Document generated on 07/17/2025 2:29 p.m.

Études littéraires

Medium, *figure* : deux mots pour une conversation sur l'adaptation
Medium and figure in adaptation

Éric Prince

Volume 45, Number 3, Fall 2014

Adapter le théâtre au cinéma

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1032447ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1032447ar

See table of contents

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)
1708-9069 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Prince, É. (2014). *Medium*, *figure* : deux mots pour une conversation sur l'adaptation. *Études littéraires*, *45*(3), 101–133. https://doi.org/10.7202/1032447ar

Article abstract

As for all translations from a given medium to another, adapting a play for the silver screen is often studied from the inherently limited physical viewpoint peculiar to each medium. Yet, this essay adopts a different tack, drawing on Charles Sanders Peirce's pragmatism to focus instead on the figures that characterise each medium. How is one to ask about the nature of cinema nowadays ? Beginning with this difficult question, this essay will then define the medium before illustrating its contribution to cinematic epistemology through, for example, the all-important American romantic comedy, a genre firmly rooted in, yet now freed from, the stage. This essay will end with a study of the Robert Lepage movie *Nô*, adapted from his namesake play.

Tous droits réservés © Université Laval, 2015

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Medium, *figure* : deux mots pour une conversation sur l'adaptation

Éric Prince

Plusieurs s'accordent aujourd'hui à rejeter les conceptions essentialistes des *media* pour privilégier une idée plus pragmatique, donnant un rôle définitoire à l'usage qui est fait, à un moment donné, d'un ensemble de technologies de représentation[1]. Comme Nelson Goodman, on ne se demande plus « qu'est-ce qu'un *medium* ? », mais « quand y a-t-il *medium*[2] ? ». On s'éloigne alors singulièrement de la question que Bazin a posée à propos du cinéma[3]. Mais, si on évite alors les définitions essentialistes, ou même des définitions données en termes de critères nécessaires et suffisants[4], on peut se demander si l'interrogation de Goodman ne nous relègue pas dans un pragmatisme superficiel. Qu'attend-on véritablement comme réponse à cette question ? Dans quel contexte cette dernière est-elle douée de sens ? S'agit-il d'un contexte de recherche-création, où l'on vise à dégager pour un *medium* donné des possibilités jusque-là inaperçues ? D'un contexte d'apprentissage, où une définition précisée en termes normatifs est souvent la bienvenue, et d'ailleurs indispensable ? Du contexte du sens commun, où l'on parle couramment, sans problème, de moyens spécifiques au cinéma ou au théâtre, pour atteindre un rendu donné ? Enfin, est-ce un contexte philosophique global, où l'on cherchera, par exemple, à montrer l'importance qu'a un art par rapport aux autres, ou la place qu'occupe l'art dans la pensée en général, ou dans la société ? On répète sous plusieurs cieux qu'il n'existe plus de « système des beaux-arts » et que les différents *media* artistiques seraient davantage à considérer comme des pratiques liées par une série de contingences historiques plutôt que par une nécessité interne.

---

1 David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007 ; Dominique Château, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009 ; Francesco Casetti, « Back to the Motherland : The Film Theatre in the Postmedia Age », *Screen*, vol. 1, nº 52 (printemps 2011), p. 1-12.

2 Nelson Goodman intitule « When is Art? » [« Quand y a-t-il art ? »] la quatrième partie de son ouvrage *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett, 1978 (ce chapitre a été traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard dans *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 87-105).

3 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1999 [1958].

4 Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Il vaudrait mieux, dès lors, considérer ces pratiques comme les nœuds d'un réseau informationnel (*network*). Mais, là encore, on peut se demander si l'on n'accorde pas la belle part à un relativisme qui ouvrirait la porte aux nombreuses entreprises de futurologie caractéristiques des travaux portant sur les nouveaux *media* et sur les transformations qu'ils suscitent. Avec cette mouvance des concepts, c'est toute la question de l'adaptation d'un *medium* à un autre qui se trouve fragilisée.

Cette question avait certainement un contour mieux défini au moment fort du structuralisme, alors que l'on était confiant d'établir le passage tantôt du littéraire, tantôt du théâtral au filmique, l'étude de l'adaptation d'un *medium* à un autre s'étant surtout faite, à cette époque, dans le contexte d'une recherche de spécificité. Ainsi, Metz cherche à définir le cinéma comme langage et il en trouve les possibilités dans le mode d'expression, c'est-à-dire dans la matérialité des moyens utilisés[5]. On pourra alors évaluer la fidélité du cinéaste au *medium* en considérant son utilisation de moyens spécifiques. C'est la voie choisie par Vanoye. Dans *Récit écrit. Récit filmique*, l'auteur se questionne sur les effets que la matérialité rend possibles pour divers moyen d'expression[6]. C'est là également le contexte dans lequel évoluera André Gaudreault[7]. Ce dernier veut bonifier l'entreprise de Genette[8] qui a établi une typologie de la poétique. Gaudreault remarque que, contrairement à la littérature, le cinéma a des modes d'expression variés et que l'on doit postuler l'existence de deux régimes de récits : la *monstration* et la *narration* proprement dite. Cela lui permet d'établir une nouvelle typologie du récit qui permettra, à son tour, de re-périodiser l'histoire du cinéma en insistant sur le passage du cinéma de l'attraction à celui de la narration. Toutefois, Gaudreault distingue *les modes d'expression* (c'est ainsi que l'auteur les appelle) en fonction de leur matérialité (tantôt image spatiale, tantôt suite séquentielle)[9]. Il reproduit ainsi une distinction fort ancienne, qu'on retrouve chez Metz, on l'a vu, mais aussi bien chez Lessing et chez Hegel : celle des *arts de l'espace* et des *arts du temps*. Or, celle-ci est tout aussi liée à la question de la matérialité propre aux divers moyens d'expression. Il est sans doute juste de supposer que c'est parce que le cinéma a été, au moins depuis 1915, considéré comme relativement stable et homogène, que ces entreprises définitionnelles structuralistes et néo-structuralistes ont semblé efficaces. Mais cela vient aussi probablement du fait qu'elles ont mise de côté la grande diversité des pratiques cinématographiques qui ont eu cours pendant le siècle[10]. On ne peut pas non plus faire fi de cette aventure qu'est l'art moderne. L'abstraction, selon Greenberg

5 Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.

6 Francis Vanoye, *Récit écrit. Récit filmique*, Paris, Armand Colin (Cinéma), 2005.

7 André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

8 Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

9 André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, *op. cit.*

10 Une historienne comme Haidee Wasson a montré à quel point c'est parce qu'on a ignoré, en salle de classe, dans l'industrie, dans les entreprises d'éducation ou les institutions nationales (l'ONF en est une), la grande diversité des pratiques rattachées à l'art de l'image en mouvement qu'une impression de stabilité s'est ainsi longtemps dégagée du *medium* (voir, à ce sujet, Charles R. Acland et Haidee Wasson [dir.], *Useful Cinema*, Durham, Duke University Press, 2011).

ou Fried, remplace la saisie spatiale d'un objet par un *ici et maintenant* perpétuel[11]. L'usage abondant que font les peintres abstraits du rythme pictural amène Fried à suggérer que les arts devraient s'inspirer de la musique. En effet, plusieurs artistes conjuguent — notamment Robert Smithson, pour ne nommer que lui — des éléments langagiers et figuratifs. Non négligeable, l'importance historique des arts conceptuels sera de libérer la conception de l'art des notions et des distinctions qui l'avaient structurée jusqu'alors : « lire et regarder », « penser et sentir », le cadrage de l'objet, la position contemplative. Bref, l'art conceptuel fait voler en éclats le cloisonnement rigide qui divisait les arts spatiaux et les arts séquentiels et, en conséquence, tout un rapport à la subjectivité qui donnait aux beaux-arts son échelle de valeurs[12]. À la suite de ce bouleversement, la spécificité du *medium* ne sera plus donnée *a priori*. Ce qui apparaîtra comme étant du cinéma ou du théâtre devra, comme nous le verrons, être revendiqué et reconnu publiquement. On ne saurait donc aujourd'hui se réclamer d'anciennes méthodes pour étudier les liens existant entre le théâtre et le cinéma, ni se représenter la spécificité du *medium* en fonction de sa base matérielle.

Mais comment comprendre l'adaptation du théâtre au cinéma ou encore la transposition inverse sans distinguer *montrer* et *raconter* ? On se demande s'il ne vaut pas mieux en rester à des questions de nature pratique. Comme le remarque Malcolm Turvey, les artistes continuent de chercher comment tel type de matériau ou tel genre d'effet (pellicule, traitement narratif particulier que permet le montage, etc.) pourront servir au mieux leur visée[13]. C'est la raison pour laquelle Turvey revendique une nouvelle définition du *medium*, triviale ou mondaine, qui serait encore une fois basée sur la question de la matérialité. Se limiter à pareille définition ne garantit pas, toutefois, contre le resurgissement des problématiques. Des entreprises comme *Dogville* de Lars von Trier (2003) ont montré qu'un film pouvait très bien emprunter certains moyens traditionnellement reconnus comme spécifiquement théâtraux tout en demeurant indéniablement une œuvre cinématographique. D'un autre côté, certains hommes de théâtre, comme Robert Lepage, n'ont pas hésité à intégrer massivement à la scène des procédés cinématographiques. Dans la même perspective, n'oublions pas la convergence contemporaine des *media*, la multiplicité des plateformes de diffusion et le fait qu'une même œuvre est souvent mise en

---

11 Clement Greenberg, « Towards a Newer Laocoon », dans *The Collected Essays and Criticism I. Perceptions and Judgments, 1939-1944*, édition établie par John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986 ; Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 148 ; Gary Shapiro, *Earthwards : Robert Smithson and Art After Babel*, Berkeley, University of California Press, 1995.

12 L'échelle de valeurs va des arts de l'espace comme la sculpture, collés au *hic et nunc* jusqu'aux arts séquentiels dont la poésie et le roman, plus abstraits et, donc, plus près de la subjectivité. Sur cette question, voir comment le système des arts repose, chez Hegel, sur une valorisation de la conscience humaine, notamment dans la synthèse d'une clarté remarquable de Sven-Olov Wallenstein, « Space, Time, and the Arts : Rewriting the Laocoon » [en ligne], *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2 (2010) [http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/2155/5310].

13 Malcolm Turvey, « Medium-specificity Defended » [en ligne], conférence donnée à l'Université Concordia, 9 avril 2013 [http://arthemis-cinema.ca/en/content/malcom-turveys-talk].

marché, de façon simultanée, sous plusieurs formes médiatiques différentes. Qu'en est-il alors de la spécificité ? Comment poser la question du *medium* ?

Cet article cherche à clarifier ces questions sur un plan théorique. Il s'agira ici de se doter d'une définition du *medium* qui soit la plus générale possible, ce qui accordera une certaine souplesse aux problématiques d'ordre pratique rattachées à cette conception. Nous pensons que distinguer le *medium* de son support matériel permettra aussi de mieux rendre compte des aspects de l'évolution historique tant du théâtre que du cinéma[14]. À l'idée de *medium*, nous articulerons, par ailleurs, celle de *figure*. Nous nous demanderons notamment ce que signifie de dire d'un *medium* qu'il est également une figure. Nous verrons comment une conception inspirée du pragmatisme peircéen se distingue d'autres définitions de l'idée de figure. Nous croyons que considérer le cinéma dans sa dimension figurale est particulièrement important aujourd'hui. S'il est vrai que l'acception du *cinéma* a été relativement stable depuis au moins 1915 et jusqu'à récemment — même si cette constance est attribuable à une limitation un peu arbitraire —, cette stabilité a vraisemblablement permis de codifier une pratique. Puis, de multiples tentatives de théorisation systématique de l'adaptation cinématographique (adaptation à partir du roman, du théâtre, par exemple) ont résulté de cette codification. Cependant, à une époque de relative transformation, durant laquelle on n'hésite pas à entremêler les modes d'expression, ces définitions normatives, parfois fort utiles, ne permettront pas nécessairement de réinventer le *medium* cinématographique. L'évolution est, en effet, un enjeu important en cette ère de bouleversements technologiques, d'apparitions de nouveaux procédés, de nouvelles plateformes de diffusion, ou pour emprunter le mot de Bolter et de Grusin, en cet âge de la *remédiation*[15] que nous traversons.

Nous développerons, d'abord, ces idées sur un plan théorique. Nous verrons, ensuite, comment le cinéma a une figure reconnaissable publiquement, qui émerge dans le contexte de pratiques partagées, celui d'un jeu de langage commun. C'est ce *visage* du cinéma, qui apparaît au début des années quarante dans la comédie romantique — grande tradition, s'il en est —, qui retiendra notre attention. Nous observerons l'évolution qu'a subi le genre à une époque de tension, ou de compétition, entre les *media*, mais aussi de transformation des rôles sexuels, transformation qui a engendré une redéfinition des espaces public et privé. Nous constaterons combien tout un contexte participe à la valorisation que l'on fait des éléments techniques qui constituent le cinéma. Enfin, nous tirerons quelques conclusions par rapport à la perspective de l'adaptation. Nous verrons que, si l'on ne peut définir *a priori* un *medium* en fonction de sa simple matérialité, poser la question de l'adaptation doit impliquer un geste critique.

---

14 Lars Elleström développe une approche très riche de la médialité, notamment dans Lars Elleström (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

15 Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press, 2000.

Qu'est-ce qu'un *medium* ?

Dans son ouvrage phare *The World Viewed*[16], Stanley Cavell soulève l'idée suivante : on ne découvre pas le cinéma en regardant une caméra et en se demandant quoi faire avec elle, on le découvre en pensant au cinéma. Certes, une telle idée peut paraître cryptique. Mais faire du cinéma n'est-il pas traduire un propos ou montrer une histoire en utilisant l'image photographique et la particularité du montage ? Et faire du théâtre, n'est-ce pas mettre une chose en scène avec toutes les limitations que cet espace implique ? On remarque, d'abord, que de telles définitions écartent la conception selon laquelle la spécificité d'un *medium* serait à trouver de façon *exclusive* dans sa matière. On s'éloigne donc d'une conception selon laquelle la particularité du cinéma serait relative à son caractère photographique, par exemple. Le cinéma, ici, ne se limite pas à son caractère matériel, aux moyens technologiques qui le rendent possible ; il est d'abord une idée. C'est d'ailleurs ce que suggère le titre du livre *The Virtual Life of Film*[17] de Rodowick, un auteur qui s'est inspiré directement de la pensée de Cavell. Le cinéma est virtuel non pas parce qu'il donne à voir un contenu imaginé, ce qu'il peut néanmoins très bien faire, mais en ce qu'il est lui-même imaginé. On peut alors reconnaître l'importance du caractère photographique du cinéma et défendre en même temps l'idée que ce dernier ne se limite pas à son fondement matériel.

Jacques Rancière a une intuition similaire lorsqu'il note que la racine latine du mot *medium* renvoie à l'idée de *milieu* : le *medium*, nous dit l'auteur, est un milieu[18]. Soucieux de distinctions logiques précises, Rancière, qui est pragmatiste, voit poindre derrière cette définition l'idée de *médiation*. Pour être possible, un milieu nécessite l'existence d'une relation préalable. Prenons deux points contigus. Imaginons-les, par exemple, dessinés sur un tableau. Ces points entretiennent nécessairement une certaine relation, ne serait-ce que celle qu'implique leur distance. Or, le *milieu* résulte d'une nouvelle relation, qui s'établit entre ceux-ci à partir de la relation préalable. Il s'agit là d'une image fort simple. Elle renferme, néanmoins, une véritable définition du concept. Ainsi, la médiation serait une *relation de relation*. Elle est aussi, par conséquent, un moyen de passer du point *a* au point *b*. Ainsi compris, le *medium* serait un moyen qui permettrait d'atteindre quelque chose, une visée donnée. Il impliquerait donc un *telos*. Cette *relation de relation* dont parle Rancière est reconnue de longue date par les philosophes pragmatistes, pour qui une médiation ne peut se réduire sans perte à une relation simple. À titre d'exemple, la relation existant entre une photographie et ce qu'elle donne à voir pourrait ne rien signifier si ce n'était de son inclusion dans une pratique, ou une simple habitude d'action, qui confère à l'image une dimension publique reconnue et qui offre alors un cadre symbolique à la relation causale existant entre un objet et l'impression de son image sur un support. On sait bien que le cinéma n'est pas la télévision, même s'il existe aujourd'hui très peu, ou pas, de différences entre ces technologies. Ainsi, parler de

16 Stanley Cavell, *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*, édition augmentée, Cambridge / Londres, Harvard University Press, 1971.

17 David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*, *op. cit.*

18 Jacques Rancière, « Ce que "medium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie » [en ligne], *Appareil*, nº 1 (2008) [http://appareil.revues.org/135].

spécificité n'est jamais qu'une façon de lier un ensemble de moyens technologiques et une chose reconnue publiquement (*le medium*), qui comporte aussi une valeur partagée. Mais, sans définir spécifiquement le *medium* cinématographique, il est sans doute juste de dire que son caractère photographique a été particulièrement valorisé tout au long du XXe siècle, notamment par Bazin, pour qui le cinéma est devenu une *dramaturgie de la nature*[19]. Certains philosophes, comme Cavell, ont même tout simplement refusé d'appeler le dessin animé *du cinéma*[20]. En ce sens, le *medium* est, d'une certaine façon, une « appellation protégée ».

Cette visée qu'est le cinéma oriente donc un *faire*, des habitudes d'action, et pourra être graduellement, et de plus en plus, spécifiée, réglée. Rancière met beaucoup d'énergie à montrer qu'un *telos* n'est pas fixe[21]. Mais il faut faire remarquer à ceux qui, comme lui, semblent allergiques au mot *téléologie* qu'une visée, par définition, peut toujours être révisée si elle ne remplit plus son rôle, qui est d'orienter une action. Ce qui fait le motif d'une action est qu'il n'est jamais qu'une promesse d'atteindre certains objectifs.

Bazin, McLuhan et les *futurologistes* : comment parler du potentiel ?

Dans *The Virtual Life of Film*, Rodowick remarque qu'au cours d'une période de changement technologique la théorie a tendance à reprendre les questions premières[22]. Pour le moment, on peut retourner lire Bazin, ne serait-ce que pour pointer certains éléments de sa méthode, peu importe qu'on se demande « qu'est-ce que le cinéma ? » ou « quand y a-t-il cinéma ? »[23]. Dans son célèbre essai portant sur l'ontologie de la photographie, cet auteur compare successivement l'image photographique à une tombe, à un sarcophage, à un moule… et ainsi de suite. Or, nous sommes moins intéressé ici par le contenu des images qu'étudie cet auteur que par la forme de pensée qu'elles impliquent. Bazin, en effet, énumère à travers son ouvrage de multiples métaphores desquelles finit par se dégager une identité de la photographie, un visage, une figure. Comme n'importe quelle image, une métaphore peut aider à clarifier. Toutefois, étant *juste* une image, étant donc liée, par définition, à ce qu'elle représente par une relation de ressemblance, elle peut aussi obscurcir la pensée. Lorsque Roméo dit de Juliette que son visage est « comme la lune », le contexte nous vient en aide ; il nous laisse déterminer ce qu'entend le courtisan : que le visage aimé est aussi brillant que l'astre, et non qu'il est plein de cratères. On comprend, dès lors, qu'une analogie que l'on veut séduisante peut parfois obscurcir le propos. De plus, ce qui distingue l'analogie d'un argument est qu'on ne peut la prouver, comme on le ferait d'une déduction notamment. Par l'analogie, on ne peut qu'amener d'autres personnes à voir les choses d'une même façon. On peut alors

19 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*

20 Stanley Cavell, « More of The World Viewed », supplément à la première édition de *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 162.

21 Jacques Rancière, « Ce que "medium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie » [en ligne], *art. cit.*

22 David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*, *op. cit.*, p. 9.

23 André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 9-17.

aussi leur montrer la valeur de cette perspective. Qui sait ! Peut-être qu'à moyen terme, les choses ne seront plus jamais vues comme avant. De plus, mentionnons qu'une analogie n'a pas le pouvoir d'une règle, justement parce que le lien qui l'unit à ce qu'elle représente en est un de ressemblance. Prenons l'exemple d'un soldat : aussi servile soit-il, comment pourrait-il se laisser guider au fil d'une action si l'ordre exprimé par un supérieur était métaphorique et devait donner lieu à une interprétation ultérieure pour indiquer le geste à exécuter ?

Pour un philosophe comme Charles Sanders Peirce, seule l'analogie permet la découverte d'aspects nouveaux. C'est sa force[24]. Toutefois, parce qu'elle est une arme à deux tranchants, on ne peut toujours distinguer facilement une analogie vraiment fertile des essais futurologistes, parfois aussi irresponsables qu'ambitieux. Peut-être que seul le temps compte ici... Par ailleurs, le pouvoir qu'a une image pourra être mesuré en fonction de sa capacité à être partagée, puis par les multiples usages qu'elle inspire. Dans cette perspective, il est intéressant de lire des auteurs comme McLuhan pour constater le caractère, parfois surréaliste, des métaphores qu'ils emploient pour caractériser le cinéma[25]. Le travail de McLuhan est, certainement, brillant. En général, la force de l'ouvrage *Pour comprendre les médias* tient à la nature éclectique des analogies proposées, qui sont les contreparties d'une grande imagination. Néanmoins, plusieurs de ces analogies n'auront pas survécu au temps.

Ainsi, on peut considérer que le potentiel d'un *medium* reste toujours ouvert, en quelque sorte, même si on peut valoriser certains aspects de ce dernier pour tenter de les codifier au cours de son développement. Pour Bazin, la photo est un sarcophage ; pour Barthes, un *ça a été*[26] ; pour Guilberto Perez, le cinéma est un *fantôme matériel*, en raison de ses origines photographiques[27]. La proximité de ces métaphores, qui associent photographie et cinéma à la façon de l'*imago* romaine, indique que ces auteurs parlent *à partir* d'une même matrice culturelle, sorte de *continuum* d'images. En émerge une représentation du cinéma qui valorise un aspect précis du *medium* photographique.

Lorsque certaines conceptions sont valorisées et suffisamment partagées, on peut parler d'*école*. On peut alors délimiter une pratique en spécifiant les règles à suivre pour atteindre la visée, encore inchoative, qui caractérise le *medium*. C'est le moment où un *medium* s'institutionnalise. Prenons le travail de Barthes sur la photographie et la distinction du *studium* et du *punctum*[28]. Avec ce dernier, la photographie devient un milieu, ou un moyen, dans lequel ce qui est recherché et

---

24 Charles Sanders Peirce, *Collected Papers* [édition électronique], Charlottesville, InteLex, 1994, vol. 2, § 279.

25 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1972. McLuhan intitule le vingt-neuvième chapitre de *Pour comprendre les médias* « Le cinéma : un monde embobiné ». Aussi écrit-il : « Le cinéma nous permet d'enrouler le monde réel sur une bobine et de le dérouler comme un fantasmagorique tapis magique » (*ibid.*, p. 310).

26 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Éditions du Seuil, 1980.

27 Gilberto Perez, *The Material Ghost : Films and Their Medium*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000.

28 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.*

valorisé est un détail très spécifique (une dent, le pli d'un collet de chemise, etc.). On peut noter que l'idée est en accord avec les moyens technologiques mis à la disposition du photographe, mais ne ressort jamais à quelque chose que l'on pourrait découvrir par la contemplation simple d'une caméra photographique. Comme le remarque Rancière, cette distinction permettra de mettre de côté toute une tradition d'exercices produits sur et avec des images[29]. Ainsi, la force d'une analogie vient reposer sur les retombées pratiques qu'elle suscite.

Prenons maintenant la définition que donne Clement Greenberg de la peinture. Selon le théoricien, cette dernière se doit de rester fidèle aux caractéristiques de son *medium*, c'est-à-dire qu'elle doit reconnaître sa limitation à la surface bidimensionnelle du canevas et à la pigmentation colorée[30]. Pareille conception de cet art est réputée avoir permis la libération de la peinture face à la tâche servile qu'est la représentation. Dans cette perspective, la matérialité peut paraître déterminer la visée de la peinture de manière prescriptive. Une idée plus riche, que l'on retrouve aussi bien chez Cavell que chez Rodowick[31], serait de présenter cette limitation matérielle comme une contrainte, ou une règle, de création ; l'activité serait, dès lors, orientée vers un but. Ainsi défini, le *medium* viserait à libérer la pratique picturale de la subjectivité de l'artiste et d'une conception spécifique de l'art, toutes deux basées sur une idée, maintenant révolue, de l'expérience illimitée du monde que fait un agent. Une telle définition en appelle au développement d'une nouvelle sensibilité ; et l'on remarquera qu'elle est rendue possible, à ce moment précis de l'histoire des arts, sans qu'aucun changement notable ne se soit produit sur le plan technique (technologique) dans le domaine de la peinture. Pour revenir au cinéma, mentionnons l'arrivée du son, un changement technologique qui a suscité une nouvelle conception du *medium* et qui, l'histoire en témoigne, a certainement été très contraignant pour la création. Plusieurs années seront nécessaires avant que les cinéastes ne découvrent ce que le son permet de réaliser, par exemple les dialogues incessants et rapides, qui ont été un élément particulièrement valorisé dans les comédies romantiques — genre qui retiendra plus loin notre attention. On retrouve ce que nous avions avancé précédemment : on ne découvre pas un *medium* en observant ses limitations techniques, mais en se dotant d'une idée de ce dernier ; elle servira alors de visée pour un *faire* qui, reconnu publiquement, gagnera en généralité. D'abord vague, une image se concrétise en idée, que l'on voudra préciser et régler davantage. Elle pourra alors faire école, s'institutionnaliser, etc. De la figure, on est passé à une pratique reconnue, aimée, dont l'identité est assurée par des règles et que l'on voudra aussi, selon les époques, préserver ou réinventer.

---

29 Jacques Rancière, « Ce que "medium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *art. cit.*, § 9.

30 Clement Greenberg, « Towards a Newer Laocoon », *loc. cit.*, p. 23-28.

31 Stanley Cavell, *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*, *op. cit.* ; David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*, *op. cit.*

La figure, le *figural*

Qu'est-ce qu'une figure ? La notion ou le concept de *figure* a donné lieu à la publication d'un nombre important d'articles et d'ouvrages, aussi bien dans le domaine des études littéraires que dans celui des études cinématographiques[32]. Nous ferons ici un usage du terme qui est, à vrai dire, d'une grande simplicité. Nous sommes de plus en plus convaincu que c'est justement cette simplicité, tout comme l'acceptation des limites de ce qui ressort à un tel concept, qui a posé problème dans son histoire. Selon nous, la *figure* reste, par ailleurs, l'un des éléments les plus importants du poststructuralisme[33].

Ce qui caractérise un visage est la forme ronde des yeux, puis celles, triangulaire, du nez et, semi-circulaire, de la bouche, qui sont disposées à l'intérieur d'un contour d'aspect variable. Ces formes entretiennent, aussi, une certaine relation les unes avec les autres. Ce sont elles qui, de par leur relation spécifique, confèrent à un visage ce que l'on appelle habituellement une *ressemblance familiale*. Or, la perception de cette parenté découle d'une saisie que l'on peut qualifier de *diagrammatique*. Pour nous, considérer le cinéma en tant que figure, c'est dire qu'il amalgame certains éléments d'une certaine façon. Voilà une définition vague, certes, mais le vague a parfois son utilité. La figure amalgame ces éléments, mais aucun ne pourrait être considéré comme nécessaire et suffisant, à moins qu'on ne le décide de façon arbitraire. Pour Peirce, un diagramme est une sous-variété de l'*icône*[34]. En d'autres mots, c'est un signe qui est relié à son objet par une similarité, par une relation

---

32 En témoignent les travaux de Jean-François Lyotard (*Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971), de Gilles Deleuze, à de multiples endroits, dans un sens largement apparenté à celui de la pensée de Lyotard (notamment dans Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit [Critique], 1983), et de David Norman Rodowick, héritier de la tradition française et penseur inspiré des théories de Lyotard et de Deleuze, pour qui le concept de *figure* devient un diagramme des relations de pouvoir (voir David Norman Rodowick, *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media,* Durham, Duke University Press, 2001). Il existe aussi plusieurs travaux québécois portant sur la figure qui, tous, sont issus des écrits fondateurs de Gilles Thérien (voir, notamment, Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, 2007, t. 1 [qui adopte surtout une approche thématique] ; les travaux de Martin Lefebvre, dont *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan, 1997 [un ouvrage qui soulève un certain nombre de problématiques épistémologiques]).

33 Il n'est évidemment pas de mise d'aborder cette question de façon exhaustive ici, mais on peut dire succinctement que le succès du concept de *figure* est favorisé dans la tradition française par deux notions principales : l'*inconscient* freudien, qui est censé agir sur le *conscient* mais qui reste incommensurablement distinct, ce qui cause problème, et le concept d'*épistémè* de Foucault. Ian Hacking, un critique et un continuateur de Foucault, posait une question fort pertinente au sujet de ce concept ; il cherchait à saisir comment l'*épistémè*, tel que posé par Foucault, peut être considéré comme réglant des comportements ultérieurs. Selon Hacking, c'est une question à laquelle Foucault n'a jamais répondu (voir, notamment, Ian Hacking, *The Social Construction of What ?*, Cambridge, Harvard University Press, 1999 ; et, plus spécifiquement, « *Les Mots et les Choses*, Forty Years On » [partiellement en ligne], conférence prononcée à l'Université Columbia le 6 octobre 2005 [http://docs9.chomikuj.pl/1782323875,PL,0,0,Hacking-Ian---Les-Mots-et-les-choses-Forty-years-on.pdf]). On retrouve aussi ces ambiguïtés dans les travaux québécois sur la figure.

34 Voir, notamment : *Collected Papers* [édition électronique], *op. cit.*, vol. 2, § 277.

monadique. Le diagramme est donc, en ce sens, une image préservant les relations qui existent entre les choses que l'on veut signifier. C'est précisément ce qui constitue un air de famille : en bref, l'isomorphie relationnelle entre les parties du visage.

Mais qu'est-ce qu'une image ?

Lorsqu'il parle d'*images*, Peirce n'entend pas d'abord désigner l'image mondaine, celle que l'on accroche aux murs ou que l'on diffuse sur de multiples écrans. Il nous renvoie plutôt à cette relation monadique qui existe entre un signe et son objet. Pour illustrer cette dernière, le philosophe utilise parfois l'exemple de la photographie[35], mais un meilleur modèle, qui ne retient que l'essentiel, est sans doute le suivant :

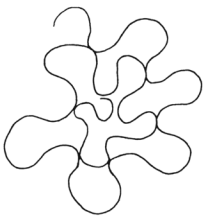

Fig. 1

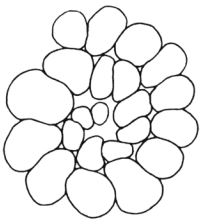

Fig. 2

Ici, la première figure est une *image* de la seconde figure : si l'on peut voir la ressemblance entre les deux dessins, on pourra aussi conclure que le second résulte d'un mouvement alternatif, d'abord exécuté dans le sens des aiguilles d'une montre, puis dans le sens contraire, mouvement qui est doublé d'une rotation horaire, plus générale. Si nous utilisons cet exemple, c'est pour faire remarquer qu'il serait difficile, sans l'aide du premier dessin, de voir que la deuxième figure est faite d'un tel mouvement. Pourtant, si quelqu'un n'arrive pas à percevoir une similitude, on ne peut que mimer le mouvement ou dire : « Regarde encore. » Dans le cas de notre exemple, lorsqu'on a vu la ressemblance, il devient possible, par la suite, de spécifier une règle pour passer de la première à la deuxième figure. Ainsi, parler du cinéma comme d'une figure et définir le *medium* en termes de critères nécessaires, mais aussi en termes de règles sont des choses bien distinctes, et ce, même si l'une n'exclut pas l'autre. Ce qui ressort ici ce sont l'immédiateté et la spontanéité avec lesquelles quelqu'un pourra, ou non, voir la relation. Il est vrai que nous avons besoin du sens de la vue pour reconnaître ou même pour inventer une autre image, mais avant tout il faut pour cela l'imagination. Dans cette perspective, sans perception préalable de la ressemblance, il n'est pas de sensualité[36]. Avant

35 Charles Sanders Peirce, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings II (1893–1913)*, édition établie par le Peirce Edition Project, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 1998, p. 4-10.

36 Ce point de vue est contraire à la perspective entachée de dualisme qu'adopte Rodowick, qui s'inspire de Deleuze et pour qui le rôle de l'artiste consiste à créer des agrégats de sensualité (voir David Norman Rodowick, « An Elegy for Theory », *October*, nº 122 [automne 2007], p. 103).

l'entraînement qui consiste à éduquer le corps au sensible, le travail de l'esthétique consiste à produire des métaphores et à rendre les choses perceptibles par cette production. Pour un philosophe pragmatiste, sans toutes ces choses qui, grâce à leur ressemblance, sont partagées *spontanément*, sans ces images dont s'occupe le domaine de l'esthétique, les développements ultérieurs que sont l'éthique ou la logique seraient impossibles. Comme le suggérait Wittgenstein, ce fondement acritique d'accords spontanés, qui orientent nos jugements, forme le *gond* sur lequel tournent les portes de la logique[37]. On ne saurait sous-estimer l'importance qu'ont les images dans notre rapport au monde.

Une chose reste à préciser : ce n'est pas une simple analogie fortuite qui nous permet de parler de *figural*. Bazin, pour revenir à lui, doit en produire plusieurs afin de caractériser le cinéma ou la photographie, ce qui a pour effet de constituer une *matrice culturelle*. Nous utilisons cette formule pour désigner un aspect logique de ce que nous appelons une *figure considérée comme un potentiel*, dont les éléments sont reliés *monadiquement* et forment un *continuum*. Précisons qu'il s'agit là d'un agrégat d'images, et non pas d'un agrégat sensuel à proprement parler, comme l'a proposé Deleuze — et, à sa suite, Rodowick ; cette distinction, qui permet d'éviter une confusion typiquement poststructuraliste, fait toute la différence.

Un *continuum* bien connu est celui du cercle chromatique ou du spectre des couleurs. Chaque couleur, encore qu'il ne soit pas possible de parler d'identité à ce stade, est reliée à une autre par la similarité. En fait, si l'on peut distinguer certains tons, il s'avère logiquement impossible de tracer une frontière qui serait autre qu'approximative et arbitraire, disons, entre le bleu et le vert. Nous sommes, alors, dans l'univers logique qui caractérise le possible, un environnement où il n'y a pas, à proprement parler, d'identité. Pourtant, il forme le fondement des subdivisions ultérieures que sont les différents systèmes des couleurs (synthèses additive, soustractive, couleurs *Pantone*, etc.). Ce que nous appelons la *figure* vient ainsi relier un certain nombre d'éléments et donner une forme à un phénomène inchoatif. Mais on pourrait décider de limiter le potentiel de façon arbitraire. Nous pourrions donner aux enfants d'une garderie une boîte de cinq crayons de cire et leur dire : « Vous avez là *toutes* les couleurs ! » Arbitraire, soit, mais une telle limitation permet de faire des choses avec les couleurs et révèle, en un sens, le *continuum*, qui conserve néanmoins tout son potentiel de nuances. Ainsi en va-t-il de la matrice culturelle, fond acritique sur lequel émerge un *medium*. Si un enfant nous reproche de ne pas lui donner le tout des couleurs, mais ce qui découle d'une simple limitation mécaniste, nous pouvons lui rappeler que l'échantillon lui donne, d'une certaine façon, accès au *continuum* et que la distinction est avant tout formelle. Il est également bon de rappeler que la limitation (mécaniste ?), nécessaire lorsqu'on veut faire quelque chose avec les couleurs, ne peut épuiser le

37 Voir Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, traduit de l'allemand par Élisabeth Rigal *et al.*, Paris, Gallimard, 2005 ; mais aussi, notamment, Ludwig Wittgenstein, *De la certitude*, traduit de l'allemand par Jacques Fauve, Paris, Gallimard (Tel), 1976. Wittgenstein y écrit : « C'est-à-dire : les questions que nous posons et nos doutes reposent sur ceci : certaines propositions sont soustraites au doute, comme des gonds sur lesquels tournent ces questions et doutes » (*ibid.*, § 341, p. 89).

potentiel. Ce qui vaut pour ces dernières vaut aussi pour notre idée du cinéma. La saisie figurale du cinéma ou des couleurs et celle que nous permet une limitation arbitraire de ces choses ne s'opposent pas tant il est vrai que c'est la première qui, logiquement (la nuance est importante), permet la seconde. Pour Lyotard, le figural fut conçu comme un pressentiment du sens qui s'oppose au langage proprement dit. Il est aussi ce qui fait pression sur le *logos*, le sens silencieux situé en-deçà des significations logées au cœur du discours, un niveau qui s'oppose et qui démasque le langage dans sa volonté de clôture du sens en-deçà — l'inarticulé en lui[38]. Ce dualisme du senti (la *phonè*) et du discours est repris par Rodowick (et par toute une école poststructuraliste) pour qui le figural devient un diagramme des relations de pouvoir[39]. Il convient, d'abord, de remarquer qu'il est insensé pour un pragmatiste d'opposer les prétentions totalisantes du *logos* et le potentiel, qui n'est toujours articulé qu'en partie. L'un rend possible l'autre et un potentiel ne s'appréhende que dans les usages spontanément partagés et dans les règles qui, si elles limitent en quelque sorte, permettent l'accès en un autre. Notons ensuite que, de par sa nature monadique, un potentiel ne peut avoir le pouvoir d'une règle et qu'il n'exerce pas à proprement parler de pouvoir coercitif. Ce dualisme et cette confusion catégorielle handicapent de nombreux travaux poststructuralistes qui se sont appuyés sur le concept de figure.

On retrouve maintenant trois aspects interreliés de la question de la médialité. La médialité potentielle, figurale, est une idée qui, parce que vague, tisse le fond sur lequel pourront émerger les pratiques ; la médialité actuelle, l'idée du *medium* que cherche à matérialiser un artisan, sert de visée pour la réalisation effective et repose, pourtant, sur un potentiel donné ; la médialité symbolique cherche à cristalliser un potentiel et à combiner divers usages concrets au sein d'une définition générale que seule l'histoire entière d'un art pourrait achever. Ces trois dimensions restent toujours interdépendantes, même si elles sont distinctes sur le plan formel.

On nous permettra de solliciter encore un peu la patience du lecteur pour les choses théoriques, et de bien établir le lien entre ces aspects et trois activités fort connues de la philosophie que sont l'esthétique, l'éthique et la logique. Nous pourrons ensuite mieux illustrer la façon dont nous les articulons à la question des *media* artistiques.

Peirce et la visée de l'esthétique

C'est avec une conscience aiguë de la logique des relations et des limites impliquées par chacun de leurs types que Peirce pourra associer une visée spécifique à trois domaines distincts mais interreliés qu'il nomme les *sciences normatives* : l'esthétique, l'éthique et la logique[40]. D'abord, Peirce reconnaît uniquement trois types de relation : la monade, la dyade et la triade. Puisqu'une monade est telle,

38 Voir, notamment, Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 15.

39 Voir David Norman Rodowick, *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*, *op.cit.* Voir, aussi, tous les ouvrages ultérieurs de l'auteur.

40 Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, édition établie par Charles Hartshorne et Paul Weiss, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1958-1966 [1931-1935], vol. 1-6 (voir, en particulier, le premier volume de cet ensemble, livre 4).

sans référence à quoi que ce soit d'autre, sa seule possibilité de relation sera la ressemblance. Une dyade offre une possibilité de connexion : celle de la causalité, ou du choc bête, aveugle et muet, entre l'identité et l'altérité. La relation entre une *image photographique* et l'objet qu'elle donne à voir, si l'on ne considère que la stricte impression de la lumière sur une surface photosensible, est de ce type. Mais, pour devenir une véritable image photographique ou cinématographique, on le répète, elle doit faire partie d'une relation ultérieure, triadique, qui est une *relation de relation* : une médiation qui fait passer la causalité brute dans le domaine des coutumes, des pratiques, des mentalités et des différents *media*.

C'est sur la base des relations impliquées par ces catégories de la pensée que Peirce propose une hiérarchie de l'esthétique, de l'éthique et de la logique. Considérons-les dans le sens inverse de celui que nous avons observé jusqu'ici, c'est-à-dire à partir de la dimension la plus générale.

Pour Peirce, l'idéal visé par la logique est la vérité[41] : on pourrait dire que la première est le *medium* de la seconde. Ce que le philosophe désigne par là est la vérité sécurisée par un syllogisme bien formé, qui unit la vérité des prémisses à la vérité de la conclusion de façon nécessaire et suffisante. Mais, on le sait bien, une telle vérité n'est parfois possible qu'à très long terme. Confronté aux affaires humaines (notamment en histoire de l'art), il s'agit d'un idéal souvent trop ambitieux. Comme le remarque Ian Hacking, devant l'action, on s'en remet le plus souvent à une logique inductive[42]. C'est pourquoi se poser la question « comment devons-nous agir ? » — c'est la question par excellence de l'éthique — ne revient pas simplement à départager le bien du mal. Cette opération consiste plutôt à se demander comment nous pouvons poser des règles d'action en l'absence d'une vérité bien assurée. Une telle visée implique que le succès pratique aura assurément sa place aux côtés de la satisfaction dans l'accomplissement de nos actions : d'abord parce que la réussite effective ne peut jamais être entièrement séparée de la vérité, ensuite parce que parfois, faute de règles bien établies, la simple satisfaction nous sert de guide pour accomplir des gestes dans la poursuite d'un but visé. Pourquoi suivons-nous des règles d'action ? On peut poser cette question aussi bien à propos d'un code déontologique, des règlements du tennis ou des conventions régissant la composition d'une pièce ou d'un film. Le plus souvent, la réponse vient facilement : parce que nous voulons atteindre un résultat reconnu par d'autres (comme du théâtre ou du cinéma). Cette volonté de se conformer aux règles nous semble d'ailleurs fonder la métaphore associant le cinéma à un langage. Il est, dans cette perspective, non pas un système complet, mais un jeu partiel de préceptes permettant d'atteindre ce qui est publiquement identifié à un film. En somme, si l'on accepte d'associer l'éthique à une façon que l'on a de se doter de règles de comportement particulières pour atteindre un résultat admis et normal, les diverses poétiques et le formalisme peuvent être conçus comme des éthiques de composition. Parler de spécificité du *medium* est alors parler d'un système partiel de règles. Voilà une réaction parfaitement saine que de vouloir limiter le champ du possible, qui

41 Charles Sanders Peirce, *Collected Papers* [édition électronique], *op. cit.*, vol. 1, § 578.
42 Ian Hacking et Michel Dufour, *L'Ouverture au probable*, Paris, Armand Colin, 2004.

s'avère parfois vertigineux. Mais, à certaines périodes de transformation, il peut s'avérer que la normalité du film et du théâtre ne soit plus évidente et qu'une telle situation sape ainsi les efforts du formaliste le mieux intentionné. Dans ce cas, et parce qu'il n'existe pas de règle voulant qu'on doive suivre les règles (elle serait vide), Peirce concevait que l'éthique devait chercher ses raisons dans l'esthétique. Dans cette perspective, un idéal esthétique spécifie une visée que l'on chercherait à atteindre spontanément avant même de pouvoir se doter de la vérité et avant même qu'on puisse se fonder sur le succès pratique. En d'autres mots, qu'admirons-nous spontanément sans référence réfléchie aux issues pratiques et logiques ? Cela ne veut pas nécessairement dire que le spécialiste de l'éthique doive aller chercher ses raisons chez le critique d'art. Cela signifie que, parfois, lorsqu'on ne sait plus quelle règle suivre, pourquoi nous suivons telle ou telle règle, quoi admirer (comme dans le cas des transformations qu'a connues l'art moderne ou comme lorsqu'un changement technologique important nous oblige à revoir des habitudes qui paraissaient jusque-là normales), nous devons découvrir une nouvelle visée et la faire émerger en trouvant les analogies appropriées, explorant ainsi un potentiel. Il faut, toutefois, rappeler qu'une comparaison n'impose rien. Une analogie n'a pas la force de la règle. Une série d'entre elles peuvent, au mieux, tisser le fondement d'une pratique ultérieure, sur laquelle se poseront des règles. C'est sans doute là où achoppent les divers opposants au formalisme, non pas dans leur capacité à produire des lectures riches d'innombrables analogies, mais dans leur incapacité à voir qu'elles ne peuvent être suivies comme des règles et ne représentent pas les mêmes contraintes.

Qu'il n'y ait pas de règle pour imaginer et pour produire une analogie éclairante est le prestige et la damnation de l'esthétique. Jacques Bouveresse, qui est sans doute le meilleur commentateur de Wittgenstein, recommandait de reconnaître qu'en esthétique, une simple comparaison est souvent la meilleure raison, qu'il n'y a pas de nécessité d'en chercher ailleurs une autre, plus profonde, essentielle, nécessaire, suffisante, etc.[43]. Cela est sans doute difficile à admettre pour le chercheur ambitieux qui aimerait produire un algorithme représentant la transformation d'un *medium* à un autre, du monde au cinéma, du théâtre au cinéma (et qui aimerait édifier une théorie complète de l'adaptation). Ainsi, il est juste de dire que lorsqu'une analogie a été trouvée (le *punctum* de Barthes, par exemple), beaucoup et peu ont été accomplis. Une bonne métaphore s'évaluera alors aux *retombées pratiques* qu'elle suscite et se reconnaîtra au fait qu'elle est adoptée publiquement. C'est aussi la raison pour laquelle il est difficile d'éviter l'abus de pouvoir lié à l'analogie et la sophistique dont est truffé le discours actuel sur les « nouvelles technologies ».

Le cinéma, considéré comme un potentiel, pourra pourtant être réglé, pour autant que l'on attache suffisamment de valeur à certaines de ses caractéristiques pour vouloir les réguler de façon institutionnelle. Encore là, ni une corporation de métiers, ni une guilde des artisans, ni une académie universitaire ne peut en fixer définitivement les règles. Se poser la question « qu'est-ce que le cinéma ? » ou « quand

43 Jacques Bouveresse, *Wittgenstein : la rime et la raison. Science, éthique et esthétique*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

y a-t-il cinéma ? » consiste dès lors, selon le moment historique où la problématique est envisagée, à interroger le potentiel de cet art, à dégager le *medium* des habitudes qui orientaient jusqu'alors une visée bien définie. C'est certainement là une leçon précieuse de l'art moderne.

Le *medium*, en tant qu'idée, est distinct de la matière permettant l'expression, mais rien n'empêche qu'une caractéristique technique soit valorisée au détriment d'autres, laissées inaperçues. Ainsi se traduit le réalisme bazinien, le *punctum* barthésien ou les nombreuses autres conceptualisations qui ont valorisé un aspect du cinéma ; sa valence de *medium* photographique. Mais, plutôt que de voir là l'une de ses conditions de possibilité, il convient de comprendre comment ce que l'on pourrait appeler le *mode d'être d'un medium* devient, dans un contexte bien précis, la potentialité d'une pratique spécifique. Remarquer l'importance de la « nature photographique » n'est pas conférer au cinéma une essence ou l'associer à une règle constitutive, mais voir comment, avec certaines visées, la caractéristique d'un type d'images mise en valeur à l'intérieur d'une pratique se révèle. L'idée de *pratique* permet aussi de comprendre comment une technologie s'insère dans un environnement culturel par de complexes intrications. D'ailleurs, au cours de son évolution, à cause de variables historiques et de son caractère photographique, le cinéma s'est souvent posé comme l'opposé du théâtre, malgré une grande proximité sur d'autres plans. C'est ce que nous voulons maintenant explorer en prenant pour exemple la comédie romantique, un genre important du cinéma hollywoodien qui, ce sera pertinent pour notre propos, s'est constitué tout en étant en relation constante avec le théâtre qui l'a précédé.

Éléments de la comédie cinématographique

La comédie romantique hollywoodienne a été fort importante pour le cinéma et a certainement contribué à véhiculer ce que nous avons appelé sa *figure*. Ce genre émerge à partir du milieu des années trente. Il fait partie de l'héritage des pratiques cinématographiques au point qu'on peine, par exemple, à imaginer ce que serait la « nouvelle vague » française sans l'apport de ce type de comédies. C'est dans le travail de Stanley Cavell, plus particulièrement dans *Pursuits of Happiness*[44], que l'on en trouvera la caractérisation la plus détaillée. Cet ouvrage traite précisément du genre conçu comme figure. Il s'agit d'une tentative de mise en comparaison avec d'autres types de comédies cinématographiques ou théâtrales. Celle-ci révélera un visage de la comédie cinématographique hollywoodienne et fera voir en quoi la qualité de son humour est spécifique. Ce travail permettra aussi de constater comment certaines caractéristiques du mode d'être du cinéma peuvent devenir, dans ce contexte bien spécifique, un moyen du genre, qui, on le sait, finira par se cristalliser dans des règles bien strictes. Précisons que les travaux de Cavell se rapportent à un nombre limité de comédies, celles qu'il nommera les *comédies de remariage*. On pourrait affirmer qu'il s'agit là d'un sous-genre, mais nous dirons

44 Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage* [*Pursuits of Happiness : The Hollywood Comedy of Remarriage*], traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1993.

plutôt que ce travail *figural* révèle à quel point la comédie romantique, en général, participe à la force qu'a pu avoir le cinéma au temps de l'émergence du parlant.

Que la comédie comporte des histoires de mariage n'est pas nouveau. Il en est ainsi de l'Antiquité à nos jours. Ce thème n'a toutefois pas toujours eu la même signification. Élaborer le contexte approprié permettra de dégager ce que les comédies cinématographiques peuvent avoir de particulier. Disons d'abord qu'assimiler la comédie à une histoire qui comporte une fin heureuse est une pratique attestée au moins depuis l'époque de Geoffrey Chaucer. D'ailleurs, pour Northrop Frye, la comédie cinématographique hollywoodienne n'était qu'un pâle avatar du genre, auquel on aurait ajouté une étreinte finale[45]. Cavell, loin de souscrire au cliché voulant que le cinéma américain préférerait le *happy ending*, nous invite à retourner voir la fin de ces films pour nuancer ce constat. Selon lui, la clôture des films étudiés est plutôt aphoristique. La fin de *Bringing Up Baby* d'Howard Hawks[46] consiste en un semblant d'étreinte incertaine ; celle de *The Awful Thruth* de Leo McCarey[47], en un discours hésitant portant sur la capacité à se transformer ; celle d'*Adam's Rib* de George Cukor[48], en un accord temporaire concernant la cessation d'hostilités. Le genre transforme aussi la visée classique de certaines comédies, dont l'enjeu est la rencontre de la partenaire idéale, et qu'on résume souvent par l'expression « *boy meets girl* ». Dans les films que Cavell retient, les couples ne sont plus nécessairement jeunes et sont parfois déjà mariés. L'enjeu de la comédie est alors largement déplacé, de la question « ce jeune couple va-t-il se marier ? » à une autre : « Va-t-il se séparer ou divorcer[49] ? » On dit souvent, c'est un cliché, que le cinéma hollywoodien véhicule un rêve américain qu'on associe à la famille heureuse. Or, l'examen de la majorité des comédies montre l'absence d'enfants. Ces éléments importants nous permettront de distinguer la comédie de remariage de registres théâtraux parents.

Ainsi en est-il dans la comédie shakespearienne où le mariage final de jeunes protagonistes (*Much Ado About Nothing*, par exemple) est célébré par une communauté en liesse et devient une affaire d'intérêt public célébrée sur la place publique. Le rôle du mariage heureux dans cette pièce est de nous assurer que la vieille génération est capable de faire place aux désirs et aux aspirations de la nouvelle. À l'inverse, dans la tragédie qu'est *Romeo and Juliet*, la mort des deux jeunes nous dit à quel point la communauté est menacée lorsque l'opposition de deux familles empêche l'essor des amours de la jeune génération. La question de la fin heureuse est sans doute moins « y a-t-il une fin heureuse ? », mais davantage « comment cette fin heureuse se produit-elle dans tel ou tel récit ? » Dans les comédies shakespeariennes, la clôture est heureuse aussi bien pour la vieille génération que pour la plus jeune. Cette dernière est alors prête à prendre place dans la « grande

45 Northrop C. Frye, « The Argument of Comedy », dans *English Institute Essays*, édition établie par D. A. Robertson Jr., New York, Columbia University Press, 1949, p. 58-73.

46 Howard Hawks (réalis.), *Bringing Up Baby*, Los Angeles, RKO Pictures, 1938.

47 Leo McCarey (réalis.), *The Awful Truth*, Los Angeles, Columbia Pictures, 1937.

48 George Cukor (réalis.), *Adam's Rib*, Los Angeles, Metro-Goldwyn-Mayer, 1949.

49 Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, *op. cit.*, p. 83.

chaîne des êtres », qui confère au mariage son caractère naturel et en fait une affaire de famille. En créant le contexte social approprié, la fille peut devenir femme et sera en mesure de devenir mère.

Ce dénouement, de même que la fin des comédies hollywoodiennes, est aussi différent de la conclusion du conte de fées classique, notamment de celle de *Cendrillon* de Perrault, qui se termine sur un amour fusionnel et sur le bonheur des amants qui durera « à tout jamais », et ce, dans plusieurs versions, celle de Disney comprise. C'est certainement en raison de la méprise entre ces deux formes d'aboutissements qu'on a conféré aux fins hollywoodiennes le caractère idéaliste qu'on leur reproche souvent. Mais les dernières scènes des comédies romantiques classiques n'ont rien d'un conte de fées.

La sociologue du mariage Irène Thiéry remarque comment on peut retracer, dans les récits, ce lent passage historique du mariage comme affaire réglée entre les familles au mariage d'amour (dont Rousseau fera la promotion), sorte de rêve conjugal qui accompagnera la création de l'union civile[50]. On a souvent noté le côté paradoxal de celui-ci, puisqu'il mélange liberté et servitude. La liberté dans le choix du conjoint se double, par la perpétuité du lien, d'une forme de servitude. Ce sera le cas jusqu'à ce que survienne la possibilité du divorce (au début du XXe siècle, en Amérique, le divorce se démocratise). S'il est vrai, comme l'écrit Rousseau dans *Émile*, qu' « en tout ce qui ne tient pas au sexe, la femme est homme[51] », il n'en reste pas moins que la différence est perçue comme *incommensurable*[52] et justifiée par une conception essentiellement biologique des genres. Cette différence se traduira, l'histoire est connue, par la dépendance de la femme à l'autorité de l'homme et par l'assignation de cette dernière à l'espace domestique, ce qui aura pour résultat de créer deux sphères séparées. L'hypocrisie de ce mariage bourgeois sera, d'ailleurs, une cible privilégiée de la comédie de mœurs anglaise et de la satire de boulevard français, qui, pourrait-on penser, prépare les mentalités à la possibilité du divorce. Les pièces que Feydeau écrit après 1908 sont, du reste, regroupées sous le titre *Du mariage au divorce*.

Le modèle du boulevard, qui culmine chez Feydeau, est bien connu. C'est la farce de l'adultère. Le comique de situation sur lequel repose le genre naît de l'interaction constante entre les sphères publiques et privées, entre ce qui est caché et ce qui est révélé, ce qui constituera une parodie du mariage bourgeois. Ce qu'on craint dans le boulevard, mais qui fait rire, c'est la découverte, progressive, faite tout au long de l'intrigue, de la vérité : l'adultère. « Ce qu'une femme ne sait pas ne peut lui faire de mal » pourrait y être le *motto*, qui traduit, en somme, le fait que l'adultère est conçu comme une solution, procurant la satisfaction sexuelle dans le mariage. La situation, ou l'imbroglio, qui suscite le comique est toujours issue d'une tension entre les deux univers, entrechoc que l'on retrouve aussi, sous un mode

50 Irène Théry, « L'énigme de l'égalité. Mariage et différence des sexes dans *À la recherche du bonheur* », dans Sandra Laugier et Marc Cerisuelo (dir.), *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 81-83.

51 Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, *Œuvres complètes I*, Paris, A. Belin, 1817, p. 362.

52 Thomas Laqueur, *La Fabrication du sexe*, Paris, Gallimard, 1990.

différent, dans la littérature américaine tout au long du XIXe siècle[53]. Le couple donne sur scène l'apparence d'un mariage heureux, mais à la maison, en l'absence de Madame, ou dans « l'hôtel du libre échange[54] » (en coulisses), les maris mettent de côté les règles sociales ou font en sorte qu'elles satisfassent leurs intérêts propres. Le boulevard est un jeu de façade et de coulisses, qui oppose constamment désirs et conventions[55], une forme où, comme le dit Cavell poétiquement, le jour ne peut toucher à la nuit et où le mariage comme institution n'est pas à même de satisfaire aux exigences intimes du couple, à moins qu'une porte de sortie n'ait été aménagée, donnant au vaudeville ses espaces. On pourrait aussi penser que l'adultère est un sujet comique dans la mesure où le lien marital est, au XIXe siècle, encore associé à la pérennité. La découverte de la tromperie aura un poids plus grand selon que le divorce est possible ou non. Tout compte fait, la rencontre entre les désirs féminins et masculins est aussi impossible dans le mariage que la rencontre entre les coulisses et la scène. Selon Cavell, les comédies romantiques hollywoodiennes représentent, alors, la négation de la solution du boulevard, parce que, dans ces films, l'enjeu est de rendre possible l'intimité dans le mariage.

Tel que décrit par Cavell, le cinéma comique hollywoodien hérite largement de la tradition théâtrale : comme chez Shakespeare, on y retrouve une façon de *resentimentaliser* le mariage. La comédie johnsonnienne, elle, fait surtout la satire de classes sociales entières, ce qui se traduit par la mise en scène de personnages typés. Bien sûr, la comédie romantique hérite d'une panoplie importante de stéréotypes dérivés de la comédie de mœurs anglaise, mais de tels personnages sont toujours secondaires (ce qui caractérise la comédie cinématographique est que les individus auront des noms, et ne seront plus simplement monsieur Petypon et madame du même nom, mais Adam et Amanda). Selon Cavell, le genre trouve aussi l'un de ses

---

53 Dans Monika Elbert (dir.), *Separate Spheres No More : Gender Convergence in American Literature, 1830-1930*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2000, on montre comment cette contestation s'opère chez Ralph Waldo Emerson, Emily Dickinson, Melusina Fay Peirce, etc.

54 *L'Hôtel du libre échange* est le titre d'une pièce de Feydeau (1894), qui a été reprise au cinéma par Marcel Simon (1916), puis par Marc Allégret (1934).

55 En font foi les notes scénographiques extrêmement précises que l'on trouve au début des pièces de Feydeau, notamment dans la pièce jouée et parodiée dans le film *Nô* de Robert Lepage, *La Dame de chez Maxim* : « Le cabinet du docteur Petypon : Grande pièce confortablement mais sévèrement meublée. À droite premier plan, une fenêtre avec brise-bise et rideaux. Au deuxième plan, en pan coupé (ou *ad libitum*, fond droit, face au public), porte donnant sur le vestibule. À gauche deuxième plan (plan droit ou pan coupé *ad libitum*), porte donnant chez madame Petypon. Au fond, légèrement en sifflet, grande baie fermée par une double tapisserie glissant sur tringle et actionnée par des cordons de tirage manœuvrant de la coulisse, côté jardin. Cette baie ouvre sur la chambre à coucher de Petypon. Le mur de droite de cette chambre, contre lequel s'adosse un lit de milieu, forme avec le mur du côté droit de la baie un angle légèrement aigu, de telle sorte que le pied du lit affleure le ras des rideaux, alors que la tête s'en éloigne suffisamment pour laisser la place d'une chaise entre le lit et la baie. Celle-ci doit être assez grande pour que le lit soit en vue du public et qu'il y ait encore un espace de soixante-quinze centimètres entre le pied du lit et le côté gauche de la baie [...] » (Georges Feydeau, *La Dame de chez Maxim*, *Théâtre complet II*, texte établi, présenté et annoté par Henri Gidel, édition revue et mise à jour, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 719-930).

fondements dans *Une maison de poupée* de Henrik Ibsen en ce que les femmes des comédies cinématographiques n'hésitent pas, comme Nora, à quitter le foyer et à refuser une position assignée dans la sphère privée[56]. La comédie cinématographique emprunte aussi de nombreux procédés au boulevard français, mais en renverse le propos. C'est donc dans un contexte socioculturel bien particulier, de même qu'en réaction aux formes comiques théâtrales qui l'ont précédé, que le potentiel du cinéma émerge progressivement. En même temps que ce dernier laisse apparaître l'un de ses *visages* dans ce genre de comédies, on pourra y voir se profiler une conception de l'art dramatique suggérant que le cinéma et le théâtre se constitueraient dans un contexte de compétition.

The Awful Thruth s'ouvre sur une séquence où Jerry Warriner (Cary Grant), au gymnase, invite des amis à la maison. Il rapporte des oranges de Californie, cadeau destiné à faire croire à sa femme, Lucy (Irene Dunne), qu'il est allé en voyage (en Floride !), lui qui est resté à New York, mais qui est demeuré, c'est ce que le film donne à penser, bien sage et seul. Arrivé à la maison, en bonne compagnie, il se rend compte que son épouse n'y est pas. Il n'en faut pas plus pour que les amis jacassent et émettent, tour à tour, des hypothèses. Lucy arrive, accompagnée de son professeur de chant. Elle invente une histoire de bal et de panne de voiture. Jerry fait semblant d'y croire, mais, lorsque tout le monde est parti, annonce qu'il divorce. Nous semblons être en pleine farce de boulevard français. Le fait que *The Awful Thruth* s'ouvre sur une scène qui est, au fond, pareille à la conclusion d'une comédie de boulevard typique indique que le but du film sera de trouver une issue différente à la problématique du mariage. Pour Cavell, cela signifie que « la possibilité de l'adultère ne permettra pas de découvrir la liberté dans le mariage. L'adultère devient ainsi inutilisable pour la comédie : soit il est hors sujet, soit il devient matière à mélodrame[57] ». Autrement dit, le nerf comique du vaudeville, c'est la découverte finale de la vérité, l'adultère, qui est redoutée parce que le mariage est resté un contrat perpétuel jusqu'au début du XXe siècle. Dans le contexte des années trente et quarante, « cette vérité n'étant ni tragique, ni irréversible », c'est une condition que le rire approprié permettrait de traiter[58].

Ainsi, le reste du film *The Awful Thruth*, plutôt que de culminer vers le dévoilement de la vérité en passant par la tentative, comique, de se dépêtrer dans les mensonges et les erreurs, consistera à montrer la réunion graduelle du couple principal. La force de la comédie romantique, sa candeur pourrait-on dire, se trouve dans la contestation des conventions théâtrales et sociales qui la précèdent et dans la négation du cynisme exprimé envers le mariage dans la comédie de mœurs et le théâtre de boulevard. Au cinéma, cela passe invariablement par la rencontre d'un second partenaire. Chaque membre du couple initial se choisira un amant respectif et c'est l'échec de cette nouvelle rencontre qui culminera vers la réunion du couple. Nous passons sous silence les détails, fort codifiés, concernant

56 Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, *op. cit.*, p. 21.
57 *Ibid.*, p. 235.
58 *Ibid.*, p. 236.

la façon dont cette réunion se produit[59] pour mentionner simplement que le film montre l'histoire des efforts produits par le couple initial pour saper la réussite de ces seconds engagements respectifs. Dans ces efforts se trace alors une opposition entre le vaudeville théâtral, le *music-hall* et le cinéma.

D'abord, dans une boîte de nuit, Jerry, avec sa nouvelle amie Dixie Belle, fait la rencontre de Lucy, aussi accompagnée de son nouvel ami. Dixie fait un numéro de chant et de pantomime, dont le titre est *My Dreams Are Gone With the Wind*. Chaque fois que le titre revient dans le refrain, une soufflerie souterraine soulève de plus en plus la jupe flottante de la chanteuse, qui finit par renoncer à essayer de la rabattre. Le film met l'accent sur la difficulté qu'éprouve la comédienne à maîtriser la technologie scénique et sur le côté puéril de l'artifice théâtral. Lucy, qui venait de dire à Jerry que Dixie avait l'air d'une fille bien, non sans marquer une certaine surprise, se ravise et en profite pour se moquer de lui.

Le numéro de music-hall *interprété par Dixie Belle dans* The Awful Truth*, en images*

Le numéro est un cliché de *music-hall* (un genre de divertissement caractéristique du cinéma des premiers temps), attraction célèbre s'il en est, qui préfigure, d'ailleurs, la célèbre image de Marilyn Monroe. Dans cette séquence précise, la femme, la littérature féministe abonde sur le sujet, se donne davantage en pâture au spectacle qu'elle n'engage l'action du film proprement dit. Dans *The Awful Truth*, le *music-*

59 Dans une analyse dont la méthodologie est directement inspirée de celle de Propp, Kristine Brunovska Karnick fait un examen extrêmement détaillé du genre en termes de fonctions et de sphères d'action (voir Kristine Brunovska Karnick, « Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy », dans Kristine Brunovska Karnick et Henry Jenkins [dir.], *Classical Hollywood Comedy*, New York, Routledge [AFI Film Readers], 1995, p. 123-146). Évidemment, une telle démarche est tout à fait sourde à la dimension figurale du genre.

hall est traité sur le mode parodique. Le numéro sera repris plus tard, encore une fois parodié par Lucy, qui insiste toujours plus sur la mécanique puérile de la représentation : « Si c'est ce genre de femme que tu veux », semble-t-elle dire, « je peux t'en donner ». Cette seconde parodie représente aussi un pivot du film en ce qu'elle marque l'instant où chaque époux décide de laisser tomber son amant pour se rendre, avec son conjoint, dans une maison de campagne (c'est là la dernière partie du film). Au cinéma, le numéro théâtral renforce la fausseté de la représentation. Par lui, l'art cinématographique expose sa critique du théâtre de l'époque et des conventions sur lesquelles il repose. Il affiche aussi la distance qu'il a prise par rapport à un cinéma qui l'a précédé, fondé sur l'attraction du *music-hall*.

Le vaudeville est repris dans le troisième quart du film. Jerry y rejoint Lucy pour qu'ils complètent le libelle de leur divorce. Au même moment, Armand, le professeur de chant de Lucy, lui rend visite, ce qui oblige le mari à se cacher dans la chambre. Cette visite est immédiatement suivie de celle de Ralph, le nouveau prétendant de la femme, et le professeur doit aussi se dissimuler dans la chambre. Jerry et Armand se retrouvent alors face à face. Un combat s'ensuit et se perpétue jusque dans le salon, où se trouve Ralph. Cette situation l'incitera immédiatement à rompre ses fiançailles avec Lucy. Voilà qui ressemble, encore une fois, au vaudeville le plus typique. Parce qu'à l'occasion de ce que Jerry appelle « "cette farce des deux hommes dans la même chambre", il se montre expert [...] dans la mise en scène — à l'écran — du vaudeville[60] », McCarey est en position de se distancier du boulevard français, comme le remarque Cavell. Mais encore une fois, alors qu'une telle situation clôt l'intrigue dans le boulevard, au cinéma, elle n'est qu'une étape vers la réconciliation finale. Dans le récit filmique, c'est d'ailleurs avec dépit que Jerry parle de cette « farce des deux hommes » comme pour indiquer que le véritable propos du film est ailleurs.

Bringing Up Baby de Hawks serait aussi impossible sans les comédiens rompus aux techniques du *music-hall* que sont Cary Grant et Katharine Hepburn. Dans le film, les comédiens chantent, dansent, ont le sens de la réplique rapide qui caractérise à la fois le genre de spectacle et le boulevard. Cavell remarque :

> Mais si ce concept de farce est fondé, par exemple, sur certaines réussites du théâtre de boulevard français du XIXe siècle, alors, comme dans d'autres cas, ce concept n'est pas défini pour le cinéma. [...] Je ne dirais pas non plus qu'Howard Hawks, ou certains de ses collaborateurs, aient été incapables de faire allusion dans le titre du film à la pièce de Feydeau, *On purge bébé* (allant jusqu'à proposer une traduction du titre à la Feydeau). Cela ne résoudrait rien, mais pourrait suggérer la direction de recherche que voici : Pourquoi, comment et par quoi une telle source est-elle mise à contribution dans ce film, puisque ni le traitement des dialogues, ni celui des personnages, de l'espace, ou des thèmes de la sexualité et du mariage ne sont ce qu'ils sont chez Feydeau ? [...] Une des directions de réponse possibles serait d'essayer de montrer que cette question détermine sa propre réponse, que *Bringing Up Baby* est ce qu'il est précisément parce qu'il nie la manière de Feydeau. Cela impliquerait sans doute une négation

60 Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, *op. cit.*, p. 235.

> ou une rédemption de la farce proprement dite (ou de cette catégorie de farce), c'est-à-dire une incorporation, ou un dépassement, de l'asservissement dans le mariage pour aboutir à une nouvelle sentimentalisation du mariage[61].

Chez Feydeau, c'est l'homme qui est le plus souvent le partenaire actif. Dans la comédie de Hawks, les rôles ne sont plus clairs. Deleuze a remarqué comment le cinéma de ce réalisateur opère une transformation des espaces traditionnels. Chez lui, dit le philosophe :

> [L]e dehors et le dedans deviennent donc extérieurs l'un à l'autre, ils entrent dans une relation purement linéaire qui rend possible une permutation fonctionnelle des opposés. [...] Si le dehors et le dedans sont de pures fonctions, le dedans peut prendre la fonction du dehors ; mais aussi la femme peut prendre la fonction de l'homme dans le rapport de séduction, et l'homme celle de la femme (« L'Impossible Monsieur Bébé »)[62].

Le film ne pourrait être plus éloigné d'un Feydeau en ce que, pour David (Cary Grant), un savant entièrement absorbé par sa profession de paléontologue, il ne saurait être question d'adultère. D'ailleurs, la sexualité reste, dans *Bringing Up Baby*, entièrement latente. Plutôt que d'opposer les espaces privé et public, l'œuvre construit plutôt deux espaces parallèles, qui ne convergeront qu'à la fin. Cela convient bien à l'histoire des deux personnages qui, littéralement, cherchent à s'éviter. Faisant suite au prologue, toute la première partie du film consiste, au demeurant, en la mise en place de deux travellings parallèles, l'un suivant Susan, l'autre, David. On perd alors de vue qui est le partenaire actif. Tantôt David semble poursuivre Susan ; tantôt c'est le contraire. Cela crée un espace qu'on aurait du mal à imaginer au théâtre. C'est, encore, dans les limites d'une visée spécifique qu'une capacité du cinéma se révèle.

Le film le plus explicite du point de vue de cette confrontation des espaces privé et public, associé à la rivalité opposant féminin et masculin, est sans doute *Adam's Rib*. Celui-ci commence par un générique présenté sur un carton montrant une scène encadrée de rideaux, qui rappelle le théâtre de Guignol. Adam (Spencer Tracy), procureur de renom, accepte de représenter l'État lors du procès (une poursuite criminelle) de Doris Attinger (Judy Holliday), accusée de tentative de meurtre sur son mari volage. Sa femme, Amanda (Katharine Hepburn), accepte de défendre l'accusée parce que le seul fait que son mari ait décidé de plaider dans une telle cause est « la goutte d'eau qui a fait déborder [s]on vase de femme[63] ». C'est le début d'une querelle où la différence entre les sexes sera matière à discussion et où la Cour de justice deviendra le théâtre du mariage. Le procès sera ainsi à la fois une façon pour les époux de traîner leur propre mariage, leur intimité, en cour et une occasion de s'interroger sur les motifs pouvant amener une femme à tirer sur son mari, dans une union qualifiée de sordide. Comme le remarque Cavell :

---

61 *Ibid.*, p. 123-124.

62 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 228. Rappelons que *L'Impossible Monsieur Bébé* est le titre de la version française de *Bringing Up Baby*.

63 George Cukor (réalis.), *Adam's Rib*, *op. cit.* Nous traduisons.

> Adam a l'impression […] que, si je puis dire, une des clauses du marché de leur mariage a été rompue — la clause qui disait à peu près que sa femme ne devait pas s'opposer à lui en public, professionnellement. […] Ce qu'Amanda veut du monde et qu'elle n'a pas déjà en tant qu'avocate reconnue, c'est évidemment que le monde sache qu'au foyer elle est l'égale de son mari, égale en intimité et en autorité[64].

À travers ce film, le genre opère, comme toujours, la problématisation de l'opposition entre les sphères publique et privée, entre le masculin et le féminin. Dans le récit proprement dit, cela se traduit par le type d'espace que le cinéma se montre capable de créer, mais cela se répercute, bien sûr, dans la vie sociale en général.

Voilà qui est certes un trop rapide survol de la comédie et des trois films qui ont retenu notre attention, mais nous avons maintenant suffisamment d'éléments pour préciser le rapport que le *medium* entretient avec son mode d'être, la matière de son expression.

Figure du cinéma, figure du théâtre

Deux caractéristiques techniques semblent déterminantes dans la constitution de la figure de la comédie romantique cinématographique, qui a contribué, elle-même, à la formation de la figure du cinéma. Le son, graduellement maîtrisé par cet art, permettra le déploiement de dialogues ininterrompus, qui forment le « bruit » typique des comédies. Ici, le cinéma hérite largement du théâtre. Mais dire que le son *permet* est une façon d'inverser le problème. Il conviendrait plutôt d'affirmer que le genre, dont un élément important est la conversation, a conféré un usage à un élément technique auquel, du moins à son apparition, on n'a pas toujours été capable de trouver une utilisation.

De plus, s'il est vrai, comme on l'a suggéré, que le boulevard repose sur une dialectique très précise, articulant la scène et les coulisses, au cinéma, celles-ci n'existent pas. Par définition, elles sont, au théâtre, cachées à la vue. Au cinéma, le hors-champ est toujours potentiellement *dans* le champ. La dialectique qui caractérisait le boulevard français s'en trouve transformée. Comme nous l'avons vu, il reste, bien entendu, possible de reproduire au cinéma un espace similaire aux coulisses, mais, dans le contexte de la comédie romantique, le rapport entre ce qui est révélé publiquement et ce qui est caché n'est plus exactement pareil ; il se doit, même, d'être soumis à une transformation.

Comme le remarque Cavell :

> [Une] œuvre éventuelle peut suivre une source de près ou pas, à tel ou tel endroit. Mais toutes les manières de suivre une source n'équivalent pas à une adaptation. Il faudra que le critique définisse au cas par cas ce rapport et l'intention qui la fonde[65].

Dans cette intention, cette visée, se révèle une potentialité du *medium* photographique.

---

64 Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, *op. cit.*, p. 184.

65 *Ibid.*, p. 32.

The Awful Truth part de la prémisse du théâtre de boulevard (et mime la dialectique de son espace) pour finalement aborder un tout autre sujet. *Bringing Up Baby* n'oppose pas ce qui est révélé et ce qui est caché, le féminin et le masculin, mais met ces espaces en parallèle. Dans *Adam's Rib*, la caméra ne se contente pas de montrer la cour comme théâtre, mais aussi les petits clins d'œil que les avocats de la poursuite et de la défense se font entre eux, comme autant de petites remarques qu'ils s'adressent en aparté, en privé.

Une autre caractéristique de l'image photographique concerne, bien entendu, le jeu de l'acteur, ou le rapport du comédien à son rôle. On a vu qu'une caractéristique de la comédie de mœurs et du boulevard français est qu'ils visent la critique de types sociaux reconnus. Au contraire, les types, dans les comédies romantiques, seront surtout associés aux rôles secondaires. L'intrigue n'y est plus une charge contre une classe sociale entière, mais devient un problème entre deux individus. C'est l'émergence de la *star*, phénomène qui a sa contrepartie au théâtre certes, mais qui prendra toute son importance au cinéma. L'intention qu'ont les réalisateurs de comédies romantiques lorsqu'ils présentent des éléments du vaudeville est de les parodier. Par ce geste, le cinéma semble assumer sa capacité à privilégier la personne plutôt que le type conventionnel.

On a souvent posé la différence entre le théâtre et le cinéma en remarquant comment ce qui est accessoire dans le premier devient un objet du monde dans le second. Par exemple, on peut accepter qu'un bout de bâton tienne lieu d'épée sur scène, alors que ces choses sont différentes à l'écran. C'est une des raisons pour laquelle Bazin dit du cinéma qu'il est une *dramaturgie de la nature*[66]. En somme, le théâtre décrit le monde en le symbolisant, en en proposant un diagramme qui respecte les rapports entre les choses, davantage que leur stricte apparence. Au cinéma, un objet peut être ou ne pas être symbolisé, c'est-à-dire qu'il peut pendre place dans l'ensemble des éléments importants d'un récit ou n'être là qu'en raison du hasard de la saisie photographique[67]. Ce hasard, conféré au mouvement et à l'attitude, donne sa qualité au jeu de certains comédiens, et la *caméra* de certaines écoles cinématographiques va rapidement vouloir privilégier cette qualité. Certains réalisateurs, et c'est le cas des créateurs de comédies romantiques, ont tiré profit de cette capacité qu'a la nature photographique de l'image pour conférer un caractère d'improvisation aux récits. C'est dans un tel contexte, il nous semble, que le cinéma a si souvent cherché à se distinguer du théâtre, au point où la première chose qu'on enseignait aux aspirants réalisateurs, durant toute une époque, était que *le cinéma n'est pas du théâtre*. Aussi leur répétait-on qu'il fallait éviter le statisme du théâtre filmé, comme si une telle indication était limpide. On a remarqué, aussi, que le jeu exécuté devant la caméra est différent de celui que l'on voit sur scène. Alors qu'au théâtre, le comédien doit, pour ainsi dire, projeter son rôle, au cinéma, il est (c'est juste une image) projeté. De nombreux ouvrages ont d'ailleurs été consacrés à cette différence, qui jouera certainement un rôle dans la venue de l'Actors Studio

66 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*

67 La « nouvelle vague» ou le néoréalisme italien ont fait école en valorisant ces moments surprenants.

et dans la transformation globale des méthodes de jeu qui s'instaure à partir des années cinquante. Mais il convient de rappeler que cette transformation touchera aussi bien le théâtre que le cinéma. Et plutôt que de voir là une dimension prescrite par le caractère photographique de l'image cinématographique, il faut, selon nous, voir comment l'épuisement de certaines conventions ouvre la porte à un type de jeu au théâtre. Un certain nombre d'éléments potentiels du cinéma ont été, à un moment donné de l'histoire des arts, valorisés pour donner naissance au résultat concret que sont les comédies romantiques.

Dans « Style and Medium in the Moving Pictures », Panofsky remarque comment le cinéma a hérité des types du théâtre qui l'ont précédé. Selon lui :

> Les sentiers légitimes de l'évolution [du cinéma] furent ouverts, non en s'éloignant du caractère populaire des personnages des films primitifs, mais en le développant dans les limites de ses propres possibilités. Ces archétypes primordiaux de la production cinématographique de l'art populaire — succès et rétribution, sentiment, sensation, pornographie, et humour cru — pouvaient éclore en d'authentiques histoires, tragédies, romances, récits de crimes et d'aventures, et comédies, aussitôt qu'il fut réalisé qu'ils pouvaient être transfigurés — non par l'injection artificielle d'une valeur littéraire, mais par l'exploitation des possibilités uniques et spécifiques du nouveau *medium*[68].

Panofsky pose le problème à l'inverse du cheminement que nous avons suivi ici. Selon nous, le cinéma n'aurait pas tant découvert sa spécificité en s'éloignant des genres et des types du théâtre populaire, mais à un moment donné de l'histoire, on aurait perdu notre intérêt envers les types et les genres ayant assuré jusque-là un certain rapport au monde. La caméra cinématographique n'a pas découvert l'homme nu derrière le type ou la réalité derrière les conventions, mais elle a permis la constitution d'un nouveau type de personnage et de nouvelles conventions, mieux accordées à l'esprit du temps.

Ce qui se trame donc dans le genre de films sur lequel nous nous sommes appuyé est un visage émergent du cinéma, qui s'est façonné par opposition au théâtre et à ses conventions. On ne saurait dessiner définitivement les contours de cette figure, qui reste riche d'éléments potentiels. On peut bien dire que le cinéma est le *medium* par excellence du XXe siècle. Mais plutôt que de voir en cela la conquête graduelle d'une technique, qui consiste à produire des récits avec des images photographiques en mouvement, nous pensons qu'il faut discerner là un déplacement. Or, celui-ci trouve son fondement dans de multiples micro-transformations socioculturelles. Elles comprennent, c'est ce que nous enseigne

---

68 Nous traduisons ici Erwin Panofsky, « Style and Medium in the Moving Pictures », dans Daniel Talbot (dir.), *Film*, New York, Simon and Shuster, 1959, p. 18 : « *The legitimate paths of evolution were opened, not by running away from the folk art character of the primitive film but by developing it within the limits of its own possibilities. Those primordial archetypes of film productions on the folk art level — success or retribution, sentiment, sensation, pornography, and crude humour — could blossom forth into genuine history, tragedy and romance, crime and adventure, and comedy, as soon as it was realized that they could be transfigured — not by an artificial injection of literary values but by the exploitation of the unique and specific possibilities of the new medium.* »

la comédie romantique, le changement de notre attitude vis-à-vis du couple, la variation du rapport entre le masculin et le féminin, mais aussi la redéfinition de deux sphères, ou de deux espaces, qui structuraient jusque-là notre rapport au monde. Ce sont ces nouvelles visées qui ont fait en sorte que l'on a trouvé dans le cinéma un *medium*, un moyen d'atteindre une réalité transformée.

Le potentiel de la comédie romantique s'est cristallisé dans les règles extrêmement précises d'une pratique qui existe encore aujourd'hui. Certainement, le romantisme du couple, nouveau à l'époque, ne suscite plus aujourd'hui la même conviction qui fut celle que l'on éprouvait dans les années quarante ; et l'on peut avoir l'impression que le genre s'est figé en devenant la recette d'un divertissement de masse. C'est une question qui, on l'imagine, reste ouverte.

Conclusion avec l'exemple de *Nô*

Nous avons vu, avec Cavell, que l'établissement des caractéristiques d'un *medium* passe par un geste critique. Pour clore notre propos, nous voulons maintenant exemplifier cette assertion. L'œuvre québécoise *Nô*[69] de Robert Lepage reste un cas intéressant pour conclure, car elle reprend plusieurs éléments de la comédie romantique hollywoodienne.

À l'Exposition universelle d'Osaka, une troupe québécoise est invitée à jouer la pièce de boulevard française *La Dame de chez Maxim*, de Feydeau. Celle-ci semble remporter un grand succès auprès du public japonais. Sophie fait partie de la distribution, alors que son conjoint, Michel, est resté à Montréal, qui est plongé en pleine crise d'Octobre. La comédienne tente à plusieurs reprises de joindre Michel par téléphone pour lui annoncer qu'elle est enceinte, tout en essayant de repousser les avances, pressantes, de son compagnon de scène, de jouer dans la pièce et de survivre à un souper embarrassant, passé en compagnie de l'attaché culturel du Canada et de son épouse. Michel est un membre du Front de libération du Québec. Il prépare une bombe. Celle-ci explosera au mauvais moment parce que son réveil, qui doit aussi servir de détonateur, est ajusté à l'heure du Japon et permet au personnage d'être en contact avec Sophie. De son côté, elle considère l'avortement, s'interroge sur la solidité de son union avec Michel ; et l'on se questionne aussi sur la solidité de l'affiliation du Québec et du Canada, dans une mise en parallèle qui est typique de la tradition de la comédie romantique[70]. Le texte de Feydeau fait l'objet d'une traduction simultanée par Hanako, l'amie aveugle de Sophie. Comme souvent dans les fictions, la non-voyante est la seule qui semble voir clair dans les choses de l'amour. La Japonaise a une relation harmonieuse et projette de se marier. Après une représentation, la troupe reçoit la visite de Walter, délégué officiel du Québec, qui doit féliciter ses compatriotes. Sophie a une aventure avec lui. À son retour à Montréal, elle fait une fausse couche. L'épilogue nous montre Sophie et

69 Robert Lepage (réalis.), *Nô*, Montréal, In Extremis Images, 1998.

70 C'est la trame que met aussi en place *Philadelphia Story*, de George Cukor, qui met en parallèle l'accord dans un couple de Philadelphie et l'union dans la Constitution américaine (George Cukor [réalis.], *Philadelphia Story*, Los Angeles, Metro-Goldwyn-Mayer, 1940).

Michel, toujours conjoints, regardant, à la télévision, les résultats du référendum de 1980. En politique comme en couple, c'est toujours moitié-moitié.

Le récit consiste dans la mise en parallèle des trois couples, de trois qualités de relations, mais aussi du cinéma et de deux formes de théâtre (le *nô*, forme stylisée s'il en est, où un comédien peut jouer un personnage du sexe opposé, et le boulevard, forme tout aussi stylisée, où la frontière entre les sexes ne pourrait être plus imperméable). À la pièce de boulevard jouée sur scène fait écho la relation entre Walter et Patricia, sa femme, qui ne cesse de bavarder de façon exaspérante. La relation du couple singe le mariage bourgeois que l'on retrouve chez Feydeau et qui mélange insatisfaction et rêve d'adultère. Au début du film, un photomaton tient d'ailleurs le rôle des coulisses chez Feydeau. Walter, alors que sa femme attend à l'extérieur, y rêve d'une volupté vécue avec une jeune femme, volupté qui est manifestement impossible dans son propre mariage.

Dans un moment particulièrement intéressant et *intermédial* du film, on assiste à la représentation de la pièce. Il s'agit d'une scène typique du théâtre de boulevard, où, lorsque Madame rentre à la maison, on cache la soubrette dans le placard. La caméra nous donne accès à l'espace scénique, aux spectateurs japonais qui regardent la pièce, à la cabine de traduction simultanée où Hanako fait son travail. À un moment, lorsque la domestique est dans la penderie, la caméra nous offre une vue sur Sophie, qui se trouve dans les coulisses, triste comme la buveuse d'absinthe de Degas, alors qu'on entend le rire du public. Voilà ce qu'on pourrait identifier avec une capacité typique de la caméra cinématographique. Elle nous permet de découvrir ce qui se passe en coulisses. Au cinéma, on peut avoir accès aux coulisses sans que la représentation ne cesse d'être. Ce qu'on va trouver, toutefois, n'est pas ce qu'on imagine au théâtre, l'assouvissement de la volupté, mais le dépit d'être pris dans des conventions qu'on ne désire plus.

Sophie en coulisses dans Nô

Ainsi, le film de Lepage utilise l'un des potentiels du cinéma qui a fait la caractéristique des comédies romantiques de l'âge d'or de la romance hollywoodienne. Il est vrai que nous ne sommes plus en 1940 et que nous nous sommes habitués à un genre qui n'assure plus le même rapport au monde que celui qu'il a pu garantir à l'âge d'or d'Hollywood. Nous nous sommes aussi habitués aux effets d'improvisation et de hasard qui ont été des éléments recherchés par la caméra dans de nombreuses écoles cinématographiques.

Robert Lévesque, dans un compte rendu acerbe, reproche à Lepage de ne pas avoir fait, avec *Nô*, comme Buñuel avec *Le Charme discret de la bourgeoisie*, soit montrer une dinde en carton dans le film (et non dans la pièce). Cela aurait pu donner lieu, selon Lévesque, à une étude plus profonde des relations existant entre le théâtre et le cinéma[71]. Est-ce là souligner la bidimensionnalité de l'image cinématographique ou bien une façon de dire que la réalité peut aussi être théâtrale ? Mais le film commente aussi l'artificialité des conventions, non seulement dans l'exemple que nous venons de donner, mais aussi lorsque Sophie, presque par dépit, a une aventure avec Walter et que la chambre se transforme soudain en décor de théâtre. Il est sans doute vrai que la séquence onirique n'a pas la charge surréaliste du film de Buñuel. Peut-être Lévesque a-t-il raison ? Pour le décider, il faudrait certainement que sa critique soit plus étoffée. De notre point de vue, à la lumière de l'enseignement tiré de la comédie romantique, ce qu'on pourrait reprocher au film de Lepage est l'absence de véritable relation entre Michel et Sophie. Aucune discussion entre eux, aucun autre rapport ne semble expliquer la réconciliation finale. Rien ne justifie une fin, disons, heureuse. L'impression est plutôt que la réunion est artificielle, conventionnelle. Sophie et Michel aussi semblent s'unir par dépit (mais peut-être est-ce justement là une métaphore politique ?). Si cela est vrai, peut-être est-ce parce que le film a perdu ses liens avec cette tradition qui le rend, lui-même, possible ? Peut-être n'est-elle plus possible aujourd'hui et doit-elle se réinventer ?

Cette analyse ne découle pas d'une étude de l'adaptation des *Sept Branches de la rivière Ota*[72] (d'où le film tire sa matière première), ni d'un examen de l'adaptation télévisuelle qui en a été faite[73], ni d'une analyse qui aurait pu prendre pour objet les quatre adaptations cinématographiques qui ont été tirées de la pièce de Feydeau[74].

---

71 Robert Lévesque, « Osaka, mon navet », *24 images*, nº 93-94 (automne 1998), p. 89 (voir aussi, au besoin, Luis Buñuel [réalis.], *Le Charme discret de la bourgeoisie*, Paris, Greenwich Film Productions, 1972). Dans l'ensemble, toutefois, l'hostilité de la charge qui est déployée dans cet article contre le film et son réalisateur invalide le propos de Lévesque et ne constitue pas vraiment ce qu'on peut reconnaître comme une véritable critique.

72 Ex Machina, *Les Sept Branches de la rivière Ota*, mis en scène par Robert Lepage, présenté pour la première fois en 1994 à la Caserne, à Québec. *Nô* découle, en effet, d'une adaptation de ce texte.

73 Francis Leclerc (réalis.), *Les Sept Branches de la rivière Ota*, adaptation télévisuelle de la pièce, scénario de Robert Lepage et de Francis Leclerc, Montréal, In Extremis Images, 1998.

74 Émile Chautard (réalis.), *La Dame de chez Maxim*, France, Acad, 1912 ; Amleto Palermi (réalis.), *La dama de Chez Maxim's*, Italie, Rinascimento Films, 1923 ; Alexander Korda (réalis.), *La Dame de chez Maxim's*, France, Productions Korda, 1933 ; Marcel Aboulker (réalis.), *La Dame de chez Maxim*, France, M.A.I.C. / S.N.E.G., 1950.

Néanmoins, l'exemple montre à quel point la spécificité d'un *medium* ne peut se définir qu'à partir du simple examen de ses moyens techniques ou de ce que l'on conçoit, par avance, comme la matière permettant l'expression spécifique de ce *medium*. Découvrir un moyen d'expression ne peut se faire sans un geste critique, qui cherche à resituer la manifestation d'un art dans l'ensemble de sa tradition. Cela doit se faire, le plus souvent, au cas par cas ; ou, à tout le moins, un théoricien ou un historien ne peuvent qu'établir une sorte de cartographie des possibles en rappelant les limites de chaque type d'arguments. *Nô* compte-t-il comme un bon coup dans le jeu de langage qu'est le cinéma ? Qu'est la tradition de la comédie ? Qu'est-ce que le cinéma ? Quand *est*-il ? C'est là ce qu'un geste critique doit découvrir et redécouvrir. On a vu que la question déborde le simple domaine de la matière et des règles historiquement associées à un *medium* donné, mais qu'elle s'enracine aussi dans le social. C'est ce que Duchamp, notamment, avait découvert : un urinoir peut devenir une manifestation de l'art s'il rencontre un monde dans lequel il compte comme tel.

La façon dont nous avons ici conçu le *medium*, et le détour historique qui nous a conduit à traiter de la comédie romantique, simplifient et complexifient à la fois la question de l'adaptation du théâtre au cinéma. Ils la rendent plus simple en ce qu'ils nous débarrassent des diktats d'une époque au cours de laquelle on discourait sur l'adaptation en adoptant un point de vue tout fait sur ce que doivent être un *medium* ou un genre — la figure, conçue comme visée potentielle d'un art, dépasse la stricte question des règles de composition ; ils la complexifient en ce que le rapport entre une source et son adaptation, s'il ne suit plus un sentier battu, passe par un dédale de parenté.

Lars von Trier, dans *Dogville*, décide de mettre une histoire en scène dans un décor stylisé, qui évoque le théâtre. Dans le contexte d'un film qui nous montre ce que peut être la dictature d'une communauté, le choix du réalisateur rend bien ce que le caractère statique des conventions qui règlent la vie en société a parfois de terrible. La stylisation du décor devient un moyen du cinématographe. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de règles. Un réalisateur peut travailler en en suivant certaines ou en envisageant le cinéma comme un potentiel. Cependant, ce qui compte comme un bon coup dans les jeux de langage que sont le cinéma ou le théâtre n'est pas déterminé nécessairement par le mode d'être, ou la matière, du mode d'expression, mais exige la démonstration qu'un film s'insère dans l'histoire de son art et est donc la poursuite d'un héritage spécifique.

On remarque de plus en plus aujourd'hui comment le cinéma, disposant de possibilités techniques offertes par l'image de synthèse, se tourne vers la création de mondes imaginés de toutes pièces. Peut-être alors que ce qui était réputé théâtral, la saisie de la réalité par l'intermédiaire d'un rapport symbolique qui lie les objets entre eux et avec les personnages, devient un moyen proprement cinématographique ? On s'est, bien sûr, habitué à ce qui fut la nouveauté de l'image cinématographique, qui permettait de capter le vent dans les feuilles, le mouvement si dynamique de la roue en mouvement, la qualité d'improvisation du jeu d'Irene Dunne ou de Katharine Hepburn, les moments imprévus du néoréalisme italien ou de la « nouvelle vague », et qui a contribué à déplacer les conventions relatives à la représentation du réel. L'image issue de l'impression physico-chimique de la pellicule n'a certainement

plus la même valeur qu'elle a pu avoir, dans un tout autre contexte, pour Bazin, Barthes et de nombreux autres, qui ont fait de ce procédé l'icône de la modernité.

Il ne faut toutefois pas négliger le phénomène de relocalisation des *media*. Les plateformes numériques regorgent de petits bouts d'images en mouvement, captées avec des téléphones ou des caméras photographiques, maintenant presque toutes munies d'une fonction permettant l'image en mouvement. Avec ces outils, on peut recréer l'effet même de ces fragments en une bobine, qui ont ravi les audiences d'un cinéma passé. Introduits dans un contexte de diffusion numérique et dans un environnement d'échange et de conversation, ceux-ci se trouvent maintenant réinventés. La pièce de théâtre captée avec un téléphone cellulaire et diffusée sur un forum de discussion est-elle toujours théâtre ?

Une chose me semble toutefois probante. On ne peut découvrir les nouveaux *media* ou redécouvrir les anciens simplement en regardant les capacités matérielles d'une technologie. Discuter d'adaptation associant cinéma et théâtre en se fondant uniquement sur la matière de leur expression est insuffisant. Il faut penser au cinéma ou au théâtre en reconnaissant que la formation d'un concept commun marque la limite de l'empirique, c'est-à-dire le point où nous devons décider aussi bien ce que nous sommes que ce que sont les choses.

Références

Acland, Charles R. et Haidee Wasson (dir.), *Useful Cinema*, Durham, Duke University Press, 2011.

Barthes, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Éditions du Seuil, 1980.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1990 [1958].

Bolter, Jay David et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press, 2000.

Bouveresse, Jacques, *Wittgenstein : la rime et la raison. Science, éthique et esthétique*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

Brunovska Karnick, Kristine et Henry Jenkins (dir.) *Classical Hollywood Comedy*, New York, Routledge (AFI Film Readers), 1995.

Carroll, Noël, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Casetti, Francesco, « Back to the Motherland : The Film Theatre in the Postmedia Age », *Screen*, vol. 52, nº 1 (2011), p. 1-12.

Cavell, Stanley, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie de remariage* [*Pursuits of Happiness : The Hollywood Comedy of Remarriage*], traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1993.

———, *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*, édition augmentée, Cambridge / Londres, Harvard University Press, 1971.

Chateau, Dominique, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Cukor, George (réalis.), *Adam's Rib*, Los Angeles, Metro-Goldwyn-Mayer, 1949.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 1983.

Elbert, Monika (dir.), *Separate Spheres No More : Gender Convergence in American Literature, 1830-1930*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2000.

Elleström, Lars (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

Feydeau, Georges, *Théâtre complet*, texte établi, présenté et annoté par Henri Gidel, édition revue et mise à jour, Paris, Classiques Garnier, 2011, t. 2.

Fried, Michael, *Art and Objecthood*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

Frye, Northrop C., « The Argument of Comedy », dans *English Institute Essays*, édition établie par D. A. Robertson Jr., New York, Columbia University Press, 1949, p. 58-73.

Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

Genette, Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Gervais, Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier (Erres Essais), 2007, t. 1.

Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes* [*Ways of Worldmaking*], traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard, 1992.

Greenberg, Clement, « Towards a Newer Laocoon », dans *The Collected Essays and Criticism I. Perceptions and Judgments, 1939-1944*, édition établie par John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 23-38.

Hacking, Ian, « *Les Mots et les Choses*, Forty Years On » [partiellement en ligne], conférence prononcée à l'Université Columbia le 6 octobre 2005 [http://docs9.chomikuj.pl/1782323875,PL,0,0,Hacking-Ian---Les-Mots-et-les-choses-Forty-years-on.pdf].

———, *The Social Construction of What ?*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

Hacking, Ian et Michel Dufour, *L'Ouverture au probable*, Paris, Armand Colin, 2004.

Hawks, Howard (réalis.), *Bringing Up Baby*, Los Angeles, RKO Pictures, 1938.

Laqueur, Thomas, *La Fabrication du sexe*, Paris, Gallimard, 1990.

Lefebvre, Martin, *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Lepage, Robert (réalis.), *Nô*, Montréal, In Extremis Images, 1998.

Lévesque, Robert, « Osaka, mon navet », *24 images*, nº 93-94 (automne 1998), p. 88-89.

Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

Metz, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.

McCarey, Leo (réalis.), *The Awful Truth*, Los Angeles, Columbia Pictures, 1937.

McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1972.

Panofsky, Erwin, « Style and Medium in the Moving Pictures », dans Daniel Talbot (dir.), *Film*, New York, Simon and Shuster, 1959, p. 15-32.

Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers*, édition établie par Charles Hartshorne et Paul Weiss [et par Arthur Burks, vol. 7-8, 1958], Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1958-1966 [1931-1935], vol. 1–6 ; édition électronique : Charlottesville, InteLex, 1994.

———, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings II (1893–1913)*, édition établie par Peirce Edition Project, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 1998.

Perez, Gilberto, *The Material Ghost : Films and Their Medium*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000.

Rancière, Jacques, « Ce que "medium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie » [en ligne], *Appareil*, nº 1 (2008) [http://appareil.revues.org/135].

Rodowick, David Norman, « An Elegy for Theory », *October*, nº 122 (automne 2007), p. 91-109.

———, *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media,* Durham, Duke University Press, 2001.

———, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.

Rousseau, Jean-Jacques, *Émile ou De l'éducation*, *Œuvres complètes I*, Paris, A. Belin, 1817.

Shapiro, Gary, *Earthwards : Robert Smithson and Art After Babel*, Berkeley, University of California Press, 1995.

Théry, Irène, « L'énigme de l'égalité. Mariage et différence des sexes dans *À la recherche du bonheur* », dans Sandra Laugier et Marc Cerisuelo (dir.), *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 67-93.

Turvey, Malcolm, « Medium-specificity Defended » [en ligne], conférence donnée à l'Université Concordia, 9 avril 2013 [http://arthemis-cinema.ca/en/content/malcom-turveys-talk].

Vanoye, Francis, *Récit écrit. Récit filmique*, Paris, Armand Colin (Cinéma), 2005.

WALLENSTEIN, Sven-Olov, « Space, Time, and the Arts : Rewriting the Laocoon » [en ligne], *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2 (2010) [http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/2155/5310].

WITTGENSTEIN, Ludwig, *De la certitude*, traduit de l'allemand par Jacques Fauve, Paris, Gallimard (Tel), 1976.

———, *Recherches philosophiques*, traduit de l'allemand par Élisabeth Rigal *et al.*, Paris, Gallimard, 2005.