

## Cet art plus photographique qu'autographique que serait le cinéma...

On s'entend généralement pour avancer qu'il n'est déjà pas évident d'arriver à placer le *cinéma* dans un tableau qui aurait comme objectif de rendre compte des aspects allographiques et autographiques des diverses formes d'art. Et ce, malgré les explications multiples et réitérées de Nelson Goodman<sup>1</sup> et, à la fois, de Gérard Genette<sup>2</sup>.

Je vais essayer ici de mettre, comme d'autres chercheurs avant moi, l'épaule à la roue pour essayer de comprendre, à la lumière de l'adaptation par Gérard Genette de l'hypothèse goodmannienne, ce que vient faire le cinéma dans ce « bazar », qui a parfois l'air du fameux magasin de porcelaine dans lequel le cinéma tiendrait le rôle de l'éléphant. Non pas que l'hypothèse goodmanienne ne tienne pas la route; non pas que l'adaptation genettienne de l'hypothèse goodmanienne ne tiendrait pas la route, mais probablement parce que le cinéma n'est peut-être pas, au final, *un* art mais *plusieurs arts*, et qu'il relèverait de ce que j'appellerais un « système artial », ce qui a des conséquences énormes, me semble-t-il, sur notre façon de penser le cinéma dans le système des arts. C'est d'ailleurs probablement en raison, justement, de la position assez particulière du cinéma dans ce système des arts qu'il est revenu aux intervenants des études cinématographiques<sup>3</sup> de séparer l'ivraie du bon grain et de voir comment et en quoi certains postulats de la théorie « goodmano-genettienne » posent problème (et parfois enrayent le mécanisme de

---

• 1 – Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

• 2 – Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. I : *Immanence et transcendance*, Paris, Le Seuil, 1994; *L'Œuvre de l'art*, t. II : *La Relation esthétique*, Paris, Le Seuil, 1997. Repris en un seul volume : *L'Œuvre de l'art*, Paris, Le Seuil, 2010.

• 3 – François JOST, *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Québec/Paris, Nuit blanche Éditeur/Méridiens Klincksieck, 1998. D. N. RODOVIC, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.

la théorie mise au point par Goodman, puis Genette), dès lors qu'on essaie de l'appliquer au cinéma. Ce qui ne va pas sans nous aider à mieux voir d'où originent les éventuelles apories ou limites de la dichotomie allo-autographique; ce qui ne va pas sans nous aider, non plus, à mieux comprendre le cinéma-en-tant-qu'art, ou plutôt en tant que « système artial ».

Je suis conscient du fait que cette entrée en matière peut sembler prometteuse. Je suis conscient aussi que je risque de décevoir le lecteur. Car ce que je pourrai livrer ici, ce ne seront que des prolégomènes. J'ouvrirai de nombreuses pistes, dont certaines que je n'emprunterai pas, tout simplement parce qu'elles ouvrent sur des questions trop complexes pour que je tente de les résoudre dans le cadre de ce modeste article.

J'ai été stimulé dans cette recherche par les nombreuses pistes qu'ouvre, de son côté, la réflexion de François Jost sur la théorie « genetto-goodmanienne », que l'auteur essaie tant bien que mal, mais toujours brillamment, d'ajuster à la réalité de la série culturelle « cinéma », dans son ouvrage, qui date d'une douzaine d'années déjà. Jost consacre d'ailleurs un long chapitre aux problèmes de ce que l'on pourrait appeler la complexité « ontologique » du cinéma, cet art multiple aux nombreuses matières d'expression. À ma connaissance, ces questions n'ont, dans l'espace francophone, pas été reprises depuis le champ des études cinématographiques. Dans l'espace anglophone, il faut faire une place à part aux hypothèses de David Rodowick, qui consacre trois petites pages, mais bien inspirées, de son *Virtual Life of Film*, aux deux régimes goodmaniens. Rodowick y montre bien toutes les difficultés que pose le cinéma, eu égard à la question qui nous préoccupe :

*« The clearest examples of autographic arts imply a unique author whose work is accomplished in one-stage act. Two-stage-acts arts require aesthetic grounding in a system of ideally inalterable notation. Film does not fully satisfy either criterion<sup>4</sup>. »*

(L'exemple le plus net d'arts autographiques implique un auteur unique dont le travail est accompli en une seule étape. Les arts qui nécessitent deux étapes requièrent un fondement esthétique au système de notation idéalement immuable. Le cinéma ne remplit aucun des deux critères.)

« *Film does not fully satisfy either criterion* », le cinéma ne remplit aucun des deux critères, il est *autre*. Jost fait de même : « Comment alors définir le cinéma ? [...] Mélange de matières de l'expression multiples, il emprunte, à n'en pas douter, à plusieurs régimes<sup>5</sup>. »

• 4 – D. N. RODOWICK, *op. cit.*, p. 16.

• 5 – François JOST, *op. cit.*, p. 152.

Effectivement, le cinéma ne serait peut-être pas *un* art, un art *singulier*. Mieux vaudrait peut-être le voir comme un conglomérat, comme une combinaison. Il est en tout cas « mélange » de matières de l'expression, « il emprunte [...] à plusieurs régimes », etc.

Je ne pourrai donc ici qu'abonder dans le sens de mes deux prédécesseurs, Jost et Rodowick. D'un côté, celui de Rodowick, je plaiderai pour la spécificité artistique du cinéma, comme quoi aucune des clauses de la théorie « genettogoodmanienne » n'a vraiment prévu le caractère particulier de cet enfant terrible des arts qu'est le cinéma. Je pointerai aussi la multiplicité fondamentale de ce véritable « système artial » que serait ce même cinéma<sup>6</sup>.

Le cinématographique serait donc quelque chose comme un art complexe, et en ce sens il serait plus complexe – peut-être serait-il préférable de dire « plus composite » – que le scriptural, pour ne pas dire le littéraire, puisque s'y enchevêtreraient, comme en un rhizome, différentes matières d'expression, différents canaux de transmission, différents systèmes de notation, différents modes d'exécution. Comme on le disait dans les années 1970-1980, la *polyphonie* du filmique contrasterait avec la *monodie* du littéraire, ou plus précisément du scriptural<sup>7</sup>. D'un côté, pour rappeler Metz, cinq matières de l'expression (les images mouvantes, les mentions écrites, la parole, les bruits et la musique), de l'autre une seule : la langue écrite. Le cinéma donnerait ainsi lieu à une véritable polyphonie informationnelle, dont les divers paramètres seraient :

- la présence constante de ce que l'on pourrait désigner comme la « gaine situationnelle<sup>8</sup> » ;
- l'« épaisseur » du signe (Barthes) ;
- la co-occurrence de signes multiples.

Le cinéma convierait donc son spectateur au décodage de cinq types de signes, dont certains seraient eux-mêmes des signes composites, formés qu'ils seraient d'une multitude (un fourmillement) de signes. Le cinématographique relèverait ainsi de quelque chose comme un art composite. Le *cinématographique*, dis-je. Peut-être devrais-je plutôt dire, pour reprendre l'expression que j'ai récemment proposée pour désigner l'univers institutionnel du cinéma (à compter des environs

• 6 – Un système artial, qui pratiquerait peut-être, en son sein même, cette « interartialité » dont Walter MOSER s'est fait le chantre : « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in Marion FROGER et Jürgen E. MÜLLER (dir.), *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, vol. 14, 2007, p. 69-92.

• 7 – Voir notamment Roland BARTHES, *Littérature et signification. Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1981 (1963). Voir aussi Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, Paris, Klincksieck, 1971.

• 8 – Expression empruntée à François BABY, « Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation », *Études littéraires*, vol. 13, n° 1, 1980, p. 11-41.

de 1912-1914), le *cinéma-institution*<sup>9</sup>, une expression que j'oppose à celle de *cinématographie-attraction* (mieux à même de révéler les enjeux des « premiers temps du cinéma » que ne l'est l'appellation habituelle de *cinéma des premiers temps*).

La cinématographie-attraction serait par ailleurs encore plus complexe que le cinéma (le cinéma-institution), et supposerait que l'on doive avoir recours à de véritables ratiocinations dès lors qu'on voudrait expliquer la place que celle-ci, la cinématographie-attraction, occuperait dans le tableau de l'allo/autographie. Tout simplement (euphémisme...) parce que, non seulement la cinématographie-attraction multiplie à l'envi les diverses instances de « création » ou d'*authorship*, mais elle ne serait, qui plus est, même pas un « art », selon un entendement assez généralement accepté. Pour paraphraser Goodman repris par Genette, on pourrait d'ailleurs se demander à partir de quand il y a art<sup>10</sup>, ou, plus spécifiquement, à partir de quand il y a *art au cinéma*. Il s'agit là, pour moi, d'une question véritablement programmatique, puisque j'ai entamé ces derniers temps une recherche de fond sur la question.

S'il n'y a pas art à l'époque où la cinématographie-attraction est dominante, on pourrait peut-être s'interroger sur la pertinence de l'application sur cet objet de la typologie « goodmano-genettienne » (ce que je ne ferai pas ici). Dans ces démêlés que nous avons avec le cinéma, Genette lui-même ne peut malheureusement pas nous être d'un grand secours, puisque l'énoncé de sa démonstration ne tient pas vraiment compte du cinéma, comme s'il avait en horreur ce « monstre multimédiatique » (l'expression est de Genette<sup>11</sup>), et que ce monstre lui faisait peur. Allez donc savoir!

Jusqu'à maintenant, j'ai calé ma réflexion sur au moins deux postulats :

1. Le cinéma-institution donnerait lieu à un art composite, où s'enchevêtreraient comme en un rhizome différentes matières d'expression, canaux de transmission, systèmes de notation et modes d'exécution.
2. La cinématographie-attraction ne serait pas un art, mais serait tout de même quelque chose d'encore plus complexe et plus composite que le cinéma-institution, et décuplerait ainsi les instances d'expression, de transmission, de notation et d'exécution.

Cela veut dire notamment que ce serait une chose de déterminer la part allo- ou la part auto- de ce qu'on catégorise comme la monodie littéraire, et que c'en serait une autre, *une tout autre*, même, de catégoriser cette polyphonie informationnelle du cinéma, qui, plutôt que d'être monodique, relèverait d'un tressage,

• 9 – André GAUDREAU, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

• 10 – La formule consacrée étant, comme on sait, pour Genette : « Quand y a-t-il art ? »

• 11 – Comme le rapporte JOST, *op. cit.*, p. 152.

polyphonique, de monodies multiples. Un tressage de monodies ou, pour référer à une autre manière que j'ai eue de décrire ce qui n'est certes pas le même phénomène mais qui s'en approche et lui répond comme en écho, un maillage de médias, un *maillage intermédiaire*. Ce qu'évoque d'ailleurs Rodowick lorsqu'il nous parle de « *the difficult hybridity of film*<sup>12</sup> ».

La cinématographie-attraction serait donc ainsi encore plus complexe et plus composite que le cinéma-institution... Qu'est-ce que cela veut dire? J'essaie, depuis quelques années déjà, de montrer qu'il est préférable de considérer le cinéma dit des premiers temps, non pas en ce qu'il représenterait les *premiers temps* de cette nouvelle pratique culturelle qu'allait devenir le cinéma, mais à partir des autres pratiques qui se sont annexées, en quelque sorte, le cinématographe, en vue de faire autrement ce que *l'on faisait déjà* au sein des pratiques en question, avant même l'introduction du nouveau procédé<sup>13</sup>. Ce que font les premiers *cinématographistes* consisterait tout « simplement » (euphémisme, quand tu nous tiens...) en l'utilisation d'un appareil nouveau, le cinématographe, *au sein* de *séries culturelles* à l'intérieur desquelles ils ont déjà une pratique qui leur est propre : la photographie pour l'un, la lanterne magique pour un autre, le sketch magique pour un autre encore, etc.

Selon cette hypothèse, il ne serait pas souhaitable de considérer le cinéma dit des premiers temps comme s'il représentait en toute légitimité les *premiers temps* du cinéma, parce que les vues animées des premières années du XX<sup>e</sup> siècle, ce ne serait pas encore vraiment tout à fait « du » cinéma. On aurait ainsi tout à gagner à étudier telle ou telle vue animée, ou telle ou telle pratique de la « cinématographie-attraction » comme le prolongement de la série culturelle du *sketch magique*, telle autre comme le prolongement de la série culturelle de la *féerie*, telle autre encore comme le prolongement de la série culturelle de la *lanterne magique*, etc.

Le cinématographe est une *novelty*, une nouveauté, et les premiers intervenants à s'être emparés de l'appareil, soit pour tourner des vues, soit pour les montrer, sont déjà intervenants dans une série culturelle étrangère au cinéma, dans un domaine relativement connexe. Selon cette hypothèse, ce que feraient les tout premiers *cinématographistes* consisterait donc en l'utilisation d'un appareil nouveau, le cinématographe, *au sein* de *séries culturelles* à l'intérieur desquelles ils ont déjà une pratique qui leur est propre ou encore, si ce sont des néophytes, en suivant comme modèle le *modus operandi* de séries culturelles tenant alors le haut du pavé à leur époque. Ainsi, parmi les premiers montreurs de vues animées, y a-t-il par exemple des projectionnistes ambulants, qui s'adonnent à aller de place en place pour montrer des vues fixes avec leur lanterne magique.

---

• 12 – D. N. RODOWICK, *op. cit.*, p. 14.

• 13 – Voir notamment A. GAUDREAUET, *op. cit.*



Le cinématographe n'est d'ailleurs strictement considéré à l'époque que comme un appareil de *reproduction* et le travail des cinématographistes consisterait à procéder à l'enregistrement d'une série d'attractions, à la captation de différentes performances; certaines d'entre elles étant des « performances » à l'apparence naturelle, comme celle de *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (Lumière, 1897) ou, encore, comme *Partie d'écarté* (Lumière, 1896). D'autres, des performances plus ou moins « scénarisées », comme *L'Arroseur arrosé* (Lumière, 1896), d'autres encore étant d'une certaine manière précontraintes, préfabriquées, en provenance directe d'une autre série culturelle, et transférées dans le monde de la cinématographie, relevant alors de ce que Philippe Marion et moi-même avons appelé des « packages attractionnels<sup>14</sup> ». Ainsi, chez Edison, du fameux *Sandow* (Edison, 1894).

La cinématographie-attraction supposerait donc l'enregistrement *allographique* (parce que purement instrumental) de la performance *autographique* de tel comédien (pourtant souvent anonyme). D'où la difficulté d'identifier le régime fondamental qui unifierait les diverses instances à l'œuvre dans de pareils cas. Tout dépend de ce sur quoi l'on jette son regard. Il est vrai que, à certains égards, le cinéma serait comme la photographie, un art autographique multiple, selon un principe bien simple, lié à la reproductibilité de l'épreuve. Comme l'écrit Genette :

« Par son usage standard des deux phases *développement-tirage*, la photographie dans son état standard [...] est un art paradigmatique du régime autographique multiple tel que défini par Goodman comme "art dont les produits sont singuliers [seulement] en première phase" : le négatif est singulier, et les épreuves sur papier sont multiples si on le souhaite<sup>15</sup> ».

Mais on peut aussi prétendre, avec Jost, que l'aspect photographique du cinéma le fait se ranger, au départ, du côté de l'allographie, notamment à l'époque du cinéma des premiers temps : « La captation de la "vue" est conçue comme reproductible à l'identique indépendamment de celui qui l'a prise<sup>16</sup>. » On pourrait même aller encore plus loin, en suivant Jost toujours, qui, se réclamant de Genette au détriment de Goodman, avance ce qui suit :

« Si l'on pense avec [Genette] que le régime allographique est moins ontologique qu'affaire de convention culturelle et d'*usage*, et qu'il n'existe pas d'œuvres allographiques sans art allographique, force est de constater que

• 14 – Voir, en italien, André GAUDREULT et Philippe MARION, « *The Mysterious Affair of Styles all'epoca della cinematografia-attrazione* », in Enrico BIASINI, Giulio BURSI et Leonardo QUARENIMA (dir.), *Lo stile cinematografico/Film Style*, Udine, Forum, 2007, p. 423-441, ou, dans sa version anglaise, « *The Mysterious Affair of Styles in the Age of Kine-Attractography* », *Early Popular Visual Culture*, vol. 8, n° 1, février 2010, p. 17-30.

• 15 – Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art* (2010), p. 66-67.

• 16 – François JOST, *op. cit.*, p. 133.

le film est d'abord reçu comme une œuvre allographique (même si cette hypothèse va à l'encontre de la lettre goodmanienne, qui veut que l'autographie précède l'allographie)<sup>17</sup>. »

Tout comme photographie, du moins sous son aspect strictement technique, rimerait donc plutôt avec *allographie*, le cinéma serait un art *photographique*, et donc *allographique*, avant que d'être un art *autographique*. Quant à la cinématographie dans son ensemble, et en particulier à la cinématographie-attraction à qui serait refusé le label « art », on dira alors qu'elle est issue de la série culturelle *photographie*, et qu'il s'agit donc d'une série *allographique*, avant que d'être *autographique*. Et qu'elle ne deviendrait pleinement *autographique*, la cinématographie, que lorsque les films seront signés et que le *cinéaste* aura, au cours des années 1910, progressivement remplacé le *cinématographiste*.

Une série *allographique*, certes, mais qui charrierait avec elle des manifestations indéniablement *autographiques* comme le sont, sans ambages, les diverses performances actérielles, quelles qu'elles soient, si tant est qu'elles relèveraient d'une « intention donnée », comme dirait Jost<sup>18</sup>. Et qui relèvera pleinement de l'autographie une fois qu'aura été consacrée la place première dans la « signature » des œuvres filmiques de ce qu'on pourrait appeler la prestation « cinéastique ».

Et ce n'est pas tout. La cinématographie-attraction serait aussi le lieu d'un autre type de manifestations indéniablement *autographiques*, sous au moins deux autres rapports : la « mouvance de la séance » et la « variance du film<sup>19</sup> ». La « mouvance de la séance » fait référence à la performance véritablement « signée » que représente toute projection publique à l'époque de la cinématographie-attraction. La « variance du film » fait référence à l'incommensurable labilité du texte filmique de ce qu'on appelait alors des « vues animées ».

C'est que l'enregistrement *allographique* de la performance *autographique* de tel comédien suppose, pour que sa transmission soit possible, la *projection d'un film*. Et cette projection peut être le lieu d'une expression susceptible de souscrire à l'un ou l'autre des régimes de l'allo/autographie. On peut en effet dire que, sous l'angle de l'exécution-projection, le monde de la cinématographie est passé d'une autographie maximale (dans le paradigme de la cinématographie-attraction) à une forme tout aussi maximale d'allographie (dans le paradigme du cinéma-institution). En effet, le régime de la cinématographie-attraction suppose, de la part

• 17 – *Ibid.*, p. 156. Souligné dans le texte.

• 18 – *Ibid.*, p. 144.

• 19 – J'emprunte la formulation à Alain Boillat, qui a dû annuler sa participation au colloque à l'origine du présent ouvrage et qui devait y présenter une communication intitulée : « La transcendence de l'œuvre selon Genette et les phénomènes "d'oralité" au cinéma : variance du film, mouvance de la séance. »

de ces nombreux prestataires *in vivo* que sont les exhibiteurs, projectionnistes, musiciens, bruiteurs et autres bonimenteurs, une exécution-projection nourrie de performances tout aussi *autographiques* que les performances des figures animées qui ont été, dans un premier temps, enregistrées sur pellicule. En contrepartie, le cinéma-institution suppose, pour sa part, que l'on mette au rancart bonimenteurs et bruiteurs, et bientôt musiciens, pour que « l'exploitant [devienne] un simple exécutant d'un spectacle pré-conçu, noté, gravé dans la pellicule<sup>20</sup> ».

Pour ce qui est du deuxième paramètre, maintenant, la variance du film, on dira qu'elle réfère à ce phénomène, aussi imparable qu'historique, qui fait que, plus on recule dans le temps, en passant de 1905 à 1902, puis à 1898, plus s'amenuisent les chances que les bandes montrées dans différentes salles, le même mois, la même semaine ou même, le même jour, soient des « copies conformes » les unes les autres. Parce que celui qui avait le dernier mot sur la composition des bandes, leur assemblage et juxtaposition à l'époque de la cinématographie-attraction, c'était le montreur de vues animées lui-même, exhibiteur *ou* projectionniste, et dans certains cas exhibiteur *et* projectionniste. Et ce qui est vrai pour les bandes est encore plus vrai pour la séance elle-même, qui restait toujours soumise aux aléas *locaux* d'un « accompagnement » *in situ*, ne dépendent que de l'instance *locale*.

La variance du film transcende d'ailleurs le passage de la cinématographie-attraction au cinéma-institution, tout comme elle transcende l'avènement du parlant. En effet, pour que l'œuvre puisse venir à l'autre et lui soit projetée, la cinématographie suppose, *sui generis*, qu'on ait d'abord procédé à l'*exécution d'une copie* de film, un trait qui place le cinéma du côté, encore une fois, de l'allographie... En effet, au cinéma, la copie est partout. Ce que l'on regarde, dans une salle de cinéma, quand on « consomme » une œuvre cinématographique, c'est une copie. Ce n'est que très rarement un positif ou un négatif « original » que l'on voit. Qui plus est, nous sommes fort peu nombreux à partager la même copie de film, puisque chaque salle a *sa* copie...

Aujourd'hui encore, toute copie de film est susceptible de jouer de variance, serait-elle infinitésimale. Mais la chose est exponentiellement encore plus d'actualité, si je puis dire, à l'époque où régnait la cinématographie-attraction, avant que les règles institutionnelles qui encadrent l'exercice cinématographique ne soient encore établies. Il existe en effet à l'époque de la cinématographie-attraction, un nombre incalculable de facteurs de multiplication des *variantes* des vues projetées<sup>21</sup>,

• 20 – François JOST, *op. cit.*, p. 159.

• 21 – Des « variantes » appelées ici « versions », un mot qu'il faudrait peut-être récuser ou, à tout le moins, interroger, puisqu'il suppose l'existence d'un original, unique et authentique, ce qui n'est guère compatible avec la pensée développée dans le présent texte.



comme on pourra le constater en consultant le tableau suivant, hérité de travaux antérieurs, présentés en public en 2004<sup>22</sup> :

Instances impliquées dans la fabrication et l'exploitation des vues :	
1. <i>ab ovo</i>	l'initiateur-en-tant-que-concepteur-de-la-vue
2. <i>in vivo</i>	l'opérateur-en-tant-que-réalisateur-de-la-vue [ou le metteur en scène (selon le cas)]
3. <i>in vitro</i>	le fabricant-en-tant-qu'assembleur-de-la-vue
4. <i>in texto</i>	le fabricant-en-tant-que-marchand-de-vues
5. <i>in situ</i>	l'exhibiteur-en-tant-que-montreur-de-programmes
6. <i>in fine</i>	l'exhibiteur-en-tant-que-montreur-de-vues

Fig. 1. – Facteurs de multiplication des versions.

Comme on peut le voir ici, l'exhibiteur doit lui aussi être vu comme un facteur de multiplication des variantes : c'est lui le propriétaire des « bandes » et il dispose de ses vues comme il l'entend. On pourra, pour se donner une idée de l'importance du phénomène, consulter la figure 2, qui date elle aussi de 2004, et dans laquelle nous reprenons la distinction peircéenne entre type et token, une distinction à laquelle Genette fait appel, sous l'appellation « type/occurrence », sans que nous ayons pour notre part été à l'époque influencés par Genette pour introduire les concepts en question dans notre réflexion de 2004.

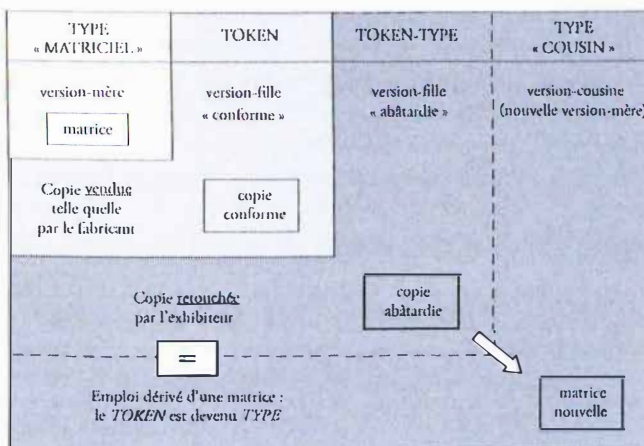


Fig. 2. – Types et tokens : les variations d'une copie de film à l'autre.

• 22 – « Les versions multiples à l'époque du cinéma des premiers temps, LA SUITE », Gradisca International Film Studies Spring School, Gradisca d'Isonzo, Italie, 2004. Communication préparée en collaboration avec Pierre Chemartin (doctorant à l'université de Montréal). Inédit.