



HAL
open science

Sur les approches théoriques de la mémoire au cinéma : recyclage et réécriture des images

Etienne Poiarez

► To cite this version:

Etienne Poiarez. Sur les approches théoriques de la mémoire au cinéma : recyclage et réécriture des images. Journée des doctorants : jeudi 06 et vendredi 07 mai 2021, May 2021, Strasbourg, France. hal-03343104

HAL Id: hal-03343104

<https://hal.science/hal-03343104>

Submitted on 13 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sur les approches théoriques de la mémoire au cinéma : recyclage et réécriture des images

Introduction

Dans le domaine des études cinématographiques, la mémoire a été l'objet de nombreux textes théoriques, avec des perspectives très diverses. Il m'est donc impossible d'en parler sans circonscrire un terrain au préalable. Le projet de recherche qui m'anime se focalise sur un fragment du cinéma populaire occidental, entre les années 1990 et 2010. Et cette période témoigne d'une reconfiguration du rapport à la mémoire. Les cinéastes font référence et empruntent ostensiblement les inventions formelles et discursives de leurs modèles, pour les faire revivre et les prolonger. L'image en mouvement revient sur les traces de lointaines visions, qui détiennent un potentiel expressif en mesure d'exprimer notre monde. Ainsi, l'interprétation se transforme en réveille de la mémoire inscrite dans les tissus de l'œuvre. L'analyse filmique en elle-même devient une exploration des multiples couches d'une culture visuelle plus ou moins commune. L'image, qu'elle soit consciente ou non de son histoire, se donne alors à voir comme l'archive d'une mémoire en mouvement.

Évidemment, aucun artiste n'élabore une œuvre sans influence d'ici ou d'ailleurs. C'est presque une lapalissade mais cela me permet de préciser qu'une partie de mon travail se focalise sur ce qui met un film concrètement en relation avec d'autres. S'il existe des créateurs qui multipliaient les citations dans leurs films avant les années 1990, comme le réalisateur des *Gremlins* Joe Dante, ce modèle semble aujourd'hui durablement s'installer. Les nouveaux arrivants qui déconstruisent les œuvres inscrites dans leurs imaginaires pour les investir et exprimer toutes leurs significations jusqu'à l'épuisement. Conscients ou non des images qui les hantent, ces films métamorphosent les héritages qui imbibent leur système esthétique. Un travail sur le cinéma doit donc considérer ses résonances à travers l'histoire du médium pour tenter de mettre en lumière la substance intime des images de notre actualité cinématographique. Cependant, lorsqu'il s'agit d'étudier le rapport des films à leur mémoire à partir des années 1990, le postmodernisme est une grille de lecture assez courante, que ce soit dans le monde académique ou l'écosystème médiatique. Il en sera donc question dans ces lignes car l'étude de la mémoire à travers les images filmiques mène bien souvent à ce paradigme.

Pour entrer dans les détails, le postmodernisme s'articule, entre autres, autour de l'idée d'une recrudescence des formes de liaisons entre les œuvres anciennes, désormais membres à part entière de l'histoire, et les créations actuelles. Plusieurs penseurs de la culture, comme

l'Américain Fredric Jameson¹, vont considérer l'entrée de l'Occident dans la postmodernité comme un moment d'essoufflement esthétique qui oblitère notre rapport au réel. Dans le domaine du cinéma, cela se traduit par l'absence de nouvelles idées visuelles, du moins en apparence, et la reconduction intensive de formes et d'affects antérieurs, jusqu'à en perdre totalement la vigueur et sombrer dans le cliché ou l'ironie. Ainsi, le cinéma ne s'invente plus au contact du monde, il se poursuit en se réfugiant dans sa mémoire. L'image ne cherche plus à donner l'illusion du réel, elle avoue sa nature de représentation. N'y a-t-il donc plus rien à voir sinon des fantômes ? Ces traces de films recèlent pourtant chez certains un potentiel d'invention qu'il convient d'aborder pour approcher la richesse de la dimension mémorielle de l'image cinématographique.

En effet, il nous est possible de voir que derrière l'apparent épuisement du cinéma, se cache aussi un processus de recomposition chez certains qui poursuivent les conclusions esthétiques tracées jusqu'ici. Il est nécessaire de préciser, avant d'aller plus loin, que notre approche du postmodernisme correspond finalement assez peu aux apports réels de ces figures les plus marquantes comme le philosophe Jean-François Lyotard, qui traite de la société et de ses mythes, alors que nous nous restreignons ici au cinéma. Il sera avant tout question des idées les plus courantes à propos d'un style postmoderne et les critiques qui lui sont associées. Selon nous, elles affaiblissent par instant la réflexion sur les images contemporaines en négligeant certaines inventions plastiques parce qu'elles s'articulent à la modalité de l'emprunt. Pour structurer notre communication, il est donc nécessaire de définir le rapport de l'esthétique postmoderne à la mémoire. À partir de là, nous nous dirigerons vers la notion de transtextualité mise au point par Gérard Genette car elle détient le potentiel théorique qui permet au chercheur de s'enfoncer dans les relations d'un film à d'autres. Par ce biais, nous tenterons de dessiner les contours d'un rapport fécond au phénomène d'emprunt, situé au-delà de l'hommage, de la déconstruction ou du recyclage. Ainsi, le protocole qui va suivre souhaite rendre les interactions avec la mémoire cinématographique moins corsetées et mettre en avant d'autres perspectives critiques.

Post-modernité

Dans le domaine des arts, le professeur en littérature Philippe Daros résume avec finesse la sensibilité postmoderne dans un article paru en 2015. Selon lui, « l'œuvre d'art se présente

¹ JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA, coll. « D'art en questions », 2007.

comme le lieu de superposition, de présentation cumulée de strates historiques (qui apparaissent en forme de citations, de collages, de ré-élaboration en forme de métamorphoses plastiques), de formes génériques, de poétiques prélevées dans un patrimoine culturel qu'il ne s'agit plus de nier, en termes dialectiques, mais de "recycler" selon une logique de la plasticité métamorphique² ». Ces idées, mises en chantier dès les années 1970 en architecture, sont devenues courantes dans le monde académique, et de nombreux journalistes se les réapproprient pour aborder des films récents. Ainsi, ils voient dans nombre d'expressions filmiques actuelles un affaiblissement de l'art cinématographique, avec des créateurs qui, conscients d'arriver à la suite des grands maîtres, n'ont d'autre choix que de montrer toute leur érudition. Certains spécialistes comme Laurent Jullier, auteur d'un livre en 1997 sur le postmodernisme au cinéma, perçoivent le début de cette nouvelle ère avec la sortie du premier Star Wars en 1978. Puis, ces processus esthétiques s'accroissent très nettement dans les années 1990, avec l'émergence et le succès de réalisateurs comme Quentin Tarantino ou Guillermo Del Toro. Désormais, ils sont nombreux à déconstruire méthodiquement, et parfois avec le cynisme de celui qui sait, privilégiant le geste à la substance, ce qui semble induire l'idée que l'invention esthétique est devenue inenvisageable, sinon à la marge de l'écosystème artistique.

S'appuyant sur les travaux de Laurent Jullier, le chercheur Cédric Donnat résume dans un article paru en 2013, ce qu'implique l'entrée du 7^{ème} art dans cette nouvelle ère : « Entérinant le fait que « tout a déjà été dit » (mais pas montré : les films postmodernes les plus emblématiques se sont souvent livrés à une surenchère dans la débauche de moyens pyrotechniques), ce cinéma de l' « après », montage d' « images-se-sachant images » n'ambitionne plus de se confronter à la « vérité des représentations » (Jullier)³ ». Ainsi, l'esthétique postmoderne se caractérise par le recyclage des formes préexistantes et s'accompagne bien souvent d'un syncrétisme où les approches esthétiques se mêlent et aboutissent à des structures hétéroclites, voire surchargées. Pour les chercheurs en sciences humaines et sociales Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, ces œuvres ont vocation à offrir « une immersion jubilatoire dans l'univers des signes contemporains, jeu avec le cinéma et les médias érigés en référentiel hégémonique, complicité de l'allusion, du clin d'œil, recul de la distance

² DAROS, Philippe, « Le Postmoderne comme dissolution de l'œuvre », in *Vox-Poetica. Lettres et sciences humaines*, 24 avril 2015, [En ligne], consulté le 22 février 2021, URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/daros2015.html>.

³ DONNAT, Cédric, « Misère de la critique dans l'ère postmoderne », in *Web-revue des industries culturelles et numériques*, 1^{er} mai 2013, [En ligne], consulté le 22 février 2021, URL : <https://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/misere-de-la-critique-dans-lere-postmoderne-cedric-donnat/>.

ironique⁴ ». Si nombre des hypothèses évoquées par ces penseurs se vérifient et permettent d'affiner notre compréhension des images contemporaines, il nous faut tout de même nuancer leurs propos. En effet, le paradigme du postmodernisme noie sous ses grilles de lecture certaines inventions esthétiques actuelles. Il convient donc de s'en écarter quelque peu, notamment dans le cadre d'une réflexion sur la mémoire, et de se mettre à la recherche d'alternatives heuristiques.

Transfilmicité

Pour y parvenir et saisir autrement les relations du cinéma à sa mémoire, il est indispensable de revenir sur la contribution du théoricien de la littérature Gérard Genette, et certains de ses concepts qui irriguent désormais le monde de la recherche. En effet, son livre *Palimpsestes. La littérature au second degré*, sorti en 1982, est une source d'inspiration importante chez nombre de théoriciens de la culture, dès lors qu'il s'agit d'étudier les références à d'autres œuvres. Il y développe le concept de « transtextualité », c'est-à-dire l'idée d'une transcendance du texte où celui-ci contient les traces de ceux qui le précèdent.

En d'autres termes, il y a constamment des relations, conscientes ou non, à localiser dans une œuvre. Une mémoire séjourne entre les lignes, abritant des formes et des affects venus d'un ailleurs spatial et temporel. Cette conception permet d'offrir une indépendance au texte en le décloisonnant des références explicitement formulées par l'instance créatrice. Ces connexions, loin d'être artificielles, ont au contraire tendance à générer du sens car elles inscrivent ces discours sur un temps long. Elles nous permettent également de remonter la généalogie de nos mots et de nos idées, en vue d'observer les reconfigurations qu'ils connaissent au fil de leur existence. Un travail sensiblement identique s'opère au cinéma, sur une mémoire des images en mesure de les ouvrir au-delà de la temporalité et de l'espace d'où elles nous apparaissent.

La transtextualité donne l'occasion de se décaler du paradigme de la postmodernité, car l'idée du « palimpseste », qui donne son titre au texte de Genette, montre qu'une œuvre d'art se construit sur les apports qui la précèdent, se mêlant et mutant vers d'autres formes. Selon ses mots : « Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement :

⁴ LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *L'Écran global. Cinéma et culture-médias à l'âge hypermoderne*, Paris, Le Seuil, 2007, p. 147.

hypertextes), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation⁵ ». L'idée transmise par le palimpseste, c'est donc cette transtextualité.

Genette localise cinq types de relations entre les images : l'intertextualité, l'architextualité, la paratextualité, la métatextualité, et enfin l'hypertextualité. Nous choisissons volontairement de laisser les autres de côté pour nous concentrer sur la dernière modalité évoquée, l'hypertextualité, que Genette définit en ces termes : « [...] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁶ ». Il ajoute : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur...⁷ ». C'est notamment le cas de la parodie, un texte qui se caractérise par la transformation, le détournement d'un texte antérieur à des fins comiques.

L'hypertextualité invite à décentrer son regard, à localiser les sources des œuvres, et à identifier les pratiques de liaison, que ce soit sur le mode du travestissement, de l'imitation ou de la réécriture. Tandis que les jeux référentiels du postmodernisme (allusion, recyclage...) sont perçus sous l'angle d'un épuisement esthétique, la théorie de Genette ouvre sur l'horizon de la réécriture, c'est-à-dire la reprise d'une œuvre pour faire autrement et générer à nouveau du sens. En d'autres termes, une telle position offre l'occasion d'un recommencement, une nouvelle circulation des puissances résidant au sein des images.

Ainsi, les conclusions auxquelles ont aboutis d'anciens créateurs deviennent les points de départ de nouvelles combinaisons visuelles. Les œuvres qui déploient ces caractéristiques hypertextuelles peuvent aussi abriter des ruptures en se décalant momentanément de leurs modèles, pour mieux les réinventer ou les dépasser. S'il ne faut pas être dupe quant à la présence active de la modalité du recyclage dans le cinéma, et notamment le secteur du *blockbuster* (certaines productions *Marvel* ou la série Netflix *Stranger Things* en ont fait leur fondement), il faut néanmoins réussir à nuancer ce cadre théorique. La réactivation d'héritages visuels et discursifs replace l'œuvre dans une généalogie qui permet de continuer à faire vivre le savoir de formes anciennes, réarticulé à une nouvelle époque.

Ce transfert de la théorie littéraire au cinéma, pour réussir son adaptation au nouveau système sémiotique qui s'offre à elle, doit aussi prendre un compte un nécessaire un

⁵ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982, quatrième de couverture.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ *Ibid.*, p. 14-15.

changement d'appellation. Il s'agit de correspondre à un langage et des formes qui sont propres à ce nouveau médium. Dans ses écrits, le théoricien du cinéma Marc Cerisuelo a proposé, au début des années 2000, le terme de « transfilmicité » pour éprouver les relations transférentielles des créations cinématographiques, les connexions et perpétuations qui font vivre les images au-delà de leur premier lieu d'attache. Ainsi, l'hypertextualité se change en hyperfilmicité, l'hypotexte en hypofilm et ainsi de suite. Donc, si nous souhaitons donner une définition à la transfilmicité, nous pouvons dire qu'il s'agit de l'étude des mises en relation d'œuvres actuelles avec celles d'antan, les formes prises par ces liens entre toutes ces images en mouvement et les effets esthétiques qui en découlent.

Conclusion

Pour conclure, le concept de Genette vise des phénomènes discernables absolument partout dans les arts, pour construire autrement nos rapports aux œuvres. Il ne se limite pas à un type de texte en particulier car il cherche avant tout à observer la construction d'une œuvre sur les traces des autres, et à élucider par la même occasion les types de relations qu'impliquent ces phénomènes communs à toute création. Il y a donc une puissance heuristique au sein de la transfilmicité car elle permet au chercheur de ne pas restreindre sa conception de l'emprunt à l'idée du recyclage, en l'ouvrant aussi à la question de la réécriture. Dans son livre, Genette reste lapidaire lorsqu'il s'agit d'évoquer les mécanismes internes à ces liaisons, il s'attache surtout à leur donner forme, et laisse de côté par la même occasion les effets de sens qui en découlent. Tout dépend de notre objet d'étude. Il s'agit donc surtout de s'inspirer de ses travaux pour forger ses propres méthodes et les appliquer à ses analyses. Dans le cas qui nous anime, la transfilmicité focalise l'attention du chercheur sur les courbures, les bifurcations, les transformations de la matière filmique, articulée aux données visuelles ensevelies sous les couches du temps. Comme l'écrivait Genette : « La mémoire, dit-on, est révolutionnaire – à condition sans doute qu'on la féconde, et qu'elle ne se contente pas de commémorer⁸ ». Et c'est, je crois, ce que permet la transfilmicité dans le regard du chercheur, voir de la créativité là où d'autres mots et d'autres idées se limitent à y discerner du recyclage.

Etienne Poiarez

⁸ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, op. cit., p. 453.

Par rapport à cette taxinomie, une branche en particulier retient notre attention : l'hypertextualité.

Genette localise cinq types de relations entre les images. Il y a l'intertextualité : « [...] une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes [...], par la présence effective d'un texte dans un autre⁹ ». Nous pouvons considérer le plagiat, l'allusion et la citation directe comme des éléments de cette catégorie. Et il y a aussi l'hypertextualité : « [...] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire¹⁰ ». Il ajoute : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur...¹¹ ». C'est notamment le cas de la parodie, un texte qui se caractérise par la transformation, le détournement d'une œuvre antérieure par effet de réécriture. Mentionnons également l'architextualité qui traite de l'ensemble des catégories générales et englobantes (types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires ou cinématographiques, etc.) dont relèvent tous les textes. La paratextualité, c'est-à-dire la relation du texte à son paratexte (titre, sous-titre, intertitres, préfaces, etc.) et enfin la métatextualité, une relation de commentaire d'un texte vis-à-vis d'un autre (la critique journalistique).

⁹ *Op. cit.*, p. 8.

¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 14-15.

