jeux vidéo, sans faire l'objet d'une réelle analyse critique (à quelques exceptions près³) et il n'existe aucune étude faisant état d'une recherche historique à son endroit.

C'est donc par l'intermédiaire de certains jeux comme *Another World* (Eric Chahi, 1991), *Tomb Raider* (Core Design, 1996) ou encore les productions d'Id Software (1991-1999) que nous tenterons de dessiner un modèle d'interactions qui implique à la fois des discours institutionnels, des facteurs économiques et technologiques, mais aussi les régimes de représentation au sein des dispositifs vidéoludiques eux-mêmes. Si ces représentations vidéoludiques témoignent d'une convergence avec celles du cinéma, les expériences de jeux n'en restent pas moins différentes par les régimes énonciatifs et narratifs qu'elles engagent. Il sera alors utile de convoquer certains paradigmes théoriques issus de l'étude du cinéma afin de penser le « point de vue » dans les jeux vidéo ou encore l'interaction entre le récit cadre déployé par les jeux et les micros-récits que constitue l'action constante du joueur : déplacement, interaction avec des personnages, acquisition d'objets, etc.

On remarquera alors que si certaines théories se prêtent particulièrement bien à lecture des jeux vidéo, ou plutôt semblent « coller » à l'objet, c'est qu'elles s'inscrivent dans l'*épistémè* qui aura vu l'émergence des jeux vidéo entre les années 60 et 70. Nous pensons ici d'une part au rapport de filiation que le cognitivisme entretient avec la théorie de l'information/la cybernétique⁴ et d'autre part,





SELIM KRICHANE

au caractère codique voire algorithmique des théories structuralistes et plus particulièrement de la sémiologie iconique⁵.

Ce constat théorique nous permettra d'élargir notre champ d'investigation en quittant le réseau de convergences discuté en première partie pour se pencher sur les traits distinctifs communs partagés par les dispositifs vidéoludiques de la première phase d'institutionnalisation et de commercialisation du médium, et le cinéma des premiers temps. Boucles narratives ou visuelles, frontalité et fixité du point de vue, modèles hétérogènes d'accès à la représentation, reproduction continue du mouvement, sont autant de caractéristiques croisées qui marquent à la fois l'archéologie des dispositifs de vision et d'audition et celle des jeux vidéo.

Afin de faire le pont entre le moment fort d'intermédialité (les années 90) et les correspondances « cinéma des premiers temps »/« jeux vidéo des premiers temps », nous proposons d'établir une lecture historique du genre dit « d'action-aventure » à travers un corpus d'une vingtaine de jeux. Cette analyse nous permettra de retracer la mise en place progressive du réseau de déterminations établi en première partie tout en approchant la convergence cinéma/jeux-vidéo par une nouvelle entrée : le genre. Dans cette optique, le genre d'action-aventure nous paraît particulièrement apte à saisir la dialectique qui lie simulation (action du joueur sur le système et le monde représenté) et narration dans les univers vidéoludiques. Tout en soulignant le caractère particulièrement poreux du genre et ces interactions avec le cinéma d'aventure, cette étude de corpus nous permettra d'accommoder des modèles narratologiques aux contingences de la simulation. On convoquera des notions centrales de l'histoire et de la théorie du cinéma (« attraction », « monstration et narration ») afin d'évaluer leur productivité dans le champ de l'analyse des jeux vidéo. Existe-t-il alors, comme le suggère Tristan Donovan, un renforcement de la composante narrative dans les jeux vidéo des années 90⁶, par rapport aux décennies précédentes ? Si tel est le cas, faut-il la penser en rapport à une dominante attractionnelle antérieure ?

Un trait marquant de l'étude des jeux vidéo tient en la séparation souvent effective entre le champ de l'histoire et celui de la théorie. La première étant confiée dans un grand nombre de cas aux journalistes ou aux passionnés⁷, alors que les chercheurs, soucieux de définir les frontières et les méthodes de leur jeune champ d'investigation, se bornent trop souvent à l'élaboration de modèles plus ou moins restrictifs ou essentialisants. Cette recherche vise à lier analyse théorique (discussion des courants théoriques dominants et marginaux, élaboration d'un modèle narratologique appliqué aux jeux vidéo, etc.) et historique dans le cadre d'une généalogie non-linéaire des médiums audio-visuels.

1 Projet de thèse sous la direction du Prof. Alain Boillat.

2 Alexis Blanchet, *Des pixels à Hollywood. Cinéma et jeu vidéo, une histoire économique et culturelle*, Pix'n Love, Châtillon 2010.

3 Voir par exemple Mathieu Tricot, *Philosophie des jeux vidéo*, La Découverte, Paris 2011, pp. 81-94.

4 Voir par exemple Mathieu Tricot, *Le Moment cybernétique. La constitution de la notion d'information*, Editions Champ Vallon, Seyssel 2008.

5 Christian Metz, *Langage et cinéma* (1971), Editions Albatros, Paris 1977, ou encore Michel Colin, *Langue, film, discours. Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Klincksieck, Paris 1985.

6 Tristan Donovan, *Replay. The History of Video Games*, Yellow Ant, Lewes 2010, p. 348.

7 Daniel Ichbiah, *La Saga des jeux vidéo*, Vuibert, Paris 2004 ; Steven L. Kent, *The Ultimate History of Video Games*, Three Rivers Press, New York 2001.





LE « FILM-OPERA » COMME DISPOSITIF DE VISION ET D'AUDITION

Charlotte Rey / Ph.D. Thesis Project¹

Université de Lausanne

Ce projet de thèse dirigé par le Prof. Laurent Guido veut contribuer à élargir l'étude des dispositifs de vision et d'audition en s'attachant à l'analyse d'un objet aux portes de « l'épistémè 2000 »² : le « film-opéra ». Il s'appuie sur une recherche préliminaire, qui, sous la forme d'un mémoire de maîtrise³, a mis en évidence des réseaux de correspondances entre l'art lyrique et le cinéma à partir de l'analyse des discours d'études théoriques de différentes natures, s'attachant à construire l'objet « film-opéra » et les notions qui lui sont associées. Il a également été relevé que l'expression « film-opéra » renvoyait à plusieurs types de réalisations et qu'aujourd'hui, la nature même de cet objet demeure toujours insuffisamment définie.

Si la recherche autour des relations entre le cinéma et l'opéra s'intéresse abondamment à l'intégration de la musique d'opéra dans les films, aux relations transtextuelles entre films et œuvres lyriques, ainsi qu'à l'utilisation de l'opéra comme modèle pour le cinéma, les études concernant les dispositifs qui impliquent ces deux média sont plus restreintes et abordent plus souvent des questions de techniques de transmission du son dans des dispositifs au début du XX^{ème} siècle⁴. L'étude des « films-opéra » établit une passerelle entre des préoccupations d'ordre musicologique et d'histoire culturelle qui apparaissent aussi bien dans l'analyse d'objets de « l'Epistémè 1900 » que contemporains.

L'implication complexe de l'art lyrique au cinéma, dans les « films-opéra », demande d'envisager ces dispositifs dans une perspective intermédiaire. Les multiples niveaux de comparaison entre opéra et cinéma impliquent une réflexion sur la « nature » des œuvres mettant en images l'opéra. Au demeurant, la combinaison de ces deux médias demande de réfléchir à leurs transformations propres qui découlent de leur interaction. La comparaison avec d'autres types de corrélations entre l'art lyrique et l'art cinématographique demande également à être examinée. Ainsi, sans pour autant entrer dans le débat de savoir si le « film-opéra » est une redéfinition de l'opéra ou un genre cinématographique à part entière, la question de l'intermédialité se situe au carrefour de celle des dispositifs.

La problématique générale de ce projet de recherche porte sur le « film-opéra » en tant que dispositif de vision et d'audition. Elle est centrée sur des objets produits entre les années 70 et 80, et le plus souvent, en France. En considérant notre objet d'étude dans une perspective d'épistémologie des dispositifs de vision et d'audition, seront examinées des questions d'ordres techniques liées à la réalisation de ces films, mais le « contexte culturel » et la question de l'art de masse seront aussi envisagés. La démarche par le biais de l'intermédialité permet de mettre aussi





CHARLOTTE REY

en évidence les rapports des deux formes artistiques en tant que phénomènes « culturels » se renouvelant de la fin du XIX^{ème} siècle à aujourd'hui, en vertu d'une vision qui offre une nouvelle compréhension des liens qui rattachent les deux formes artistiques, ce qui, dans le cadre d'une analyse dans une approche en termes de dispositif, sert une partie notamment sur la construction de la figure spectatorielle.

Si les points particuliers qui seront considérés et analysés en détail restent encore largement à définir, il apparaît tout de même que la fonction et la place de la musique au sein de ces dispositifs, et plus particulièrement celles de la voix chantée, s'avèrent centrales dans la mesure où cet élément fondamental de l'art lyrique subit des transformations en fonction de ses diverses médiatisations technologiques. Ces questions sont à replacer au cœur de problématiques liées à l'industrie culturelle, qui induit ces différents modes de médiation, et dans laquelle s'inscrit l'opéra au XX^{ème} siècle. La thèse de Theodor W. Adorno sur le statut « bourgeois »⁵ de l'art lyrique constitue, à ce sujet, une base de réflexion qui met en tension des questions d'ordre idéologique et musicologique⁶. Dans les analyses de « films-opéra », les axes choisis principalement s'attachent à la comparaison des partitions du film avec celle de l'œuvre originale. C'est, d'une part, l'examen technique de la voix et de la musique, la question du *play-back* entre autres, qu'il nous faut étudier, et d'autre part, c'est le statut de la musique et la voix enregistrées dans son rapport à celui du spectacle vivant, ainsi qu'à celui des retransmissions en direct et des enregistrements qui tient une place centrale dans la perspective d'analyse des dispositifs et de l'intermédialité.

La promotion est un des autres sujets qu'il nous faudra examiner lors de cette recherche. Son analyse est une part constitutive de la définition de l'objet « film-opéra », en tant que ce dernier est ancré dans une industrie culturelle. Dans la perspective de créer un réseau de relations entre les différents constituants du dispositif « film-opéra », l'analyse du matériel promotionnel trouve un écho dans la réception de ces œuvres. Nous supposons que la mise en lumière des correspondances entre ces deux niveaux de discours dévoile une autre facette de notre sujet, toujours dans une optique de mise en dispositif, qui prend en compte non seulement le « texte » filmique, mais également la manière dont il est contextualisé et lié aux spectateurs.

- 1 Projet de thèse sous la direction du Prof. Laurent Guido.
- 2 Voir Thomas Elsaesser, *Entre savoir et croire : le dispositif cinématographique après le cinéma*, dans François Albera, Maria Tortajada (sous la direction de), *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature*, l'Age d'homme, Lausanne 2011, pp. 39-74 (traduit de l'anglais par Franck le Gac).
- 3 « "Film-opéra" : proposition d'un modèle d'analyse des relations entre opéra et cinéma à partir d'une discussion théorique autour d'une notion hybride », Université de Lausanne, 2011 (sous la direction du Prof. Laurent Guido).
- 4 Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son : une archéologie de l'audio-visuel*, Flammarion, Paris 1981. L'auteur décrit ici le *Théâtrophone* de Clément Ader, qui retransmettait en direct les opéras joués à l'Opéra Garnier, par téléphone, dans une salle de l'Exposition de Paris de 1881.
- 5 Theodor W. Adorno, *Bourgeois Opera* (1959), dans David J. Levin (sous la direction de), *Opera Through Other Eyes*, Stanford University Press, Stanford, CA 1993, p. 25 (traduit de l'allemand par David J. Levin).
- 6 Jeremy Tambling développe ce raisonnement notamment dans *A Night at the Opera. Medias Representations of Opera*, John Libbey & Co., London-Montrouge-Rome 1994.





A TRANS-AMERICAN DREAM: LUPE VÉLEZ AND THE PERFORMANCE OF TRANSCULTURATION, 1925-1999

Kristy Rawson / Ph.D. Thesis Abstract¹

University of Michigan

My dissertation on the Mexican actress, Lupe Vélez, represents the first Hollywood star study committed to a transnational, trans-cultural, and trans-temporal exploration of Mexican and U.S. culture industries of the twentieth century. As a Mexican woman achieving transnational star status without benefit of class advantage, Lupe Vélez is a singular figure of her era. My synthetic account of Vélez's life and work draws on archives of news and fan discourse produced in Mexico, Mexican-American Los Angeles, and the Anglo-hegemonic United States. For, as my project demonstrates, culturally produced images of the Mexican/U.S. border – which inherently involve (trans)national negotiations of race, class, ethnicity and gender – were constructed in the overlapping contexts of these three discursive spheres. Lupe Vélez, as my project demonstrates, was an embodied “contact zone,”² that is to say, her stardom came to signify the Mexican/U.S. border itself. Evolving as such, it is perhaps unsurprising that her stardom became a lightning rod for anxiety and contestation.

My study centers on the notion of *performance* as both a central quality of Vélez's professional craft and a concept through which to understand the industrial strategies underlying her representational deployment. Vélez's varied personae, I argue, amount to a set of industry *performances* of transculturation. Vélez herself was a unique, border-crossing trans-cultural product, having achieved star status on the stages of popular theater in Mexico prior to her career in Hollywood. Thus I mobilize the term *transculturation*, initially theorized by the Cuban Anthropologist Fernando Ortiz,³ with an emphasis on the term's double valence. That is to say, my project recognizes the distinct operations of – and the complex, sometimes irresolvable contradictions between – *intra*-national and *trans*-national functions of transculturation.

I trace Vélez's discursive footprint as she negotiates multiple cultural stages and three national cinemas. My analysis moves with Vélez from theater to cinema, silent film to sound, drama to comedy, A-movie to B-series programmer, traveling from Mexico to Los Angeles to Broadway to London and back to Mexico. Arguing the centrality of history and memory to star images and their afterlives, I track Vélez beyond her suicide where, posthumously, she would move through relative obscurity to emerge as camp emblem, then avant-garde muse and, finally, underground queer icon. Vélez's history is anomalous. Her many and varied talents, her tenacious commitment to fame, and her persistent performative adaptability, all conspire to render her case “exceptional.” Nevertheless, the categories to which she was consigned are often familiar. Ultimately, her image, on screen and off – articulated on the embattled twentieth century frontiers of nation, race,



KRISTY RAWSON

class, ethnicity and gender – testifies to the rigidity of each of these culturally constructed categories. For, despite Vélez's talent for crossing borders of nation, medium and genre, she was unable, I argue, to bridge historical borders demarcating social and cultural identities. Underlying her shifting, performative identities, these borders remain as powerful conceptual divides imposed by the industries and the nationally and ethnically inflected fields of reception that shaped her various professional personae. From my study, then, Lupe Vélez emerges as a quintessentially trans-cultural figure who was actively “included out,” discursively and professionally, of every region she inhabited.

My project begins in post-revolutionary Mexico City, 1925. Vélez's stage debut, which featured parodic performances imitating the personae of her popular female star colleagues, launched a “fever of imitation” on the city's stages and led to Vélez's unofficial christening as “*la tiple* [female first soprano] 1925.”⁴ Her celebrated notoriety incited the chagrin of those loath to see *la niña* Lupe – the young “jazz” soprano who, for many, represented a foreign-affected affront to Mexican national identity – elevated by critical acclaim. While Vélez was ultimately unable to defend her *tiple*-of-the-year nomination, her star currency was undiminished by the defeat: she was, I posit, the first celebrity *antagonist* to emerge within urban Mexico's nascent mass culture. One might even speculate her transition to Hollywood as having been inevitable.

My second chapter documents Hollywood cinema's sexualized romanticization of female ethnic difference in films of the 1920s, a dynamic that imaged the “eroticization of marriage”⁵ to compellingly articulate a “melting pot” American identity. The period held, for Vélez, a promise of assimilation – that is, a measure of potential U.S. cultural citizenship based on her “probationary white” status.⁶ But with the rise of nativist sentiment in the Depression years, the promise of inclusion was rescinded. Vélez's films of the early '30s enunciate a *racialized* image that discursively foreclosed on the assimilability of her (previously *ethnic*) difference. Discourses circulating within and between urban Mexico and Mexican American Los Angeles reveal nationalist tensions turning, as well, on expressions of gender and sexuality. Vélez's highly eroticized persona, cultivated in 1920s' Hollywood, is met with hardening borders on multiple fronts.

Theorizing an “immigrant paradox” structured by contradictory pressures of acculturation and cultural protectionism, Mark Winokur⁷ cites Samuel Goldwyn's famous supposed malapropism, “include me out!” as an adroit speech-act discursively performing the ethnic immigrant predicament. In Chapter 3, I appropriate Winokur's “immigrant paradox” to address the comedic persona that Vélez – working in partnership with (the vaguely “pan-ethnic”) Jimmy Durante – honed on Broadway. Vélez and Durante return to Hollywood for three productions that rehearse the pair's mutually embattled stage dynamic. Crashing Durante's *Hollywood Party* (Charles Reisner et al., MGM, USA 1934), Vélez, playing herself, must fight (literally) for her cultural and professional citizenship. The racialized Vélez, I argue, was utilized to facilitate, by way of aggressive contrast, the cultural inclusion of ethnic personae deemed more assimilable than she.

Subsequent to the 1934 *Hollywood Party*, Vélez was almost entirely absent from Hollywood, until, that is, the World War Two era's federal/Hollywood “Good Neighbor Policy” (1939) saw the initiation of the *Mexican Spitfire* films (*The Mexican Spitfire* series, Leslie Goodwins, 1939-1943). I mobilize this series of “remarriage comedies”⁸ – which repeatedly stage the “problem” of a Mexican woman married to an Anglo man – to interrogate the neighborly partnership supposedly uniting bordering nations. Analyzing the trajectory of the series, I trace the economics of

the series's character relationships to document the "centrifugal force"⁹ that increasingly marginalizes Vélez's character. The films further strain Vélez esteem within Mexican and Mexican-American critical establishments but do not appear to undermine her persistent personal popularity within her country of origin. Vélez's two Mexican films (*Naná*, Celestino Gorostiza, Roberto Gavaldón, 1944 and *La Zandunga*, Fernando de Fuentes, 1938) – which, as a pair, form a literal virgin/whore binary system – are jointly emblematic of the irresolvable position she occupied within Mexican national cinema. Among the heterogeneous population that Mexican cinema sought to consolidate, Vélez's star currency never seemed to fade.

My final chapter follows Vélez's posthumous representation, not in pursuit of her individual legacy but, rather, to illuminate the circumstance of her having no stable legacy. We have no point of access to Vélez's image in cultural memory, I argue, so occluded are we by the facts and fictions surrounding her suicide. Queer texts of the 1960s¹⁰ and 1990s¹¹ appropriated Vélez's Hollywood image within creative vehicles whereby normative visual and sexual economies of representation are turned on their heads. Even so, I argue, in death as in life, Vélez, as Mexican female subject, was "included out"; she was rendered remote within discourses produced for the cultural liberation of others.

- 1 Ph.D. dissertation supervised by Prof. Johannes von Moltke and Prof. Amy Sara Carroll. For information: krawson@umich.edu.
- 2 Mary Louis Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London 1992, pp. 6-7.
- 3 See Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar* (trans. Harriet de Onís), Vintage Random House, New York 1947.
- 4 Jorge Loyo, "Lupe Vélez," in *El Universal Ilustrado*, July 18, 1925 (unpaginated).
- 5 Julian B Carter, *The Heart of Whiteness: Normal Sexuality and Race in America, 1880-1940*, Duke University Press, Durham, NC 2007, pp. 20-21.
- 6 See Matthew Frye Jacobson, *Whiteness of a Different Color: European Immigrants and the Alchemy of Race*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1998.
- 7 Mark Winokur, *American Laughter: Immigrants, Ethnicity, and 1930s Hollywood Film Comedy*, St. Martin's Press, New York 1996, p. 60 and p. 180.
- 8 See Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1981.
- 9 Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, cit., pp. 69-70.
- 10 Kenneth Anger, *Hollywood Babylon*, Associated Professional Services, Phoenix, AZ 1965; *Lupe* (Andy Warhol, USA 1966); *Lupe* (José Rodríguez-Soltero, USA 1967).
- 11 *The Assumption of Lupe Vélez* (Rita González, USA 1999).



POUR UNE HISTOIRE STYLISTIQUE DU JOURNALISME D'INVESTIGATION : LA REPRÉSENTATION DES CONFLITS CONTEMPORAINS CHEZ LES LAURÉATS PRESSE ÉCRITE ET PRESSE AUDIOVISUELLE DU PRIX ALBERT LONDRES EN FRANCE : 1964-2008

Johanna Cappi / Ph.D. Thesis Project¹
Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Sujet et corpus

Notre thèse aborde le journalisme d'investigation comme *medium*, mémoire et politique de l'image d'information. Selon le département universitaire consacré aux arts et études médiatiques visuelles auquel s'accorde notre recherche, le noyau de notre corpus de doctorat se compose d'un échantillon de films prélevés aux lauréats Albert Londres : des films de reportages primés en France depuis 1985 et représentatifs des conflits contemporains. A ce premier corpus s'ajoute un second construit sur les reportages primés dans la catégorie presse écrite – assise du Prix Albert Londres depuis 1933 – et abordant les mêmes thèmes couverts parallèlement ou, le plus souvent, en amont. Cette étude forme ainsi un paysage, une constellation que balisent différents temps de conflits (guerres, génocides etc.) et leur traitement respectif – écrit et filmé – par le journalisme d'investigation dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. S'ancre ici le principe jumelé du reportage primé Albert Londres qui articule deux aspects, deux corporations complémentaires : premièrement, le reportage issu de la presse écrite qui regroupe un ensemble de plusieurs articles sur un même thème publiés dans l'année précédant la participation au Prix. Puis, la catégorie de la presse audiovisuelle, où le principe du montage filmique, qui suppose et investit la volonté d'une mise en ordre d'un récit à facettes, rejoint en quelque sorte le principe de composition des reportages écrits réunis en un seul volume.

Méthode et sources

Dans un souci d'inscrire notre recherche dans le domaine propre à l'histoire, nous avons exploré en partie les archives du fond Albert Londres aux Archives Nationales de Paris. Les deux premiers fonds de ces archives Albert Londres (cote 76AS) sont déjà extrêmement fouillés. Nous avons consacré une exploration du troisième fond des sources moins exhibées, formé des dossiers d'attribution du Prix Albert Londres, décerné au meilleur reportage d'un journaliste de moins de 40 ans (de 1933 à 1988) de la presse écrite contemporaine existante ; puisque du côté audiovisuel, les fonds sont aujourd'hui pauvres, voire quasi inexistant, et que leur mise en place reste à réfléchir. Nous avons donc rencontré, quand cela était possible, les lauréats primés sur la base d'entretiens qui viennent renforcer nos analyses et palier au champs des archives manquantes après 1988.





Les formes du traitement des conflits militaires comme étude de cas

Pourquoi avoir privilégié dans notre étude les reporters récompensés pour s'être consacrés à un sujet en temps de conflit ? Parce que d'aussi loin que remonte l'histoire de l'Histoire, nous pouvons constater que ce sont inévitablement les guerres qui ponctuent, jalonnent le déroulement des récits historiques antiques, depuis Thucydide et les enquêtes Hérodotéennes également si particulières. Une partie de notre recherche sera donc ainsi consacrée à une étude rétrospective des possibles origines de la pratique du reportage, dans l'écriture de l'histoire, à travers les variantes des écritures littéraires et journalistiques afin de discerner les grandes articulations parmi lesquelles le journalisme de (grand) reportage actuel peut retrouver ses sources ou ses élans, ses armes ou ses qualités, ses fonctions de rapporter et concilier les faits. Parce qu'une étude du reportage de guerre c'est surtout chercher à comprendre ce que transmettre une information signifie et parce que transmettre une information c'est transmettre une histoire. Enfin, parce que la construction d'une histoire implique de savoir la situer dans un continuum, cet ensemble de reportages couvertures des conflits contemporains dessine une cartographie spatio-temporelle des principales périodes troubles qui parsèment la seconde moitié du XX^{ème} siècle. De façon schématique, nous retenons particulièrement la guerre du Vietnam, les conflits au Moyen-Orient (Israël, Palestine, Liban), le conflit Soviéto-afghan en Asie centrale, la guerre serbo-croate ou un reportage essentiel retraçant l'histoire des enfants soldats sur plusieurs décennies.

Les voies de la valorisation du reportage d'investigation en France

En France, selon une caractéristique propre au prix étudié, on désignerait par « grand » un certain niveau du reportage. Un champ de notre étude pose donc les questions suivantes : Qu'en est-il vraiment ? Que signifie – et quelle valeur accrédi-ter à - ce substantif « grand » de nos jours ? Ce terme a-t-il encore une importance ? Qu'est-ce qui qualifie les lauréats d'une manière générale, soit, qu'est-ce qui les rassemble (ou pas) dans une signature commune ? Existe-t-il véritablement une école de pensée éthique, un savoir faire journalistique qui pourrait ici se définir par une science du savoir montrer, du savoir démontrer, par une politique du savoir rapporter par excellence, telle que le suppose aujourd'hui la définition, l'attribution et la réception par ses paires de ce prix français ? Dans cette sélection de reportages qui constitue notre objet de recherche, les lauréats Albert Londres, reporters primés et passeurs d'histoire des conflits contemporains, ne sont pas nécessairement des journalistes de guerre (correspondants etc.) ou des spécialistes des conflits armés. Ce prix français compte toutefois quelques notables et illustres correspondants de guerres tels que le fut Albert Londres lui-même, parmi eux figurent l'épique Joseph Kessel (1898-1979) primé pour son reportage *Marché d'esclaves* (1933), Jean-Claude Guillebaud (né en 1944 à Alger), Jean-Philippe Rolin (né en France en 1949) primé pour *Ligne de front* (1988) un récit de voyage en Afrique ou Olivier Weber (né en 1958 en France) primé pour son reportage *Voyage au pays de toutes les Russies* (1992). Une partie de notre recherche évoquera ce qu'il en est de ce métier, aujourd'hui, pour les lauréats contemporains. Nous nous poserons la question de l'appel du voyage si souvent connoté « au long cours » ou celui d'un nomadisme purement fictionnel. Nous poserons la question de ce qui réunit et motive ceux qui exercent ce métier aujourd'-





JOHANNA CAPPI

hui : porter les mots, la caméra (la poésie parfois) dans la plaie à l'image de la fameuse formule d'Albert Londres qui encouragea la profession à « porter la plume dans la plaie ». Albert Londres campe effectivement l'emblème d'un journalisme « éclaireur d'opinion » dont la signature unanimiste privilégia l'écriture et l'observation dans un but assumé de dénoncer les injustices par la plume, mais en son temps, il ne fut pas le seul. Il symboliserait ici la concrétisation de cette nécessité d'une représentation « éthique ». Nous nous efforcerons d'expliquer que ce qui représente l'ensemble de ces reporters, et les rassemble plus généralement, est effectivement une signature assumée, à l'image d'Albert Londres et de sa trajectoire incarnée par le biais d'enquêtes de caractère personnel. Pour les reporters contemporains, l'enquête ne traite pas nécessairement de l'actualité et ne se situe pas non plus systématiquement au coeur de l'événement ou du conflit, mais elle s'y rapporte la plupart du temps. Ainsi, notre démarche acquiert l'aspect d'une défense et illustration d'un journalisme du particulier à travers l'exemple des lauréats primés Albert Londres traitant des conflits contemporains.

Sur une évolution stylistique du traitement des conflits militaires par le (grand) reportage français

Une partie majeure de notre étude souhaite écrire et déposer les jalons d'une problématique d'ordre esthétique ancrée dans l'histoire du journalisme d'investigation par les médias : les guerres et conflits contemporains se révèlent être de pertinents *objets-récits* journalistiques nous permettant d'opérer diverses études de cas du domaine médiatique. Notre approche réflexive investiguera et retracera l'histoire rigoureuse de ces enquêtes de terrain « rassemblées » des reporters français et tentera de dégager les différents axes des enjeux esthétiques et politiques qui la nourrissent. Grâce à des analyses et à une réflexion tressées sur les films de reportages, éclairés par l'appui des textes de presse écrite traitant du même thème, se précise aujourd'hui un champs de vision politique d'une histoire du reportage des conflits estampillé « à la française » : d'une guerre rapportée, approfondir l'histoire, en décentrer le regard et re-positionner l'image d'un *reportage-prisme* qu'éclaireraient ses propres multiplicités.

1 Projet de thèse sous la direction du Prof. Nicole Brenez.





REVIEWS / COMPTES-RENDUS

Irmbert Schenk, Margrit Tröhler,
Yvonne Zimmermann (Hg./eds.)
***Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption/
Film-Cinema-Spectator: Film Reception***
Schüren/Zürcher Filmstudien Bd. 24,
Marburg 2010, pp. 483

La réception est devenue de plus en plus une question centrale dans le cadre des études de cinéma, au moins dès le début des années 90. Ce n'est pas la moindre des vertus et qualités de ce volume bilingue que d'atteindre le double résultat d'esquisser les perspectives évolutives de la question spectatorielle, ainsi que de tracer un bilan de l'émergence et de la transformation des analyses sur la réception. Issu d'une conférence tenue à l'Istituto Svizzero de Rome, et organisée par l'Universität Zürich et l'Universität Bremen, avec trois universités italiennes (Università Cattolica del Sacro Cuore-Milano, Università degli Studi di Roma 3, Università degli Studi di Udine), le volume ne retient nulle part le caractère hétéroclite et fragmenté qui souvent affecte des projets semblables : une conception très claire et structurée en sections, ainsi que la nature réfléchie et élaborée des contributions, constituent un livre à la fois homogène et riche.

L'apparition des études centrées sur la réception date donc du début des années 90, et semble s'affirmer dans une constellation de plusieurs transformations, dont on est ici forcément obligé de synthétiser le caractère et le nombre. On voudrait au moins indiquer les changements radicaux qui ont touché le cinéma et les médias qui l'entourent ; l'épistémologie corrélative et l'expérience du cinéma en tant que spectateurs ; et, finalement, la méthodologie visant à définir et à étudier le médium et ses spectateurs. Pendant longtemps le cinéma a été conçu d'abord en tant que texte engendrant un « spectateur idéal », du moins dans le cadre des approches académiques. L'attention portée par

la « New Cinema History » sur les processus concrets de constitution du cinéma et d'identification de son public, autant que la réflexion courante sur la position du dispositif dans un cadre médiatique en changement ont obligé les chercheurs à remettre en question des notions théoriques alors en inadéquation avec une réalité multiple. C'est le besoin d'un « greater methodological reflection on historical processes and audiences so as to understand film and the cinema as mass media and to account for their fundamentally different conditions of production and reception », déclarent dans l'Introduction les trois directeurs de l'ouvrage (p. 17). Les cinq sections qui structurent le volume répondent à ces questions, et les interrogations et les nœuds théoriques reviennent au fil d'une stimulante discussion.

La première section (*Topografien der Rezeption / Topographies of Reception*) trace le périmètre méthodologique de la question de la réception grâce à des contributions de plusieurs théoriciens du cinéma. D'une part, Annette Kuhn reprend les problèmes relatifs à la mémoire culturelle du cinéma et à son histoire orale qu'elle avait abordés dans un ouvrage déjà classique¹. De l'autre, Francesco Casetti, en partant d'un tout petit film d'Atom Egoyan qui participe au projet *Chacun son cinéma* (AA.VV. 2007), retrace avec une grande ampleur de références les transformations auxquelles le médium a été soumis et ce qu'il en a retenu, autant que les nécessités qu'il toujours satisfait en termes d'ancrage d'une représentation à un lieu, de fiabilité des transformations proposées, d'institution et d'expérience. Entre l'attention portée à la reconstruction historique de l'expérience du cinéma à travers sa mémoire, et celle qui concerne le rôle du cinéma dans le système médiatique contemporain, se déploie une pluralité d'approches théoriques qui croisent la question de la réception avec une multiplicité de paradigmes. Les perspecti-





ves de méthode sont plurielles, et impliquent la question du spectateur du cinéma des premiers temps, dont la distance pousse à bien évaluer les outils analytiques mis en place (Frank Kessler) ; la tension entre la nature textuelle des films et la variété de leur réception dans une perspective de longue durée (Michèle Lagny, faisant évidemment référence à la discussion élaborée dans le cadre de l'histoire sociale) ; les études issues du cognitivisme qui entrelacent la dimension cognitive avec celle des affects, telles que proposées par Janet Staiger, l'une des protagonistes de la réflexion sur la réception² ; la relation entre la question de la réception, les études culturelles et l'importance des processus de construction de l'identité (Rainer Winter/Sebastian Nestler) ; l'influence et l'actualité de la notion de sphère publique conçue dans le débat sociologique (Habermas) et renouvelée par Miriam Hansen³, reprise ici dans la vaste réflexion de Margrit Tröhler.

La deuxième section (*Film/Kino, selbstreflexiv / Film/Cinema, Self-Reflective*), plus réduite mais non moins pointue, évalue la question de la réception du point de vue spécifique de sa configuration textuelle, soit dans les films, soit dans la pensée théorique façonnée par des intellectuels-cinéastes. En partant du cinéma des premiers temps et de la représentation qu'il donne de son spectateur, Thomas Elsaesser expose comment à certains points de son histoire le cinéma réorganise sa fonction spectatorielle, et quelles sont les similitudes possibles entre des phases différentes de cette histoire. Le but de cette perspective d'archéologie des médias est donc de déplacer la réflexion sur le spectateur constituée dans le cadre des études cinématographiques et culturelles vers la sphère de l'anthropologie (p. 138)⁴. Au plan des relations entre histoire de la théorie du cinéma et formations politiques et culturelles, Sabine Hake met en évidence les liens que la théorie de Béla Balázs tisse entre les notions de public, classe et peuple (*Volk*), en croisant des termes fertilement contradictoires comme la lutte de classe et le conte de fée. De la même manière, l'essai de Johannes Von Moltke décrit des alliances

insoupçonnées entre l'œuvre et la théorie d'Alexander Kluge, les neurosciences et le débat sur le rôle des affects dans le champ du cognitivisme.

La troisième section (*Schlaglichter auf die deutsche Geschichte : Kino, Alltag und Affekt / Spotighting German History : Cinema, Everyday Life, and Affect*) se concentre sur la réception du cinéma, dans le cadre de l'histoire du cinéma en Allemagne. Les contributions vont du cinéma des années 1910 et du cas particulier d'Asta Nielsen (Martin Loiperdinger) dans l'après-guerre, à la production de genre (Knut Hackethler, Irmbert Schenk), en passant par l'époque controversée du national-socialisme (Stephen Lowry, Helmut Korte) que des travaux historiques récents ont reconsidérée au-delà de la question de la propagande, et dans ses liens avec les mœurs culturelles populaires⁵.

La quatrième section (*Cinema-Going : Sozialisierung und Diskurse / Cinema-Going : Socialisation and Discourse*) a pour objet d'étude la consommation du cinéma dans sa dimension sociale en tant que modalité d'identification sociale, sexuelle, de classe, géographique, etc. Les essais se distribuent entre des études de cas spécifiques qui concernent la production de non-fiction au-dehors des circuits commerciaux en Suisse (Yvonne Zimmermann), la description des formes de consommation cinématographique en Flandres à travers les outils de l'histoire culturelle (Philippe Meers/Daniel Biltreyst/Lies Van de Vijver), à la condition féminine dans l'Italie de l'après-guerre examinée du point de vue des habitudes médiatico-culturelles et du débat sociologique situé au croisement de savoirs et pratiques (Mariagrazia Fanchi qui a dédié plusieurs recherches à la question de la réception médiatique en Italie)⁶. Une autre contribution préfère opter, quant à elle, pour un mouvement contraire : en partant de la notion de traumatisme culturel façonnée en sociologie, il s'agit d'examiner comment les discours sociaux sur la Shoah ont changés au cours du temps (Anna Lisa Tota).

La dernière section (*Transnationale Praktiken / Transnational Practices*) travaille la ques-



tion des pratiques de diffusion et de réception des produits cinématographiques dans des contextes différents à ceux de la réalisation. La démarche demande donc de faire appel à plusieurs outils méthodologiques : par exemple, l'histoire de la culture cinématographique, comme dans la traduction d'une contribution de Melvyn Stokes et Raphaëlle Costa de Beaugrand qui s'occupent de la réception du cinéma hollywoodien dans la France des années 10 et 20 ; ou l'histoire des stratégies de distribution, à l'instar des contributions de Leonardo Quaresima qui éclaire la page tout à fait inconnue de la diffusion du cinéma allemand dans l'Amérique des années 30, ou de Wolfgang Fuhrmann qui examine la distribution de la même production au Brésil ; ou, encore, l'histoire institutionnelle, comme dans la contribution de Gianni Haver qui décrit le rôle du cinéma italien en Suisse pendant la Deuxième Guerre mondiale et les choix économiques, diplomatiques et politiques qui le déterminent ; ou, finalement, une reconstruction des contextes de réception, comme dans le propos de Pierre Sorlin focalisé sur la représentation de la guerre d'Espagne par des opérateurs de différentes nations, ou de Jörg Schweinitz, sur la transformation de *Strawberry Statement*

(S. Hagman, 1970) en film de culte dans l'Allemagne de l'Est (DDR).

Le cadre complexe issu de ce volume pousse à questionner des catégories souvent trop figées, et qui ne cessent au contraire de bouger et de s'éparpiller, tout autant que les dispositifs médiatiques eux-mêmes, sujets à des métamorphoses importantes. Peut-être ce phénomène dissoudra-t-il l'hégémonie du spectateur cultivé et cinéphile, comme certains le regrettent déjà : « Je n'aime pas le cinéma. Depuis quand au juste ? Dix ans, vingt ans, je ne sais plus. Je sais comment ça s'est passé mais pas quand. Ce n'est pas tant que les films devenaient mauvais (ils le devenaient), c'est que les spectateurs de cinéma, joyeux festivaliers et crétins à temps plein, devenaient eux aussi de plus en plus mauvais. »⁷ Mais si l'on préfère rester médusés par le regard porté sur ce qui paraît souvent un écran vide, il faudra cesser de le regarder comme seul point de focalisation afin d'élargir le champ visuel au-delà de sa limite. Ce que *Film-Kino-Zuschauer / Film-Cinema-Spectator* réalise très bien.

[Francesco Pitassio,
Università degli Studi di Udine]

- 1 Annette Kuhn, *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*, I.B. Tauris, London-New York 2002.
- 2 Voir entre autres : Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1992 ; Id., *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York University Press, New York-London 2000.
- 3 Voir Miriam Hansen, *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Cinema*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1991.
- 4 Une telle perspective théorique a été déjà abordée par l'auteur dans Thomas Elsaesser, « The New Film History as Media Archaeology », dans *Cinemas*, XIV, vol. 14, nos. 2-3, 2004, pp. 75-117.
- 5 Voir par exemple *Montage/AV*, vol. 3, n° 2, 1994 ; Erica Carter, *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the*

Beautiful in Third Reich Film, British Film Institute, London 2004; Sabine Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, University of Texas, Austin 2001 ; Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, Fischer, Frankfurt/M 2002; Linda Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich. Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*, Duke University Press, Durham-London 1996.

- 6 Voir par exemple Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (sous la direction de), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, Marsilio-Scuola Nazionale di Cinema, Venezia-Roma 2002 ; Francesco Casetti, Mariagrazia Fanchi (sous la direction de), *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Carocci, Roma 2006.
- 7 Louis Skorecki, *Dialogues avec Daney et autres textes*, P.U.F., Paris 2007, p. 31.

Emmanuelle André
***Le Choc du sujet, De l'hystérie au cinéma,
 XIX-XXI^{èmes} siècles***

Presses Universitaires de Rennes,
 Rennes 2011, pp. 204

L'ambitieux programme d'Emmanuelle André s'appuie sur la ressource que représente pour un nouveau média qui est aussi un art, le cinéma, une maladie qui n'en est pas une, l'hystérie, construite à partir des mises en scène que furent les « leçons » cliniques organisées par Charcot à l'hôpital de la Salpêtrière dès 1866, visuellement révélées notamment par le tableau de Pierre-André Brouillet en 1887. Alors que très vite la valeur nosologique de ces expériences est récusée par la médecine, la mise en spectacle de cette pathologie, confirmée par toutes sortes d'albums photographiques des troubles comportementaux des patients, va constituer une véritable aubaine médiatique, non seulement pour romanciers et poètes, mais pour toutes les formes de la culture populaire dont le cinéma fait partie. L'importance du « visuel », aussi bien dans la pratique analytique que dans la diffusion des résultats, fait d'ailleurs de Charcot, aussi tenté par l'art et son étude que par la médecine expérimentale, un véritable « cinéaste » (titre de la conclusion).

Le livre étudie l'apport thématique et iconographique de l'hystérie au cinéma à travers la mise en relation de la « leçon » et de films aussi différents que le *Mystère des Roches de Kador* (Léonce Perret, 1912), *Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2001) et un essai documentaire à partir d'un corpus photographique dû à Fieschi et Didi-Huberman, *L'Horreur de la lumière* (1982). Le premier suggère le rôle thérapeutique de la reconstitution cinématographique de la scène traumatique, qui permet la catharsis, le second montre dans l'expérience médicale un « mythe d'origine pour le personnage de cinéma », tandis que le dernier marque combien les images ont modelé, voire manipulé, la représentation des malades. En fait, après

sa dénégation par les scientifiques (dans une publication de 1909), c'est le cinéma qui a réinventé l'hystérie, en trouvant dans le comportement du malade une source pour son imaginaire et une justification des intermittences de son mode représentatif. Véritable répertoire thématique, la maladie devient un « outil d'écriture ». Ainsi l'analyse de la série de Feuillade (*Tih Minh*, 1918) montre comment les propositions de la Salpêtrière viennent nourrir les scénarios et surtout l'esthétique d'un montage qui s'interroge sur les rôles du rythme, du mouvement et de la vitesse, et va jusqu'à faire de l'hystérie un modèle poétique qui réfléchit l'impossibilité même de l'écriture, recherchée par les surréalistes dans « l'écriture automatique ». La temporalité filmique s'empare avec délectation de la « beauté convulsive » de l'hystérique qui, lorsqu'elle aboutit à la vision extatique a pour effet de mettre en évidence non seulement son propre « désir de voir » mais celui du cinéma lui-même, comme dans *King-Kong* (Ernest B. Schoedsack, 1933) ou *Les Anges exterminateurs* (Jean-Claude Brisseau, 2002).

De Méliès à l'agitation frénétique de certains films contemporains, en passant par le burlesque, on voit tout le parti que le cinéma peut tirer des manifestations hystériques (*Carrie*, Brian de Palma, 1976) et des conséquences que la maladie peut engager. Le « débordement social » que traduisent ses mouvements déconnectés est mis en évidence dès ses débuts, dans *Cunégonde ramoneur* (1912) qui trouble l'ordre bourgeois par diverses incongruités dues à des gestes inappropriés. Avec les règles scéniques de la comédie hollywoodienne, cette dimension contestataire s'assagit, sans vraiment disparaître, ou se parodie elle-même, par exemple avec Jerry Lewis. Ses formes épidémiques voire collectives, particulièrement spectaculaires (possessions), peuvent être utilisées par le politique comme dans le cas nazi dénoncé dans *L'Année des Treize lunes (In einem Jahr mit 13 Monden)*, Rainer Werner Fassbinder, 1973), dans un monde qui ne serait plus ni individuellement ni socialement maîtrisable.

C'est donc dans la perspective d'une histoire anthropologique que le livre traite du rapport entre les films et les hypothèses médicales. A partir des rapports entre le phénomène pathologique et l'art, l'auteur explore les possibilités esthétiques qu'offre ce trouble de la personnalité. La « force hallucinatoire » du cinéma est soulignée par « l'étude du geste et la leçon de mise en scène » qui, dans *The Ladies Man* de Jerry Lewis (1961), fait du cinéaste et de sa caméra, présents dans le film, les analystes des angoisses du mâle face au collectif féminin d'un pensionnat, dont la danse, d'abord gracieuse, devient aussi menaçante que celle de ménades affligées de spasmes et de tics, et provoque les cauchemars aussi bien que les fantasmes masculins. La réutilisation et les détournements actuels de films anciens par l'avant-garde de la fin du XX^{ème} siècle (*Cinemnesia*, avec *Pierre touchée*, de Martin Arnold, 1989) ou d'installations (*Hysterical* de Douglas Gordon en 1995), cherchent à traduire ce qui se cache sous le geste visible offert par la caméra,

non seulement « le non-représenté derrière le représenté », mais « la béance du regard ». L'hystérie, « modèle de la pensée », voire « de civilisation », deviendrait « l'emblème culturel » d'une époque qui fait du « choc la forme prépondérante de la sensation ».

Thèse audacieuse mais séduisante qui, poussée trop loin, engagerait un déterminisme un peu réducteur. Mais la démonstration est suffisamment étayée pour bien montrer comment et pourquoi, grâce à son « imperceptible différence dans la manière de mettre en scène des histoires et des émotions traditionnelles » (Jacques Rancière, *Les Ecarts du cinéma*, 2011), le cinéma se sert de cette « invention clinique » comme d'un révélateur. Véritable « outil critique » du XX^{ème} siècle, il analyse son propre rôle et celui de l'art dans le déchiffrement de soi (le choc du sujet) comme de celui d'un monde traumatisé par la frénésie constitutive de la « modernité ».

[Michèle Lagny, Université Sorbonne
Nouvelle – Paris 3]

Thomas Elsaesser
The Persistence of Hollywood
Routledge, New York 2012, pp. 400

The Persistence of Hollywood begins on an autobiographical note, which helps to contextualize the book in relation to the history of film studies – both outside and inside the university. The opening section begins on the micro level, with auteur studies (Minnelli, Fuller, Ray) and cinephilia, focused around a director's themes and style, on individual expression and subjective vision, and the critic's identification and celebration of “classical” Hollywood filmmaking. It charts the impact made by critics on the agenda of film studies in the 1960s and 1970s, and privileges the British version of cinephilia, centred around the BFI and SEFT in London. Elsaesser, based in Brighton, was positioned outside this tightly knit group. He was not, therefore, completely bound by its agenda.

Through his journal *Monogram*, he began to extend auteurism to include questions of genre and ideology. This broadened the agenda to include more general reflections on American cinema, focused on the issue of how Hollywood works and maintains its success. In an early formulation, we learn that Hollywood's success is partly based on its commitment to emotional and subjective realism – to “affective intensities and emotional energies” – and partly to its aesthetic and narrative unity, its “coherence, inner consistency and purpose.”

While this issue (Hollywood's success, its persistence) remains constant throughout the book, the theoretical paradigms to analyze that success shift. In line with the development of film studies generally, Elsaesser replaces auteurism and cinephilia with semiotics (the study of an impersonal system of underlying codes and structures, which reconfigures the

Hollywood as a textual system), and then Marxism and psychoanalysis (he says, looking back: “We politicised pleasure and we psycho-analysed desire”). The “affective intensities and emotional energies” were relocated in the unconscious part of the split self. This relocation prompts Elsaesser to ask: “How does a film create the impression of a world ‘out there’ (of which we are merely the invisible witnesses) when all the while the film itself only exists for our benefit, ‘in here’ (in and for our minds)?” This relation between inside and outside becomes Elsaesser’s constant preoccupation. We can think of each space (interior and exterior), in itself, as empty, much like deictic markers; Elsaesser then fills them in according to the particular argument he is developing at the time. But whatever the content, the structural opposition remains the same, and is inflected through the concepts of *mise en abyme*/reflexivity/foregrounding and feedback loops.

This paradigm shift ends up deconstructing the pleasures of cinephilia, replacing them with an ideological critique of Hollywood. We discover that, in the age of the DVD and downloads, cinephilia has made a comeback, as the previously unattainable text – the director’s body of work – becomes accessible, obtainable, and open to repeated viewing and analysis. This creates its own dialectic of absence presence, desire and lack, plenitude and loss (the “uses of disenchantment”).

Nonetheless, Elsaesser does not feel bound by this psycho-semiotics; he also developed “Siegfried Kracauer’s socio-psychological model of ‘modernity and the mass-media’,” with which, he goes on to say, “I tried to combine with Edgar Morin’s more explicitly socio-anthropological model of the cinema.” This is evident, for example, in the essays devoted to Warner Bros in general, and to the biopics of William Dieterle in particular.

The book progresses to Hollywood’s shift from a classical to a post-classical (or New Hollywood) aesthetics, which Elsaesser analyzes within an increasingly broader framework, i.e. Hollywood’s socio-economic-tech-

nological infrastructure and its place within global capitalism. Elsaesser makes this paradigm shift in order to be able to explain Hollywood’s persistence, indeed its resurgence, in the 1980s and beyond. However, we are always drawn back to individual directors (Altman, Kubrick, Coppola), especially to their post-classical narrative and aesthetics. This is epitomised in the chapter on *Bram Stoker’s Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992), which focuses on an individual director, his status as a business entrepreneur of (and mentor for) the New Hollywood, in combination with some textual analysis (the film’s baroque aesthetics, its formal excesses).

Key to the book are the various connections within and between levels – whether it is the thematic and stylistic similarities in twenty Nicholas Ray films, the connections and flows between Hitchcock and Lang, or the synergies between different entertainment industries, centred around the contemporary blockbuster. Crucially, however, the defining relation is between an inside and an outside.

These connections, not immediately visible, are represented metaphorically, in various concepts: *mise en abyme* and self-reference/foregrounding, pilot fish, the push me-pull-you text, Hollywood on the street, synergy, pinball machine, oedipal time (the anxiety of influence between “father” and “son”), cinema as time machine, the tail (marketing) wagging the dog (filmmaking)/logic of the supplement, the logic of desire, opening sequences of classical films are like manuals, and digitization. This series of metaphors aims to unearth the economic (money-generating) and psychic (pleasure-generating) appeal of Hollywood cinema, to explain, that is, the persistence of Hollywood filmmaking from its classical period to its post-classical incarnations.

However, it is the modernist concepts of *mise en abyme* and the several types of self-reference (from self-reflection and reduplication to self-regulation and feedback loops) that are the master tropes in Elsaesser’s work, where the inside the text mirrors the non-textual outside. The



importance of these metaphors is that they offer a way to conceptualize a formal link between text and context, while emphasizing their mutually implicating dynamics. This need to theorize reflexivity, and to explain how levels of meaning and reference – literal and symbolic, emblematic and allegorical – interact as well as exist side by side and on top of each other, or

how text and context reduplicate each other, with the inside in the outside (and vice versa), constitutes the originality and strength of *The Persistence of Hollywood*.

[Warren Buckland,
Oxford Brookes University]

Laurent Véray
Les Images d'archive face à l'histoire.
De la conservation à la création
Sérén CNDP-CRDP,
Patrimoine Références, 2011, pp. 315

Ce qui frappe de prime abord en voyant ce livre : l'élégance de la présentation et la qualité des images, le jeu de renvoi entre l'exhortation finale « Ne jetez pas vos films... » et l'exergue initiale « Le passé a laissé de lui-même des images comparables à celles que la lumière imprime sur une plaque photosensible. Seul l'avenir possède des révélateurs assez actifs pour fouiller parfaitement de tels clichés. » Il rend ainsi caduque la traditionnelle opposition entre historiens et esthéticiens ou autres théoriciens, en donnant au film à la fois toute sa valeur intrinsèque, celle d'un objet irremplaçable, et toute sa richesse de témoin, à décrypter dans un futur imprédictible. En effet, si les images devenues archives, sont essentielles pour l'histoire du XX^{ème} siècle, elles ne sont pas là pour faire preuve : elles agissent de telle manière que non seulement elles suscitent cette relation étroite entre passé et présent que suppose l'intelligence de l'histoire, mais engage l'affect au point d'en permettre une « expérience sensible ». C'est donc de l'émotion éprouvée que part l'auteur, de cette mélancolie ressentie devant le fantôme du passé emprisonné dans l'image. Sa question, cependant, concerne un usage spécifique : comment une image devient-elle archive, c'est à dire accède-t-elle à la dignité de source pour l'histoire ? Dans quelle mesure et avec quelles procédures peut-on l'utiliser « dans une perspective historique ou mémorielle »?

La première partie concerne le traitement du patrimoine conservé à cause de l'intérêt pour les « actualités » de guerre, qui ont rempli tout de suite une double mission d'information quotidienne et de documentation historique. L'accroissement des possibilités de diffusion de l'audiovisuel accentue l'urgence d'une réflexion appropriée à la spécificité de ces traces parfois dénaturées par des manipulations censées les rendre plus attrayantes pour le grand public. Le fait d'associer à une recherche sur la constitution et la conservation de collections documentaires une analyse de leur usage pédagogique et aux possibilités de création qu'elles offrent aux historiens comme aux cinéastes permet de sortir d'une simple description factuelle, fût-elle, comme c'est le cas, extrêmement documentée, précise et passionnante, pour rappeler que l'important est l'usage social qu'on peut en faire.

La nécessité de « faire parler » l'image entraîne à une partie consacrée au « réemploi ». Si on peut être tenté par le culte de « l'archive brute », dont le rapport direct au passé fait la valeur émotive et mémorielle, on ne saurait s'en contenter. D'abord parce que leur compréhension exige la connaissance de tout un contexte sans lequel elles ne peuvent plus être saisies. Ensuite parce que les images elles-mêmes ne sont que des points de vue sur des fragments de réel dont elles construiront la représentation : il n'y a pas plus d'archives brutes que de fait bruts. Dès qu'on veut communiquer un propos, informatif, mémoriel ou historique, il faut penser au mode d'emploi de l'archive dans une architecture discursive qui peut aller de « l'assemblage » d'images à leur utili-



sation dans des « films composés », documentaires ou de fiction, dans une perspective mémorielle ou historique Véray insiste sur le fait qu'alors les archives sont décontextualisées et instrumentalisées, parfois utilisées à tort et à travers, par exemple dans *Verdun tel que le poilu l'a vécu* (Emile Buhot, 1927), voire inauthentiques, tandis que leur emploi dans des fictions historiques visent à accentuer le poids sensible du film via un effet d'authentification, souvent pris au sérieux tout à fait à tort. Sur ce point la connaissance directe des archives comme des films qui en usent, depuis la période initiale jusqu'à la période la plus récente, avec une intéressante critique des « dérives du docu-fiction » aussi bien que de l'illusion d'une « restitution illustrative totale » enrichit considérablement le propos qu'il faut suivre pas à pas pour comprendre à quel point l'auteur interroge en fait le mode d'écriture de l'histoire lui-même, quel qu'en soit le support.

Une troisième partie ouvre en effet une autre question : celle qui, évaluant les enjeux et les fonctions de l'usage de l'archive – image par les historiens, met en évidence son rôle dans des modifications récentes des conceptions historiographiques des quarante dernières années. Les biais par lesquels Véray approche le rapport du cinéma à l'historiographie (« remettre l'actualité dans le temps ») mais surtout (« ce que l'art fait à l'histoire »), la réflexion sur la

part de création offerte à l'historien, développent des perspectives déjà explorées par des cinéastes poètes exploitant une « esthétique des ruines ». Véray sort alors d'une conception classique de l'histoire pour montrer comment, au delà des conditions de la fabrication des images qui les font historiquement témoigner, leur mode d'utilisation et de réemploi fait surgir « un sens enseveli [qui...] obstrue toujours les images » et peut laisser se démultiplier des effets de sens possibles (et leur libre prolifération) dans une forme d'histoire construisant tout « événement » comme un « processus » toujours en cours ainsi que le pensait Foucault.

La qualité essentielle du livre est l'articulation des renseignements les plus concrets, des analyses fouillées de films parfois enfouis et une réflexion approfondie sur l'originalité et les effets d'une opération historiographique qui n'est pas tout à fait identique à celles réalisées à partir de documents écrits. Il s'agit donc d'un ouvrage de poids, au sens propre comme au sens figuré, mais dont l'élégance d'écriture, vivante et soignée, allège la lecture et permet au lecteur de combiner le plaisir visuel, l'intérêt intellectuel et, par sa relation au présent, une compréhension sensible du passé réanimé.

[Michèle Lagny, Université Sorbonne
Nouvelle – Paris 3]

CONTRIBUTORS / COLLABORATEURS

Pierluigi Basso Fossali

teaches Semiotics at IULM, University of Milan, where he is also the director of the Lab of Communication Semiotics. He has published articles in many international journals and has written several books devoted to the relationship between semiotics and contemporary theories of aesthetics (*Il dominio dell'arte*, 2002), filmology (*Confini del cinema*, 2003; *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, 2006), consumer science, marketing and theories of perception. With M.G. Dondero, he wrote *Sémiotique de la photographie* (2011). His most personal book is *Vissuti di significazione* (2008), the first volume in a trans-disciplinary series directed by the author himself ("Teorie resistenti," ETS, Pisa). He is the co-director of the journal *Signata (Annales de sémiotique)*.

Claudio Bisoni

is Lecturer at the Faculty of Arts of the University of Bologna, where he teaches courses on History of Film Criticism and History of Reception Studies. For a long time, his work focused on the history of Italian film criticism. Currently, his main interest is the relation between the criticism and aesthetics of audiovisual texts. He is the author of *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-1979)*, Roma 2009; *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Bologna 2006.

Alain Boillat

is Full Professor at the Section d'histoire et esthétique du cinéma of the University of Lausanne. His research mainly concerns the history of film theories, narration and storytelling in cinema and comics, the oral dimension and the topic of intermediality in audiovisual *dispositifs*. He is the author of *Du bonimenteur à la voix-over* (2007), has recently edited *Les Cases à l'écran. Cinéma et bande dessinée en dialogue* (2010) and co-edited *Jésus en représentations. De la Belle Epoque à la post-modernité* (2011).

Nicola Dusi

is Senior Lecturer in Media Semiotics at the University of Modena and Reggio Emilia. He is member of the editorial staff of *Segnocinema* and *E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di studi semiotici*; he is also associate editor of *Versus. Quaderni di studi semiotici* and *Lexia. Rivista Internazionale di semiotica*. He is the author of *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema e pittura* (UTET, Torino 2003). He edited (with Lucio Spaziantè) the



anthology *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità* (Meltemi, Roma 2006) and (with Gianfranco Marrone) the books *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana* (Meltemi, Roma 2007) and *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura* (Meltemi, Roma 2008). He recently edited (with Cosetta G. Saba) *Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalità, neobarocco* (Silvana Editoriale, Milano 2012).

André Gaudreault

is Full Professor in the Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques at the University of Montréal, where he is director of GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique). He has been a guest professor at several universities and has published volumes on film narratology (*From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, 2009 – also in French, Italian, Chinese and Spanish) and on film history (*American Cinema, 1890-1909*, ed., 2009 and *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*, 2011 – also in French and Italian). He is also director of the scholarly journal *Cinemas*.

Jean-Marc Limoges

earned a Master's degree in Etudes françaises from the University of Montréal and a doctoral degree in Littérature et arts de la scène et de l'écran from the Laval University. His interests focus on reflexivity, *mise en abyme* and metalepsis in literature and cinema, and more recently, on narration, focalisation and ocularisation in film. He participated in the *Metareference across Media Symposium* held in Graz (Austria) and the *Metalepsis in Popular Culture Symposium* held in Neuchâtel (Switzerland). He has recently published articles in the webzines *Artifice* (Québec) and *Syn-these* (Greece) and in the journals *Humoresques* (France) and *Panorama-cinéma* (Québec).

Annie van den Oever

is director of the Master in Film Studies at the University of Groningen, and Extraordinary Professor for film and visual media at the University of the Free State. She is series editor of "The Key Debates. Mutations and Appropriations in European Film Studies," with Ian Christie (Birkbeck College, London), and Dominique Chateau (Paris I, Sorbonne Panthéon); and editor-in-chief of the European Journal for Media Studies *NECSus* (since 2011). She has recently published *Ostrannenie* (2010) and *Sensitizing the Viewers* (2011) at Amsterdam University Press.

Maria Poulaki

has recently completed her PhD in Media and Culture at the University of Amsterdam, with a thesis entitled "Before or beyond narrative? Towards a complex systems theory of contemporary films." Her interdisciplinary research focuses on the links between complex systems theory, narratology and film/media theory.

Valentina Re

is Lecturer at Ca' Foscari University, Venice, Department of Philosophy and Cultural Heritage, where she teaches film analysis and film history. She obtained a PhD in film studies from the University of Bologna in 2005. Essentially, her research focuses on film analysis methodologies, film and media theories, the relationships between cinema and the other arts / languages. Among her recent publications are the books, *Play the movie. Il DVD e le nuove forme dell'esperienza audiovisiva* (2010, co-edited with L. Quaresima), *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema* (2007, coauthored by G. Guagnellini) and *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa* (2006).





Cécile Sorin

is Associate Professor in film studies at the University of Paris 8. She published a book on a poetics-based approach to filmic references: Cécile Sorin, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, L'Harmattan, Paris 2010.





CINÉMA & CIE

International Film Studies Journal

Fascicoli pubblicati a carattere monografico

- Vol. 1, no.1, Fall 2001
Where Next? / Par où continuer?
(edited by / sous la direction de François Jost)
- Vol. 3, no. 2, Spring 2003
Dead Ends / Impasses
(edited by / sous la direction de Leonardo Quaresima)
- Vol. 3, no. 3, Fall 2003
Early Cinema: Technology, Discourse / Cinéma des premiers temps: technologie, discours
(edited by / sous la direction de Rosanna Maule)
- Vol. 4, no. 4, Spring 2004
Multiple and Multiple-language Versions / Versions multiples
(edited by / sous la direction de Nataša Đurovičová)
- Vol. 4, no. 5, Fall 2004
Transitions
(edited by / sous la direction de Francesco Casetti, Mariagrazia Fanchi)
- Vol. 5, no. 6, Spring 2005
Multiple and Multiple-language Versions II / Versions multiples II
(edited by / sous la direction de Hans-Michael Bock, Simone Venturini)
- Vol. 5, no. 7, Fall 2005
Multiple and Multiple-language Versions III / Versions multiples III
(edited by / sous la direction de Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima)
- Vol. 6, no. 8, Fall 2006
Cinema and Contemporary Visual Arts / Cinéma et art contemporain
(edited by / sous la direction de Philippe Dubois)
- Vol. 7, no. 9, Fall 2007
Configuring Alternation / Configurations de l'alternance
(edited by / sous la direction de Nicolas Dulac, Bernard Perron)
- Vol. 8, no. 10, Spring 2008
Cinema and Contemporary Visual Arts II / Cinéma et art contemporain II
(edited by / sous la direction de Philippe Dubois)
- Vol. 8, no. 11, Fall 2008
Relocation
(edited by / sous la direction de Francesco Casetti)
- Vol. 9, no. 12, Spring 2009
Cinema and Contemporary Visual Arts III / Cinéma et art contemporain III
(edited by / sous la direction de Philippe Dubois, Jennifer Verreaux)
- Vol. 9, no. 13, Fall 2009
Le Film pluriel
(edited by / sous la direction de Marie Frappat, Michel Marie)
- Vol. 10, no. 14-15, Spring-Fall 2010
Animer et ré-animer les images. Cinéma, animation et bande dessinée / The Animation and Re-animation of Images. Cinema, Animation and Comics
(edited by / sous la direction de Pierre Chemartin, Stefania Giovenco)
- Vol. 11, no. 16-17, Spring-Fall 2011
Revisiting the Archive / Revisiter l'archive
(edited by / sous la direction de Simone Venturini)

