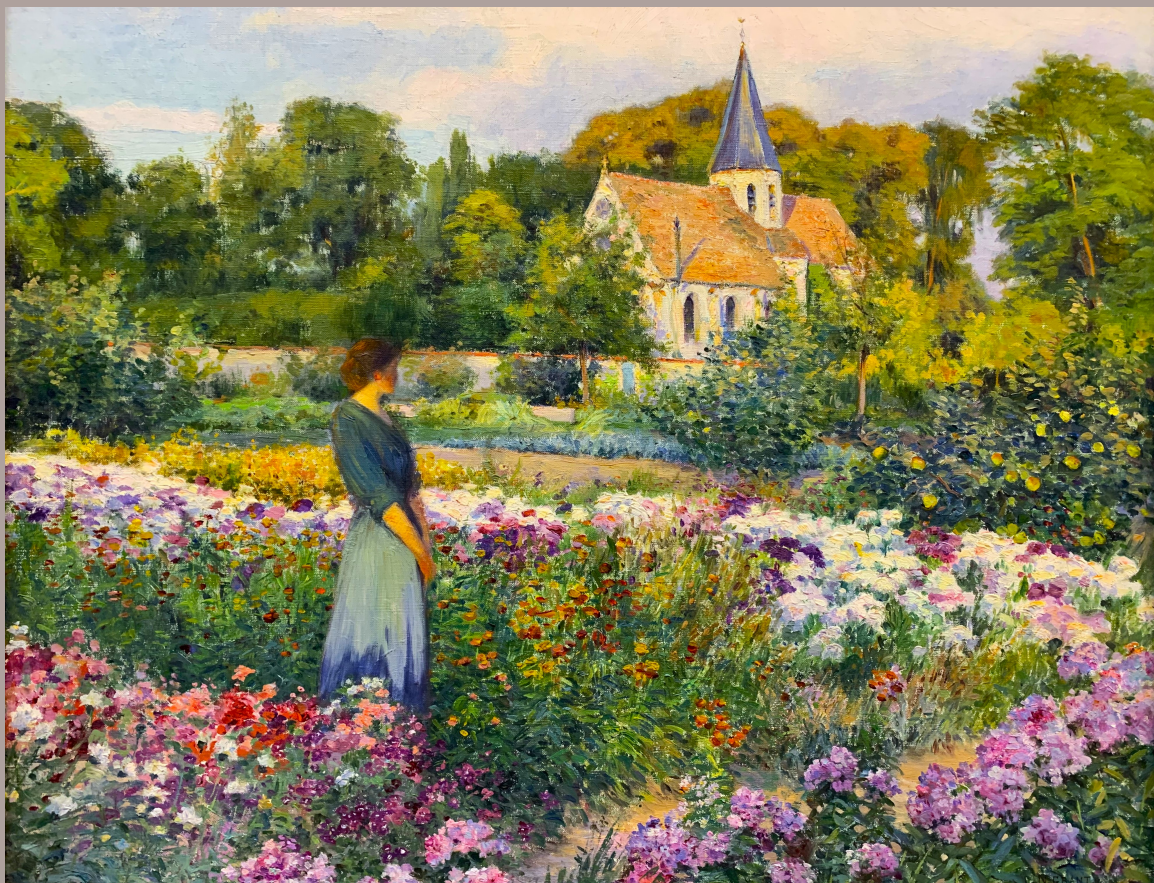


DRAMATICA

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

2/2024



**Emotions, Affectivity, Sensoriality
in Performing Arts and Cinema.
In memoriam Patrizia Lombardo
(1950-2019)**

**STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
DRAMATICA**

**2/2024
November**

EDITORIAL BOARD:

MANAGING DIRECTOR:

LIVIU MALIȚA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

CHIEF-DIRECTOR:

ȘTEFANA POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

ADVISORY BOARD:

GEORGE BANU, Université Sorbonne Nouvelle, France

ION VARTIC, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

MICHAEL PAGE, Calvin College, SUA

PATRICE PAVIS, University of Kent, UK

JEAN-PIERRE SARRAZAC, Université Sorbonne Nouvelle, France

ANCA MĂNIUȚIU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

DANA RUFOLU, Theatre Research Institute of Europe, Luxembourg

TOM SELLAR, University of Yale, USA, Theatre Journal, Duke University Press

VISKY ANDRAS, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

EDITORIAL BOARD:

SORIN ALEXANDRESCU, Center of Excellence in Image Studies,
University of Bucharest, Romania

RENZO GUARDENTI, Università degli Studi di Firenze, Italy

GILLES DECLERCQ, Université Sorbonne Nouvelle, France

PETER P. MÜLLER, University of Pécs, Hungary

LAURA PAVEL-TEUȚIȘAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

IOAN POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

LIVIU DOSPINESCU, Université Laval, Québec, Canada

MIRUNA RUNCAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

ELI SIMON, Irvine University California, USA

ASSISTANT EDITORS:

ANDREA TOMPA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

DELIA ENYEDI, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

ANCA HAȚIEGAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

RALUCA SAS-MARINESCU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

DAIANA GÂRDAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

COPY EDITOR: MARIA CHIOREAN

PROOF READER: ANA ȚĂRANU

SECRETARY OF THE BOARD:

MIHAI PEDESTRU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

EDITORIAL OFFICE: 4th Kogălniceanu Street, Cluj-Napoca, Romania,
Phone: +40 264 590066
Web site: <https://www.dramatica.ro/>,
Contact: studia_dramatica@dramatica.ro

Cover: *In the Garden*, painting by Nicolae Grant (1890-1900)

ISSN (print): 1842-2799; ISSN (online): 2065-9539

ISSUE DOI: 10.24193/subbdrama.2024.2

Licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-
NoDerivatives 4.0 International License.

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 69 (LXIX) 2024
NOVEMBER
2

PUBLISHED ONLINE: 2024-12-20
PUBLISHED PRINT: 2025-01-30
ISSUE DOI: 10.24193/subbdrama.2024.2

Thematic Issue:

*Émotions, affectivité, sensorialité dans les arts de la scène et au cinéma. In memoriam Patrizia Lombardo (1950-2019)/
Emotions, Affectivity, Sensoriality in Performing Arts and Cinema.
In memoriam Patrizia Lombardo (1950-2019)*

Issue Editor: Ioan POP-CURŞEU, Babeş-Bolyai University

CONTENT/ SOMMAIRE

<i>In Memoriam Patrizia Lombardo (1950-2019)</i>	7
Ioan POP-CURŞEU, <i>Introduction</i>	9

PORTRAIT EN MIETTES/ FRAGMENTED PORTRAIT

Laurent JENNY, <i>Fusées de Patrizia/ Patrizia's Flares</i>	21
Julien ZANETTA, « <i>Les idées me galopent</i> ». <i>Rapidités de Patrizia/ "My Ideas are Running Wild."</i> <i>Patrizia's Rapidities</i>	29
Laura TADDEI BRANDINI, <i>Patrizia : passionnée de la vie/ Patrizia: a Passion for Life</i>	39
Roxana VICOVANU-BOTA, « <i>Et si on ne peut ni penser ni sentir, se dit-elle, où est-on ?</i> »/ « <i>And if one can neither think nor feel, she thought, where is one?</i> »	45

STUDIES AND ARTICLES

André GUYAUX, <i>Baudelaire fait son cinéma/ Baudelaire Makes his Cinema</i>	51
Julien ZANETTA, <i>Absorption and Theatricality in the Staging of Contempt: Flaubert, Baudelaire, Huysmans</i>	61
Claudia NEGREA, <i>The Bovaryc Anti-Heroine on the Hero's journey. Melancholic Maturing in Ingmar Bergman's Summer with Monika</i>	75
Baptiste VILLENAVE, <i>Surgissements et bombardements d'images : les flash-backs post-traumatiques au cinéma/ Sudden Flashes and Bombarding Images: Post-Traumatic Flashbacks in Cinema</i>	95
Ioan POP-CURŞEU, <i>Baudelaire, les émotions et la Nouvelle Vague cinématographique : correspondances « lombardiennes »/ Baudelaire, Emotions and the cinematic New Wave: "Lombardian" Correspondences</i>	117
Marion POIRSON, <i>Le rôle des émotions dans les séries médicales coréennes/ The Role of Emotions in Korean Medical Series</i>	155
Ştefana POP-CURŞEU, <i>Découverte de l'esprit européen à travers les émotions du management d'une équipe artistique/ Discovering the European Spirit through the Emotions of Managing an Artistic Team</i>	177
Patrizia LOMBARDO, <i>Action, Space and Emotion in Film: Reality and Speech Acts in Bresson and Scorsese</i>	205

PERFORMANCE AND BOOK REVIEWS

Marie DUVEAU, Joseph Danan (éd.), <i>Le Présent au cœur du théâtre</i> (Paris : Presses Sorbonne-Nouvelle, coll. « Registres », 2024)	231
Ioan POP-CURŞEU, Film review <i>Moromeții 3 [The Moromete Family 3]</i> , directed by Stere Gulea, 2024	237

In Memoriam Patrizia Lombardo (1950-2019)



Patrizia Lombardo in Cartigny, Switzerland. Photo: Ștefana Pop-Curșeu

Patrizia Lombardo was born in Udine on January 23, 1950. She passed away in Geneva on June 28, 2019. After studying at the University of Venice, Oxford and Princeton, she attended – in Paris – the famous seminars of Roland Barthes, to whom she owed “an attitude, a moral sense”, rather than “a method nor a set of concepts”. She taught at several universities in the United States



(Pittsburgh, University of Southern California, Princeton) before settling in Europe at the University of Geneva. She made solid contributions to the development of comparative literature and cinema studies in the Department of Modern French Literature. One of Patrizia Lombardo's major fields of research has been the study of emotions in the arts and she led a large-scale project called *Aesthetic Emotions and Affective Dynamics* at the Swiss Center for Affective Sciences (CISA). She published numerous articles in prestigious scientific journals and was part of numerous editorial boards (*Critique*, *Critical Quarterly*, *Studia UBB. Dramatica*, *Ekphrasis*). Her publications covered vast areas: 19th century literature and culture (Stendhal, Poe, Baudelaire), cinematography, aesthetics, and the affective experience of art. Some of her extraordinary ideas and insights have been collected in the following books: *Edgar Poe et la modernité* (Birmingham, Alabama: Summa Publications, 1985), *The Three Paradoxes of Roland Barthes* (Athens: Georgia University Press, 1989), *Cities, Words and Images. From Poe to Scorsese* (Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003), *Memory and Imagination in Film. Scorsese, Lynch, Jarmusch, Van Sant* (Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014).

Introduction

Ioan POP-CURȘEU*

This special issue of *Studia UBB. Dramatica* aims to highlight, on the one hand, Patrizia Lombardo's contribution to the study of emotions and affectivity in cinema and performing arts, and on the other hand, the deep connection of the former Professor from the University of Geneva with Romania. We will return to the first aspect below, briefly outlining her conceptions of affectivity in art and her fascinating ideas about film. As for the Romanian connection, it should be emphasized that, by virtue of the partnership between the Babeș-Bolyai University and the University of Geneva, Patrizia Lombardo has received and tutored numerous Romanian students in the Master's program *Littérature et culture. Littérature et esthétique* (coordinated together with Professor Laurent Jenny), or in the PhD program. These students came not only from Cluj, but also from other university centers in Romania. Over the years, Patrizia Lombardo has traveled several times to Bucharest, she has also made a stopover in Cluj, but above all she has been involved with the expertise acquired in various international university contexts in the process of building and editing publications such as *Studia UBB. Dramatica* and *Ekphrasis: Images, Cinema, Theory, Media*. She was, moreover, also present in the pages of these journals, and one of those articles is reprinted in this special issue, with whose thematic it is perfectly harmonized.

* Professor, Babeș-Bolyai University Cluj-Napoca, Faculty of Theatre and Film, ioan.pop-curseu@ubbcluj.ro



I will not attempt here a portrait of Patrizia Lombardo, because many others have done it, in texts whose literary quality I cannot hope to reach. Some of these texts are published for the first time right here in this issue of *Studia*. I will simply mark a huge intellectual debt, both in terms of understanding art and in terms of knowing the human being. Patrizia Lombardo was a person of uncommon generosity, always intellectually mobile, open to discussion and controversy, rarely tired in her passion for research and for questioning overly ossified certainties, qualities that she communicated to many of those who came into contact with her. Patrizia had a lively, dynamic, sparkling intelligence, a sense of humor grounded in an irony of rare subtlety, a compassionate understanding of all human weaknesses except stupidity and stubbornness. Patrizia gave much to everybody without thinking too much of herself and her own comfort or self-interest. She was equally generous with material things, which she did not take much care of, but also with research ideas or solutions to difficult problems, often getting her collaborators in various projects, doctoral researchers, and students out of deadlock. For many of those who worked under her guidance, she was more than just a Professor, managing to be both a friend and what is called in French a “*maître à penser*”. Thinking back on her now, I tend to consider that nothing human was foreign to her... Perhaps it was precisely because she knew how to be such a perfect human being that Patrizia was able to understand human emotions so well. Perhaps it is precisely because she herself so well blended tenderness and generosity with irony that she wrote such memorable pages about Stendhal. Perhaps precisely because she was so keen and penetrating in her self-analysis, that she managed to understand and love the art of film and the arts in general as few others have been able to do, with a passion for the beautiful worthy of her great predecessors, from whom she claimed to be indebted: Stendhal, Balzac, Baudelaire, André Bazin, Roland Barthes.

Indeed, a good part of Patrizia Lombardo’s academic and intellectual career at the University of Geneva has been devoted to the study of emotions in the arts, both individually and within the Swiss Center for Affective Studies (CISA). Around this theme, she has published numerous articles, given lectures and organized colloquia, appeared in the media with interviews, and has tried to bridge the gap between the way the arts represent emotions and what

INTRODUCTION

contemporary neuroscience tells us about our affective universe. On the one hand, Patrizia was fond of an Anglo-Irish philosophical tradition, represented by Hume, Shaftesbury, Hazlitt, and on the other hand, she was interested in the way novelists such as Stendhal, Balzac, Flaubert and especially Musil described emotions. On these two pillars, Patrizia founded a rejection of the Kantian tradition with its clear separation between passion and reason, and an attempt to reconcile emotion and cognition. Cinema seemed to occupy a privileged place in this reconciliation, for the fact that film arouses the emotions in the most direct and violent way is almost a universal popular perception. From a neurological point of view, Patrizia argued, cinema appeals to and brings out the passions by pushing the identification of the audience with the emotions of the characters depicted on screen. On the other hand, beyond showing affective states, cinematography builds edifices of aesthetic emotions that go beyond simple and banal identification. Patrizia focused on the circumscription and nuanced description of these aesthetic emotions in some of her most memorable writings.

What impressed everyone in Patrizia Lombardo was a spiritual independence rarely found among intellectuals, an independence asserted with dignity, tact, but also with a firmness that knew how to put the most appropriate accents in their place. Knowing how to give to Caesar what was Caesar's, Patrizia did not give in to fads and fashions, constraints or ideological imperatives that were not based on authentic knowledge. If she abhorred stupidity, what bothered her most was sufficiency, intellectual limitation, the inability of the interlocutor to break out of pre-set and comfortable frameworks. In a world in which literature and the arts were not under as much pressure as they are nowadays from a leveling universal correctness, in a world that had not yet spread the overwhelming mechanisms of *cancel culture* on a planetary scale, Patrizia Lombardo was already making a singular act of resistance. She was resisting in the name of authenticity, of literary quality, of the need to assert the existence of a value in works of art that should not be reduced to their circumstantial, documentary, or political dimension. Moreover, Patrizia had a particular way of asserting that high-class aesthetic experience is, after all, the strongest and most effective way of resisting ideological pressures or the universal domination of consumption in contemporary society. Her words,

often spoken at lectures and seminars in various forms, have fortunately remained written down and will always echo in our memory:

“It is probably time to rethink the whole problem of aesthetic value and stop being afraid of evaluating works of art as good or bad, even if, of course, in the free-market society under capitalism the art-object circulates like any other product [...]. If production affects aesthetics, this does not mean that the appreciation of aesthetic values has to be completely condemned. High quality aesthetic experience calls for a type of attention that resists the absolutism of consumption.”¹

With regard to the above quote, I think an anecdote illustrates its spirit quite well. In the winter semester of the academic year 2003-2004, in the Comparative Literature program at the University of Geneva, Patrizia and I proposed to the students a course and seminar entitled *Londres et Paris, 1830-1870: culture littéraire et artistique*. Through a comparative analysis of literary and philosophical texts, pictorial works and architectural styles, the course and seminar aimed to trace the emergence of modernity in the Western cultural space. We questioned the underlying reasons that guide and determine the aesthetic choices of human beings, related artistic products to social movements, and interpreted the ambiguous relationship between past, present and future. We tried to follow and decipher the lively, vigorous and disturbing dialogue between the teeming modern city and the work of art which, from the 1830s-1840s onwards, reproduced its structures, functions, levels, tensions, vices and virtues in a paradoxical new mimesis. While Patrizia's course had a broader philosophical and literary perspective, in the seminar I only studied two emblematic novels, *Splendeurs et misères des courtisanes* by Balzac and *Vanity Fair* by Thackeray. In addition to the in-depth mirror analysis of the two novels, I also worked with the students on some readings from critical texts or on comparative studies of the film adaptations of the two novels. It just so happened that in 2004 the movie *Vanity Fair* by Mira Nair was released. I proposed it as a comparative study

¹ Patrizia Lombardo, *Cities, Words and Images. From Poe to Scorsese* (Houndmills : Palgrave Macmillan, 2003), 175.

INTRODUCTION

topic for students, but – after Patrizia and I watched it together in a movie theater – she said to me: “Ioan, tu ne peux pas faire travailler les étudiants sur un mauvais film.” I argued, of course, that critical taste and critical spirit are formed even in this way, but over the years her particular tone, which implied a simple and profoundly true aesthetic judgment, has remained strongly etched in my memory. For indeed, Mira Nair’s *Vanity Fair* is and always will be a “mauvais film”!

But, as I have marked here the way she cut with a scalpel’s precision the poor aesthetic quality or pretentious works of art, it must be said that Patrizia Lombardo’s universe of cinematographic references had its own dynamics. It was interwoven with recent films that she was eager to discover, although she preferred to select her directors with great care, but also with classics, to which she turned with passion, always constructing new interpretations from perspectives that shed light on the most hidden aspects of film construction. Some films Patrizia Lombardo analyzed dozens of times, in her lectures and articles, but almost never repeating things that had already been said by her or others, which she preferred to avoid with grace. Patrizia always found new ways of analyzing art, she knew how to change perspectives, to nuance interpretations, to deepen the understanding of cinematographic masterpieces to which she returned with a passion that she communicated like a contagion to those who listened to her or read her texts. Sometimes she was interested in the rhythm of a cinematic sequence, showing how it imposes a specific affective state on the audience, forcing it into that “suspension of disbelief” (one of the expressions Patrizia quoted most frequently). At other times, she focused on the emotions of the characters and the complex way in which they develop in the autonomous world of the movie, in complex webs of interactions. The ideological, social, political, and historical aspects involved in the construction of the film did not escape her attention, although she always privileged aesthetic emotion in relation to them. She was very attentive to questions of cinematographic technique, but especially to the way in which choices of *technè* can be defining for an author’s personal style.

Patrizia Lombardo’s tastes in cinema were very personal, precise, defended with an unmistakable vivacity and with well-reasoned arguments. They could be summarized as follows. Patrizia Lombardo adored American

cinema, some mainstream directors such as Hitchcock, Scorsese and Brian de Palma, but above all the marginal, independent, unclassifiable (even if some of them became great classics): Orson Welles, David Lynch, Jim Jarmusch, Gus Van Sant. Add to this her deep interest in Italian neorealism, especially Rossellini, whom she preferred to all the others, and her cult of the French New Wave, whose qualities of frankness, directness, and freshness she saw embodied without equal in François Truffaut. Just as in literature, she disliked grandiloquence, pretentious things, false mysticism, and misapplied psychology. At the antipodes of these defects was the rigorous, Jansenist style of Robert Bresson, whose films of great pictorial and emotional quality she frequently invoked. Perhaps starting with the masterpiece *Au Hasard Balthazar* (1966), the donkey became Patrizia's favorite animal. Certainly, in the structure of Patrizia Lombardo's cinematic tastes, one could guess the influence of the magazine *Cahiers du cinéma* and of the mentor of the group of critics who later became the New Wave filmmakers, André Bazin. From his work, Patrizia kept coming back to the article "Pour un cinéma impur", which she rightly considered the most subtle interrogation of the complex, non-linear relationship between film and literature, in the sense that film seemed to her to be able and obliged to borrow not only the plot of adapted novels but also profoundly novelistic procedures.

Those who have followed her courses in cinema and comparative literature, or have carefully read her writings, know the rhapsodic way in which she knew how to return to fundamental literary fragments from the works of Stendhal, Coleridge, Poe, or Baudelaire, or to certain film sequences, which she would deeply explore, with a dynamism of thought, speech and body that was unique to her. Certain sequences in *Citizen Kane* (1941) held her attention because of the multiple layers of meaning she discovered and revealed to others. In the banquet sequence, when Charlie Kane asks everybody whether they should "declare war on Spain" or not, Patrizia saw a *mise-en-abyme* of the entire history of cinema, summoned through photography, the circulation of information in modern society, the use of the metaphor of the mirror and the staging of a revue and entertainment show. Commenting on "The Magic Mirror Maze" in Orson Welles' *The Lady from Shanghai* (1947), Patrizia Lombardo pointed out that it is a perfect summary of 2000 years of

INTRODUCTION

visual culture, with its subtle dialectic between appearance and essence, between reality and its mirroring. I personally enjoyed the lines in this scene, especially one in which Michael (Orson Welles) reproachfully repeats something Rosalie Bannister (Rita Hayworth) had said earlier: "'One who follows his nature keeps his original nature in the end." But, haven't you ever heard of somethin' better to follow?" As for the beginning of Orson Welles' *Touch of Evil* (1958), Patrizia emphasized like no one else the complexity and perfection of the realization of the long take, in which there is an extraordinary synchronization of movements and an impeccable blending of sound and image. In Welles, Patrizia Lombardo found the spirit of modernity perfectly illustrated, with some of the features already revealed by Baudelaire. His essay, *The Painter of Modern Life*, was also recommended by Patrizia as "a crucial text for understanding cinema".

Patrizia was particularly interested in the materiality of the objects represented in the cinematic image, buildings, streets, man-made things, but also in the presence of materials in the Bachelardian sense, especially water, stone, and fire. Her comments on Rossellini's *Stromboli* (1950) were legendary, both in terms of the imagery of the sea and the overwhelming affective presence of stone in the fishermen's village where Karen (Ingrid Bergman), a Lithuanian refugee, arrived as a result of her marriage of convenience to Antonio. The way Karen stretches out on the arid, almost black earth on her way to the flaming volcano was, in Patrizia's eyes, capable of communicating extreme tactile anguish to the audience. The visit to the Naples Antiquities Museum in Rossellini's *Viaggio in Italia* (1954) was interpreted by Patrizia in the light of the same oppressive presence of the stone, but also in the sense in which cinema can construct tactile sensations and multi-dimensional spaces through the simple movement of the camera. The shifting points of view in the sequence was meant, in Patrizia's eyes, to bring to life the statues in the museum, from the busts of Roman emperors to the huge statue of Hercules Farnese.

François Truffaut was one of Patrizia's favorite directors. She had a special affinity with him, marked by the director's taste for literature and for creative adaptations of literary works, but especially by the way Truffaut explored the depth of human emotions in his films. If the beginning of *Les 400 coups*

was seen by Patrizia as a piece of cinema realized in the purest Bazinian style, the end, with the long take of Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) heading out to sea, seemed to her an affirmation of the most genuine desire for freedom. The character's final return to the camera, his immobilization in the form of a photograph, and the scrutinizing look he throws us straight in the eye make us ask a lot of questions about life and search, while we still can, for that child in us, ready to go on making merry with the freshness of kids 13-14 years old. Patrizia illustrated the subtleties of Truffauldian amorous emotion with two films that often recurred in her examples: *Jules and Jim* (1962) and *Les Deux Anglaises et le continent* (1971), both adapted with great grace from novels by Henri-Pierre Roché.

Without being at all fond of horror movies, she liked a few films inspired by Poe, but – above all – she was fascinated by the way in which David Lynch, one of the major American filmmakers, knew how to let the supernatural, the incomprehensible, the monstrous, infiltrate the most banal everyday life. Her analysis of the opening sequence of *Blue Velvet* (1986), which alternated between kitsch images of happy, secure American life and the unexpected irruption of a man's death as he drenches his lawn in a parodic transcription of the Lumière Brothers' *L'Arroseur arrosé*, was a real delight. She loved the movement of the camera as it moved from the texture of leaves of grass going underground into a world of decay and voracious insects, very illustrative of what Lynch wants to convey through his movies. In fact, Lynch's aim was to turn the audience's preconceptions, their representations of the world and life upside down, a movement Patrizia called with one of her favorite French words, "chambarder". In *Mulholland Drive* (2001), she retained a plot sequence at Club Silencio, where Betty and Rita arrive on their journey in search of their own identities and of the truth. The devilish announcer who comes from behind the curtain and begins his speech with the legendary formula *No hay banda*, then shows that everything is recorded, the melancholy song *Llorando*, which continues after the singer collapses on the floor, were for Patrizia a perfect illustration of how art produces genuine emotions using illusory representations. These ideas, formulated from Lynch's movie sequence in so many lectures, have fortunately been written down:

INTRODUCTION

“As in cinema and television, everything is recorded. However, the fiction is powerful and seizes *in reality* the bodies and the souls of both the artists and the viewer: Rebekah really faints and falls down on the floor; Betty and Rita tremble, shake and are really in tears. What could be a more radical theory on the artists’ and spectators’ hallucinatory participation in the fictions of art?”²

Patrizia was also particularly fond of a sequence from Scorsese’s *Goodfellas* (1990), the one in which Henry Hill (Ray Liotta) narrates in voice over one of his busiest and most intense days³. With a lot on his plate, both in terms of his criminal business and his family life, Henry takes heavy doses of cocaine and embarks on a race against the clock that is one of the masterpieces of cinematic speed, at a nervous, fragmented pace. The sequence is punctuated by snippets of songs by Harry Nilsson, The Rolling Stones, Muddy Waters, which speak of drug-induced hallucinations and the mad rhythm of life. The characters completely absorbed in the action were for Patrizia a clear sign that gangster movies can reach great psychological intensities.

Patrizia Lombardo had a very particular way of bringing fragments of film into real-life discourse, through bits of dialogue or images. Her numerous travels were interwoven with so many more or less famous film journeys by train, plane or car. Her desire for ice cream, which she loved (but not chocolate ice cream), was often accompanied by the phrase chanted in a tone of revolt by the prisoners in Jim Jarmusch’s *Down by Law* (1986): “I scream, you scream, we all scream for I scream.” From time to time, and very rarely, when she felt too tired or fascinated or powerless in the face of unusual, shocking or sublime movie sequences, she would resolve to let them do all the talking, but even then she helped them to some extent: “On va laisser les images parler.”

And, indeed, the images spoke for her, in moments of weariness, discouragement, contagious enthusiasm, aesthetic revelation, painful questions about human nature. They spoke for her and about her, for not infrequently

² Patrizia Lombardo, *Memory and Imagination in Film: Scorsese, Lynch, Jarmusch, Van Sant* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014), 193.

³ Patrizia Lombardo, *Memory and Imagination in Film*, 88.

I heard her commenting on the voice-over opening of Brian de Palma's *Carlito's Way* (1993): "Somebody's pulling me close to the ground.... I can sense, but I can't see." Who would have thought that these words, spoken by a character on the brink of death, would become a reality for Patrizia much too soon? Who would have thought that all of us who had the privilege of knowing her would be able to recall them thinking of her, because we no longer see her, but we still feel her with us? Patrizia is gone, but we are left with her images, so many and so deeply rooted in us that we can do nothing but let them speak!

**PORTRAIT EN MIETTES/
FRAGMENTED PORTRAIT**

« *Fusées* » de Patrizia

Laurent JENNY* 

Lorsque j'ai dû songer à un titre pour un texte d'hommage à Patrizia Lombardo, ce qui m'est venu instantanément à l'esprit, c'est le mot *Fusées*, avant que je m'explique pourquoi et que je sache quel contenu exact pourrait s'y appliquer. *Fusées* de Patrizia, donc. À cause de Baudelaire, bien sûr, une passion lombardienne jamais démentie. À cause de Patrizia, évidemment, parce qu'il m'est venu à l'esprit que cela décrivait bien son mode d'apparition (et hélas de disparition) non seulement dans la vie, mais aussi dans chacun des instants que j'ai partagés avec elle pendant tant d'années, instants toujours marqués par une fulgurance joyeuse et impatiente, un éclat de regard, et parfois de la voix, une gerbe d'étincelles de vie. *Fusées* enfin parce que je me suis dit que je n'avais vraiment pas envie, pour me souvenir d'elle, de tenir un propos suivi ou académique, mais plutôt de me laisser traverser par les images et les pensées qui surgiraient spontanément au fil de la mémoire.

Patrizia Lombardo, des années avant que je fasse sa connaissance, cela a d'abord été pour moi un nom, un très beau nom il faut dire, un nom qu'on aurait pu croire sorti des *Chroniques italiennes* de Stendhal, un nom *patricien* si l'on peut dire. Je me souviens de l'avoir entendu pour la première fois à New-York, dans la bouche de Chantal Thomas, que j'avais rencontrée à la « Maison française » de Columbia et avec qui, cette année-là, je déambulais volontiers sur Broadway. Chantal Thomas avait suivi avec Patrizia le séminaire de Barthes à Paris. Ce nom, donc, était doublement auréolé à mes

* Professeur honoraire, Université de Genève, Faculté des Lettres, laurent.jenny@unige.ch.



yeux de son italianité princière et du prestige d'appartenir à la famille de ceux que j'appelais mentalement « les enfants de Barthes », famille dont je n'avais pas fait partie, famille à côté de laquelle j'étais passé, comme de beaucoup d'autres choses en ces années 68, par un mélange de timidité, d'ignorance, de dispersion en aventures bizarres et de méfiance *a priori* de tout maître à penser.

Or ce nom, que j'avais à peu près oublié, il est revenu bien plus tard à Genève, à une époque où l'on prospectait des candidatures possibles pour un poste de littérature du 19^e siècle, et cette fois c'était dans la bouche de Charles Méla, alors doyen de la Faculté des Lettres. Charles Méla, merveilleux doyen à l'incroyable optimisme et à la gestion brouillonne, avait eu un entretien téléphonique avec elle depuis Pittsburgh. Et pour témoigner de son enthousiasme, il avait eu cette formule que je n'ai jamais entendue proférer par qui que ce soit d'autre et que je n'ai jamais ré-entendue depuis : « Patrizia Lombardo, elle a du "peps" ! » Oui du « peps », par la suite j'ai pu donner un contenu à cette expression elle-même pétillante : une vivacité gaie, vive, emportée, triomphante qui ne cédait qu'à de non moins spectaculaires états de fatigue, à d'extraordinaires cernes qu'elle arrivait parfois à se faire sous ses beaux yeux bleus, à force de travail et de contrariété.

Étant à l'époque directeur du département de Français, on m'avait chargé de prendre contact avec elle, parmi d'autres candidats, pour sonder le sérieux de ses intentions. Et donc la première fois que j'ai vu Patrizia Lombardo et pu faire coïncider ce nom avec une personne réelle, ce fut pour un café à la terrasse de la Coupole, à Paris. Après avoir pris acte de son authentique désir de quitter les États-Unis et pour quelle sache « où elle mettrait les pieds dans l'hypothèse où elle viendrait à Genève », je me suis fait un devoir de lui esquisser une description aussi précise et vivante que possible du petit théâtre que constituait alors le Département de Français de Genève, avec ses personnages, helvètes ou français, célèbres ou discrets, expansifs ou réservés, émotifs ou vertueux, orateurs ou polygraphes, tous également tolérants malgré leurs différences et vivant en une bonne intelligence qui a fait le bonheur de ces années-là. Et, c'est dans ce petit théâtre que Patrizia par la suite est venue se ranger, le transformant parfois en théâtre à l'italienne avec des accès de gaieté et des coups d'éclats imprévisibles.

De cette première rencontre, je me souviens surtout d'avoir été frappé non seulement bien sûr par ce visage qui semblait directement sorti d'une troupe d'anges musiciens de la Pinacothèque de Sienne, mais aussi par un détail de sa voix plus discret, une presque imperceptible fêlure de timbre qui m'a toujours semblé, à tort ou à raison, être une sorte de marque de fabrique des tessitures féminines italiennes. Et à ce propos me revient cette comparaison dans la 8^e *Élégie* de Rilke : « comme le cheminement d'une fêlure dans une porcelaine ».

Mais pour ne pas quitter la question de l'italianité de Patrizia, ce qui en la circonstance m'autorise à y mêler ma propre mythologie de l'Italie, c'est, me semble-t-il, que Patrizia s'est toujours perçue elle-même à travers une représentation française, et plus précisément stendhalienne, de l'Italie. Elle m'a souvent parlé de la force de son désir de France, enraciné en elle si ce n'est dès l'enfance, dès la plus grande jeunesse. Un désir si grand qu'elle ne pouvait plus revenir à elle-même qu'à travers un filtre français, le seul sans doute à pouvoir lui restituer l'amour différé, et sans doute déformé ou pour le moins reforge, d'une identité culturelle à laquelle elle n'adhérait que par un écart étranger.

J'en veux pour preuve un article écrit par Patrizia en 2006 où elle cite in extenso le très bref chapitre de *l'Histoire de la peinture en Italie* où Stendhal définit « l'idéal moderne » :

1. Un esprit extrêmement vif.
2. Beaucoup de grâces dans les traits.
3. L'œil étincelant, non pas du feu sombre des passions, mais du feu de la saillie. L'expression la plus vive des mouvements de l'âme est dans l'œil, qui échappe à la sculpture. Les yeux modernes seraient donc fort grands.
4. Beaucoup de gaieté.
5. Un fonds de sensibilité.
6. Une taille svelte, et surtout l'air agile de la jeunesse.

Dans cette description, il m'est difficile de ne pas reconnaître, trait pour trait, si j'ose dire, bien davantage que l'idéal moderne, Patrizia elle-même, une Patrizia qui se retrouvait évidemment dans l'idéale personnalité que Stendhal extrayait de son amour de l'Italie. Idéal fait de vitesse, de grâce et d'esprit.

Patrizia se voulait « moderne », indistinctement « moderne » si j'ose dire, car le terme était éminemment polysémique selon qu'elle le trouvait sous la

plume de Stendhal, dans un Salon de Baudelaire où dans l'esthétique puriste du 20^e siècle. Mais elle en embrassait toutes les valeurs parfois contradictoires. Elle s'y reconnaissait parce que toutes ces modernités mises bout à bout dessinaient un visage essentiellement patrizien. Vitesse stendhalienne correspondant à son impatience, apologie de l'anti-nature baudelairienne, purisme rationaliste, dégoût du méli-mélo postmoderne...

Ici j'ouvre une parenthèse, il y aurait tout un chapitre à écrire sur l'anti-nature patrizienne, son peu d'attrait pour l'herbe et les montagnes, sa distance vis-à-vis des animaux sinon sous forme de peluches, et surtout son horreur du plein air sur les terrasses estivales où elle redoutait autant l'insolation que les courants d'air. Le « déjeuner sur l'herbe », cela valait pour Manet en 1863 et comme acte de naissance de la peinture moderne, mais certainement pas pour elle comme pratique personnelle.

L'un des derniers écrits publiés par Patrizia (peut-être le dernier, dans *Critique* en avril 2019) offre un paradoxal témoignage de ce rapport conflictuel avec la nature. Il s'agit d'un article sur Wordsworth à l'occasion de la réédition et traduction du *Prélude* par Maxime Durisotti chez Garnier. Après avoir consciencieusement rendu compte de tous les charmes de la poésie de Wordsworth, Patrizia tout d'un coup semble se réveiller et soumettre le poète à une brusque douche écossaise en posant crûment cette question : « Mais comment le lecteur qui est passé par le modernisme littéraire peut-il se passionner pour cette cascade intarissable de vers qui reprennent et redisent les mêmes choses avec le même rythme, pour cette nature éternelle et bienfaisante, pour ce moi à la fois humble et orgueilleux, qui a compris ses erreurs, qui va vers la joie la plus pure et la plus sainte, et aime, aime à n'en plus finir grâce à la Nature et à Dieu toujours ? » Et Patrizia de lui régler son compte en lui opposant pêle-mêle Stendhal, qui ne surcharge pas ses sentiments d'adjectifs, Baudelaire qui sait faire le sacrifice des détails et William Blake qui a le talent de produire le sentiment de l'infini en 4 vers. Se retournant donc à elle-même la question du « Comment peut-on encore lire Wordsworth ? », Patrizia conclut que ce ne peut être qu'en trahissant les intentions de l'auteur, et en se découvrant une « libido critique » particulière à traiter d'un objet avec lequel, au fond, on est en profonde antipathie sensible.

Car bien sûr, et même si elle fait des détours critiques du côté de la poésie romantique de la nature, Patrizia reste moderne et baudelairienne jusqu'au bout. Et pas de doute que ce qu'elle retient surtout de sa poésie, c'est un bréviaire de l'anti-nature comme celui que développe *Rêve parisien* dont je voudrais ici rappeler quelques strophes :

Par un caprice singulier,
J'avais banni de ces spectacles
Le végétal irrégulier,

Et peintre fier de mon génie,
Je savourais dans mon tableau
L'enivrante monotonie
Du métal, du marbre et de l'eau.

Babel d'escaliers et d'arcades,
C'était un palais infini
Plein de bassins et de cascades
Tombant dans l'or mat ou bruni...

Et plus loin :

Architecte de mes féeries
Je faisais, à ma volonté,
Sous un tunnel de pierreries
Passer un océan dompté ;

Et tout, même la couleur noire
Semblait fourbi, clair, irisé ;
Le liquide enchâssait sa gloire
Dans le rayon cristallisé.

Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges
Du soleil, même au bas du ciel,
Pour illuminer ces prodiges,
Qui brillaient d'un feu personnel !

Patrizia allait loin dans le goût de l'anti-nature féminine, plus loin encore que Baudelaire dans son éloge du maquillage et de l'ornement. Ne m'a-t-elle pas une fois confié, et ce n'était qu'une demi-plaisanterie, qu'elle aurait aimé avoir des organes de verre ? Quant à l'eau et à la pierre, ils ne pouvaient que la renvoyer au souvenir Venise, où elle avait étudié quelque temps et s'était prise de passion pour l'architecture en suivant les cours de Manfredo Tafuri. Voilà qui l'emmenait loin de Wordsworth et de son « existence tranquille » (ainsi qu'elle avait titré son article).

Un autre aspect du modernisme patrizien, c'était son goût d'un cosmopolitisme bien particulier. Sans doute y avait-il à l'origine de ce goût une volonté d'arrachement au régionalisme du Frioul et à vrai dire à tout régionalisme, quel qu'il fût, italien, helvète ou français. Elle y opposait un cosmopolitisme très particulier. Se voulant vraiment citoyenne d'un monde de culture, elle aimait prendre à rebrousse-poil les appartenances nationales. Parisienne à Udine, Italienne à Paris, à Genève elle aimait être américaine, s'ingéniant à insuffler des découpages et des comportements académiques importés des campus d'Outre-Atlantique, ce qui n'allait pas parfois sans vives résistances. « Je ne suis de nulle part » semblait-elle vouloir dire. Ce cosmopolitisme était aussi linguistique. « Mon gosier de métal parle toutes les langues » dit *L'Horloge* de Baudelaire. Patrizia, sans se les arroger toutes, en maîtrisait assez bien quand même un nombre conséquent : italien, français, anglais, allemand, espagnol, portugais.

Le cosmopolitisme de Patrizia avait la forme d'une sorte de nouvelle République des Lettres, une immense *Cathedral of learning* (pour reprendre le nom du bâtiment où elle a enseigné à Pittsburgh), *Cathedral of learning* donc étendue aux dimensions des campus du monde entier. Pour elle, il n'y avait de tourisme pensable qu'universitaire, et je ne prends pas l'expression en mauvaise part, plutôt au sens d'un « Grand tour » non pas italien, comme le pratiquaient les peintres au 18^e siècle, mais académique et idéalement mondial d'Oslo à Princeton, de Cluj à Venise et de Shanghai à Londres. Qui espérait partager un moment de loisir exotique avec Patrizia, rebelle à toute idée de « vacances », ne pouvait compter que sur la chance d'un colloque providentiel ou d'une invitation conjointe à l'étranger.

En ce qui me concerne, ce furent des occasions trop rares pour ne pas être marquantes. Il me reste une poignée d'images merveilleuses de ces moments d'arrachement de Patrizia à sa table de travail pour des excursions pittoresques. J'en retiendrai deux.

Une année à Varsovie, je n'avais pu convaincre Patrizia d'aller visiter le marché aux puces, sis dans un stade construit pour accueillir Jean-Paul II, où se vendaient en pièces détachées des éléments de l'Empire soviétique (à commencer par les vareuses de l'armée rouge et des jumelles militaires). En revanche, et en conformité avec ses goûts modernistes, j'avais réussi à l'attirer au Palais de l'Industrie, fleuron d'architecture stalinienne offert au peuple polonais par le « grand frère » tout proche. Et c'est ensemble que nous avons pu admirer des maquettes de ponts roulants, divers modèles d'aciéries ou complexes d'industrie lourde, ainsi surtout qu'un exemplaire du *sputnik*, revenu sur terre après son exploit, non sans afficher quelques bosses et traces de rouille garantes de son authenticité. Le soir nous avait trouvés réunis par une invitation de l'ambassadeur suisse (ou du conseiller culturel, je ne me souviens plus très bien) dans une villa de banlieue, dont le caractère le plus marquant était qu'elle faisait face, au bout du jardin, à un monumental tremplin de ski en béton, apparemment abandonné avant d'avoir été achevé, et d'une présence inexplicable dans l'environnement obstinément plat où il se dressait. Sans doute témoignait-il du rêve un peu prométhéen de reconstituer un décor alpestre en Pologne mais sa présence insolite et voyante pouvait aussi passer pour un signe d'amitié adressé à la représentation helvétique à Varsovie. Nous en avons longtemps ri, Patrizia et moi.

De façon plus surprenante, dans les marges d'un colloque à Rabat intitulé « Le beau mensonge », Patrizia s'était laissé convaincre d'aller visiter avec d'autres le quartier des tanneurs dans la *medina* de Fès. Je nous revois écrasant contre nos nez des bouquets de menthe, fournis par le guide pour atténuer la puanteur extraordinaire de ces cuves à ciel ouvert, où des artisans à demi-nus patageaient comme dans les bolges d'un Enfer dantesque. C'eût été le moment de citer *La Charogne* : « La puanteur était si forte que sur l'herbe / Vous crûtes vous évanouir ». Mais ce n'était pas le Baudelaire que Patrizia préférait. Et ce même beau jour d'avril, la visite du site antique de

Volubilis avait transformé en paradis la vision infernale de Fès : les ruines romaines venant fournir à Patrizia des éléments d'architecture ancienne pour compenser l'excès de nature des prés en fleurs où elles se trouvaient dispersées.

A défaut d'avoir pu partager souvent un cosmopolitisme géographique, Patrizia et moi, nous nous sommes efforcés d'en bâtir un sur place, à Genève à travers la création d'un DEA, le DEA « Littérature et esthétique » qui pendant quelques années a connu un certain succès avant que le rouleau-compresseur des Accords de Bologne n'éradique cet utile diplôme où les étudiants pouvaient tester en un an leur aptitude et leur motivation à la recherche. A côté de nos étudiants genevois les plus fidèles, les accords internationaux de l'Université de Genève et les bourses d'étude permettaient d'attirer des aspirants chercheurs d'une bonne partie du monde. Recevant des candidatures de nombreux pays, nous composions des bouquets cosmopolites et il fallait voir la joie de Patrizia à l'idée de réunir une future petite république où se côtoieraient la Suisse, le Japon, la Roumanie, le Brésil, la Colombie, les États-Unis, l'Inde, le Québec et la Slovaquie. Il y eut des années de grâce, où, autour de nous, circulait une *philia* entre tous ces participants venus à l'aventure et partageant par-delà langues et traditions culturelles l'enthousiasme et la générosité que Patrizia savait insuffler à l'enseignement et à la vie de groupe. Plus d'un s'en souvient à travers le monde...

Tel était donc ce modernisme de Patrizia qui lui ressemblait point par point : gai, cosmopolite, vif, sensible, antinaturel, brillant et j'ajouterais dépourvu de nostalgie. C'est aussi pourquoi, pour lui rendre hommage, malgré ma tristesse de sa disparition, je me suis abstenu de toute mélancolie dans ces quelques « fusées » qui, j'espère, auront su faire revivre quelque chose de son éclat...

« *Les idées me galopent* ». *Rapidités de Patrizia*

Julien ZANETTA* 

C'est d'un certain rapport au temps dont j'aimerais parler ; un certain rapport à la rapidité, plutôt. Je vois Patrizia fascinée par la rapidité : vitesse des mouvements précis, intelligences fulgurantes qui abolissent les distances de l'espace et du temps, raccourcis hardis, réparties éblouissantes, milieux urbains électrisés d'intensité, tête-à-queue des raisonnements où le court-circuit devient gracieux. C'est le rythme qui l'intéresse : celui auquel l'œuvre se déroule – dans le cas des arts du temps, musique et cinéma, le tempo propre à tel texte. Mais aussi, la vitesse à laquelle s'impose une peinture, une photo, une image arrêtée – leur densité de signification comprimée en un instant. C'est dire aussi que je vois Patrizia peu prise par les longues digressions, les effets dilatoires, les proses diffuses, imprécises ou les itérations traînantes. L'absence d'énergie, la langueur, l'abattement du dynamisme : telles sont les craintes, les motifs d'agacement ou d'irritation lors des séminaires ou des discussions avec Patrizia. Les rapidités de Patrizia seront aussi ses impatiences, ses exaspérations – l'étudiant morne, les administrateurs bornés, les idéologues sourds, les bataves inconvenants, les politesses perdues, les nouvelles mœurs, certaines féministes, certains humanistes, d'autres bienpensants, encore d'autres fourbes, pleutres, puritains, technocrates, vaniteux, arrogants sans raison, moralisateurs confits, Tartuffes académiques en tous genres, toute cette troupe, tous ces traits, atmosphères et valeurs confondues, tout cela savaient la mettre hors de ses gonds – Patrizia moderne et résolument antimoderne, nouvelle Boileau hystérique, à jamais ferrillante !

* Université Ca' Foscari, Venise, Italie, julien.zanetta@unive.it



Je ne désire pas me livrer ici à l'exercice du centon recueillant les citations les plus aimées, mais voir comment la vitesse, pour Patrizia, a déterminé d'une relation à la pensée et, plus particulièrement, à la pensée de la lecture du texte ou de l'image. Je procéderai en deux temps : je comprendrai d'abord la rapidité comme une qualité propre, une disposition dont Patrizia a fait montre en première personne ; puis, une qualité dépendant nécessairement de l'autre, cette rapidité vécue en première personne fera place à la rapidité lue ou vue chez les auteurs ou réalisateurs qu'elle aime. C'est de l'adéquation de l'une et de l'autre que naît ce rapport si spécial au temps bref.

1. La vitesse en première personne

J'emprunte la citation de mon titre – « les idées me galopent » – à nul autre que Stendhal. Nul autre, car nul de plus aimé que lui par Patrizia. C'est à l'occasion d'une réflexion marginale dans le manuscrit de la *Vie de Henri Brulard* sur le style et la graphie que nous trouvons ces mots : « Justification de ma mauvaise écriture. Les idées me galopent et s'en vont si je ne les saisis pas. » L'étrange tour passif de cette phrase circonscrit bien le problème : qui est le maître à bord ? Qui court après qui ? Est-ce moi qui me met à la chasse de mes pensées ? Ou bien, comme Stendhal le dit avec force, sont-ce elles qui me renversent, me culbutent et m'astreignent à leur loi, quitte à ce que l'écriture en pâtisse et que ma main malhabile, empressée, couvre la page de pâtés d'encre et de taches ? C'est un combat, une mêlée où l'écrivain, changé en scribe obéissant, est sommé de leur rendre justice. Paul Valéry, lui aussi, connaît bien ce qu'il nomme la « hâte mentale qui commande cette hâte verbale » dont il se sait la victime¹. Les idées sont nombreuses, elles me font agir, s'imposent à moi et je dois me précipiter à l'essentiel sans quoi les voici me délaissant. Les remarques de Stendhal et de Valéry traitent d'un régime de vitesse propre à l'écriture. Mais, en amont, nous devinons le discret fantasme de pouvoir mesurer la vitesse de la pensée, le train auquel nos idées nous viennent. Quel lien existe-t-il donc entre le pullulement des idées et l'impression de vitesse que l'on peut dégager lorsque celles-ci se transforment

¹ On se souviendra du bel article de Jean Starobinski consacré aux différentes vitesses de Valéry : « Je suis rapide ou rien », in *La Beauté du monde* (Paris : Gallimard, 2016).

en phrases, en traits, en couleurs, en séquences ? Est-ce que la vitesse initiale de la conception vient à resurgir dans l'œuvre même ? Dans sa deuxième *Leçon américaine*, donnée à Harvard en 1985, Italo Calvino remarque la chose suivante :

Le siècle de la motorisation a imposé la vitesse comme une valeur mesurable, dont les records marquent l'histoire du progrès des machines et des hommes. Mais la vitesse mentale ne peut pas être mesurée et ne permet ni comparaisons ni compétitions, pas plus qu'elle ne peut ranger ses résultats selon une perspective historique. La vitesse mentale vaut par elle-même, pour le plaisir qu'elle produit chez quiconque est sensible à ce plaisir, non en raison de l'avantage pratique qu'on peut en tirer. Un raisonnement rapide n'est pas nécessairement meilleur qu'un raisonnement pondéré ; bien au contraire ; mais il communique quelque chose de spécial qui tient précisément à sa vivacité.

De cette observation, Calvino tire trois caractéristiques qui seraient censées représenter les variations de la rapidité moderne telle qu'elle se manifeste en littérature : « Agilité, mobilité, désinvolture ». Ces trois mots nous serviront de guide. Car la rapidité possède sa propre géométrie, et il est impératif pour l'entendre de mesurer les déductions qu'elle laisse parfois entre parenthèses.

Reprenons, si vous le voulez bien, mon intuition liminaire : rares sont les œuvres plaisant à Patrizia Lombardo qui tolèrent la lenteur en leur cœur. Pourtant la lenteur n'est pas complètement détestée – pour peu que l'effet esthétique corresponde. Qui a vu le film *Cold War*, film sur lequel Patrizia écrit son dernier article, savent de quoi je parle : un film lent mais dynamique, laissant le temps du plan-séquence conquérir le spectateur, mais qui se révèle coupant par instant – une « continuité paradoxalement saccadée », comme le disait Patrizia. La lenteur n'est pas détestée ; mais la rapidité réussie est, quant à elle, insurpassable. Si nous nous appliquions à suivre le goût de Patrizia, on pourrait même, aux fins de la démonstration, dessiner un tableau à double entrée, où les deux colonnes de la rapidité et de la lenteur croiseraient celles de la légèreté et de la lourdeur. Voici donc quatre paires, nouveaux couples circonscrivant les dilections lombardiennes, quatre cases que je vais maintenant remplir. Je précise qu'il ne s'agit pas d'une simple liste

déclinant les « j'aime / je n'aime pas », mais la topographie de préférences qui ont déterminées, selon moi, une certaine orientation de la recherche de Patrizia ; l'adjectif « lourd », en outre, n'est pas à entendre comme rédhibitoire ; il fonctionne le plus souvent comme une nuance, une touche qui précise sans incriminer.

On peut commencer par attribuer le couple « lourdeur-lenteur » à un réalisateur comme Béla Tarr aux plans-séquences infinis – « une lenteur de militant ! » avait grondé une Patrizia excédée, sortant de la salle avant la fin du *Cheval de Turin* – ou un écrivain comme Émile Zola, méticuleux, « champion de la description statique », plus intéressant pour son pouvoir de contraster d'autres écrivains plus conformes à son tempérament. Pour la deuxième case – « lourdeur-rapidité » –, nous aurions Hippolyte Taine, auquel Patrizia consacra son Diplôme d'études approfondies : Taine sait apprécier le rapide, il adule Stendhal, mais sa *forma mentis* va d'un autre pas. L'abondance, le goût de la description longue ont pour lui un inévitable attrait, mais il demeure aussi attaché à un idéal de rapidité. Patrizia le note : « Taine théorise la nécessité des formules en critique » : il est impératif pour lui que la pensée frappe ; elle peut se déployer par degrés, prendre son temps, mais l'envoi, la pointe devra saisir le lecteur. Corollairement, Taine traduit le latin sèchement, sans fioritures, efficacement. Et Patrizia d'apprécier cette prose dépouillée, « nette, âpre, comme une opération algébrique qui balaye les longueurs du passé et met en cause les fleurs de la rhétorique et la tradition académique de l'histoire conçue comme art oratoire ». Retenons « âpre » – adjectif auquel nous reviendrons.

Le couple « lenteur-légèreté » me porte à choisir un dessinateur, un poète presque mystique, William Blake, aimé pour sa « main ferme », la netteté de son trait, la ténacité avec laquelle il s'obstine à donner corps à ses visions ; de peur de ne pas se faire comprendre, Blake insiste, et la pierre de touche de son art, selon Patrizia, demeure l'effet qu'il produit chez le spectateur – entêtant, presque révoltant, mais fascinant ou sublime à bien des égards. Ajoutons encore, dans la même catégorie, un autre héros absolu, Edgar Poe, dont les raisonnements patients servirent l'esprit de déduction et plurent infiniment à son traducteur, Charles Baudelaire : la solidité de Poe, dit Baudelaire, vient du caractère irréfutable de ses démonstrations. On patiente tout au long d'*Eurêka*, mais on doit être ébloui enfin : ce que Patrizia

fut, indubitablement. Du côté cinéma, ce serait vers un certain Jim Jarmusch qu'il faudrait regarder : le plan-séquence d'ouverture de *Down by Law* où l'on voit défiler les quartiers de la Nouvelle-Orléans, ou la dernière scène de *Dead Man* dans laquelle le canoë emportant vers le monde des esprits Johnny Depp (baptisé, justement, William Blake) s'en va flotter à l'horizon. Les plans sont longs, ils s'étirent et invitent à la contemplation, comme la mer berce l'âme du comptable jusqu'à ce qu'il disparaisse dans les reflets au-delà de l'horizon : lent, d'accord. Mais la qualité vive de cette image hypnotique laisse le spectateur échauffé, exalté.

Enfin, le couple « rapidité-légereté » ouvre la case des favoris, les permanences anthologiques qui ne la lassèrent jamais. Je n'en choisirai que deux – ils ne sont guère plus nombreux – deux auteurs auxquels Patrizia, dans une réponse quasi-mimétique, a consacré deux articles splendides, eux aussi mus par la vitesse et la légèreté. Soit Stendhal et Baudelaire. Pourquoi Stendhal ? Que l'on écoute cette description du titre de son article, « La vérité, l'âpre vérité », article qu'elle fit paraître en 2010 : « Comme un coup de fouet, cette sentence concise et rapide projette ce à quoi l'écrivain tend par son œuvre : la littérature comme connaissance, comme recherche de la vérité ». Patrizia reste en admiration devant « la phrase nerveuse, mobile et rapide typique de Stendhal », sa capacité à faire se mouvoir « un tissu infini, rapide, continuellement changeant de relations et de motifs », et la manière dont il délègue à son narrateur le soin de « rendre le *tempo* de l'émoi par des ellipses, car les mots seraient bien plus lents que la saisie de l'épisode et l'enchaînement vertigineux des impressions ». L'âpreté est certes celle qui se dégage d'un style direct, pétri par le Code Civil – dont on sait que Stendhal aimait à en lire quelques pages, histoire de s'affûter à la sécheresse de ses phrases ; mais l'âpreté tient aussi dans l'irrégularité et l'ondoiement qui joue avec l'attention du lecteur, le cajolant tout en le malmenant. Comprendra qui peut : l'ironie est affaire d'élection.

2. To the happy few

Pour Patrizia, ce sont les *happy few* qui savent que rapidité et vérité sont liées, et que nul n'est besoin d'explicitations ni de didactismes pour qui l'aura compris à demi-mot. Patrizia, d'ailleurs, au terme de longues citations de

Stendhal égrainées pendant ses cours, commençait souvent son commentaire par cette courte phrase : « Vous avez *déjà* compris ! », comme si elle nous entraînait avec elle, comme si elle nous contraignait d'être inclus, nous invitant de force dans la connivence, dans une duplication du principe stendhalien : vous avez lu, vous avez imaginé, vous êtes embarqué – comme aurait dit Pascal. Nous sommes donc induits à croire que la vitesse exclut la chance : si l'on se presse, l'on doit savoir où l'on va.

Il sera par conséquent possible, pour qui comprend la rapidité, de refaire la séquence au ralenti, décomposer ou démonter la mécanique pour la remonter ensuite : tel est le jeu de l'interprétation. Ainsi, Patrizia lisant Stendhal réussit à inférer des multiples étapes composant la scène où Julien, par exemple, parvient victorieusement à prendre – au sens militaire du terme – la main de Mme de Rênal : « Un soir, Julien parlait avec action, il jouissait avec délices du plaisir de bien parler et à des femmes jeunes ; en gesticulant, il toucha la main de madame de Rênal qui était appuyée sur le dos d'une de ces chaises de bois peint que l'on place dans les jardins. Cette main se retira bien vite ; mais Julien pensa qu'il était de son devoir d'obtenir que l'on ne retirât pas cette main quand il la touchait. » Voici l'agilité et la mobilité dont parlaient Calvino ici à l'œuvre. Le point de vue vacille : en une courte pause, nous sommes réduits à suivre un défilement d'ordres, de désirs, de gêne, d'horreur (anticipant le futur), de plaisir, d'excitation, d'orgueil. Patrizia commente : « Stendhal impose à son lecteur un rythme si rapide dans l'analyse des émotions et des actions qu'on peut ne pas s'apercevoir des notations sur les lieux. On ne trouve pas une liste détaillée des objets du monde extérieur, mais seulement les éléments strictement nécessaires pour capter la contingence dans son devenir et structurer dans un faisceau mobile l'action, les sentiments et les évaluations (tout cet ensemble que Stendhal même appelle souvent : les mouvements de l'âme). » Pour le commentateur, aller vite ne revient pas à faire l'économie du raisonnement. Du point de vue de Stendhal – lu par Patrizia –, c'est demander à son lecteur le souffle ou la capacité de le suivre, car ce dernier devra être à même de combler les lacunes et choisir dans la multiplicité des chemins qui s'ouvrent à lui, les plus fiables, les plus vraisemblables eu égard aux hypothèses émises. Les ellipses reviennent, en ce sens, à responsabiliser le lecteur qui complète, ravaude et prolonge en lui les bribes de récits flottants.

C'est ainsi que Patrizia est conduite à réfléchir sur les conjectures chez Stendhal : « En effet, deux types de conjectures au moins interviennent dans les romans de Stendhal : les unes, très rapides au moment où l'événement se passe et que la sphère émotive est stimulée très rapidement. Un second type d'hypothèses, dont le roman est très riche, est en revanche la suite longue, bien explicitée, des raisonnements que le personnage accomplit lorsqu'il étudie les émotions qu'il a éprouvées et les comportements qu'il a eus. Ce second type de conjectures forme les soliloques des personnages. » Les émotions ? Quelles émotions ? Une infinité, que Stendhal enveloppe en peu de mots, et dont il ne tient pas à faire le catalogue. Nous sommes supposés savoir lire la gamme : peur, pitié, rire ou mépris, nulle transition, nulle mélange ou hybridation ne doit lui être inconnu. Le mépris, d'ailleurs, auquel Patrizia consacra un projet entier au Centre Interfacultaire en Sciences Affectives, constituait l'exemple même d'une émotion qui pouvait se révéler « chaude », soit déterminant d'un lot de valeurs immédiates et éthiquement justifiées. Cette justification du mépris passait ainsi par le choix de positionnement que l'artiste opère : plus celui-ci tient à se démarquer, plus il affichera son mépris à l'égard, par exemple, de la mode ou de la tradition.

3. La ligne droite

Cependant, par-delà cette rapidité guidée, contrôlée, Patrizia se montre aussi sensible aux pouvoirs de l'improvisation, de l'absence d'anticipation qui suscite la surprise : à la longue, le prévu ennuie, et l'on aime à se laisser déconcerter par de l'inattendu. On touche ici au problème de la volonté ou de l'orientation de la pensée dans la direction souhaitée par l'intention. Là encore, la vitesse est en jeu : comme Patrizia l'observe dans un de ses plus beaux articles sur Baudelaire, « La note bleue » : « improviser, cela revient à imaginer en obéissant vite à la dictée de l'imagination ». C'est ce que Baudelaire observe chez Delacroix – qui pousse le ton et semble se laisser emporter, et consent à son pinceau d'outrepasser son intention immédiate dans le *Massacre de Sardanapale* ou dans la si belle et étrange *Tête de Madeleine renversée*, bien sûr : l'académisme, la connaissance exacte de la forme mesure ce qu'il serait censé faire, mais l'élan, l'enthousiasme en décide différemment. Cela, chez Delacroix. Mais c'est aussi ce que David Lynch parvient à saisir chez Dennis Hopper,

Martin Scorsese chez Joe Pesci ou Robert de Niro : l'élément volatile, explosif, absolument imprévu, et suscitant notre surprise effarée, notre joie effrayée. Le mouvement nous prend de court, la scène nous choque, ce que nous éprouvons apparaît graduellement comme un plaisir sauvage, radical.

Ce sentiment de la rapidité accompagne le style même de l'écriture : faire court, pour frapper davantage – pour peu qu'on ait les idées claires. Mais ce serait sans compter sur le temps long de la pensée emportée avec soi, charriée dans son quotidien. C'est Baudelaire dans ses *Conseils aux Jeunes littérateurs* qui le recommande : « Pour écrire vite, il faut avoir beaucoup pensé, – avoir trimballé un sujet avec soi, à la promenade, au bain, au restaurant, et presque chez sa maîtresse. » Avoir pensé en amont afin de *savoir* le chemin où l'on s'engage, connaître les fausses pistes, les apories ou les impasses : être rapide, c'est être économe, miser sur le geste juste, sans fioritures, essentiel. L'on pourrait étendre cette ligne sans peine et la faire rejoindre l'amour de Patrizia pour Adolf Loos, et l'ornement conçu comme un crime (*Verbrechen*) : plus la ligne est droite, moins elle se perd dans des méandres inutiles, des louvoiements, des digressions importunes. Là encore, Baudelaire est en embuscade, lorsqu'il apprécie les styles ou les manières d'éreintage critique chez ses contemporains : « La ligne droite est maintenant pratiquée avec succès par quelques journalistes anglais ; à Paris, elle est tombée en désuétude [...]. Elle consiste à dire : "M. X... est un malhonnête homme, et de plus un imbécile ; c'est ce que je vais prouver", – et de le prouver ! primo – secundo – tertio, – etc. Je recommande cette méthode à tous ceux qui ont la foi de la raison, et le poing solide. » Je ne doute point que Patrizia eût le poing solide ; et la vivacité particulière de sa parole en rendit compte.

Au terme de ce bref parcours, c'est une esthétique à part entière qui se dégage : celle de la *sprezzatura*, chère à Baldassare Castiglione qui en avait fait la vertu cardinale de son *Courtisan*. Mais la *sprezzatura* n'est-elle pas, à son tour, une spontanéité qui passe la tenue, l'empire de la maîtrise ? Faire bien, faire juste, faire vite comme sans y penser, justesse et justice de la feinte négligence. Patrizia insiste, en liant l'image et le texte : « Il y a une clarté de la vision qu'on pourrait comparer à la perspicacité du style, la *diligent negligentia* dont parle Cicéron dans le *De oratore* : dans son désir de fidélité aux sens, l'orateur néglige les formes les plus polies, reste indifférent aux embellissements et renonce aux ornements en rendant ainsi l'argument plus

frappant. » Le vrai style ne devrait pas sentir l'effort : aller vite est admirable, aller vite sans paraître impressionné, en taisant tout ce que cette vitesse a coûté de peines, est mieux. L'excitation de Patrizia après avoir vu des films de Lynch ou de Kubrick, ces maîtres en raccourcis, se traduisait alors en une hyperbole mesurée : « Il a *tout* compris ; il a vraiment *tout* compris ». C'est-à-dire qu'il a compris ce qu'il y avait à faire, comment le faire, afin de suggérer exactement cela : mon plaisir, mon ébahissement, mon égarement.

4. Limites de la vitesse

À apprécier ces vertiges, à se griser de ces emportements, il arrive aussi que la vitesse aille trop vite et entrave la communication. Il se peut que l'allusif – cette hypothèse de la transparence où l'on parviendrait à se comprendre à demi-mot – ne soit qu'un miroitement, une fausse promesse, une feinte qui ne cache rien d'autre qu'une fascination pour le cryptique ou l'obscur *pour* l'obscur. Patrizia avait horreur des critiques qui se payaient de mots : il appartenait à l'*ethos* du critique vigilant de dénoncer le jargon, le verbeux ou les effets de manche. Et l'on se souviendra qu'elle se montra sévère pour les thuriféraires de Maurice Blanchot (on pourrait oser cette *idée reçue* lombardienne : « Blanchotien : Toujours déchaîné. Tonner contre. »). Comme Proust, ailleurs, Patrizia a attaché chaque jour « moins de prix à l'intelligence », et s'est laissée porter par un idéal de clarté où la connivence ou le faux-semblant n'avaient pas leur place. En voulant parfois forcer la compréhension, voilà que l'on ne comprend plus, et l'illusion d'avoir compris nous rassure, nous fait encore croire que nous nous possédons. Or, dans les idéaux de Patrizia, rien ne lui faisait plus peur que la *self-deception*, l'auto-tromperie, la crainte toute stendhalienne d'être la dupe de ses propres réflexions, tout en se prenant au sérieux. C'est ainsi qu'elle remettait sans cesse en question l'échafaudage de ses pensées, et venait souvent à en rire. Elle essayait alors, dans le même mouvement de distanciation, de délaissier – ultime effort de dépouillement – le pronom personnel – Carlo Emilio Gadda, dans une expression que Patrizia aimait à répéter comme un mantra, ne disait-il pas des pronoms qu'ils étaient les « poux de la pensée » ?

Je terminerai sur une image d'hommage. C'est le générique adoré de *Lost Highway* de David Lynch : en pleine nuit, nous sommes jetés à vive allure

sur une route où, à la place du conducteur, nous ne voyons que l'asphalte gris filer en dessous de nous, et l'intense saccade des bandes jaunes zébrant la séparation des voies. « I'm Deranged » de David Bowie s'ajuste à l'apparition du titre et du nom des acteurs, d'une police jaune, explicite, presque brutale. Ce générique représente idéalement Patrizia : une route qui ne s'arrête pas, une quête menée tambour battant, « les yeux des spectateurs sont collés aux grains du macadam anthracite, ils *voient* la vitesse, ils *touchent* le goudron, ils *sentent* la texture de la route irrégulièrement éclairée dans la nuit, ils s'enfoncent dans la musique et perçoivent que ceci est la promesse d'un dérangement qui a affaire à des forces obscures ». Tout y est : le goudron, la route, l'immédiateté palpable de la vitesse, sans oublier la fascination pour les États-Unis traversés de bout en bout, bondissant par-dessus la ligne Mason-Dixon – c'est d'ailleurs ce livre, *Mason & Dixon*, de Thomas Pynchon qu'elle recensa dans *Critique* sous l'inoubliable pseudonyme, étrange animal de fortune en fait, « P. Lee Basoar » – le pseudonyme n'étant ici qu'une extension appliquée de son stendhalisme – que l'auteur de la *Chartreuse de Parme* pratiqua avec le bonheur que l'on sait, de Louis-César-Alexandre Bombet à William Crocodile. Le rapport à la littérature la pousse, nous pousse hors de soi, hors de nous-même, pour mieux y revenir enfin, dans son nom.

Patrizia a dit et répété comment Roland Barthes avait compté pour elle : « je ne lui dois ni une méthode, ni une série de concepts, mais une attitude, un sens moral », écrivait-elle dans la dédicace des *Trois paradoxes*. Pour Patrizia, je pourrais bien reprendre cette dette à mon compte, et ajouter l'étrange sentiment émanant de l'écriture de cette évocation ; un sentiment d'antipathie et de plaisir : antipathie à *écrire* – comme si ces mots devaient conclure une époque que je n'admets pas être achevée – mais plaisir que j'ai pu prendre à « renouer », soit reprendre contact avec elle – c'est-à-dire commencer d'accepter le fait que les paroles vives de mon souvenir ne puissent s'actualiser qu'à la lecture de ses livres et de ses articles, où je parviens à la retrouver. Ou dans une couleur ; peut-être, le violet... « Violet gros-deuil » aurait dit Jules Laforgue, la couleur d'aujourd'hui, notre « couleur locale ». Mais c'eût été méconnaître Patrizia qui laissait, pour sa part, le violet ou le lilas se foncer dans l'indigo.

Patrizia : passionnée de la vie

Laura TADDEI BRANDINI* 

Patrizia Lombardo est partie le 28 juin 2019. Plus de cinq années se sont déjà écoulées et je me souviens nettement de tant de moments ensemble. En septembre 2005 je quittais São Paulo, au Brésil, pour débarquer à l'Université de Genève avec une bourse de la Confédération Helvétique, afin de préparer un Diplôme d'Études Approfondies (DEA) en Littérature et Esthétique. Je devais développer mon sujet de recherche sous la direction d'un autre professeur, mais dès que j'ai entendu Patrizia parler de Littérature Comparée avec la passion qui lui était caractéristique, je me suis dit qu'il me fallait absolument travailler sous sa direction. Et cela s'est fait, Patrizia a dirigé mon mémoire de DEA, puis ma thèse de doctorat.

Sa passion avait plusieurs facettes. En tant que professeure, sa passion pour Baudelaire débordait les cours et se matérialisait dans une affiche avec le portrait du poète, carte de visite à ceux et celles qui entraient dans son bureau. Edgar Poe, Stendhal, Coleridge, la peinture et le cinéma étaient des sujets traités en salle de classe avec un enthousiasme que ses beaux yeux bleus, tonalité Lac Léman, mettait en évidence. Patrizia réunissait des qualités rares : exigeante sans être intransigeante, elle était à la fois rigoureuse et précise en ce qui concerne la méthode, les théories, les concepts, et surtout ouverte à découvrir des auteurs et des cultures. C'est dans cet esprit qu'elle a dirigé mon mémoire de DEA sur Sérgio Milliet, critique brésilien, et ma thèse sur la réception de l'œuvre de Roland Barthes au Brésil. Ayant écrit le premier en français, j'étais

* Professeure de Littérature Française, Directrice du Centre des Lettres et Sciences Humaines, Université de Londrina (Universidade Estadual de Londrina), Brésil, laura.brandini@yahoo.com / laura@uel.br



sûre de répéter l'expérience, lorsque Patrizia m'a demandé d'écrire ma thèse en portugais pour me lire dans ma langue maternelle. Elle était non seulement ouverte aux cultures, mais extrêmement sensible aux langues, encore une de ses passions, et me demandait souvent de lui parler en portugais. Elle avait commencé à apprendre la langue avec un étudiant brésilien à Princeton, dans une autre vie étasunienne. Je notais un petit accent de la région de Rio de Janeiro chez elle et on s'amusait à jouer avec les différentes façons de prononcer des mots.



Fig. 1 : Les Professeurs Laurent Jenny et Patrizia Lombardo avec un groupe d'étudiants internationaux, Université de Genève. Photo : Laura Brandini

Notre Vivre-Ensemble, pour reprendre la notion barthesienne, comprenait bien sûr les rapports entre professeure et étudiante, mais aussi une relation affectueuse qui s'est rapidement nouée autour de nos différences culturelles. On s'amusait à parler de certaines habitudes particulières à nous et à la culture suisse, où nous deux, étrangères, alors vivions. Des dictons, des expressions idiomatiques, des mots aux phonèmes inhabituels en français éveillaient notre intérêt et Patrizia voulait les prononcer à tout prix, jusqu'à ce que nous éclations de rire.



Fig. 2 : Patrizia Lombardo au milieu d'un groupe d'étudiants et chercheurs, Genève

Surtout nous riions beaucoup, ce qui me permet d'évoquer sa passion du rire. Les raisons du rire étant souvent contingentes, elles parlent plus de ceux qui rient que des situations qui le provoquent. À ceux qui n'y ont pas participé, elles semblent tout simplement banales, voire bêtes, mais de telles situations témoignent plusieurs bons moments vécus ensemble. Quand Patrizia était à l'hôpital, on échangeait des messages électroniques où nous nous souvenions des occasions comme celle-là, le 10 juin :

Laura

Un souvenir heureux à ma copine Patrízinha:

un jour, nous nous sommes données rendez-vous dans son bureau, à l'université, d'où nous sommes allées au restaurant de Plainpalais, pour dîner. Il avait plu et je portais le gros parapluie de mon oncle. Par maladresse, à plusieurs reprises, la pointe du parapluie entrait dans les bottes de Patrizia sans que je me rende compte. Elle a fini par me le signaler et nous avons ri comme des dingues. J'en ris encore.

Je t'embrasse tendrement, minha querida.
Laura

Patrizia

Je n'ai pas de bottes mais c'était des chaussures et on riait beaucoup...

Ou encore ces messages échangés le 20 juin, une semaine avant son décès :

Laura

Minha querida Patrizzinha,

J'aimerais partager avec toi un souvenir qui ne me quitte pas: notre déjeuner à la Crêperie Suzette, à Paris, en janvier 2015. J'habitais Paris pour mon post-doc et nous avons pris rendez-vous.

Je ne sais plus de quoi nous avons parlé, mais nous avons beaucoup ri. Nous avons partagé le dessert, comme toujours. À la place de rentrer tout de suite, nous avons marché un peu ensemble, tu portais ton manteau vert.

Nous nous sommes quitées dans le métro, on se regardait et on se souriait, chacune dans un côté de la plateforme.

Tu t'en souviens?

J'étais tellement heureuse ce jour-là, de notre rendez-vous heureux.

Je t'embrasse, minha amiga.

Laura

Patrizia

Oui, bien entendu je me souviens !

Mais es-tu sûre que le manteau était vert ?

Et on a ri et ri...

Patrizia était aussi d'une générosité inouïe. Dans un texte publié sur le site de la Société Académique de Genève, Patrizia, alors sa présidente, développe une réflexion sur la générosité qui peut s'appliquer à elle-même. Précise, comme toujours, elle y reprend l'étymologie du mot, « qui signifie noblesse, mais aussi bonté, excellence, et qui a donné le terme gentil ». Or, ceux qui ont eu la chance de la connaître savent que Patrizia réunissait toutes

les caractéristiques du mot, tant dans le sens actuel, de celui qui donne, qui se donne aux autres, que dans le sens latin. Car Patrizia avait une rare noblesse d'esprit, le sens de la loyauté et de la dignité extrêmes, associées à sa grande bonté adressée à tous. Patrizia avait le don de faire chacun se sentir unique. Son excellence était attestée par le sérieux de son travail, par la qualité extraordinaire de ses cours, inspirateurs et surtout passionnants, par la précision et la profondeur de ses réflexions. Patrizia avait une vivacité d'esprit et une grande passion de la vie qui l'ont fait avoir le dernier mot même contre une maladie atroce. Elle est partie comme a elle a désiré, paisible, digne. Son exemple demeurera.

« *Et si on ne peut ni penser ni sentir, se dit-elle, où est-on ?* »

Roxana VICOVANU BOTA*

En pensant aux quelques mots que j'allais prononcer en hommage à Patrizia Lombardo, je me suis retrouvée dans la posture de Lily Briscoe, la femme artiste du roman *To the Lighthouse* (*Vers le Phare*) de Virginia Woolf. Alors que Lily Briscoe est en train de finir, des années après l'avoir commencé, un tableau sur la plage de St Ives – il lui manque juste un trait pour faire tenir la composition picturale ensemble –, elle tente de saisir l'essence de Mrs Ramsay. Mrs Ramsay est à sa façon elle aussi une artiste, de celles qui font exister, dans un moment suspendu hors du temps et à l'abri du changement, l'espace, d'habitude discordant, de la maison et de la famille. Plusieurs fois dans le roman, du vivant de Mrs Ramsay mais aussi après sa mort, Lily Briscoe s'interroge sur cette essence : « Quel était le principe de son être, cet élément essentiel qui faisait que, si l'on avait trouvé un gant au coin d'un canapé, on aurait su, à son doigt déformé, que c'était le sien, sans erreur possible ? » La question est en réalité plus ample : qu'est-ce qui, chez Mrs Ramsay et dans l'existence humaine, tient tête à ce que Virginia Woolf appelle dans ses notes, en écho aux vanités du XVIIe siècle, *the devouringness of nature* – voracité de la nature, irréversibilité du temps qui passe, mais aussi barbarie de la guerre –, qu'est-ce qui peut arracher aux ravages du temps et à l'éternelle impermanence qui voue les choses à la disparition, de purs moments de vérité et de grâce ?

Dans ce qui suit, je vais tenter d'esquisser en quelques touches l'empreinte que Patrizia Lombardo a laissée en moi et sur ma trajectoire. Je

* Université de Genève, Suisse, roxana.vicovanu@unige.ch



fais partie des heureuses et heureux qui ont bénéficié entre 2000 et 2002 de l'atmosphère cosmopolite du DEA de Littérature et Esthétique de l'Université de Genève. C'est dans ce cadre que j'ai connu Patrizia, qui donnait à l'époque, avec Kevin Mulligan, un cours sur Stendhal axé sur les émotions et les valeurs. Pendant un semestre, nous nous sommes plongés dans *Le Rouge et le Noir* et le théâtre de êtres de passion et de vanité stendhaliens, dans les analyses de critiques tels Léon Blum, Georges Blin, Paul Bourget, Jean-Pierre Richard qui nous aidaient à comprendre comment, chez Stendhal, l'esthétique est inséparable d'une théorie des émotions et des sentiments et d'une axiologie. Patrizia avait pour seul mot d'ordre que pour comprendre un roman, la peinture de caractères et les valeurs auxquelles elle donne accès, il faut *éprouver* et bien sonder le lien précis entre raison et émotion, entre esprit et corps, car selon Stendhal lui-même conseillant à Pauline de lire un roman tous les mois, « cela remue l'âme ». C'est à ces longues pérégrinations dans les contrées des âmes sensibles de Stendhal, mais aussi du côté d'Aristote, de Spinoza ou de Kant à la recherche de ce qui lie, au cœur même de nos affects, la perception et la cognition, que je dois de m'être intéressée au rapport entre les émotions et les valeurs lors d'un deuxième DEA, cette fois-ci en philosophie, et d'avoir pu assumer au pied levé un cours sur Stendhal et Modiano pendant ma première année de postdoctorat à l'Université Paris 7.

Par la suite, nos chemins se sont encore recroisés, autour de la littérature, de l'architecture et des va-et-vient entre l'art et la vie. Je me rappelle ainsi de l'attention et de la rigueur avec laquelle Patrizia a lu et commenté un article qu'elle m'avait commandé pour un numéro de revue consacré au lien entre l'espace architectural et les affects. De sa passion et finesse d'analyse, de sa capacité à construire avec fougue et précision des cours à partir de quelques notes seulement sur Baudelaire, Poe et Coleridge. J'ai enseigné, grâce à Patrizia, plusieurs fois les séminaires de ces cours, en remplacement de son assistante. J'en garde des souvenirs de différents ordres, comme celui-ci qui me vaut de lui en savoir gré non seulement pour sa générosité envers moi, mais aussi pour son indulgence envers la jeune femme zélée et désireuse de bien faire que j'étais à l'époque : arrivée une fois bien avant l'heure de son cours et sachant à quel point Patrizia voulait éviter les catastrophes techniques, je me suis pressée d'allumer l'ordinateur et le projecteur. Ce n'est que lorsque j'ai

levé les yeux et rencontré les regards effarés des étudiants que j'ai compris ce que je venais de faire. J'avais en réalité éteint l'ordinateur et les documents que Patrizia y avait déjà installés pour son cours, causant ainsi une catastrophe dont nous avons bien ri par la suite.

De ces cours et séminaires, le souvenir le plus fort est sans doute pour moi le poème *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge. Il m'a été donné de l'enseigner, mais aussi de l'éprouver dans ma mon corps et dans mon esprit. L'expérience de la littérature, telle que Patrizia la comprenait – il faut *l'éprouver pour accéder à l'expérience de pensée* dont elle est le dispositif et qui, comme l'imagination dont elle naît, nous *modifie*, voire nous *éduque* –, est venue donner du sens à un épisode de ma vie qui, telle la traversée de la « mer des glaces » par le vieux marin, semblait ne pas en avoir un. Un congé maladie pendant lequel les mots du poème, du départ vers le large annoncé comme une plongée, comme une chute, de la dérive du navire pris dans un univers non familier et hostile, et du rétrécissement progressif de l'horizon que vit le marin à l'agonie avant de reprendre vie et regagner la terre ferme, décrivaient le mieux pour moi ce que je vivais. Il m'est arrivé ainsi de croire que la rencontre avec ce poème n'avait fait, au fond, que préparer l'exploration du corps et de l'esprit occasionnée par la maladie et la solitude. Durant ces longs mois au goût de voyage au pays des morts vivants, Patrizia fut l'une des rares à m'écrire régulièrement, sans attendre de réponse, car elle avait mieux compris que quiconque de quoi était faite ma traversée.

Lorsque Lily Briscoe se rend compte à quel point Mrs Ramsay lui manque et invoque son esprit pour recréer en elle le pouvoir de soustraire une scène à la fugacité du temps, elle se penche pour inspecter le sol dans une sorte de révélation : « il est des moments où on ne peut ni penser ni sentir. Et si on ne peut ni penser ni sentir, se dit-elle, où est-on ? » Geste curieux, par lequel Lily Briscoe semble faire l'expérience la plus directe du fait que, en tant qu'êtres sentants et pensants, nous sommes d'abord des corps, occupant chacun son espace volumétrique et arrimé, par son poids et sa matérialité, à la terre. Je me demande si l'attrait de Patrizia pour l'architecture ne s'explique pas par cette loi de la pesanteur et de la gravitation à laquelle nous sommes assujettis en tant que corps physiques et à laquelle nous devons en même temps la possibilité de nous élever dans la verticalité,

de nous orienter dans l'espace tridimensionnel, d'avoir une intériorité, d'être, pour reprendre le fil de Lily Briscoe, « assis sur le monde » en train de penser, sentir et agir. Si cette phrase me fait penser à Patrizia, c'est qu'elle résume pour moi, autant que les vers de Baudelaire ou les écrits de Stendhal qui nourrissaient constamment sa réflexion, la condition même de la présence lumineuse qu'elle était et la motivation de sa recherche sur les passions et les émotions. Car on ne peut penser sans sentir ni sentir sans penser et c'est cela qui définit notre univers spatio-temporel propre (« où on est »). L'empreinte de Patrizia la plus vive en moi est marquée de cette pleine présence qui fait de ce qu'on éprouve le meilleur moyen de se connaître et de comprendre ce lien entre le dedans et le dehors qu'est l'existence.

STUDIES AND ARTICLES

Baudelaire fait son cinéma

André GUYAUX*

Abstract: *Baudelaire Makes His Cinema.* This paper proposes a cross-interpretation of Baudelaire's links with the world of theater. On the one hand, it is about the writer's fascination with the world of the stage, the actors and actresses he knew or whose acting he commented in his literary reviews, or his attempts to write plays. On the other hand, things are also looked at from the other side of the coin, providing valuable insights into how Baudelaire was regarded by the theater professionals he encountered throughout his career. The article argues that Baudelaire did not complete any play projects due to both procrastination and the infusion of theatrical elements into other dimensions of his writing. In fact, Baudelaire was dreaming of a theatre too modern to be materialized on stage in the conventions of the nineteenth century, but at the same time he was shifting the boundaries of artistic representation towards a new art, which was to be the seventh: cinematography.

Keywords: Baudelaire, theatre, cinema, actors, dramatic scripts, adaptation.

Le théâtre fut une des passions de Baudelaire. Il raconte dans *Mon cœur mis à nu* qu'enfant il était fasciné par le lustre :

* Professeur émérite, Sorbonne Université, Paris, andre.guyaux@sorbonne-universite.fr



Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance et encore maintenant, c'est *le lustre* – Un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique. [...]

Après tout, le lustre m'a toujours paru l'acteur principal, vu à travers le gros bout ou le petit bout de la lorgnette¹.

Le lustre est « lumineux » en effet ; il éclaire la salle, et s'éteint quand le spectacle commence. Il est « l'acteur principal », dit Baudelaire, ou le grand organisateur : comme Dieu, il répand la lumière sur le monde, et comme le diable, il la lui enlève pour qu'un autre monde apparaisse. Mais cet autre monde est-il si différent du premier ? Mettons « Le Rêve d'un curieux » en regard de ce fragment de *Mon cœur mis à nu*. Dans ce sonnet, auquel Baudelaire fera place dans la seconde édition des *Fleurs du Mal*, donc plus proche dans le temps de *Mon cœur mis à nu*², le théâtre est une allégorie de la mort : l'« homme singulier » qui attend la mort est « comme l'enfant avide du spectacle, / Haïssant le rideau comme on hait un obstacle ». Mais lorsque le rideau se lève, l'enfant, ou l'homme singulier, ne découvre rien de plus que ce qu'il connaissait, et s'exclame : « Eh quoi ! n'est-ce donc que cela ? / La toile était levée et j'attendais encore. » Si la mort ressemble à la vie, le « spectacle » qu'offre le théâtre ressemblerait-il lui aussi, en inversant la logique allégorique du « Rêve d'un curieux », au spectacle de la vie ?

Baudelaire n'est guère élogieux lorsqu'il parle du théâtre que l'on joue sur les scènes parisiennes, ces drames « honnêtes » qu'il accable de son mépris dans un article, en novembre 1851³. « Honnêtes », c'est-à-dire trop près de la vie, de la médiocrité de la vie. Inversement, ou réciproquement,

¹ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, f^t [17], *Œuvres complètes*, t. II (Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2024), 485-486.

² « Le Rêve d'un curieux » a paru d'abord dans la *Revue contemporaine*, le 15 mai 1860, avant de prendre place dans la partie « La Mort », juste avant « Le Voyage », dans la seconde édition des *Fleurs du Mal*, sortie de presse en février 1861. Voir Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, 1040 et t. II, 120-121. Le projet de *Mon cœur mis à nu* pourrait remonter à 1859. La première trace écrite est dans une lettre de Baudelaire à sa mère du 1^{er} avril 1861, *Correspondance*, t. II (Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973), 141.

³ « Les drames et les romans honnêtes », *Semaine théâtrale*, 27 novembre 1851, Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, 462-467.

dans plusieurs poèmes du *Spleen de Paris*, il tire de la vie ce qu'elle a de théâtral, dans « Un plaisant » par exemple, ou dans « Le Mauvais Vitrier », qui sont des scènes dramatisées de la vie ordinaire.

Baudelaire avait la passion du théâtre, et celle du monde du théâtre, de cet appendice de la débauche parisienne que sont les loges, les foyers et les coulisses, habités par des individualités multiples incarnées par les comédiennes et les comédiens. Il a consacré deux articles à un acteur qu'il admirait, Philibert Rouvière⁴, il eut une liaison avec une comédienne, Marie Daubrun, son enthousiasme wagnérien l'est pour une forme de musique et tout autant pour une forme de drame, et même s'il est rarement possible d'en préciser les dates, on sait qu'il allait souvent au théâtre, qu'en 1854, il a vu sept fois *Les Mousquetaires* de Dumas, où Rouvière tenait le rôle du fils de Milady de Winter, Mordaunt⁵, on sait que la représentation de *Marion Delorme* à laquelle il assista le 21 février 1840 fut pour lui un moment privilégié de ce qu'il appelle sa « vie libre à Paris⁶ », après le collège et le baccalauréat. Lorsqu'il s'installe à l'hôtel Pimodan, en octobre 1843, les eaux-fortes de Delacroix illustrant *Hamlet* qu'il accroche aux murs de son appartement témoignent certes de sa fascination pour Delacroix, mais aussi pour le théâtre et pour Shakespeare : chacune de ces planches lui montrent des scènes, des personnages, des rôles, où il se reconnaît. Rouvière a tenu le rôle d'Hamlet, dans l'adaptation en vers de Paul Meurice, en septembre 1846 au Théâtre de

⁴ « Rouvière », dans *Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants* [...], [janvier (?) 1856] et « Le comédien Rouvière », *La Petite Revue*, 28 octobre 1865. Sur l'importance qu'eut cet acteur exceptionnel aux yeux de Baudelaire, voir Ioan Pop-Curșeu, « Un acteur fétiche de Baudelaire : Philibert Rouvière », *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Dramatica*, year LII, n° 1 (2007) : 75-90.

⁵ Lettre de Baudelaire à Paul de Saint-Victor, 26 septembre 1854 ; *Correspondance*, t. I, 291. *Les Mousquetaires*, drame en cinq actes et en douze tableaux, d'Alexandre Dumas et Auguste Maquet, créé au théâtre de l'Ambigu-Comique le 27 octobre 1845, repris en septembre-octobre 1854 au théâtre de la Gaîté, avec Philibert Rouvière.

⁶ Baudelaire utilise cette formule dans une notule autobiographique, qui n'est pas datée et qui pourrait être de 1860 ou peu après (*Œuvres complètes*, t. I, 1032). Après avoir vu *Marion Delorme*, Baudelaire écrivit à Victor Hugo une lettre enthousiaste, le 25 février 1840 (*Correspondance*, t. I, 81-82).

Saint-Germain-en-Laye et en mai 1855 au Théâtre de l'Odéon. Baudelaire signale cette interprétation dans son article sur Rouvière, en janvier 1856⁷.

Baudelaire aimait le théâtre, mais le théâtre l'aimait-il ? Un consensus s'est formé pour répondre par la négative à cette question : l'invention dramatique est une faculté qu'il ne possédait pas, il s'y est précipité avec un volontarisme qui tourne à vide, et d'ailleurs aucun de ses projets de théâtre n'a abouti, ni *La Fin de don Juan*, un « drame » pour lequel il prend des notes au printemps de 1853, ni *L'Ivrogne*, dont il rédige un canevas qu'il adresse à Hippolyte Tisserant le 28 janvier 1854, ni, quelques années plus tard, *Le Marquis du 1^{er} Houzards*, qui adapte à la scène une nouvelle de Paul de Molènes. On a connaissance de ces projets par des canevas sommaires ou des esquisses⁸. D'autres projets ont probablement existé dont nous n'avons aucune trace autographe. Philippe Berthelot fait état de l'un d'eux, un drame sur un révolutionnaire napolitain du XVII^e siècle, Masaniello⁹.

Le diagnostic de l'échec des ambitions de Baudelaire dramaturge a un alibi : incapable de concevoir une vraie pièce de théâtre, Baudelaire aurait insufflé de la théâtralité un peu partout dans son œuvre, d'une manière pulsionnelle et compensatoire. Plusieurs poèmes, en vers ou en prose, témoignent de son goût de la mise en scène. Ses « Tableaux parisiens », dans la seconde édition des *Fleurs du Mal*, sont des « tableaux » au sens pictural, et au sens théâtral. Et parmi ces « tableaux », les trois poèmes dédiés à Victor Hugo, « Le Cygne », « Les Sept Vieillards » et « Les Petites Vieilles », théâtralisent des moments de la vie parisienne, avec des personnages et des décors. L'apostrophe à Andromaque, au début du « Cygne », place le poème dans le souvenir racinien de la tragédie du deuil. Et plus loin dans ces mêmes « Tableaux », la « passante », qui tient le rôle de la veuve, « soulevant, balançant le feston et l'ourlet » dans une gestuelle dramatisée, apparaît et disparaît comme sur une scène.

Ce diagnostic était formulé du vivant de Baudelaire. Il est conforme au message que ses interlocuteurs ont pu lui adresser. Le 1^{er} juillet 1853, à un

⁷ « Rouvière », *Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants* [...], [janvier (?) 1856]; rééd. dans *L'Artiste*, 1^{er} décembre 1859, *Ceuvres complètes*, t. I, 595.

⁸ Voir ces trois textes dans les *Ceuvres complètes*, t. I, 520-521, 531-536 et t. II, 286-295.

⁹ Philippe Berthelot, « Louis Ménard », *Revue de Paris*, huitième année (1^{er} juin 1901) : 573.

moment où il médite « deux drames » (le projet scénique que lui inspire la légende de don Juan et peut-être déjà le mélodrame sur un ivrogne assassin), il explique à sa mère qu'il résiste à la réputation qu'on lui fait de dramaturge impuissant : « J'ai [...] la prétention de faire deux drames, et je passe pour incapable de concevoir une donnée dramatique. – Qu'arrivera-t-il, je l'ignore. – Ce qu'il y a de certain, c'est que je ne veux rien donner au hasard de ma vie, et que je prétends que la volonté en occupe toute l'étendue¹⁰. » La lettre à Tisserant montre que la question se pose encore quelques mois plus tard, qu'il a quelque chose à prouver aux autres et à se prouver à lui-même. Il y parle d'« épreuve », et laisse la perspective ouverte : « Dans peu de temps d'ici, je saurai si je suis capable d'une bonne conception dramatique¹¹. »

Je prends à rebours ce consensus critique, ou pour mieux dire je fais l'hypothèse inverse : ce théâtre en souffrance est un théâtre en puissance. Ces essais interrompus ou manqués disent autre chose que l'échec. Partons d'une première observation : pour chacun de ses projets de théâtre, de ceux du moins dont nous avons connaissance, Baudelaire dialoguait. Il s'est entretenu de son projet donjuanesque avec le directeur de l'Opéra, Nestor Roqueplan, et avec son ami russe Nicolas Sazonov, il a communiqué les principaux épisodes de *L'Ivrogne* à Hippolyte Tisserant et, outre les probables échanges qu'il eut avec Paul de Molènes au moment d'adapter l'un de ses récits, il a adressé une esquisse de scénario du *Marquis du 1^{er} Houzards* au directeur du théâtre de la Gaîté, Hippolyte Hostein. Son ami Charles Asselineau l'entendit à de nombreuses reprises, exposer ses projets de mise en scène. Il fait, lui aussi, le constat des échecs de Baudelaire au moment de passer à l'acte, mais ce qu'il en dit nous éclaire sur un autre aspect :

Les projets, les plans d'ouvrages de théâtre n'ont été la plupart du temps pour B. qu'un prétexte pour causer et fréquenter avec des gens qui lui plaisaient. (*L'Ivrogne*, Rouvière.) Ainsi l'opéra, où devaient se rencontrer *don Juan* et *Catilina*, et dont il abusa pour aller flâner 15 journées avec Roqueplan.

¹⁰ Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. I, 228.

¹¹ Lettre à Hippolyte Tisserant, 28 janvier 1854, *Œuvres complètes*, t. I, 531.

La pièce était toujours toute faite, mais ce qui arrêta tout c'était un accessoire, un détail de décoration, un arbre des colonies qu'il fallait absolument faire copier. Ici l'obstacle était le musicien Émile Douai, auteur de symphonies jadis jouées chez Valentino et que B. voulait à l'exclusion de tout autre. – Où trouver M. Émile Douai ? Cela pouvait aller longtemps et, en attendant, les conversations, les flâneries, allaient leur train.

Je ne sais si Nestor a jamais pris au sérieux l'opéra de B., qui sur la fin, du reste, fut changé en ballet¹².

Certes, c'est le Baudelaire velléitaire qu'Asselineau fait apparaître ici, généreux en paroles, en promesses, en démonstrations prémonitoires et péremptoires, mais qui renonce au moindre obstacle. D'autant que tous ces projets de théâtre n'étaient « qu'un prétexte », selon le même témoin, une manière de pénétrer, par ces coulisses virtuelles, le monde des metteurs en scène et des comédiens.

En lisant mieux ce qu'écrivent Asselineau et Sazonov de l'ambitieux projet donjuanesque, ou en scrutant de près le canevas de *L'Irogo* que Baudelaire propose à Tisserant, d'autres perspectives apparaissent, qui font de ce dramaturge manqué le concepteur d'un théâtre visionnaire et un précurseur du spectacle total et du cinéma. Le projet sur don Juan prévoyait « de grands effets scéniques », selon Sazonov, qui raconte un dénouement conçu sur le mode burlesque : « la statue n'entraîne pas don Juan après le souper, en lui écrasant la main entre ses doigts de marbre ; au contraire, don Juan la fait boire et les serviteurs, avec force égards, la ramènent tout alanguie à son tombeau¹³. »

Asselineau fait du même projet, ou d'une autre version du même projet, un drame devenu un livret d'opéra, puis de ballet : la loi de séparation des genres n'existe plus. Et Baudelaire, à ce moment, n'avait pas encore assisté à une représentation de Wagner (les notes pour *La Fin de don Juan* datent du printemps de 1853, l'article de Sazonov paraît en février 1856 et Baudelaire assiste à la première de *Tannhäuser* le 13 mars 1861).

¹² « Notes d'Asselineau sur Baudelaire », in *Baudelaire et Asselineau*, textes recueillis et commentés par Jacques Crépet et Claude Pichois (Paris : Nizet, 1953), 185-186.

¹³ Karl Stachel [pseudonyme de Nicolas Sazonov], « Inostrannaïa literatura [Littérature étrangère] », *Otetchestvennyje Zapiski* [*Les Annales de la patrie*] [Saint-Petersbourg], février 1856, trad. Jean-Louis Backès.

Le canevas adressé à Tisserant est consécutif à une lettre, très encourageante, que Baudelaire a reçue de lui et qui fait état de contacts qu'ils avaient pu avoir antérieurement¹⁴. L'interlocuteur averti qu'était Tisserant a pu, en prenant connaissance du projet de Baudelaire, fixé dans l'écrit, réévaluer son jugement et comprendre que le mélodrame que Baudelaire lui proposait présentait quelques inconvénients, la scène du crime en particulier : Baudelaire imagine une « nuit [...] très noire », où « la lune s'est cachée » (c'est lui qui souligne). Le théâtre et ses machines disposaient sans doute, déjà, de quelques moyens techniques, mais comment représenter sur scène, dans une obscurité complète, un assassin guidant sa victime jusqu'au puits où elle doit tomber, sauf à ne faire que suggérer le meurtre à partir du comportement de l'assassin, qui « se colle l'oreille contre terre » et raconte au public la mise en œuvre de sa macabre stratégie ? Nous imaginons mieux la scène au cinéma qu'au théâtre. De même pour tout ce qui précède le moment où l'assassin avoue son crime : « il cherche à s'étourdir par la boisson, par la marche, par la course », écrit Baudelaire : mais comment représenter ces symptômes d'agitation ? Nous ne sommes plus tout à fait sur la scène d'un mélodrame, mais dans une figuration de l'hystérie, ou dans *un autre théâtre*.

L'Ivrogne est un mélodrame au-delà du mélodrame. C'est du théâtre filmé dans l'imagination. Le signe le plus éloquent de sa modernité est le moment où les deux protagonistes, l'assassin et sa victime, se cherchant et se fuyant, laissent la scène vide, et le spectateur devant la scène vide, à l'image du monde libéré de la présence de l'homme, mais gardant la mémoire de la Chute. Et à l'image du théâtre de l'absence des avant-gardes à venir.

Comme à Sazonov quelque temps plus tard, et comme à d'autres sans doute, Baudelaire communiquait ses fantasmes de théâtre à ses amis. Il les leur jouait. On l'imagine tenant tous les rôles, en « parfait comédien » comme il se désigne dans une note accrochée à la partie « Révolte » de l'édition de 1857 des *Fleurs du Mal* pour tirer argument de son aptitude à se déguiser, comme au théâtre¹⁵. Un autre fragment de *Mon cœur mis à nu*, où il évoque,

¹⁴ Voir cette lettre, que l'on peut dater entre le 21 et le 28 février (date de la réponse de Baudelaire), dans *Lettres à Baudelaire*, publiées par Claude Pichois avec la collaboration de Vincenette Pichois (Neuchâtel : À la Baconnière, coll. « Langages », 1973), 369-370.

¹⁵ « Fidèle à son douloureux programme, l'auteur des *Fleurs du Mal* a dû, en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes comme à toutes les corruptions. » (*Œuvres complètes*, t. I, 744.)

parmi ses « rêves d'Enfance », celui d'être comédien, prévoit « un chapitre sur ce qui constitue, dans l'âme humaine, la vocation du comédien, la gloire du comédien, l'état de comédien, et sa situation dans le Monde¹⁶ ». De cette vocation perdue, de ce bovarysme du poète se figurant en comédien, il est demeuré, dans la vie de Baudelaire, entre sa vie et son œuvre, entre son œuvre avortée et son œuvre ébauchée, ces représentations réservées à quelques amis, où il se mettait en scène dans la pièce dont il rêvait.

Ces rêves scénographiques mettent en perspective une forme de spectacle qui n'existe pas, ou pas encore dans la France embourgeoisée et frileuse du Second Empire. Ils semblent avoir occupé Baudelaire au début des années 1850. La traduction des nouvelles de Poe et la publication des *Fleurs du Mal*, suivie d'un procès et d'un succès de scandale, l'en ont distrait. Lorsqu'à la fin de la décennie il se lance dans un nouveau projet dramatique : l'adaptation à la scène d'un récit de son ami Paul de Molènes, il semble revenu de ses options transgressives : *Le Marquis du 1^{er} Houzards*, dans le résumé qu'il envoie à Hippolyte Hostein, suppose une conception bien plus traditionnelle du théâtre. Le seul fait, d'ailleurs, de partir d'un texte narratif pour le transposer au théâtre, comme cela se faisait beaucoup au XIX^e siècle, est en soi, déjà, une initiative normalisée. La conception dramaturgique revient, elle aussi, à la tradition : la pièce sera divisée en cinq actes et en scènes. On est loin de la promesse de rupture qui concluait la lettre à Tisserant de janvier 1854 : « Je serais bien *disposé* à diviser l'œuvre en *plusieurs tableaux* courts, au lieu d'adopter l'incommode division en cinq actes¹⁷. » Les « *tableaux courts* » mettaient en perspective un théâtre plus visuel, déterminé par quelques moments qui fixent l'attention et se fixent dans la mémoire, proches de ce qu'on appelle un plan dans le langage cinématographique.

Dans le premier fragment que je citais de *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire, entre ses deux réflexions sur le lustre, consacre un développement à ce qu'est le théâtre et à ce qu'il pourrait ou devrait être. Il oppose « la littérature dramatique » à son double fantasmé. Il vient de célébrer ce qu'il y a « de plus beau dans un théâtre », le lustre, et ajoute :

¹⁶ *Mon cœur mis à nu*, f^o 73, *Œuvres complètes*, t. II, 507.

¹⁷ *Œuvres complètes*, t. I, 536. C'est Baudelaire qui souligne.

Cependant, je ne nie pas absolument la valeur de la littérature dramatique. Seulement, je voudrais que les Comédiens fussent montés sur des patins très hauts, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des porte-voix ; enfin que les rôles de femmes fussent joués par des hommes¹⁸.

Mon cœur mis à nu est souvent l'occasion pour Baudelaire de courtes synthèses de ce type, où il affirme sa différence. Les notes qu'il a prises en vue de ce grand projet autobiographique sont difficiles à dater, mais elles sont probablement tardives. Sur un sujet comme le théâtre, il a pu penser qu'il était temps de conclure. « La littérature dramatique » ne l'intéresse plus guère. On devine qu'il pense surtout au théâtre contemporain. Il a fait son deuil, aussi bien, de ce qu'aurait pu être sa contribution à cette « littérature ». Et il lui oppose un autre théâtre, qui ne le décevrait pas à l'extinction du lustre, une forme de théâtre qui n'existe pas ou pas encore et se conjugue au mode optatif du subjonctif imparfait. Il n'en est plus aux excentricités de l'épilogue de son *Don Juan* parodique ni aux bouffonneries macabres de *L'Ivrogne*. Il assume la démesure dans la vision fantasmée de comédiens qui ne sont plus tout à fait des humains. Les patins surélevant le corps nous font irrésistiblement penser aux cothurnes que portaient les acteurs tragiques dans la Grèce antique ; les masques substitués aux visages, les porte-voix, les rôles de femmes tenus par des hommes, au théâtre nô de la tradition japonaise. Il exprimait déjà l'idée de la démesure du corps du comédien en janvier 1856, à propos de Rouvière, qui « grandit à la scène¹⁹ », au sens où son génie d'acteur, sa voix, son geste, le grandissent. Il donne désormais à cette idée une réalité physique : le comédien n'est plus un être humain semblable aux êtres humains ordinaires ; il dispose d'un autre corps, d'un autre visage, d'une autre voix.

Quel grand romancier, Balzac par exemple, ou Dumas, quel dramaturge de génie, Euripide ou Shakespeare, n'est pas un précurseur du cinéma ? C'est ce que l'on peut répliquer à mon idée d'un Baudelaire dramaturge manqué, mais visionnaire, et précurseur du septième art. Je crois pourtant que, dans

¹⁸ *Ceuvres complètes*, t. II, 486.

¹⁹ « Rouvière », *Ceuvres complètes*, t. I, 596.

l'interstice de ses échecs et de ses fantasmes scénographiques, et dans sa « vocation » de comédien, perdue et retrouvée, on découvre un concepteur insatisfait, qui fait bouger les lignes du théâtre tel qu'il existe vers un septième art qui n'existe pas encore.

RÉFÉRENCES

- Baudelaire, Charles. *Correspondance*, I (janvier 1832-février 1860) et II (mars 1860-mars 1866). Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.
- . Œuvres complètes, I et II. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2024.
- Berthelot, Philippe. « Louis Ménard ». *Revue de Paris*, huitième année, Tome troisième (1^{er} juin 1901) : 572-590.
- Crépet, Jacques et Claude Pichois (éd.). *Baudelaire et Asselineau*. Textes recueillis et commentés par Jacques Crépet et Claude Pichois. Paris : Nizet, 1953.
- Pichois, Claude et Vincenette Pichois (éd.). *Lettres à Baudelaire*, publiées par Claude Pichois avec la collaboration de Vincenette Pichois. Neuchâtel : À la Baconnière, coll. « Langages », 1973.
- Pop-Curșeu, Ioan. « Un acteur fétiche de Baudelaire ». *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Dramatica*, year LII, n° 1 (2007) : 75-90.
- Sazonov, Nicolas [sous le pseudonyme de Karl Stachel]. « Inostrannaïa literatura [Littérature étrangère] ». *Otetchestvennye Zapiski [Les Annales de la patrie]* [Saint-Petersbourg], février 1856.

ANDRÉ GUYAUX is Professor Emeritus of French Literature at Sorbonne University. He has worked mainly on nineteenth-century poets, particularly Baudelaire and Rimbaud. He is the author of a book devoted to the first fortune of Les Fleurs du Mal: Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des "Fleurs du Mal" 1855-1905 (Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007; second edition, revised and expanded, 2024) and of another book on a similar topic Le Paris de Baudelaire (Éditions Alexandrines, 2017). He edited Fusées, Mon cœur mis à nu et La Belgique déshabillée (Folio, 1986) and Fusées, Mon cœur mis à nu, Notes sur "Les Liaisons dangereuses" et autres fragments posthumes (Folio, 2016). He has also directed the new edition of Baudelaire's Œuvres complètes in the prestigious collection Bibliothèque de la Pléiade (2024).

Absorption and Theatricality in the Staging of Contempt: Flaubert, Baudelaire, Huysmans

Julien ZANETTA* 

Abstract: Drawing on two categories suggested by art historian Michael Fried – absorption and theatricality –, this article suggests a specification relative to how we feel and express a particular emotion: contempt. To better understand the distinction between absorbed and distanced contempt, and all the emotional consequences that ensue, three specific and contrasting examples taken from Flaubert, Baudelaire and Huysmans are analysed here.

Keywords: contempt, emotions, Flaubert, Bovary, Baudelaire, Huysmans, dandyism.

In a 2010 article on contempt, philosopher Ronald de Sousa suggests a distinction between “strong contempt” and “common contempt”. While strong contempt is not in our everyday reach and “relegates a person to the status of a non-person”¹, common contempt has a broader application and a wider array of nuances. Without entering in the detail of his argument, I would like to draw on these two classes and submit a specification relative to how we feel and express contempt. In order to do so, I will borrow, to a

* Ca' Foscari University, Venice, Italy, julien.zanetta@unive.it

¹ Ronald de Sousa, “Is Contempt Redeemable?”, *Journal of Philosophy of Emotions*, vol. 1, Issue 1 (Winter 2019), 24.



limited extent, two key concepts of art historian Michael Fried, namely *absorption* and *theatricality*. As Fried puts it, in *Courbet's Realism*, distinctive characters in the paintings of Chardin or of Courbet are often "so absorbed" that they appear "unconscious or oblivious of everything but the object of [their] absorption, as if to all intents and purposes there were nothing and no one else in the world."² While other characters are far less oblivious of the spectator and, unlike the former example, seems to deliberately act on the stage of the painting, *for* the beholder's pleasure.

Of course, Fried's argument on absorption and theatricality deals specifically with painting and the characters in these paintings that are taking notice (or not) of the presence of the beholder. Although an equivalence between reader and beholder is fragile for a certain number of reasons – particularly concerning the boundaries of fiction –, I will consider, for the purpose of my argument, that certain characters in fiction can be immersed, absorbed or acting on a stage relatively to their own emotions, or rather to one in particular, that is contempt. Hence, following Fried's model, I would distinguish *immersed* or *absorbed* contempt from *distantiated* or *sham* contempt. As a reader of fiction, we ask, in other words, the question of the sincerity or the genuineness of certain emotions – are these characters faking? should I trust their joys and angers, or do they belong to a role, a part performed on some kind of stage, or, worse even, a game they are unaware of playing? Contempt lends itself particularly well to these questions, as I will aim to show. To better understand the distinction between absorbed and distanced contempt, and all the emotional consequences that ensues, I wish to observe three specific and contrasting examples of these categories: the first is to be found in Gustave Flaubert's *Madame Bovary* and offers a feature of a strong immersed contempt. The second is a social character, that enjoyed a rich literary existence, manifesting a more cool and distanced type of contempt: the dandy. The third, an irate and depressed *fin-de-siècle* dandy, will appear as a synthesis of the two former instances, blending both absorbed and distanced contempt.

² Michael Fried, *Courbet's Realism* (Chicago: The University of Chicago Press, 1990), 7.

Emma's Absorbed Contempt

After the painful and boring first years of her marriage, Emma Bovary has been regularly cheating on her husband, Charles, a provincial and quite dull doctor. At length, she quarrels with her lover and reproaches herself to have neglected her husband. Following the unwise advice of the town pharmacist, she encourages Charles to perform a surgery to correct the leg of a club-footed boy. Emma puts all of her ambitions in this operation, but given Charles' doltishness, the whole thing fails lamentably. The scene that follows takes place when the poor boy is amputated by another doctor, while Charles still ponders, at home, on what went wrong:

Emma, opposite, watched him; she did not share his humiliation; she felt another – that of having supposed such a man was worth anything. As if twenty times already she had not sufficiently perceived his mediocrity. [...] “But it was perhaps a valgus!” [a variety of club-foot] suddenly exclaimed Bovary, who was meditating. At the unexpected shock of this phrase falling on her thought like a leaden bullet on a silver plate, Emma, shuddering, raised her head in order to find out what he meant to say; and they looked at the other in silence, almost amazed to see each other, so far sundered were they by their inner thoughts. Charles gazed at her with the dull look of a drunken man [...].³

But his look, as we can suppose, cannot prevent her bursting emotion:

Emma bit her wan lips, and rolling between her fingers a piece of coral that she had broken, fixed on Charles the burning glance of her eyes like two arrows of fire about to dart forth. Everything in him irritated her now; his face, his dress, what he did not say, his whole person, his existence, in fine. She repented of her past virtue as of a crime, and what still remained of it rumbled away beneath the furious blows of her pride. She revelled in all the evil ironies of triumphant adultery. The memory of her lover came back to her with dazzling attractions; she

³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, transl. Eleanor Marx-Aveling (New York: Pocket Library, 1959), 195.

threw her whole soul into it, borne away towards this image with a fresh enthusiasm; and Charles seemed to her as much removed from her life, as absent forever, as impossible and annihilated, as if he had been about to die and were passing under her eyes.⁴

Emma's contempt is somewhat legitimate: it builds up gradually. She first tries to come back to Charles, rehabilitates his image, hoping that the operation would redeem him and his mediocrity would fade away. But no, nothing of the sort: even when he fails, Charles remains desperately identical. And the worse is that he does not even realize on what level these failures take place. On the professional level of course, but also on the affective one. To Emma's eyes, the justification of her contempt takes into account the wreck of her own hopes and ideals – had she been less ambitious, the outcomes would have been different.

Every feature of Emma revolves around her scorn: the dynamics of contempt often starts by a *self-evaluation* where the scorned object fails to reach the standards or the needs of the contemner. The first sentence of the passage states a humiliation that is, in fact, a *self-humiliation*, as if Emma could not bear the fact that she did really believe in Charles' success. Contempt appears then to be a sort of reassessment of her pride. The free indirect speech, subtly emphasizing the contemner's perspective, gives to Emma's reflexions a resentful and bitter twist:

How was it that she – she, who was so intelligent – could have allowed herself to be deceived again? and through what deplorable madness had she thus ruined her life by continual sacrifices? She recalled all her instincts of luxury, all the privations of her soul, the sordidness of marriage, of the household, her dream sinking into the mire like wounded swallows; all that she had longed for, all that she had denied herself, all that she might have had! And for what? for what?⁵

Would Emma have deemed herself “intelligent” if the operation had been a success? This timely statement comes in reaction to embarrassment

⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 196.

⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 195.

and prompts a movement of distinction and comparison: I am certainly not like this fool, and although I did consider quite credulously his capacities, I admit that I have been misled. And as soon as the idea of deception is raised, a sequence of embedded reproaches dawns in Emma's mind. Charles' error gives way to a series of frustrations that piles up at a dazzling speed, and reinforces, symmetrically, the desire to destroy all ties that linked her to him. Pride induces contempt, as she feels it again towards the end of the book: "strengthening herself in her pride, she had never felt so much esteem for herself nor so much contempt for others."⁶ Esteem and contempt are on a par, as in a counterpoint where the comfort of the first would balance or compensate the harshness of the latter. Absorbed, oblivious of the world, Emma is locked in her solipsistic, self-sufficient and generalizing reflection: the world hits me, I'll hit back with my scorn. Of course, in our passage, one could argue that Emma is caught by what can be called the illusion of lucidity: the more one's consideration of oneself and of the situation gets unsparing and dour, the closer he feels to truth. Yet, all of this construction, all of these helpless questions addressed to an even more helpless Charles, can only feed, foster and stiffen contempt.

In fact, Charles' sentence on the "valgus" strikes the *coup de grâce*. The coarse leaden bullet hitting the fine silver plate *figures* a brutal signal of total revocation of her feelings towards him. He is not indifferent any longer, he has now become worthy of hate. But hate would still be too warm a feeling. As soon as her anger tempers and mitigates, it solidifies into a strong, lasting and negating contempt, that is made out of all of the exasperating features of her husband: the details, the local contemptible parts *transforms* in one big contemptible whole ("his *whole* person"). It then becomes irrevocable: she will not come back on her feelings, the stain is indelible. Contempt seeps from her, it oozes out of her flesh: she is immersed in it. Until then, it had been in her *latently*, confusedly; but a single sentence makes it suddenly *patent*, glaring, complete. Contempt is, at this point, not quite warm but vindictively cold.

⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 323.

The development of Emma's justification reaches all its strength towards the end of the excerpt, where she finds solace in re-evoking her lover with a "fresh enthusiasm"⁷. Not only does she feel all entitled to have a lover, but the image of the lover wipes out forcefully the remains of a common past with her husband. A trace of the swift transition from anger to contempt could even be seen in the detail of the broken coral branch: we can well imagine that the "valgus" sentence uttered by Charles triggered a jolty nervous move in Emma; it made her lose her temper a brief moment – her nerves and the coral branch snapped at the same time. Flaubert's genius relates this event in the past tense: we do not see the breaking of the branch but only hear the echo of the crack – it *has* happened, it is now too late, as Charles' love fate that is now severed and petrified.

The Dandy on Stage

Yet, contempt is rarely that impassioned and fierce. Let us now turn to the distanced contempt as it manifests itself in the character of the dandy (and I specifically think of the original 19th century dandy, shortly after the trend started to spread). A contemptuous dandy may be very serious; but there is always a certain margin of doubt. He is, in some ways, quite unreliable: one has to distinguish the man in representation, on stage in the mundane circles he frequents, from the man under the mask. The dandy in representation will not care about the particulars of a situation: his contempt is *a priori*. He will despise the world around him on the sole ground of a partial *decision* – before even analysing whether the contemptible object is worthy of contempt, if contempt is *fitted*, and without even caring to readjust or rectify his attitude. Regardless of the circumstances, he plays a part written in advance, a role that is set once and for all. In a chapter of *The Painter of Modern Life*, Charles Baudelaire thought that the "specific beauty of the dandy consists particularly in that cold exterior resulting from the unshakeable determination to remain unmoved"⁸. We have to appreciate the

⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 196.

⁸ Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, trans. P. E. Charvet (London: Penguin Classics, 1972), 422.

strong sense and emphasis given to “determination”: an intentional act that precedes the dandy’s entry in society and that he will not come back upon. One could almost talk, in this case, of a *training* or a *conditioning* to contempt, that would then lean towards a *mood* rather than an emotion. Out of this preliminary ground of contempt stems a variety of rude manifestations, such as impertinence, boldness, presumptuousness, all guided by the wish to shock or to amaze. Baudelaire, again, talks of “the pleasure of causing surprise in others, and the proud satisfaction of never showing any oneself”⁹.

If, as we have said, self-evaluation is at the core of contempt (it is in function of my own self-evaluation that I allow myself to be contemptuous), the dandy’s “self-worship”, as Thomas Carlyle names it, then becomes a natural extension of contempt : if I revere or venerate myself, no one can possibly meet the standards of my taste; everybody will fail to reach my approval. A good example of such discriminatory reaction can be found in a comment of Henri de Marsay, the dainty fashionable of Balzac’s *Girl with Golden Eyes*: “But is it nothing in your eyes to have the right to walk into a salon and look down at everyone from behind your cravat, or down through your monocle, and feel able to despise the most superior man because he happens to be wearing last season’s waistcoat?”¹⁰ The dandy goes, in this case and very consciously, far beyond the rules drawn by society and hierarchy. A King is no longer a King if he is out of fashion. The contempt of the dandy is based on a hyper-correctness that sets the established rules anew, beyond birth or social condition. According to him, it is an objective “right” to do so, as if looseness in appearance would be a hindrance to power (like a soldier that would have a tear in his armour). Yet, when we read that some outmoded clothes are sufficient grounds for sincere contempt, we may laugh: the motive is a trifle, and there is a certain affected ridicule in making such a fuss of a negligible detail. Beyond all the seriousness entailed by contempt, there is certainly a great deal of irony and derision into play – but the observer cannot be quite certain of it. From the dandy’s point of view, his spectator has only to believe in the stunning effect he wishes to create.

⁹ Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, 420.

¹⁰ Honoré de Balzac, *The Girl with the Golden Eyes*, transl. Peter Collier (Oxford: Oxford University Press, 2012), 101.

As a matter of fact, contempt, for the dandy, is a strategy, a shield, a disruptive manner to avoid and refuse the connivance implied in the social game. It appears to be some kind of *anaesthetics* to the emotions: whatever may be the intrinsic feeling of the dandy, the outside perception of the beholder will remain the same: a mask of impassibility that shall neutralize joy as well as anger. In Stendhal's *The Red and the Black*, the Russian dandy Prince Korasoff notices with admiration such features in Julien Sorel's guise: "Your future is assured, my dear Sorel [...] you naturally have that cold demeanour, a thousand leagues away from the sensation one has at the moment, that we have been making such efforts to acquire."¹¹ But Korasoff remarks at the same time that Julien does not strive to bear that expression, *i.e.* that he might not be as contemptuous as he seems since he only follows his "nature". Through Korasoff's guidance, Julien takes the measure of the leeway offered by a cold countenance: the less "readable" you get, the more room to manoeuvre you may enjoy.

On this line, contempt works paradoxically as a kind of affect regulator. A wide variety of emotions may stir up the dandy, nothing will come out of him except a blank look that one usually interpret as scornful. It thus can be misleading. Contempt, for instance, can be quite close to boredom, if we listen to the advices given by Korasoff to Julien:

A melancholy manner cannot be good form. What is wanted is an air of boredom. If you are melancholy, it is because you lack something, because you have failed in something. That means showing one's own inferiority, if, on the other hand you are bored, it is only what has made an unsuccessful attempt to please you, which is inferior. So realise, my dear friend, the enormity of your mistake.¹²

Korasoff's recommendations aims to build an impervious and over-controlled stance. For, once more, a dandy only thinks about the impression he wishes to elicit. How should I appear in society? Not afflicted but bored,

¹¹ Stendhal, *The Red and the Black*, transl. Horace B. Samuel (New York: Barnes and Nobles Classics, 2005), 293.

¹² Stendhal, *The Red and the Black*, 409-410.

simply, as if nothing of the richness of the world could content me – for I am superior to it. Anticipating the looks cast on him, he is in society as in front of a mirror, without allowing himself to be sincere to his own feelings, which would be a proof of gross manners. The dandy, therefore, is a faker, a vainglorious stoic that stands as indifferent, not *in sync* with events and surrounding life, and for whom contempt serves his flawless stone-face. We can hear the puzzlement of certain commentators as they witnessed the blossoming phenomenon. Such as the French translator of Leigh Hunt's memoir on Byron that blended in the original text a comment of his own invention, reporting Byron's notorious attitude in society:

A great contempt for men was at the source of so many oddities. Byron considered himself as superior to them, both by rank and by genius; unworthy of judging the intimate recesses of his soul and understand the secrets of his thought, he beguiled them; he would let them witness a fictitious character, sometimes a rogue and vainglorious dandy, sometimes a peer of England.¹³

When you consider your public to be gullible, you allow yourself an incessant mask game where no identity is settled anymore, while contempt remains the impetus of this behaviour.

But a distinction needs to be made: in what I call "sham contempt", artificiality or pretence does not question the *acting* but the ground *motivation* of the emotion. An actor that is playing contempt might well be contemptuous himself, or not. For some genuine dandies, such as Byron, the ground of contempt is *sincere* or *primordial*, hence the masks and character play; but for some others, it is only *sham*: they do not feel scorn, they fake it. Or even worse: they think they *are* contemptuous while they are not, and not even conscious about it. Such are the followers, who mimetically apply an attitude they see and perceive, but do not understand in its inmost incentives. In fact, historically speaking, as soon as the character of the dandy and his habits got well known and turned into a *type*, contempt became a simple accessory of

¹³ [Anonymous], *Revue encyclopédique* (Paris: Au bureau central de la revue encyclopédique, 1828), vol. 37, 443.

his features. Feeling superior to the mass, the bourgeoisie or the ideology of the century he lives in was quite indifferent: contempt had lost its ground motivation and had been transformed in a stagy and affected *pose*. One was to be cold without reasons and haughty in an artificial way, in order to better imitate the former models. With such baseless attitude, we are then quite close of Flaubert's *Dictionary of Accepted Ideas*, where contempt appears to be an easy weapon, ready to use at any moment: one blindly fires at what opinion holds to be worthy of contempt. Thus, in Flaubert's *Dictionary*, the "Epicurus", "Racehorse" and "Doctrinaires" entries are all followed by an identical, blunt and imperative statement: "Despise him"¹⁴ "Speak of them only with contempt"¹⁵. The dandy cannot be a dandy anymore when his rants are so *common*.

Des Esseintes in Mid-water

Be that as it may, the sincerity and genuineness of contempt can still find some virulent dandy specimens such as the Duke Jean Floressas Des Esseintes, in Joris-Karl Huysmans' *Against Nature*. In a fit of misanthropy, this tired and waning descendant of great lineage, that has progressively come to loathe all of his contemporaries, decides to withdraw from society:

His contempt for humanity grew fiercer, and at last he came to realize that the world is made up mostly of fools and scoundrels. It became perfectly clear to him that he could entertain no hope of finding in someone else the same aspirations and antipathies; no hope of linking up with a mind which, like his own, took pleasure in a life of studious decrepitude; no hope of associating an intelligence as sharp and wayward as his own with any author or scholar.¹⁶

¹⁴ G. Flaubert, *The Dictionary of Accepted Ideas*, transl. Jacques Barzun (New York: New Directions Paperbook, 1966), 29.

¹⁵ G. Flaubert, *The Dictionary of Accepted Ideas*, 22.

¹⁶ Joris-Karl Huysmans, *Against Nature*, transl. Robert Baldick (Baltimore: Penguin Books, 1959), 22.

Although he remains on stage, although he continues to act affectedly and enjoy a life of “studious decrepitude”¹⁷ as other dandies would, his distress and anguish are genuine and sincere. Des Esseintes’ contempt is at the confluence of both features we have seen so far: absorbed to the point of being “fierce”, but fake at the same time, as it is still part of an over-mannered, thought-of and sought-after behaviour. Or rather, more precisely: if des Esseintes made his debut in mundane life as a posing dandy, he quickly was hostage of his pose and could not dissociate himself of the character he had come to be. Actually, des Esseintes cannot isolate a unique issue to his problem: the “fools and scoundrels”¹⁸ takes the proportions of gigantic *whole* mirroring the entire society. Des Esseintes is at war *with* the world, while remaining deaf, immersed, as if there were “nothing and no one else in the world”¹⁹, to take back Fried’s expression. Thus, the stifling feeling he experiences comes from a lack of communication, synonym of a dire seclusion quite close, but for other reasons, to the antique tradition of the *contemptus mundi*. In his case, all started with a carefully imitated contempt – devoid of real reasons – that grew sincere as he came to use it systematically. Then, like Emma Bovary, mere annoyance changed into latent contempt, that soon, as it swelled, blew into a fit of rage, but cooled immediately and became a solid, vindictive and irrevocable scorn.

The grounds to his contempt can also be understood as a *reaction* to the contempt of his fellow men – or, at least, what he takes to be contempt: “He could detect such inveterate stupidity, such hatred of his own ideas, such contempt for literature and art and everything he held dear, implanted and rooted in these mean mercenary minds, exclusively preoccupied with thoughts of swindling and money-grubbing [...], that he would go home in a fury and shut himself up with his books.”²⁰ The discrepancy with society takes place on the ground of values. The fact that other people scorn the very principles and thoughts according to which he lives is equivalent to negating his plain presence among them. Des Esseintes’ solution is that of mutual

¹⁷ Huysmans, *Against Nature*.

¹⁸ Huysmans, *Against Nature*.

¹⁹ M. Fried, *Courbet’s Realism*, 7.

²⁰ Huysmans, *Against Nature*, 39.

ignorance: while you leave me in peace, I will pay no heed to you – as if society did really care. For we have also to see the paranoid dimension of such a movement; the fictitious dialogue between des Esseintes and his contemporaries goes one way: his own reading of what society thinks is only due to himself. His contempt, therefore, appears in the light of a solipsistic exchange, where the firm belief that nothing is to be saved leads him to abandon a useless fight: the “merchant minds” are immovable, and he will not have the strength to convince them to go his way.

Conclusion

The three examples we have considered all share a radical stance: their contempt comes from an intimate and resolute choice. They are not followers. The only exception we touched upon was the *a priori* contempt of certain dandy imitators. And, as a matter of fact, they are the main actors of a contempt they purport to convey, a contempt we called *sham*, where the dandy falsely feels the contempt he shows. All the opposite of *Madame Bovary*, where the “valgus” episode elicits all of Emma’s autonomy, what Fried calls the peculiar “aleness” of absorbed characters. Bovary’s contempt is warm, deaf, and – in some ways – positive by uplifting her self-esteem (“I am *not* like that idiot!”), but also absolute, in that it considers itself, according to self-evaluation, as absolutely justified. The passage we analysed demonstrated a quality of contempt that *lasts*: it is a turning point in Emma’s relationship with Charles, and all the subsequent episodes of their story will take place in function of that *point de non-retour*. The dandy’s contempt is much more theatre-like, resolute but adaptive, opportunistic one might say. Contempt in this case stops at an equivocal point, between rhetoric and prudery, conventionally cold and impeccably polite. But des Esseintes leads us a step further, at the conjunction of both: too irritated to be completely detached but too annoyed and disillusioned to manifest his wrath, he remains alone, irreconcilable, constantly hoping, as Jules Barbey d’Aurevilly was writing in his diary a couple of years prior, that contempt would heal whatever bleeds (“*quelle pierre infernale que le mépris ! Il cicatrise tout ce qui*

saigne"²¹). At least he is not, as so many other offshoots of dandyism, pretending to be who he is not; the uncompromising slant of his lucidity could certainly not endure it.

REFERENCES

- Balzac, Honoré de. *The Girl with the Golden Eyes*, transl. Peter Collier. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life*, trans. P.E. Charvet. London: Penguin Classics, 1972.
- Barbey d'Aureville, Jules. *Premier mémorandum : 1837*. Paris: Alphonse Lemerre, 1900.
- De Sousa, Ronald. "Is Contempt Redeemable?", *Journal of Philosophy of Emotions*, vol. 1, Issue 1 (Winter 2019): 23-43.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*, transl. Eleanor Marx-Aveling. New York: Pocket Library, 1959.
- Flaubert, Gustave. *The Dictionary of Accepted Ideas*, transl. Jacques Barzun. New York: New Directions Paperbook, 1966.
- Fried, Michael. *Courbet's Realism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- Huysmans, Joris-Karl. *Against Nature*, transl. Robert Baldick. Baltimore: Penguin Books, 1959.
- Stendhal. *The Red and the Black*, transl. Horace B. Samuel. New York: Barnes and Nobles Classics, 2005.

Julien Zanetta holds a PhD in Literature from the University of Geneva (2014), with a doctoral dissertation written under the supervision of Patrizia Lombardo. His work focuses mainly on Charles Baudelaire – to whom he dedicated his doctorate –, art criticism and aesthetics in the 19th century, the relationship between literature and painting, and the work of Jean Starobinski. He teaches history of French literature at Ca' Foscari University in Venice. He is the author of five monographs – Baudelaire, la mémoire et les arts (Classiques

²¹ Jules Barbey d'Aureville, *Premier mémorandum : 1837* (Paris: Alphonse Lemerre, 1900), 122.

Garnier, 2019), D'après nature. Biographies d'artistes au XIXe siècle (Hermann, 2019), Niveurmôrre. Versions françaises du corbeau au XIXe siècle (Droz, 2020), L'Hôpital de la peinture (Rue d'Ulm, 2022), À proportion. Eugène Delacroix et la mesure de l'homme (Bord de l'Eau, 2023) –, and a translation of essays on aesthetics and literature by William Hazlitt (Sentiment et raison, Sorbonne Université Presses, 2019).

The Bovaryc Anti-Heroine on the Hero's Journey. Melancholic Maturing in Ingmar Bergman's Summer with Monika

Claudia NEGREA*

Abstract: This paper explores the emotions of one of Ingmar Bergman's most iconic feminine characters, from his 1953 film, *Summer with Monika*. While describing the protagonist's arc, the analytic approach focuses on Monika's maturing from a narrative perspective, following the stages of the hero's journey and exploring her descent into melancholy. Starting from the premise that Monika possesses some of the traits of Bovaryc psychology, as developed by Flaubert and Jules de Gaultier, the character's change from heroine to antiheroine is followed, putting an emphasis on the way her melancholy affects her fate.

Keywords: Ingmar Bergman, melancholy, emotions, Bovaryism, hero, monomyth.

On Bovaryism and other concepts

The following study represents an exploration of one of Ingmar Bergman's most iconic characters, young Monika from his eponymous film, *Summer with Monika*, from 1953. The Swedish director had already depicted

* Teaching Assistant, Faculty of Theatre and Film, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania, claudia.negrea@ubbcluj.ro



images of young love and of characters that are fitting the hopeless romantic stereotype. *Det regnar på vår kärlek / It Rains on Our Love* (1946), *Hamnstadt / Port of Call* (1948) or the later *Sommarlek / Summer Interlude* (1951) represent some of his previous searches into the depths of impossible love, nostalgia or the pains that reveal themselves mostly through the protagonist's inner conflict on his journey of self-discovery. The aim of my research is to observe Monika's character arc throughout her journey in this coming-of-age story of maturing, of learning sacrifice and responsibility and of the impossibility to abandon one's ego and coming out the right (or wrong) way. It would be difficult, however, to discuss Bergman's filmography and themes in terms of right and wrong, as themes like (self-) sacrifice, love and moral dilemmas are themselves deeply nuanced. Therefore, Monika's journey will also be interpreted in a Bovaryc key. The intention is to demonstrate that although Monika's journey begins like that of a hero, her melancholy – which functions, as “the modern feeling par excellence” in Patrizia Lombardo's terms¹ – redirects her path, transforming her into a Bovaryc character and, implicitly, into an anti-hero. Melancholy is, no doubt, an essential feature of Bergman's characters, noted by those who have analyzed his work², but it must be said that it is rooted in the biographical experiences of the Swedish filmmaker, whose life was marked by “innate melancholy” or what he calls “long attack(s) of melancholy” in which he imagined subjects for his films³.

In order to demonstrate Monika's anti-heroic nature, we will refer to Joseph Campbell's study, *The Hero with a Thousand Faces*, one of the 20th century most relevant studies in narratology, which explains the monomyth and the stages that reflect the hero's emotional and / or physical transformation. In brief, the monomyth explores the common structure of stories that follow a

¹ Patrizia Lombardo, *Cities, Words and Images. From Poe to Scorsese* (Houndmills : Palgrave Macmillan, 2003), 47.

² Dan Williams, *Klein, Sartre and Imagination in the Films of Ingmar Bergman* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2015), 21, 25, 49-66, 115-116; Noemina Câmpean, *Strindberg și Bergman. Perspective comparatiste asupra durerii inocentului [Strindberg and Bergman. Comparative perspectives on the pain of the innocent]* (București: Eikon, Cluj-Napoca: Școala Ardeleană, 2018).

³ Ingmar Bergman, *The Magic Lantern. An Autobiography*, transl. from Swedish by Joan Tate (London: Penguin Books, 1989), 38, 228.

hero's adventure, identifying their moment of crisis, their decisions and conflicts until their return. This structure can be identified in stories where transformation and change are implicit, where the stakes are high and where the spectator's or reader's curiosity is challenged by the unexpected element, the element of surprise. The hero's adventure unfolds on three levels as Campbell identifies The Departure, The Initiation and The Return to be the three major stages of the hero's journey of initiation and self-discovery. Each stage is divided into five or six parts that mark several important turns or meetings on the hero's path. The first act represents the departure. The Call to Adventure, the Refusal of the call, the Supernatural Aid, The Crossing of the First Threshold and The Belly of the Whale are the first five phases the hero must overcome in order to begin their adventure into the unknown. They lead him or her into the second act that contains stages as The Road of Trials, The Meeting with the Goddess, The Woman as the Temptress, Atonement with the Father, Apotheosis and The Ultimate Boon. The third and final act is also divided into six stages: The Refusal of the Return, The Magic Flight, Rescue from Without, The Crossing of the Return Threshold, Master of the Two Worlds and Freedom to Live⁴. The first stages of the hero's journey can be identified in the first part of the film, as I will further demonstrate. Joseph Campbell explains the typical path of the hero, using myths and legends in order to exemplify and demonstrate its universal structure. The author marks the stages of the hero's evolution, identifying the pivotal encounters and thresholds they need to experience and / or cross in order to accomplish their mission and overcome their weakness. Furthermore, I will explain and apply Bovaryism, a literal concept theorized by French philosopher Jules de Gaultier in his 1902 study, *Le Bovaryisme*. Jules de Gaultier states that Bovaryism is linked to a complex nexus of emotions:

“A weakness of personality—this is the essential fact that leads all of Flaubert's characters to conceive of themselves as other than they are. Possessing a defined character, they adopt a different one under the

⁴ Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (Princeton: Princeton University Press, 2004), 45-227.

influence of enthusiasm, admiration, interest, or vital necessity. But this weakness of the spirit is always accompanied by an inability, and although they conceive of themselves as different, they fail to match the model they aspire to become.”⁵

The term derives from the name of Emma Bovary, the eponymous protagonist of *Madame Bovary* by Gustave Flaubert and one of the most iconic female characters of 19th century literature. French author’s Gustave Flaubert debut novel introduces Charles Bovary, a young country doctor whose wife dies and remarries one of his patient’s daughters, Emma Rouault. The omniscient third-person narrator then shifts his focus on Emma, following her gradual dissatisfaction marked by disappointment regarding married life, social and financial status. She feels particularly deceived by the realities of married life, as she has fuelled herself fictitious images of romance and idealized portraits of a romantic partner. Most of her distorted views on romance and perception of a love affair are in most part rooted in her consumption of more or less cheap romantic literature that fed her fantasies. Charles’s low ambition and, eventually, monotonous lifestyle and low-key existence in society are the aspects that determine Emma to act against moral and social values and standards. Her fantasies, sustained by novels that depict and explore themes as forbidden love or romantic triangles and affairs, end up materializing in her decision to commit adultery twice:

“He read in a little after dinner, but in about five minutes the warmth of the room, added to the effect of his dinner, sent him to sleep; and there he sat, his chin on his hands and his hair spreading like a mane to the standard of the lamp. Emma looked at him and shrugged her shoulders. Why, at least, was not her husband one of those men of

⁵ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme* (Paris: Mercure de France, 1921), 13-14 (my translation). Original: “Une défaillance de la personnalité, tel est le fait initial qui détermine tous les personnages de Flaubert à se concevoir autres qu’ils ne sont. Pourvus d’un caractère déterminé, ils assument un caractère différent, sous l’empire d’un enthousiasme, d’une admiration, d’un intérêt, d’une nécessité vitale. Mais cette défaillance de la personnalité est toujours accompagnée chez eux d’une impuissance, et s’ils se conçoivent autres qu’ils ne sont, ils ne parviennent point à s’égalier au modèle flujs se sont proposé.”

THE BOVARYC ANTI-HEROINE ON THE HERO'S JOURNEY.
MELANCHOLIC MATURING IN INGMAR BERGMAN'S *SUMMER WITH MONIKA*

taciturn passions, who work at their books all night, and at last, when about sixty, have rheumatism set in, though they wear a string of orders on an ill-fitting black coat? She could have wished this name of Bovary, which was hers, had been illustrious, to see it displayed at the booksellers', repeated in the newspapers, known to all France. But Charles had no ambition."⁶

Emma's frustration grows also out of her idealization of the masculine partner figure and sentimental life, having hoped for a more adventurous relationship and a spontaneous lover. This leads her to impromptu infatuations with men who present qualities that Charles lacks. Rodolphe presents charisma and a degree of self-confidence that Emma finds attractive. Being a wealthy landowner, he seduces her with his appearance and high societal status. However, Rodolphe is using his seduction methods only for fleeting adventures and his actual intentions contrast Emma's need for a meaningful, deep emotional experience. Therefore, when he leaves her, she becomes deeply melancholic, the emotional shock making her stop interacting with others for a prolonged period of time and move to the seaside in order to regain her strength. Emma's mood can translate into depression, as she falls into a deep state of despair and hopelessness as consequence of Rodolphe's abandonment. "Rodolphe had put on high, soft boots, saying to himself that no doubt Emma never had seen anything like them. In fact, she was charmed with his appearance as he stood on the landing in his great velvet coat and white corduroy breeches."⁷ Rodolphe's entire attire and general charisma along with his approach find Emma in an emotionally vulnerable and easily available position. Emma's general boredom with married life and with her status as a new mother sustains her disillusionment in regards to what romantic life should look like, hoping to find happiness in material wealth, the aspect that leads to her ultimate tragic finale:

"The sentimental view which she has created of herself does indeed demand a sensibility different from her own, and at the same

⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (New York: Brentanos, 1919), 59.

⁷ Flaubert, *Madame Bovary*, 158.

time demands circumstances different from those on which she depends. The wife of a modest country doctor, she imagines herself a great lady. With a sensual temperament, no doubt destined for countless love intrigues in which she would at least satisfy her nature's demands, she conceives of love in the form of exorbitant and unique passions, in a lavish setting, with the incidents of a novel."⁸

Emma Bovary wished her life had resembled more to that of a character from a novel. She made the dramatic decisions that led to her living a life full of drama and intrigues, aspects that are inherent to any kind of life based on morally questionable and even wrong decisions. "She recalled the heroines of books she had read, and the lyric region of these adulterous women began to sing in her memory with the voice of sisters that charmed her. She became herself, as it were, an actual part of these imaginings and realized the love-dream of her youth as she saw herself in this type of amorous women whom she had so envied."⁹

To sum up, the Bovaryc characters are defined by a larger spectrum of aspects that are related to a strong sense of disillusionment, dissatisfaction with reality, living in fantasy and conceiving themselves as other than they are. My earlier mention of Emma Bovary's affection includes the use of the term depression. However, I will further refer to Emma Bovary's character as suffering from melancholy, as diagnosing fictional characters is far from the intention and purpose of the present research. The melancholic temper seems to be inherent to the Bovaryc character. Sigmund Freud defines melancholy in his 1917 essay *Mourning and Melancholia*. His thesis relies on the fact that the nature of melancholia is comparable to mourning: "The distinguishable mental features of melancholia are a profoundly painful

⁸ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*, 22-23 (my translation). Original: "La conception sentimentale qu'elle s'est formée d'elle-même exige en effet une sensibilité différente de celle qui est la sienne, en même temps que des circonstances différentes de celles dont elle dépend. La femme du modeste médecin de campagne se conçoit en un personnage de grande dame. De tempérament sensuel, vouée sans doute à des intrigues multiples où elle eût satisfait du moins les exigences de sa nature, elle conçoit l'amour sous les formes d'une passion exorbitante et unique dans un décor de faste et parmi des péripéties de roman."

⁹ Flaubert, *Madame Bovary*, 163-164.

dejection, cessation of interest in the outside world, loss of the capacity to love, inhibition of all activity, and a lowering of the self-regarding feelings to a degree that finds utterance in self-reproaches and self-revilings, and culminates in a delusional expectation of punishment."¹⁰ By losing her lovers and wealth, Emma Bovary becomes passive, lost and, paradoxically enough, the prisoner of a fantasy she created in order to escape reality. Escapism is, therefore, one of the essential characteristics of the Bovaryc character.

Monika, the heroine

Joseph Campbell's study of the monomyth includes, among others, the explanation of all seventeen stages of what has proven to be the narrative archetype generally identifiable in stories that unfold on a three-act structure and revolve around a character's dramatic arc. It is important to note that not all seventeen stages (mentioned in the previous chapter) appear in all hero's journeys. One can identify them in stories, myths and legends from different cultures and religions. Narrative chronology, the emphasis put on some stages while others might not be at all identifiable, could differ from one story to another. It is probably clear by now that the Bovaryc character traits shape the figure of an antihero rather than the one of a classical hero. Although antiheroes usually lack traits like idealism, courage or any kind of conventional heroic features, Emma Bovary can be perceived as an idealist character. However, her idealism is fuelled by fantastic notions of how life should be, in so much that it ultimately leads to her demise.

De Gaultier mentions that Flaubert's character have somewhat of a "borrowed personality"¹¹. Emma's distorted self-image manifests itself in her continuous seek for romantic adventures resembling the ones she reads about in her novels. Her chronic dissatisfaction with the realities of marriage and motherhood leads to her making a series of decisions she does not take any responsibility for. At the end, Emma Bovary, abandoned by her romantic

¹⁰ Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia", *On the History of the Psycho-Analytic Movement. Papers on Metapsychology and Other Works* (London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1917), 244.

¹¹ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*, 27 ("personnalité d'emprunt").

interests and in debt, takes her own life by poisoning herself with arsenic. Her existential crises reach a climax not only because of her financial ruin and romantic disillusionment, but also because of her blemished reputation and shame, aspects related to the fast corruption of her social status. Her tragic fate marks, therefore, the character's failure to find purpose and happiness. She realizes she cannot fulfil her motherly obligations, thus the existence of her daughter turns out to be a burden for her. The responsibilities of motherhood also alienate Monika from her role as a mother in Ingmar Bergman's 1953 film. In short, the story presents a young couple's first months of a relationship that begins in a rather impulsive manner. Harry (Lars Ekborg) and Monika (Harriet Andersson) aged nineteen and seventeen, embark on an adventure with the goal of isolating themselves from their families, jobs, and other mundane aspects of their lives, living out their love solely in each other's company.

Monika lives with a large family that includes a sometimes-abusive father, while Harry, who has lost his mother, resides with his taciturn and emotionally absent father. The two meet in a café, where Monika's natural spontaneity draws Harry into a love affair defined by a hedonistic disregard for future worries – something Monika desperately craves. Her obsession with living in the moment and rejecting any form of submission or responsibility (she lacks the maturity for this) forces Harry to make decisions that jeopardize his secure position at his job. After losing his job, the couple flees urban life and spends the summer by the water, sheltered only by a boat and sustaining themselves with the land's bounty and minimal material possessions.

When Monika becomes pregnant, the first major conflict arises between the lovers, rooted in completely opposing perspectives about their next steps. Harry repeatedly suggests returning to the city to secure a stable livelihood and provide Monika with the necessary care for her pregnancy. Monika, however, refuses, preferring to continue their summer in the wilderness. Ultimately, the couple returns to the city, where Monika gives birth to a baby girl. Harry begins working while studying in the evenings to pursue better job opportunities.

It becomes evident that Monika, as Emma Bovary, is uncomfortable with motherhood, avoiding her responsibilities at every opportunity (one of

Harry's aunts takes care of the child mostly). While Harry is away, Monika reverts to her restless, adventurous lifestyle. After Harry discovers that Monika is having an affair with a former lover she claims to love, Lelle (John Harryson), he leaves her, taking custody of their child.

Bergman's film portrays the escape of the two young lovers as a mechanism to flee a claustrophobic environment, both spatially (the crowded city and the cramped spaces) and psychologically (the obligation to conform to social norms and the inevitable maturity Monika vehemently rejects). Harry is content with his current condition, although his performance at work does not meet his superiors' expectations. His dreamy, carefree nature allows him to adapt easily to Monika's needs, making her the driving force throughout the story as Lara Hübner points out in a paper where she analyses the way in which Bergman's film align itself with Monika's point of view¹². Monika falls in love with Harry in a fantastical way. Her situation mirrors other instances of women's fantasies about romantic relationships: the yearning to escape the daily routine of married life.

However, Monika's circumstances lack such constraints. Her need to escape her home and, by extension, the societal system she inhabits, stems from her illusions about an ideal love and freedom, fuelled by the films she watches, in the same way Emma Bovary's worldview is transformed by the sentimental novels she reads. In a scene where Monika and Harry are at the cinema watching a breakup scene between lovers, the contrasting effects on the two are stark: Monika is deeply moved, while Harry yawns, bored. Even so, the fantastical dimension emerges when Monika and Harry directly confront the realities of a romantic relationship. Monika approaches love and her relationship with Harry superficially, idealizing it verbally but showing attachment only temporarily. Throughout the first part of the film, she repeatedly declares they are "mad about each other," compares Harry to "a character from a movie," and remarks during a visit to Harry's home, "It will be wonderful, almost like we're married." This reminds us of Emma Bovary's confusion between fiction and reality.

¹² Lara Hübner, "Her defiant stare: dreams of another world in *Summer with Monika*", *Studies in European Cinema*, Volume 2 Number 2 (2014): 103-113.

In *Summer with Monika*, the influence of fiction on the protagonist's reality becomes the main source of her unhappiness. Monika initially embraces the idea of nonconformity and, for a time, conveys this feeling to Harry. The two feel they have rebelled against everyone, envisioning an extraordinary life together, even though their experiences are ordinary. Their rebellion against the system, authority, family, and society as a whole is not original; rather, this adolescent phase fuelled by Monika's media consumption is a product of her temperament and susceptibility to illusions about the world.

This is a clear case of a disillusioned teenager yearning for utopian freedom, rejecting the survival mechanisms she increasingly needs, especially after learning she is pregnant. "For Bergman, woman's love, originating in the life-giving and nurturing power of procreation, is spontaneous and complete; his men are often pale shadow – spineless intellectuals, temporizing lovers, doubters, and compromisers."¹³ *Summer with Monika* opens and ends with shots that depict Harry thus leaving the impression that the story would revolve around him. We are not dealing with a spineless male character, but his voice is definitely not as powerful as Monika's who is obviously the decision-maker. However, from a conventional narrative point of view, Harry is the character with a more developed dramatic arc. "Here, although Monika is the center of the film, she is regarded objectively almost throughout, and the spectator's identification figure is the boy, Harry. (...) In *Summer Interlude* nature seemed almost an extension of the human characters, reflecting and expressing their moods; in *Monika*, although nature is felt as an escape from the constrictions of Stockholm working-class life, it is presented with scrupulously objective realism and an insistence on discomforts and difficulties."¹⁴

Monika's spontaneity in affection, adventurous spirit, and romanticism are stifled by the inevitability of procreation, dependency, and the constraints of a lifestyle she only partially desires. For Monika, romance and indulgence should last indefinitely, defining the value of love entirely. Yet the consequence

¹³ Molly Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016), 316.

¹⁴ Robin Wood, *Ingmar Bergman*, ed. Barry Keith Grant (Detroit: Wayne State University Press, 2012), 46-47.

of love (Monika's pregnancy) encapsulates all the implications of a romantic relationship and life itself, which she vehemently denies. Her repulsion for family life stems partly from her own family's image: disorder, responsibilities and the intermittent threat of an abusive father. Harry, by contrast, despite his imperfect family situation, instantly adapts to the idea of fatherhood, ready to organize his life for the baby's arrival. Having grown up without a mother and with a detached father, Harry develops instincts and values that justify his desire to build a family absolved of his own childhood traumas. Thus, Harry's coming of age transpires from his decisions regarding his fatherly responsibilities. Monika renounces the role of mother at the end of the story, as the final scenes present her return to her previous flirtatious nature, seeking fleeting adventures with potentially romantic lovers.

The film's first act presents Monika as a potential heroic figure: a young girl who feels despair because of her monotonous lifestyle and inconvenient familial situation embarks on an adventure. The specificities of a coming-of-age movie indicate that the character would eventually grow, overcome its weaknesses, gain self-confidence and mature. "The hero, therefore, is the man or woman who has been able to battle past his personal and local historical limitations to the generally valid, normally human forms. (...) The hero has died as a modern man; but as eternal man – perfected unspecific, universal man – he has been reborn. His second solemn task and deed therefore (as Toynbee declares and as all the mythologies of mankind indicate) is to return then to us, transfigured, and teach the lesson he has learned of life renewed."¹⁵ According to Campbell's theories regarding the hero's journey, The Call to Adventure is represented by Monika's encounter with Harry. The fact that the opening scene of the film presents Harry riding his bicycle linked to the beat where Monika asks Harry to go on an adventure together already puts her heroic nature under a question mark, at least from a narrative point of view. In this case, she is the one who calls another character to an adventure and not the other way around. "The familiar life horizon has been outgrown; the old concepts, ideals and emotional patterns no longer fit; the time for the passing of a threshold is at hand."¹⁶

¹⁵ Campbell, *The Hero*, 18.

¹⁶ Campbell, *The Hero*, 47.

Monika's melancholy is not yet revealed. At a first look, she seems like an energetic, spontaneous and intense young girl who is falling in love, probably for the first time. However, these traits ultimately emphasize her melancholic disorder. "Melancholia here designates the clinical symptomatology of inhibition and asymbolia that an individual displays sporadically or chronically, often in alternation with the so-called manic phase of exultation. These two phenomena (dejection-exultation), in less marked forms and in more frequent alternation, constitute the *depressive* temperament of the neurotic."¹⁷ Given the rather cyclical path of Monika's character, her initial euphoria and excitement can be interpreted as symptoms of some kind of neurosis. Analyzed from this perspective, her gradual breakdown seems inevitable. Juliana Schiesari comments on the way social roles can impact and influence women's moods and affections: "Female melancholia or depression can be shown to be a perpetual mourning for the barred status imposed on them. This mourning, however, not only points to a resistance to patriarchy that would serve as the radical basis for a collective refiguring of women's identities but also suggests the possibility of rethinking a symbolic of loss that would displace a patriarchal symbol."¹⁸ Monika is dissatisfied with her family life, especially with her father who she repeatedly complains to Harry about. The feeling of loss is one of the most powerful enablers for the state of melancholy. She feels restricted and does not seem to want to perpetuate her mother's fate. Her main reason for escaping the city life is represented by her family and her living situation. However, ironically enough, Monika becomes pregnant during her escapist adventure, as if fate had played a bad joke on her. "Freud has suggested that all moments of anxiety reproduce the painful feelings of the first separation from the mother (...). Conversely, all moment of separation and new birth produce anxiety."¹⁹ In Monika's case, the anxiety of departure translates to excitement and curiosity. They are both anxious about their adventure, their youth and carefree spirits making us feel hopeful for the outcome of their relationship and story. However, any

¹⁷ Julia Kristeva, "On the melancholic imaginary", *New Formations*, no. 3 (1987): 17.

¹⁸ Juliana Schiesari, *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolic of Loss in Renaissance Literature* (New York: Cornell University Press, 1992), 17.

¹⁹ Campbell, *The Hero*, 47.

beginning of a story or journey also involves a series of obstacles or problems that the hero will have to face, as Joseph Campbell points out:

“The first stage of the mythological journey – which we have designated *the call to adventure* – signifies that destiny has summoned the hero and transferred his spiritual center of gravity from within the pale of his society to a zone unknown. This fateful region of both treasure and danger may be variously represented: as a distant land, a forest, a kingdom underground, beneath the waves, or above the sky, a secret island, lofty mountaintop, or profound dream state; but it is always a place of strangely fluid and polymorphous beings, unimaginable torments, superhuman deeds, and impossible delight.”²⁰

The two lovers take a boat and retreat in a secluded area outside the city, on a shore near forests and wilderness. The unknown zone for them is thus represented by life and nature, a place not too far from home, but far enough for a brief summertime adventure. Campbell mentions The Supernatural Aid as the third stage in the hero's departure. This takes place after the hero usually refuses the first call to adventure. In this film's case, there is no refusal. Almost like in a romantic comedy, the first act of the film calls upon the spectator's suspension of disbelief: after the two get acquainted, Harry immediately agrees to leave home with Monika, almost a complete stranger to him. First, their escape seems justifiable. We get a glance at both Harry's and Monika's condition and feel that they are entitled to spend one summer free from the responsibilities of adult life that seem to have caught up with them. “Not infrequently, the supernatural helper is masculine in form. In fairy lore it may be some little fellow of the wood, some wizard, hermit, shepherd or smith, who appears, to supply the amulets and advice that the hero will require. The higher mythologies develop the role in the great figure of the guide, the teacher, the ferryman, the conductor of souls to the afterworld.”²¹ Harry does not necessarily represent the supernatural aid for Monika, although he could be seen as inheriting this archetype.

²⁰ Campbell, *The Hero*, 53.

²¹ Campbell, *The Hero*, 66.

In some manner, he does save the young girl from her situation and attends to her needs, fulfils her immediate desires. The two embark on a boat conducted by Harry and leave for the unknown. The Supernatural Aid and the Crossing of the First Threshold are represented by the same sequence of departure. The couple arrives at the Stockholm Archipelago where they end up spending most part of the summer.

“The idea that the passage of the magical threshold is a transit into a sphere of rebirth is symbolized in the worldwide womb image of the belly of the whale. The hero, instead of conquering or conciliating the power of the threshold, is swallowed into the unknown, and would appear to have died.”²² Following Campbell’s perspective, one may say that, in a way, the lovers have died – for society, for their family. The young lovers’ absence would probably have been reported or at least noticed in a different kind of story with different stakes and message. However, the film hints in no way to the reactions and actions of the adults responsible for Harry and Monika. This emphasizes the feeling of alienation, of not belonging and somehow justifies Monika and Harry’s need for protection and company. Bergman’s film and narrative structure follows a fairy-tale pattern, but only up to the point where the initiation begins. Monika’s character is one who actually refuses initiation (in Campbell’s structure The Initiation logically follows The Departure). However, we can probably identify some of the stages in what Harry’s development and maturation are concerned. We will focus, nonetheless, on Monika’s arc and melancholy, observing the elements that make her a failed heroine.

The next stages of the hero’s journey reflect the hero’s struggles to overcome obstacles, face encounters with different characters and embody various archetypes. The Meeting with the Goddess and The Woman as Temptress represent encounters with characters that would help or tempt the hero, sometimes making him abandon his adventure for a while. The Atonement with the Father symbolizes a confrontation as well as a reconciliation with the father figure. It does not have to be represented by a male entity, but at the end of this encounter the hero will have gained new powers, mercy and will be atoned.

²² Campbell, *The Hero*, 83.

Becoming Bovary

At the beginning of my study I argued that Monika instils traits that would place her in the category of the Bovaryc character. At a closer look, her melancholy is palpable and obvious from the beginning of the film. The first time Monika appears in the film is through a looking glass. She wants to put some lipstick on, but gives up after noticing there is not enough left. The fact that we are first introduced to her reflection rather to her unfiltered image probably foreshadows the seek for her own self.



Fig. 1: Monika's indelible, continuous melancholy

The first act of the film introduces us to her family and workplace where she is either abused or ridiculed by men. Her meeting with Harry seems like the opportunity for the perfect escape. When they go to the cinema together, Monika is first seen crying at the ending of what seems to be a romantic movie, as the characters say their good-byes after affirming that they "may never see each other again". Later, she paraphrases from it: "You may kiss me now, Harry.", wanting to quote the line "You may kiss

me now, honey.” The ending of the movie they are watching somehow foreshadows their own break-up. While watching this scene Monika bursts into tears while Harry yawns indifferently. In spite of their opposite reactions, their further actual approaches to the decisions they have to make, attitudes and actions indicate that the emotionally involved one is Harry, while Monika quickly develops feelings of frustration and boredom. These feelings are enabled by her unplanned pregnancy and realization of an even more restricted lifestyle. At first, she seems infatuated with Harry, but the accelerated rhythm of their romantic relationship does not allow them to actually know each other before making any long-term commitments. What should have been a carefree, adventurous summer turns into a new beginning full of responsibilities and sacrifices, things Monika tried so desperately to escape from. Her fight with her drunk, abusive father marks the end of the first act, as she storms out of the house and seeks refuge at Harry’s place. Unable to take her in, Harry lets Monika spend some time in his father’s boat by which they would eventually depart.

Whether or not Monika and Harry would have fled anyway is debatable. The conflict with her father propels the characters into adventure. However, there is no reconciling. The only other masculine figure Monika encounters is Lelle, her former love interest and the man from the family she once steals from in order to feed herself and Harry. These encounters could have played important parts in a classic heroic journey, but at the end of the film Monika returns to Lelle, the antagonist who becomes jealous of her new relationship and lover. Monika’s mental and emotional state starts degrading after the news of her pregnancy. Simone de Beauvoir explains in her feminist study, *The Second Sex*, how young girls are reduced to passivity: “she is *married, given* in marriage by her parents. Boys *marry*; they *take* a wife.”²³ Monika opposes these roles and the first she opposes to is the one of the mother. When Harry proposes that they should marry and do something with their lives, Monika seems enthusiastic and is mostly excited by the idea of staying at home and taking care of their children while he will work to make a living

²³ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trans. Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier (New York: Vintage Books, 2011), 442.

for them. Harry senses the urgency of their situation and tries to persuade Monika to return to the city where they would live in safe conditions until the baby is born. Monika refuses, but eventually grows sick of eating the fruits of the earth and goes to steal food from a family's household. She is caught, but soon enough also freed out of pity. Her repulsion towards the idea of family transpires in this sequence. After getting caught, she is forced to interact with the family members, but all she does is mock them and eventually steal some meat and run. "Monika is an animal imprisoned in a cage: her attitude toward her baby immediately suggests an animal, her healthy body as if made for childbearing, her carnal delight quickly giving way to indifference and the sense of the child as an encumbrance."²⁴

Monika's dissatisfaction with the reality of her life grows rapidly. She eventually accepts to return home – in this sense we could interpret that some stages that mark the hero's adventure end are also identifiable, as the hero's return represents one of the major stages that closes the journey. However, she does not gain any specific positive traits or powers, her moral values are not changed and she does not achieve her goals. Like Emma Bovary, she rejects the new roles imposed to her, although they represent what she initially thought she wanted. Her actions contradict, however, the need she once verbalized. The end of the movie shows the level of Monika's psychological and emotional deterioration as she always acts against her condition. She refuses to soothe her child when he cries, she is constantly unhappy because she has to stay at home, because Harry is absent and because she thinks she is no longer good looking. She claims that she wants to live her life while she is young. Motherhood becomes suffocating for Monika, this is not the lifestyle that she was hoping for, she feels trapped and unprepared for these responsibilities. She does not feel validated and wanted, so she resorts to adultery and begins an affair with Lelle, to Harry's disappointment and despair. Despite the romantic rift between the two young people, Monika remains present in Harry's imagination and fantasies, according to Dan Williams:

²⁴ Wood, *Ingmar Bergman*, 48.

“This is precisely what happens at the end of *Summer with Monika* as the space of the island is represented allowing Monika to return in Harry’s imagination. This image is melancholic because Monika has disappeared, but it is also constructive because it allows repressed emotion to be expressed. Thus, both Sartre and Klein lead us back to a fuller examination of how this image is integrated into the film. Whilst it can be read along Freudian lines as wish fulfilment of the male psyche, it is also implicated in a complex patterning that runs through the narrative, evoking symmetry and asymmetry as part of the imagined restoration of loss, and carries the possibility of insight alongside its obvious nostalgic qualities.”²⁵

But, as it has been suggested above, Harry is not the main character in Bergman’s film. He is only the one who, interacting with Monika, shows us how love can turn into hatred, in a very Baudelairean way, as Jean-Luc Godard intuited in a short review he wrote about Bergman’s film: “‘Love at leisure, love unto death’... *Summer with Monika* is the first Baudelairean film. Only Bergman can film men as they are loved but hated by women, and women as they are hated but loved by men.”²⁶ As in Flaubert’s novel, the Bovaryc woman draws the audience’s full attention. She presents, at the end, another strong need: to relive the feelings of a new affair, being free of any kind of constraints or obligations (especially moral). As well as in Emma Bovary’s case, nostalgia plays an important role in the character’s descent. In her case, the state of melancholy is the result of the freedom she lost once she sought more independence.

REFERENCES

Bergman, Ingmar. *The Magic Lantern. An Autobiography*, transl. from Swedish by Joan Tate. London: Penguin Books, 1989.

²⁵ Dan Williams, 125.

²⁶ Jean-Luc Godard, *Godard on Godard. Critical writings by Jean-Luc Godard*, Translated and edited by Tom Milne, New forewords by Annette Michelson (Boston: Da Capo Press, 1986), 85.

THE BOVARYC ANTI-HEROINE ON THE HERO'S JOURNEY.
MELANCHOLIC MATURING IN INGMAR BERGMAN'S *SUMMER WITH MONIKA*

- Câmpean, Noemina. *Strindberg și Bergman. Perspective comparatiste asupra durerii inocentului [Strindberg and Bergman. Comparative perspectives on the pain of the innocent]*. București: Eikon, Cluj-Napoca: Școala Ardeleană, 2018.
- De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Trans. Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier. New York: Vintage Books, 2011.
- De Gaultier, Jules. *Le Bovarysme*. Paris: Mercure de France, 1921.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Ed. by Dora Knowlton Ranous. New York: Brentanos, 1919.
- Freud, Sigmund "Mourning and Melancholia." In *On the History of the Psycho-Analytic Movement. Papers on Metapsychology and Other Works*. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1917.
- Godard, Jean-Luc. *Godard on Godard. Critical writings by Jean-Luc Godard*. Translated and edited by Tom Milne, New forewords by Annette Michelson. Boston: Da Capo Press, 1986.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.
- Hübner, Lara. "Her defiant stare: dreams of another world in *Summer with Monika*." *Studies in European Cinema*, Volume 2 Number 2 (2014): 103-113.
- Kristeva, Julia. "On the melancholic imaginary." *New Formations*, no. 3 (1987): 5-18.
- Lombardo, Patrizia. *Cities, Words and Images. From Poe to Scorsese*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2003.
- Schiesari, Juliana. *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolic of Loss in Renaissance Literature*. New York: Cornell University Press, 1992.
- Williams, Dan. *Klein, Sartre and Imagination in the Films of Ingmar Bergman*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2015.
- Wood, Robin. *Ingmar Bergman*. Ed. Barry Keith Grant. Detroit: Wayne State University Press, 2012.

CLAUDIA NEGREA is Teaching Assistant at the Faculty of Theater and Film, at the Babeș-Bolyai University in Cluj-Napoca, where she is teaching screenwriting, creative writing, literary adaptation and film genres. Her doctoral thesis is entitled Melancholic Feminities in Cinema. In this dissertation and in several papers on similar topics, she explored representations of melancholy from narrative, aesthetic and psychological perspectives.

Surgissements et bombardements d'images : les flash-backs post-traumatiques au cinéma

Baptiste VILLENAVE*

Abstract: *Sudden Flashes and Bombarding Images: Post-Traumatic Flashbacks in Cinema.* This paper investigates how some fiction films from the late 1950s and the 1960s (Alain Resnais's *Hiroshima mon amour* and Sidney Lumet's *The Pawnbroker*) attempt to share with their viewers what is known in psychiatry as post-traumatic flashbacks. These films seek to make them experience the effects of post-traumatic flashbacks, by making them viscerally endure, though partially, the shock suffered by the victims of these relived episodes. How do Resnais and Lumet manage to convey the violence of the assault undergone by victims of post-traumatic flashbacks, through discontinuous editing, sudden flashes and bombarding images? I will address this issue in the wake of the so-called "affective turn" taken by humanities in recent decades, notably under the impetus of the groundbreaking work of Patrizia Lombardo.

Keywords: affective turn, Post-Traumatic Stress Disorder, trauma cinema, modern cinema, flashback, spectator's experience, Alain Resnais, Sidney Lumet.

* Maître de Conférences, Normandie Université, Université de Caen Normandie (UNICAEN), UFR Humanités et Sciences sociales, Département des Arts du spectacle, LASLAR (Lettres, Arts du spectacle, Langues romanes, UR 4256), Caen, France, baptiste.villenave@unicaen.fr



À partir de la fin des années 1950, des films de fiction de plus en plus nombreux tentent de nous faire partager, à nous autres spectateurs, ce que l'on nomme aujourd'hui, en psychiatrie, des flash-backs post-traumatiques. Ils cherchent notamment à nous faire ressentir leurs effets, en nous faisant endurer physiquement – viscéralement – quelque chose du choc que subissent les victimes de ces épisodes de reviviscence. Bien sûr, nous n'éprouvons jamais leur souffrance avec le même degré d'intensité qu'elles – c'est impossible –, mais la forme filmique permet d'en faire passer quelque chose, même partiellement. Comment certains cinéastes parviennent-ils à transmettre, par la discontinuité du montage, par des surgissements et des bombardements d'images, la violence de l'agression subie par les victimes de flash-backs post-traumatiques ? Qu'est-ce qui distingue les flashes mnésiques qu'ils mettent en scène des flash-backs antérieurs de l'histoire du cinéma ? Enfin, comment expliquer que ce soit dans le contexte de la fin des années 1950, mais surtout dans les années 1960, parallèlement à l'émergence de la modernité cinématographique, qu'adviennent de telles tentatives ? Je tenterai d'éclairer ces questions en m'inscrivant dans le sillage du « tournant affectif » qu'ont pris les sciences humaines ces dernières décennies, notamment sous l'impulsion des travaux novateurs de Patrizia Lombardo¹.

La notion de « traumatisme » – terme dérivé du grec ancien où il signifie « blessure » – renvoie à une effraction du psychisme et au débordement de ses défenses, par la survenue d'un événement qui menace l'intégrité du sujet qui y est exposé. Il peut s'agir de l'expérience des camps de concentration, de la bombe atomique, d'un attentat, d'actes de torture, d'une agression

¹ Voir en particulier l'introduction générale de Patrizia Lombardo, Lars Sætre et Julien Zanetta (éd.), *Exploring Text and Emotions* (Aarhus : Aarhus University Press, 2014), 10-31. Je reprends à mon compte l'idée défendue p. 13, selon laquelle « la critique littéraire et artistique ne doit pas laisser aux sciences expérimentales la prérogative de théoriser ces sujets [les affects]. En effet, la recherche littéraire peut enrichir l'étude des émotions en montrant qu'il existe des écrivains et des artistes qui, consciemment ou inconsciemment, ont esquissé des théories des émotions avec une compréhension de leurs complexités plus convaincante que les sciences plus ambitieuses sur le plan conceptuel » (je traduis).

sexuelle, d'un fait de guerre, d'un accident grave... Je ne retracerai pas ici les moments théoriques qui ont progressivement permis d'affiner notre compréhension du phénomène, mais certains sont bien connus : « obusites » et névroses de guerre causées par le premier conflit mondial, et étudiées, entre autres, par Sigmund Freud² ; « syndrome des déportés », identifié dès les années 1950 par le psychiatre français René Targowla, et caractérisé par une hypermnésie émotionnelle³ ; « trouble de stress post-traumatique » (en anglais « Post-Traumatic Stress Disorder »), décrit de plus en plus précisément depuis les études menées dans les années 1970 sur des vétérans du Vietnam, en particulier par Robert Jay Lifton⁴ et Mardi Horowitz⁵, mais aussi, depuis la même époque, sur des femmes victimes de viols⁶ – études qui conduiront, en 1980, à l'entrée officielle de cette pathologie dans le *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, le DSM-III.

Parmi les symptômes fréquemment rapportés par les victimes de trouble de stress post-traumatique figurent des épisodes de reviviscence, répétitifs et intrusifs, qui peuvent survenir des mois, des années, voire des décennies après les faits. Ce sont précisément ces épisodes que l'on appelle des flash-backs post-traumatiques. Contrairement aux souvenirs classiques, que l'on convoque volontairement, ils sont totalement subis, et surgissent sans crier gare. Par ailleurs, alors qu'un souvenir renvoie clairement au passé, le traumatisme, dans les flash-backs, est littéralement « revécu » par la victime, au présent, avec une intensité et une vivacité terrifiantes. En effet, ces flash-backs sont fortement sensorialisés : il s'agit de reviviscences visuelles bien sûr, mais aussi, dans certains cas, auditives, tactiles ou olfactives. Elles sont généralement déclenchées par des stimuli actuels, provenant de l'environnement immédiat, qui rappellent des sensations

² Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis (Paris : Payot & Rivages, 2010 [1920]).

³ René Targowla, « Le syndrome d'hypermnésie émotionnelle paroxystique », *La Presse Médicale*, 58, n° 40 (24 juin 1950) : 728-730.

⁴ Robert Jay Lifton, *Home from the war: Vietnam veterans, neither victims nor executioners* (New York: Simon and Schuster, 1973).

⁵ Mardi Horowitz, *Stress response syndromes* (New York: Aronson, 1976).

⁶ Ann Wolbert Burgess et Lynda Lytle Holmström, « Rape Trauma Syndrome », *American Journal of Psychiatry*, vol. 131, n° 9 (septembre 1974): 981-986.

associées au traumatisme. Comme une bête à l'affût, le traumatisme demeure donc tapi dans l'ombre, mais il est susceptible de resurgir n'importe quand, interrompant alors le flux de la perception. Par parenthèse, il est intéressant de noter que c'est aux études cinématographiques que la psychiatrie a emprunté le terme de « flash-back », tardivement adopté par le *DSM-III-R*, en 1987, afin de caractériser, justement, les réactualisations du traumatisme dans l'après-coup.

La reviviscence d'un traumatisme a souvent été mise en scène dans des films, comme l'ont montré plusieurs chercheurs anglophones spécialistes du « Trauma Cinema », en particulier Maureen Turim⁷, Joshua Hirsch⁸, E. Ann Kaplan⁹ et Janet Walker¹⁰. Mais pendant longtemps, comme ils l'ont également souligné, seuls les symptômes extérieurement visibles – désorientation, nausée, transpiration, palpitations – ont été donnés à voir¹¹, sans que l'on puisse, en tant que spectateur, entrer pour ainsi dire, grâce à des flash-backs mentalement focalisés, dans la tête d'un personnage subissant un épisode de stress post-traumatique. *A contrario*, ce que j'étudierai ici, ce sont précisément ces images flashes qui surgissent inopinément dans l'esprit d'un personnage. Ma réflexion s'ancrera dans deux films qui constituent, à mes yeux, des jalons majeurs dans l'élaboration d'une mise en scène novatrice des flash-backs post-traumatiques au cinéma : *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais, sorti en 1959, et *Le Prêteur sur gages* (*The Pawnbroker*) de Sidney Lumet, sorti quelques années plus tard, en 1964.

⁷ Maureen Turim, *Flashbacks in Film. Memory and History* (New York: Routledge, 2014 [1989]).

⁸ Joshua Hirsch, *Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust* (Philadelphia: Temple University Press, 2004).

⁹ E. Ann Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2005).

¹⁰ Janet Walker, *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust* (Berkeley: University of California Press, 2005).

¹¹ On peut penser à des films aussi divers qu'À l'ouest, rien de nouveau (*All Quiet in the Western Front*, Lewis Milestone, 1930), Crimes sans châtement (*Kings Row*, Sam Wood, 1942), Les Plus Belles Années de notre vie (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946), Le Jongleur (*The Juggler*, Edward Dmytryk, 1953) ou même Sueurs froides (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958).

*

Dans *Hiroshima mon amour*, une scène est particulièrement frappante sur cette question. Le souvenir y surgit totalement par surprise : il fait effraction, hors de tout contrôle par la femme incarnée par Emmanuelle Riva, au moment où, depuis le balcon d'un hôtel, elle observe, dans son sommeil, son amant japonais (Eiji Okada).



Fig. 1 : *Hiroshima, mon amour*
(Resnais, 1959)



Fig. 2 : *Hiroshima, mon amour*
(Resnais, 1959)

Ici, le souvenir s'impose violemment à sa conscience, malgré elle. Notre surprise de spectateurs est au diapason de celle de la femme, ce qui nous permet de ressentir en partie le choc qui est le sien. Si nous sommes secoués par le contenu douloureux du flash-back – un homme blessé, visiblement sur le point de mourir –, nous le sommes plus encore par la perturbation formelle. L'imprévisibilité du flash mnésique, pour nous spectateurs, tient d'abord à l'absence de toute contextualisation, aucun dialogue n'annonçant son arrivée. Deux indices laissent certes présager quelque chose, mais ils apparaissent trop peu de temps avant l'irruption du flash pour nous y préparer véritablement : tandis que la musique était, depuis le début de la scène, douce et mélodieuse, en harmonie avec l'humeur de la protagoniste, un accord dissonant survient tout à coup, à l'instant exact où elle porte son regard sur la main de son amant japonais endormi, dont certains doigts tremblent légèrement ; un changement d'expression notable

se produit alors, dans le plan de réaction qui suit, chez le même personnage féminin : son visage se ferme et ses yeux se détournent, comme si la femme se coupait de l'instant présent.



Fig. 3 : *Hiroshima, mon amour* (Resnais, 1959)

Toutefois, si le flash est si imprévisible, c'est parce que tous les signaux traditionnellement employés pour préparer le spectateur à un bond dans le temps ont été éliminés. En effet, les marqueurs de transition utilisés au seuil des flash-backs, tels que le fondu enchaîné ou le floutage de l'image, sont ici remplacés par un simple *cut*. Or, sur le plan formel, la coupe franche est bien plus tranchante, bien plus agressive que le fondu ; elle renforce l'effet de collision entre les plans successifs. Alain Resnais et son monteur Henri Colpi ont d'ailleurs parfois nommé « raccords léopards » ces sauts dans le temps qui s'effectuent instantanément, à la faveur d'un *cut*, les comparant par là aux bonds de ce félin. La sensation de choc que nous pouvons ressentir en tant que spectateurs est donc liée, ici et plus encore dans les scènes du *Prêteur sur gages* que j'étudierai bientôt, au jaillissement intempestif des flashes mnésiques, qui nous sautent littéralement au visage comme ils sautent à celui des personnages traumatisés¹². À l'inverse, l'usage de figures de

¹² La forme filmique renforce ici l'empathie perceptive du spectateur en mimant le vécu du personnage. Or, comme Patrizia Lombardo l'a montré – en exposant les théories esthétiques de Robert Vischer, Theodor Lipps, Max Scheler ou Noël Carroll –, l'empathie joue un rôle crucial dans la réception des œuvres d'art, au sens où elle permet un accès direct, à la première personne et à partir de données sensorielles, aux expériences d'autrui, dans une

transition, et l'introduction du souvenir par une parole consciente, que ce soit en voix *in* ou *off*, constituent autant d'éléments qui balisent l'entrée dans les flash-backs traditionnels, avec pour fonction de lisser, fluidifier, adoucir, et donc atténuer la brutalité du changement de plan et de temporalité. Cet avertissement du spectateur, dans les flash-backs classiques, équivaut à la préparation à un choc. Or, selon Freud, une telle préparation engendre une forme d'angoisse, qui empêche une réaction d'effroi et de sidération, autrement dit prévient la survenue d'un traumatisme : « Le terme d'angoisse désigne un état caractérisé par l'attente du danger et la préparation à celui-ci, même s'il est inconnu [...]. Je ne crois pas que l'angoisse puisse engendrer une névrose traumatique ; il y a dans l'angoisse quelque chose qui protège contre l'effroi »¹³.

Une autre caractéristique décisive du flash-back d'*Hiroshima mon amour* est sa brièveté. Il se compose en effet d'un seul et unique plan de moins de trois secondes, qui débute sur une main et se poursuit par un panoramique rapide, presque un filé, qui remonte le long du corps d'un homme couché à terre, avant de s'achever sur son visage ensanglanté. Une jeune femme l'embrasse passionnément.



Fig. 4 : *Hiroshima, mon amour*
(Resnais, 1959)



Fig. 5 : *Hiroshima, mon amour*
(Resnais, 1959)

relation en miroir. Voir Patrizia Lombardo, « Empathie et simulation », in *Empathie et esthétique*, éd. Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux, (Paris : Hermann, 2013), 15-33.

¹³ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, 49.

Même si le flash n'est pas aussi fugace que dans les exemples du *Prêteur sur gages* que j'examinerai plus loin, il est néanmoins trop bref pour que nous comprenions avec certitude ce qu'il nous donne à voir. L'usage du panoramique filé renforce son opacité et son inintelligibilité, d'autant qu'il s'agit d'une image hors contexte, que nous voyons pour la toute première fois – nous ne sommes donc pas dans la répétition d'un épisode déjà vu. Aussi peut-on penser que très peu de spectateurs, à la première vision, auront noté l'uniforme militaire allemand. En outre, certains s'interrogeront sur l'identité de la jeune fille, même si tout laisse à penser qu'il s'agit de la même personne que celle qui se souvient. Bref, le sens est laissé en suspens, et il faudra attendre une vingtaine de minutes supplémentaires pour obtenir un début d'explication. Enfin, on note ici une très belle utilisation de la correspondance graphique comme déclencheur du flash mnésique, par association. On ne peut toutefois pas aller jusqu'à parler de « raccord par analogie » pour qualifier cette rime visuelle : les plans des mains d'hommes, qui se font écho, ne se succèdent pas immédiatement l'un l'autre, mais sont séparés par un plan de réaction sur le visage de la protagoniste.

Si, parmi tous les flash-backs d'*Hiroshima, mon amour*, j'ai choisi de me concentrer sur celui-ci, c'est parce que, dans une perspective d'histoire des formes, il s'agit assurément du moment de montage le plus audacieux du film. Les autres flash-backs, eux aussi d'une grande force, sont plus classiques, en particulier si l'on s'en tient à leur durée – ce ne sont pas de brefs flashes – et à leur mode d'apparition – ils ne surgissent pas inopinément, mais sont convoqués par la discussion entre l'homme et la femme. Aussi peut-on considérer le flash mnésique que je viens d'étudier comme une figure qui fait véritablement rupture, voire, d'un point de vue symbolique, comme l'avènement même du cinéma moderne, son moment d'inauguration, son acte de naissance, au même titre que d'autres auteurs ont évoqué le regard-caméra de *Monika*¹⁴ ou les *jump cuts* d'*À bout de souffle*¹⁵. À mes yeux, aucun flash-back antérieur à celui-ci, dans l'histoire du cinéma, ne possède la même

¹⁴ Alain Bergala, « La réminiscence ou Pierrot avec Monika », in *Pour un cinéma comparé (influences et répétitions)*, éd. Jacques Aumont, (Paris : Cinémathèque française, 1996).

¹⁵ Kristin Thompson et David Bordwell, *Film History. An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2010), 404.

puissance d'interruption et de discontinuité, pas même dans *La Maison du docteur Edwardes* (*Spellbound*) d'Alfred Hitchcock en 1945, ni dans *Soudain l'été dernier* (*Suddenly, Last Summer*) de Joseph L. Mankiewicz en 1959 – la même année d'ailleurs qu'*Hiroshima, mon amour*.

*

Dans les années qui suivent le flash mnésique d'*Hiroshima mon amour*, *Le Prêteur sur gages* de Sidney Lumet est sans aucun doute le film qui est allé le plus loin dans la tentative de nous faire partager l'horreur que vit au quotidien un personnage traumatisé, grâce au travail extrêmement précis réalisé par le monteur Ralph Rosenblum, en étroite concertation avec Lumet. Ce film est l'adaptation du roman éponyme d'Edward Lewis Wallant, publié en 1961. Son protagoniste, Sol Nazerman, prêteur sur gages new-yorkais incarné par Rod Steiger, est un rescapé de l'Holocauste qui souffre de culpabilité du survivant, et qui se retrouve submergé par de terribles souvenirs à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du viol et du meurtre de sa femme dans un camp d'extermination nazi. Lumet reprend des solutions esthétiques inaugurées par Resnais, mais en les faisant évoluer. En particulier, les flashes mnésiques du *Prêteur sur gages* sont beaucoup plus brefs que ceux d'*Hiroshima mon amour* ; ils sont aussi beaucoup plus nombreux, puisqu'on en trouve dans neuf scènes du film, et plusieurs fois répétés ; l'entrelacs de présent et de passé y est beaucoup plus marqué ; enfin, l'agression du spectateur par la forme filmique y est fortement accentuée.

Cela est particulièrement visible dans deux scènes marquantes, où Sol se retrouve assailli par des flashes mnésiques des camps de concentration : celle au cours de laquelle il ferme sa boutique située à Harlem et se dirige à pied vers sa voiture ; et celle durant laquelle une jeune femme enceinte extrêmement pauvre vient mettre en gage sa bague de fiançailles. Dans les deux cas, très peu d'éléments avertissent le spectateur de la potentielle survenue d'un flash-back – et même aucun dans la deuxième scène évoquée. Dans la première, on note en revanche une légère préparation : quand Sol regarde la date sur l'éphéméride, au moment où il tire la grille de son

magasin, cela entraîne chez lui un changement d'expression assez net, qu'accompagne une inflexion de la musique, qui prend soudain des tonalités discordantes.



Fig. 6 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)



Fig. 7 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)

Dans les deux cas également, on remarque, dans l'environnement immédiat de Sol, la présence d'éléments déclencheurs du flash-back. Des sensations vécues au présent pointent, par analogie, vers des sensations équivalentes éprouvées par le passé, au moment du traumatisme originel, provoquant sa réactivation. Dans la première scène, il s'agit d'abord d'une sensation auditive : ce sont des aboiements hors champ qui font surgir le premier flash. C'est ensuite une sensation visuelle qui prend le relais et enfonce le clou : un garçon, agressé par une bande de jeunes, tente de fuir un *playground* en s'agrippant au grillage, ce qui fait immédiatement écho, dans l'esprit de Sol, à une scène vécue dans le camp nazi, lorsqu'un co-détenu – un bon ami de Sol – avait désespérément tenté de s'évader en s'accrochant aux fils barbelés qui encerclaient le camp. Le raccord par analogie se trouve renforcé par la logique des mouvements optiques : le brusque zoom arrière sur le prisonnier répond au zoom avant effectué dans le plan qui précède, sur le jeune homme attaqué par le gang. La relation entre présent et passé, basée sur une correspondance, est ici plus radicale que dans *Hiroshima, mon amour*, puisque nous n'avons, entre les deux plans distincts des hommes agrippés aux grillages, aucun plan de réaction sur le visage de Sol.

SURGISSEMENTS ET BOMBARDEMENTS D'IMAGES :
LES FLASH-BACKS POST-TRAUMATIQUES AU CINEMA



Fig. 8 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)



Fig. 9 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)



Fig. 10 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)



Fig. 11 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)



Fig. 12 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)

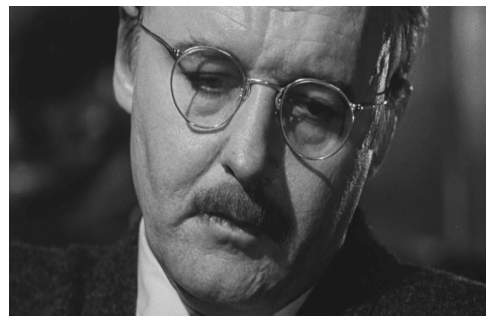


Fig. 13 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)

Dans la deuxième scène, et même si la jeune femme peut, en raison de son visage émacié et de son teint pâle, évoquer le physique d'une déportée – ou du moins l'image stéréotypée que nous pouvons en avoir –, ce n'est qu'au moment où Sol tourne son regard vers sa main, et donc vers sa bague, que le souvenir traumatique lui saute littéralement au visage.



Fig. 14 : *Le Prêtreur sur gages* (Lumet, 1964)

Par ailleurs, dans ces deux passages, le mécanisme par lequel le souvenir remonte à la conscience est comparable. Il est figuré par un type de montage que l'on pourrait qualifier d'additif ou, mieux, de cumulatif. Toutefois, par rapport à *Hiroshima, mon amour*, dans lequel une forme de montage cumulatif était déjà mise en œuvre – mais à l'échelle du film entier, dans des séquences éloignées les unes des autres –, l'apport d'éléments nouveaux se produit ici à l'intérieur d'une même scène. Les premiers flashes mnésiques, beaucoup plus courts que celui d'*Hiroshima, mon amour*, sont trop brefs pour être saisis. Dans la scène des bagues, leur explicitation s'effectue par leur répétition et l'allongement progressif de leur durée. De la sorte, les flashes se voient intégrés à un flash-back plus long, et c'est alors qu'ils prennent sens : par le biais d'un travelling de la gauche vers la droite, nous découvrons les mains alignées des détenus, dont les nazis ôtent toutes les bagues et les alliances.

SURGISSEMENTS ET BOMBARDEMENTS D'IMAGES :
LES FLASH-BACKS POST-TRAUMATIQUES AU CINEMA



Fig. 15 : *Le Prêleur sur gages* (Lumet, 1964)

Sidney Lumet lui-même, dans *Faire un film*, explique son raisonnement :

« Comment fonctionne la mémoire quand on la refoule, quand on combat les estocades qu'elle porte pour atteindre notre conscience ? J'ai trouvé la réponse en analysant mes propres processus mentaux quand un souvenir que je refusais de me coltiner avait fini par percer et par phagocyter le présent. [...] Je me suis rendu compte que les émotions refoulées m'apparaissaient dans des éclairs de moins en moins furtifs, jusqu'à ce que finalement elles émergent complètement, en pleine lumière, prenant le pouvoir, renversant toutes les pensées conscientes. Le [...] problème était de savoir comment traduire ce processus mental en procédé cinématographique. Je savais que lorsque ces sentiments étaient stimulés pour la première fois, ils apparaissaient par flashes extrêmement brefs. Mais brefs à quel point ? Une seconde ? Moins ? La vérité admise à l'époque était que le cerveau ne pouvait ni retenir ni comprendre une image qui durait moins d'un huitième de seconde, à savoir trois photogrammes. Je ne sais pas comment ce chiffre avait été établi, mais Ralph Rosenblum [...] et moi-même avons décidé de jouer là-dessus. »¹⁶

Et c'est exactement ce qu'ils ont fait, utilisant des plans flashes de deux ou quatre photogrammes (c'est-à-dire d'un douzième ou d'un sixième de seconde), plans dont la durée a été, au moment de leur répétition, doublée à huit photogrammes, puis quadruplée à seize photogrammes, soit deux-tiers de seconde.

¹⁶ Sidney Lumet, *Faire un film*, trad. Charles Villalon (Nantes : Capricci, 2016), 203-204.

La première scène, celle des grillages, emploie cette même stratégie, mais Lumet en ajoute une seconde : après quatre plans très brefs d'un berger allemand qui court aux côtés d'un garde, il fait survenir d'autres flashes qui apportent des éléments nouveaux, sans liens apparents – au premier abord – avec les plans du chien. Ainsi, un flash donne à voir un détenu que l'on devine être Sol ; et un dernier flash montre le déporté qui s'accroche à la clôture.



Fig. 16 : *Le Prêteur sur gages* (Lumet, 1964)



Fig. 17 : *Le Prêteur sur gages* (Lumet, 1964)



Fig. 18 : *Le Prêteur sur gages* (Lumet, 1964)

Ces six flashes successifs, on ne peut pas encore les relier les uns aux autres. Pour cela, il faut attendre un flash-back plus développé que les autres, qui arrive quelques instants plus tard et prend définitivement le pas sur la réalité présente en s'y substituant, tant sur le plan visuel que sonore. Il est à noter que ce flash-back, dans lequel culmine la scène, comporte en son sein de nombreux plans successifs, ce qui empêche de parler de « flash » à son

propos – car cette multiplicité de plans est incompatible avec la soudaineté connotée par le mot « flash ». Ce montage permet l'articulation des éléments, jusque-là déconnectés les uns des autres, livrés par les flashes qui précèdent. De la sorte, ils se voient mis en récit, et les flashes initiaux, d'abord inintelligibles, prennent sens.

Enfin, dans ces deux scènes, le retour au présent s'effectue pour Sol avec beaucoup de difficulté : de nouveaux flashes s'imposent encore à sa conscience après le flash-back le plus développé, comme s'il s'agissait d'images rémanentes qui continuaient à s'inscrire sur sa rétine après coup – ce que l'anglais nomme « *afterimages* ». Ainsi, dans la scène des grillages, lorsque Sol, nauséux, finit par atteindre sa voiture, trois flashes font encore leur apparition, le dernier donnant l'illusion de superposer un instant le corps du déporté à celui d'un piéton qui s'apprête à traverser la chaussée et que Sol manque d'écraser.

*

Examinons à présent une dernière scène du *Prêleur sur gages*, qui va un cran plus loin dans la représentation du flash-back post-traumatique. Elle intervient au moment où une prostituée, interprétée par Thelma Oliver, offre son corps à Sol. Il y aurait beaucoup à dire de l'entrelacs des temporalités, comme de la logique associative sur laquelle repose ce passage. Toutefois, ce qui est le plus notable, à mes yeux, est un élément présent en filigrane dans les scènes précédemment analysées, mais qui se manifeste plus nettement ici : le sentiment que nous pouvons ressentir, en tant que spectateurs, d'être bombardés d'images, du moins durant la première partie de la scène, avant que nous n'entrions de plain-pied dans le flash-back le plus long – celui qui montre Sol forcé d'assister au viol de sa femme par un nazi. Le surgissement du premier flash se prolonge en effet par une avalanche de courts plans montés *cut*, sans aucun ménagement pour le spectateur, ce qui produit, par moments, une sensation de quasi-clignotement. Celle-ci tient au grand nombre de plans – quarante-six en une minute –, et au fait que certains d'entre eux (les flashes mnésiques) durent à peine quelques photogrammes. Du reste, ce montage évoque par instants la pratique expérimentale du *flicker*, même s'il existe des différences évidentes entre cette scène et les films avant-gardistes

de Peter Kubelka, Paul Sharits ou Ernie Gehr. Lumet et Rosenblum ont cependant effectué un travail de montage qui le rapproche, par certains aspects, du montage métrique associé aux *flicker films*, notamment par la détermination *a priori* du nombre de photogrammes composant chaque flash, indépendamment de la durée réelle de l'action. Ainsi, Lumet déclare : « Tandis que la scène se poursuivait, je pouvais étendre la durée de l'apparition de l'image à quatre photogrammes, huit photogrammes, seize photogrammes, et ainsi de suite, dans une progression arithmétique jusqu'à ce qu'elle prenne le dessus sur la scène et que le flash-back puisse se dérouler dans sa continuité »¹⁷.

Mais au-delà de leur nombre et de leur durée, c'est l'enchaînement des plans qui est ici remarquable : ce dernier n'obéit pas à la logique du montage en continuité, c'est-à-dire celle des raccords qui adoucissent la césure des *cuts* et donnent une sensation de fluidité ; il vise au contraire à faire ressentir une forme de saccade, de secousse, lors du passage d'un plan au suivant. Le montage se fait donc par à-coups et par interruptions, avec brusquerie, ce qui, là non plus, n'est pas sans rappeler la pratique du *flicker* – à cette différence près que la friction ne s'effectue pas entre un photogramme et le suivant, mais entre un plan et le suivant, aussi brefs soient-ils. Comme l'écrit Vincent Deville, « le *flicker* repose [...] sur une radicalisation de la discontinuité inhérente au médium, par un saut abrupt d'un photogramme à l'autre qui amplifie le différentiel entre motifs, formes, couleurs, lumières... De fait, quand le lien optique n'est plus possible entre eux, que l'œil du spectateur ne parvient plus à créer une liaison harmonieuse, l'œil et le cerveau accusent la différence, ce qui se traduit par un effet plus ou moins prononcé de dissonance, qui donne la sensation d'un clignotement »¹⁸. Dans une logique comparable, Lumet, ici, évite autant que possible les raccords – hormis les raccords par analogie, car ces derniers n'empêchent pas un effet de saute. On remarque même des sortes de faux raccords, dus à la direction des regards de Sol. Ainsi, de même que le protagoniste est littéralement assiégé par la succession désordonnée de ses perceptions au présent et de ses souvenirs

¹⁷ Sidney Lumet, 204-205.

¹⁸ Vincent Deville, *Les Formes du montage dans le cinéma d'avant-garde* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014), 200-201.

traumatiques, de même le spectateur se voit-il mitraillé par le montage ultra-rapide. Chaque *cut* agresse son œil, et constitue pour lui, pourrait-on dire, un mini-traumatisme perceptif, qui lui permet d'expérimenter en partie, viscéralement, le choc physique et psychologique qui affecte le personnage.

Du point de vue du spectateur, ce choc provient avant tout du recours à des plans d'une extrême brièveté – un douzième à un sixième de seconde –, donnant ainsi l'impression de parvenir à la conscience en surmontant une résistance : le fait que les flashes disparaissent aussi soudainement qu'ils sont apparus suggère leur répression par une censure à laquelle ils auraient furtivement réussi à échapper. Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si j'associe le mot « flash » à ces plans très brefs, qui ne sont réductibles ni à des inserts, ni à des plans de coupe. Le flash en effet, comme l'a démontré Kate Flint¹⁹, entretient une connexion avec une certaine forme de violence. Ainsi, en photographie, le flash agresse et aveugle. En raison de sa soudaineté, il suscite de la surprise chez les personnes photographiées, voire une réaction de sursaut. L'imprévisibilité de son déclenchement génère donc un choc, qui s'exerce également chez les spectateurs de cinéma confrontés à des flashes mnésiques. À cette première forme de choc s'en ajoute une seconde : le flash photographique se caractérise par un éclat lumineux intense, si ce n'est douloureux, qui n'est pas sans évoquer, par sa puissance et sa fugacité, la décharge électrique, foudroyante, d'un éclair d'orage. Physiquement, c'est d'ailleurs ainsi que fonctionne le flash : un condensateur se remplit d'électricité, et lorsque le contacteur est refermé, il se vide d'un coup dans le tube à éclat qui, sous la charge, produit un éclair. Dans *Le Prêteur sur gages*, les flashes mnésiques peuvent être rapprochés, à bien des égards, des flashes photographiques que je viens de décrire. Comme eux, ils aveuglent, puisqu'ils rendent les personnages qu'ils touchent inaptés à interagir, au présent, avec le milieu dans lequel ils évoluent. De plus, comme les flashes photographiques, ils figent ces personnages, les médusent, les sidèrent. Par leur brièveté, ils foudroient tout autant le spectateur, et contribuent en cela à une certaine agression formelle, qui permet la transmission partielle du traumatisme du personnage au spectateur, son partage sensible. Cette

¹⁹ Kate Flint, *Flash ! Photography, Writing and Surprising Illumination* (Oxford: Oxford University Press, 2018).

stratégie esthétique n'est-elle d'ailleurs pas celle que revendique Patrizia Lombardo lorsqu'elle écrit, à propos de *Shutter Island* de Martin Scorsese (2010) – un film qui, comme ceux que j'ai étudiés dans cet article, présente un personnage profondément traumatisé, « hanté par les souvenirs de la guerre, des massacres perpétrés par les nazis et les Américains, de la mort de sa femme dans un incendie »²⁰ : « Quel est le but de l'art ? Est-il de nous apaiser ou de nous choquer, de nous secouer ? »²¹.

J'aimerais, pour conclure, formuler une hypothèse, en liant histoire des formes cinématographiques et histoire des contextes : les surgissements et bombardements d'images que je viens d'étudier n'émergent-ils pas en même temps que la modernité cinématographique ? Faut-il n'y voir qu'une coïncidence ? J'ai tendance à penser que la violence de l'Histoire, tout particulièrement de la Seconde Guerre mondiale et du génocide nazi, ainsi que la « brutalisation » des sociétés qui en a résulté – pour reprendre le concept de l'historien George L. Mosse, qui l'appliquait pour sa part aux sociétés post-Première Guerre mondiale²² –, ont conduit certains cinéastes à ne plus s'accommoder de la fluidité et de la douceur inhérentes au montage en continuité, mais ont exigé d'eux la recherche de formes plus agressives, capables de traduire le choc de ces expériences extrêmes. Le traumatisme de la guerre et des horreurs génocidaires pourrait donc constituer un facteur explicatif, parmi d'autres, de l'évolution des formes cinématographiques – en l'occurrence, des formes de montage et de figuration du passé dans des flash-backs. C'est le constat que dressait déjà Serge Daney dans son *Ciné-journal*, lui qui voyait en Resnais le cinéaste qui, le premier, avait su sentir cette crise de civilisation, et surtout l'enregistrer – l'encapsuler pour ainsi dire – dans la forme profondément novatrice de ses films : « Au tournant des

²⁰ Patrizia Lombardo, *Memory and Imagination in Film. Scorsese, Lynch, Jarmusch, Van Sant* (New York & Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014), 75.

²¹ Patrizia Lombardo, *Memory and Imagination in Film*, 74.

²² George L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, trad. Édith Magyar (Paris : Hachette, 1999).

années soixante, Resnais a été mieux qu'un bon cinéaste : un sismographe. Il lui est arrivé cette chose terrible de capter l'événement fondateur de la modernité : qu'au cinéma comme ailleurs, il faudrait compter avec un personnage de plus : l'espèce humaine. Or ce personnage venait d'être nié (les camps de concentration), atomisé (la bombe), diminué (la torture), et le cinéma traditionnel était bien incapable de « rendre » cela. Il fallait trouver une forme. Ce fut Resnais »²³.

Est-ce parce que les spectateurs ont, entre la Seconde Guerre mondiale et la fin des années 1950, développé une accoutumance, voire une insensibilité aux terribles images de l'Holocauste, qu'il est devenu nécessaire, à un moment donné, d'entrer dans la psyché des survivants pour tenter de représenter les flash-backs post-traumatiques qui les submergeaient – quitte à produire des formes cinématographiques agressives, violentes ? On peut regretter la surenchère d'effets qu'entraîne cette brutalisation du champ cinématographique, mais on peut y voir, *a contrario*, une manière de prendre acte des crises de l'Histoire et d'y répondre par l'expérimentation de nouvelles formes de représentation. Dans ses mémoires, Ralph Rosenblum, le monteur de *Prêteur sur gages*, va dans ce sens :

« En 1962, les gens avaient oublié la Seconde Guerre mondiale et ses atrocités [...]. Quelles techniques de pénétration émotionnelle Lumet pouvait-il mettre en œuvre pour aller au-delà des images d'actualité bien connues des bulldozers de la Libération poussant des piles de cadavres émaciés dans des fosses communes ? Il est certain que si les spectateurs se sont endurcis à ces images, ils peuvent s'endurcir à n'importe quoi. [...] Les scénaristes, Morton Fine et David Friedkin, devaient savoir à quoi ils s'exposaient, car, dans une note inhabituelle adressée au réalisateur, ils ont demandé que l'on trouve un moyen plus graphique de représenter la mémoire. Ils craignaient que le traditionnel flash-back n'ait pas l'impact nécessaire. Le moment était venu de procéder à une refonte du flash-back. »²⁴

²³ Serge Daney, *Ciné-journal* (Paris : Cahiers du cinéma, 1986), 164.

²⁴ Ralph Rosenblum et Robert Karen, *When the Shooting Stops... The Cutting Begins. A Film Editor's Story* (Boston: Da Capo Press, 1986), 150-151 (je traduis).

Or il y a, dans le geste consistant à transmettre, par le travail de la forme filmique et en particulier du montage, quelque chose de la violence des images qui hantent les survivants de traumatismes, la volonté – louable à mes yeux – de susciter compréhension et empathie chez le spectateur²⁵. C'est, indiscutablement, une manière d'adopter avec force le point de vue des victimes de l'Histoire, et par-là même de prendre résolument leur parti.

RÉFÉRENCES

- Bergala, Alain. « La réminiscence ou Pierrot avec Monika ». Dans Aumont, Jacques (dir.). *Pour un cinéma comparé (influences et répétitions)*. Paris : Cinémathèque française, 1996.
- Burgess, Ann Wolbert et Holmström, Lynda Lytle. « Rape Trauma Syndrome ». *American Journal of Psychiatry*, vol. 131, n° 9 (1974) : 981-986.
- Daney, Serge. *Ciné-journal*. Paris : Cahiers du cinéma, 1986.
- Deville, Vincent. *Les Formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Flint, Kate. *Flash ! Photography, Writing and Surprising Illumination*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir*. Trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis. Paris : Payot & Rivages, 2010 [1920].
- Hirsch, Joshua. *Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.
- Horowitz, Mardi. *Stress response syndromes*. New York: Aronson, 1976.
- Kaplan, E. Ann. *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005.

²⁵ Comme l'expliquent Patrizia Lombardo, Lars Sætre et Julien Zanetta dans *Exploring Text and Emotions*, 23, « les arts ont beaucoup à apprendre à la psychologie et à la philosophie des émotions. Certains philosophes contemporains, comme Martha Nussbaum et Greg Currie, sont à juste titre convaincus que la littérature [j'ajoute le cinéma] offre une expérience émotionnelle plus riche que la vie réelle. En effet, les romans et les poèmes représentent, expriment ou transforment davantage d'expériences émotionnelles que l'existence ordinaire, en particulier des situations que nous n'avons jamais connues et sur lesquelles nous sommes invités à méditer » (je traduis).

SURGISSEMENTS ET BOMBARDEMENTS D'IMAGES :
LES FLASH-BACKS POST-TRAUMATIQUES AU CINEMA

- Lifton, Robert Jay. *Home from the war: Vietnam veterans, neither victims nor executioners*. New York: Simon and Schuster, 1973.
- Lombardo, Patrizia. « Empathie et simulation ». In Gefen, Alexandre et Vouilloux, Bernard (dir.). *Empathie et esthétique*. Paris : Hermann, 2013 : 15-33.
- Lombardo, Patrizia. *Memory and Imagination in Film. Scorsese, Lynch, Jarmusch, Van Sant*. New York & Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014.
- Lombardo, Patrizia, Sætre, Lars et Zanetta, Julien (dir.). *Exploring Text and Emotions*. Aarhus: Aarhus University Press, 2014.
- Lumet, Sidney. *Faire un film*. Trad. Charles Villalon. Nantes : Capricci, 2016.
- Mosse, George L. *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*. Trad. Édith Magyar. Paris : Hachette, 1999.
- Rosenblum, Ralph et Karen, Robert. *When the Shooting Stops... The Cutting Begins. A Film Editor's Story*. Boston: Da Capo Press, 1986.
- Targowla, René. « Le syndrome d'hypermnésie émotionnelle paroxystique ». *La Presse Médicale*, 58, n° 40 (1950) : 728-730.
- Thompson, Kristin et David Bordwell. *Film History. An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2010.
- Turim, Maureen. *Flashbacks in Film. Memory and History*. New York: Routledge, 2014 [1989].
- Walker, Janet. *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust*. Berkeley: University of California Press, 2005.

BAPTISTE VILLENAVE est, depuis 2012, maître de conférences en études cinématographiques à l'université de Caen Normandie, et membre de l'équipe de recherche LASLAR (Lettres, Arts du spectacle, Langues romanes, UR 4256). Ancien élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, il est l'auteur de l'ouvrage *Le Nouvel Hollywood (1967-1980). Une réinvention du point de vue* (2022). Il a également co-dirigé deux ouvrages collectifs, *Le Regard à l'œuvre. Lecteurs de l'images, spectateurs du texte* (2014) et *L'image, le secret* (2020), ainsi qu'un numéro de revue (*Double Jeu*, n° 11, 2014, *Cinéma et théâtre américains : influences, relations, transferts*). Par ailleurs, il a publié des articles et des contributions sur Brian De Palma, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Peter Watkins, Wim Wenders, Alan J. Pakula... Ses travaux de recherche s'orientent actuellement vers la question de la violence formelle, de sa nature, de ses fonctions et de ses répercussions sensorielles et émotionnelles.

*Baudelaire, les émotions et la Nouvelle Vague
cinématographique : correspondances « lombardiennes »*

Ioan POP-CURŞEU* 

Abstract: *Baudelaire, Emotions and the cinematic New Wave: “Lombardian” Correspondences.* Integrating various insights from Patrizia Lombardo’s writings, this paper aims to explore how the filmmakers of the French New Wave related to Baudelaire’s work. Indeed, a close look at the films of Truffaut, Godard, Kast, Chabrol, Rohmer, Rivette, Rouch, Varda, Vadim, Schroeder, Mocky, Pollet shows that these filmmakers often referred to Baudelaire in their works, and even sometimes constructed a profoundly Baudelairean aesthetic thinking. There are several elements that explain the Baudelairean passions of the members of the New Wave, in particular the fascination with Parisian inspiration of some authors who no longer work in studios, but also the way in which the poet of *The Flowers of Evil* treated emotions. The problematization of love in the films of the French New Wave often has Baudelairean overtones, as these filmmakers were marked by the figure of the dandy, but other emotions depicted by them also have a quite obvious poetic ascendancy. In this article, image fragments of films and poems, historical testimonies, as well as writings by these filmmakers who were first film critics are analyzed in a comparative perspective.

Keywords: Baudelaire, cinema, New Wave, Patrizia Lombardo, emotions, love, dandy, aesthetics, Parisian films.

* Professeur en études cinématographiques, Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie, ioan.pop-curseu@ubbcluj.ro



Dans *Pierrot le Fou* de Jean-Luc Godard (1965), il y a – dès le tout début du film – une scène dont on n’aura jamais de cesse de souligner l’importance. Lors d’une soirée ennuyeuse que le personnage principal, Ferdinand (Jean-Paul Belmondo), est obligé de passer chez ses beaux-parents, celui-ci rencontre le cinéaste américain Samuel Fuller, avec lequel il a une brève conversation, aidé par une jeune traductrice (07:03-08:21). En demandant à Fuller ce qu’il fait à Paris, Pierrot apprend que le réalisateur est là pour faire un film intitulé *Flowers of Evil*. Suit une réponse télégraphique mais qui n’en dit pas moins toute l’admiration de Godard pour le poète : « Baudelaire, c’est bien ! » Cette entrée en la matière est complétée par une question générale de Pierrot, qui a toujours voulu savoir « exactement » ce que c’est que le cinéma. Sur quelques petites hésitations de la traductrice, qui semble particulariser la question, Samuel Fuller répond avec une description, qui va très bien pour sa démarche créatrice – et implicitement pour celle de Godard – mais aussi pour l’ensemble de l’univers poétique de Baudelaire : « un film est comme un champ de bataille : l’amour, la haine, l’action, la violence et la mort, en un seul mot l’émotion » (« a film is like a battleground : love, hate, action, violence and death, in one word emotions »). Pas du tout convaincu, Pierrot laisse pousser un « Ah ! » et s’en va. Ne nous y trompons cependant pas : même si ses films semblent souvent secs à force d’intellectualisme et d’experimentalisme, c’est un cinéma des émotions que Godard a toujours voulu faire, ainsi que bon nombre de ses compagnons de route de la Nouvelle Vague. De plus, ce qui est particulièrement intéressant dans la rencontre entre Ferdinand-Belmondo et Fuller, c’est que l’essence même du cinéma est liée à la production de l’« émotion » et que cela est élaboré dans un contexte où l’on parle aussi de Baudelaire.

Cette fameuse scène godardienne peut être regardée comme une sorte de matrice imaginaire et inspirationnelle du présent article, dans lequel je vais essayer de suivre les traces de la présence de Baudelaire dans les œuvres des représentants/-es de la Nouvelle Vague, en prenant comme fil rouge la question de la production et transmission de l’émotion cinématographique¹.

¹ Je me revendique partiellement d’un article-culte sur ce thème : Neal Oxenhandler, « The Dialectic of Emotion in New Wave Cinema », *Film Quarterly*, Vol. 27, No. 3 (Spring, 1974): 10-19.

Très libres dans leur traitement de la littérature et des références littéraires, les « nouveaux » cinéastes des années 50-60 puisent à pleines mains dans *Les Fleurs du Mal* et jouent même sur de savantes intertextualités poétiques qui leur servent souvent à bâtir des réflexions très raffinées sur les sentiments humains. Il faut préciser que toute cette incursion dans l'histoire un peu particulière de la cinématographie baudelairienne sera un tribut direct et indirect à la pensée de Patrizia Lombardo qui, si elle ne m'a pas révélé l'œuvre de Baudelaire, tout en me la faisant apprécier et comprendre encore plus en profondeur par rapport à de premières intuitions anciennes, m'a révélé le cinéma de la Nouvelle Vague, dans les cours de cinéma et littérature comparée où j'ai eu le privilège d'être à ses côtés en tant qu'assistant. D'ailleurs, c'est la même Patrizia Lombardo qui a articulé à plusieurs reprises l'idée d'une parenté possible entre les œuvres de Baudelaire et l'esprit du cinéma².

Mais comment circonscrire de manière tant soit peu précise le champ d'investigation concernant ce mouvement fluide appelé Nouvelle Vague ? On retiendra d'abord une source et un style assez particulier de filmer : il s'agit des réalisateurs qui ont fait leurs armes aux *Cahiers du cinéma* en tant que critiques, qui ont mis les bases de la « politique des auteurs »³, qui ont réalisé des films à petit et moyen budget, sous la houlette de quelques producteurs hors-système ou en les produisant eux-mêmes : Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette, Rohmer, Doniol-Valcroze, Pierre Kast... S'ajoutent à ce groupe des gens qui ont fait corps commun avec les « jeunes Turcs » des *Cahiers*, en suivant pour un certain temps ou pour toujours la même route : Jean Rouch, Agnès Varda, Jacques Demy, Barbet Schroeder, Jean-Daniel Pollet. Quant à l'intervalle chronologique pendant lequel il faudrait situer la Nouvelle Vague, une décennie s'impose d'emblée : 1958-1968, c'est-à-dire entre l'apparition des premiers films stylistiquement nouveaux et les mouvements de mai, qui ont

² Patrizia Lombardo, « Cruellement bleu », *Critical Quarterly* 35, 4 (1994): 131-133 ; *Cities, Words and Images. From Poe to Scorsese* (Houndmills : Palgrave Macmillan, 2003), 162-163, 174-185 (« my purpose, which is to show the link between Baudelaire's intuitions and film aesthetic », 180).

³ Patrizia Lombardo, *Memory and Imagination in Film : Scorsese, Lynch, Jarmusch, Van Sant* (Houndmills : Palgrave Macmillan, 2014), 17 : « the term launched by la Nouvelle Vague, la politique de l'auteur, indicating that good filmmakers are artists whose style is recognizable in all their works », 90 : « style has a signature ».

déterminé l'orientation de certains cinéastes vers un cinéma plus politique ou franchement militant⁴. Il va sans dire que les réalisateurs/ -trices qui ont continué à pratiquer la stylistique Nouvelle Vague après 1968 feront, avec leurs films postérieurs à cette année, jusqu'aux années 2000, l'objet de la présente étude, surtout si leur travail se rapporte en quelque sorte que ce soit à Baudelaire. La caractéristique la plus saillante de la Nouvelle Vague est, cependant, une « vrai cinéphilie », ouverte, dynamique et compréhensive, que Patrizia Lombardo circonscrit de manière brillante en commentant l'œuvre d'un descendant du mouvement cinématographique français, Jim Jarmusch et son film *Permanent Vacation* (1980) :

Crossovers can be seen to be at work from *Permanent Vacation* onwards: as with Godard and Truffaut, books meet the screen and the memory of literary quotations is allied to that of cinematographic effects. True cinephiles are not able to content themselves with their knowledge of cinema. They are not positivists with one-track minds, focussing on a flawless knowledge of titles, scenes, actors and production anecdotes. No, true cinephiles, as established by the Nouvelle Vague, while being convinced of the technical specificity of cinema, feel a deep continuity among the arts; and cinema could encompass all of them, flirting with all of them in sparks and in fragments – sparks which link image, verse and music; sounds and colours; noises and silences.⁵

⁴ Ginette Vincendeau, « Introduction Sixty Years of the French New Wave, from Hysteria to Nostalgia and Beyond », *The French New Wave. Critical Landmarks*, New Expanded Edition, ed. Peter Graham et Ginette Vincendeau (London & New York : Bloomsbury, 2022), 12-13. Michel Marie, *La Nouvelle Vague* (Paris : Armand Colin, 2007), retient, quant à lui l'intervalle chronologique 1958-1963.

⁵ Patrizia Lombardo, *Memory and Imagination in Film : Scorsese, Lynch, Jarmusch, Van Sant*, 128 : « Des croisements sont à l'œuvre dès *Permanent Vacation*: comme chez Godard et Truffaut, le livre rencontre l'écran et la mémoire des citations littéraires s'allie à celle des effets cinématographiques. Le vrai cinéophile ne peut se contenter de sa connaissance du cinéma. Ce ne sont pas des positivistes à l'esprit monocorde, focalisés sur une connaissance sans faille des titres, des scènes, des acteurs et des anecdotes de production. Non, le vrai cinéophile, tel que l'a institué la Nouvelle Vague, tout en étant convaincu de la spécificité technique du cinéma, ressent une continuité profonde entre les arts ; et le cinéma pourrait les englober tous, flirter avec eux par étincelles et par fragments – étincelles qui lient image, vers et musique ; sons et couleurs ; bruits et silences. » (ma traduction).

Ce qu'il faut dire d'emblée, c'est que la pépinière de la Nouvelle Vague, à savoir les *Cahiers du cinéma*, dès les premiers numéros de 1951, semble constituer un terreau fertile et une atmosphère discursive propice à Baudelaire. Le poète et critique d'art est souvent mentionné dans les pages de la revue, non seulement par les futurs réalisateurs de films, mais aussi par d'autres critiques (le grand mentor André Bazin⁶, auteur dans les années quarante d'une thèse à l'École Normale de Saint-Cloud sur les aspects religieux de la poésie de Baudelaire⁷ ; Jean Domarchi, Jean Myrsine, André Labarthe, Claude Beylie, André Martin, Robert Lachenay), dans des contextes extrêmement variés, ce qui engage un dialogue trans-artistique qui passera, comme on le verra, de la page imprimée à la pellicule cinématographique. Baudelaire figure en tant que modèle dans le grand débat sur la critique des numéros de 1952-53 : Serge Parmion apprécie l'amateurisme et le dilettantisme comme plus propres à fonder un jugement de valeur que la critique professionnelle et se réclame en cela de Baudelaire⁸, tandis que Carlo Rim affirme la nécessité de l'implication émotionnelle du critique : « Il y a eu la sensiblerie de Diderot, mais il y a eu aussi la sensibilité presque infaillible de Baudelaire. Un critique sans âme n'est qu'un pion. »⁹ Dans les pages des *Cahiers...*, Baudelaire sert comme point de référence pour l'analyse de l'œuvre de certains réalisateurs. André Labarthe consacre en 1956 un article à Josef von Sternberg, « Un metteur en scène baudelairien », dans lequel il tisse un parallèle entre le poète et le réalisateur sur la base de l'idée qu'ils ont tous les deux construit un « univers moral », qui est « fabriqué de toutes pièces ». Chaque film de Sternberg « nous introduit dans un paradis artificiel où les objets perdent leurs contours et leurs aspects habituels »¹⁰.

⁶ Patrizia Lombardo, *Memory and Imagination in Film : Scorsese, Lynch, Jarmusch, Van Sant*, 98 : « The films and the theories of Truffaut, Godard, Rivette and Rohmer all derive from their intellectual exchanges and sometimes disagreements with Bazin. »

⁷ Dudley Andrew, *André Bazin*, Revised edition (Oxford & New York: Oxford University Press, 2013), 39.

⁸ « Notre enquête sur la critique », *Cahiers du cinéma*, n°15 (septembre 1952) : 44.

⁹ « Notre enquête sur la critique », *Cahiers du cinéma*, n°21 (mars 1953) : 33.

¹⁰ André Labarthe, « Un metteur en scène baudelairien », *Cahiers du cinéma*, n°58 (avril 1956) : 47-48.

Cependant, pour respecter scrupuleusement la chronologie et pouvoir passer ensuite aux films réalisés par les critiques des *Cahiers...*, il faut préciser que le premier à citer Baudelaire dans les pages de la revue est Pierre Kast. En parlant de l'attrayante actrice américaine Esther Williams, Kast fait un commentaire analogique et parle de « cette exubérance de la région pubienne qui *fait invinciblement penser à la jeune géante de Baudelaire* »¹¹. C'est au même poème de Baudelaire que Kast fait allusion en commentant *Huit et demi* de Fellini, dans le numéro 145 de juillet 1963 des *Cahiers...*, et en soulignant que la Saraghina est une « femelle de Cro-Magnon et transposition cinématographique de la jeune géante de Baudelaire »¹². Il n'est peut-être pas un hasard que Pierre Kast soit le premier à se pencher sur la dimension filmique de la matière baudelairienne, en consacrant tout un film court au poète des *Fleurs : Images pour Baudelaire* (1958).

L'analyse des cinéastes de cette étude a en quelque sorte l'obligation de placer à sa tête François Truffaut, qui a le mérite non seulement d'être l'un des critiques et théoriciens les plus forts¹³ de la Nouvelle Vague, mais qui est resté fidèle tout au long de sa carrière, interrompue brutalement en 1984, aux idéaux de sa jeunesse et à une stylistique élaborée dès *Les 400 coups* (1959). Le cachet personnel de Truffaut passe à travers le traitement rhapsodique de certains thèmes, le penchant pour la comédie dramatique et pour les états d'âme changeants¹⁴, une manière dynamique de filmer et de présenter ses personnages, la préférence avouée pour la pellicule noir et blanc, malgré quelques chefs-d'œuvre tournés en couleurs, et – surtout – à travers l'exploration continue et obsessionnelle d'une émotion humaine fondamentale, l'amour, qu'il s'agisse de l'amour filial, de celui qui prend les formes de l'amitié, de l'amour érotique, de l'amour trompé ou de temps en temps de l'amour

¹¹ Pierre Kast, « Une stakhanoviste de l'érotisme de choc : Esther Williams », *Cahiers du cinéma*, n°3, juin (1951) : 38.

¹² Pierre Kast, « Les Petits potamogétons », n°145 (juillet 1963) : 50.

¹³ Adjectif qui plaisait beaucoup à Patrizia Lombardo sur les traces de Baudelaire.

¹⁴ Patrizia Lombardo, « Action, Space and Emotion in Film: Reality and Speech Acts in Bresson and Scorsese », *Studia UBB Dramatica*, Year LIII, Issue 2 (2008), 13: « most of Truffaut's films are constructed on the fluctuation from a joyful and ironic atmosphere to a sad and tragic one; his films are moving in the most literal sense of the word, since they move us both because of their content and because of their almost ineffable shifts and nuances from an emotional state to another ».

accompli. Il va sans dire que les couples – qui se forment et se réforment sans cesse – sont la cellule sur laquelle reposent les histoires des films de Truffaut¹⁵, comme on le verra brièvement plus bas.

Le réalisateur affirme d'ailleurs, dans une interview avec Claude-Jean Philippe de février 1976, qu'en tant que cinéphile il apprécie la représentation « des thèmes affectifs », les « histoires d'amour », les « sentiments » ou bien les « films passionnés »¹⁶. Sans doute Truffaut entend-il dans un sens précis la « passion » qui est impliquée dans l'expression « films passionnés », à savoir celui-là même qui dérive de l'étymologie du mot (*pathein*, « ressentir »), conformément auquel « la passion est un *sentiment intense et constant* », qui peut supposer des aspects positifs ou bien négatifs, ceux-ci surtout quand elle est synonyme d'un « emportement fougueux et ravageur »¹⁷. Cette importance capitale de l'univers émotionnel est reprise par le réalisateur dans une autre entrevue, pour Radio Canada : « Oui, je m'intéresse beaucoup plus aux émotions et aux relations entre les gens qu'aux idées. »¹⁸

Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que Baudelaire figure très tôt parmi les références critiques et littéraires essentielles de Truffaut, qui, dans une lettre à Helen Scott, du 26.09.1960, parle d'un projet d'adaptation de six contes d'Edgar Poe, dans la traduction « géniale » de Baudelaire. De jeunes réalisateurs devraient signer les films, soit sous la surveillance de Truffaut lui-même, soit sous celle d'« un type différent et consacré : Godard, Malle, Astruc, etc. »¹⁹. Dans le circuit culturel francophone, et non seulement, l'œuvre de Poe devient classique grâce à la transposition de Baudelaire, qui

¹⁵ François Guérif, *François Truffaut* (Éd. Les 400 coups, 2003), 29-37.

¹⁶ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/selection-claude-jean-philippe-passeur-de-cinema> (Épisode 3, consulté septembre 2024).

¹⁷ Patrizia Lombardo, « Passion du beau », in *Dictionnaire des passions littéraires*, éd. par Élisabeth Rallo Ditché, Jacques Fontanille, Patrizia Lombardo (Paris: Belin, 2005), 177. C'est peut-être à cause de la dimension passionnée (mais dans un sens stendhalien) de ses films, que Truffaut était un des réalisateurs préférés de Patrizia Lombardo.

¹⁸ <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/les-grands-entretiens/segments/entrevue/9973/francois-truffaut-jacques-chancel-cinema-la-nuit-americaine> (consulté septembre 2024).

¹⁹ François Truffaut, *Correspondance*, Lettres recueillies par Gilles Jacob et Claude de Givray, Notes de Gilles Jacob, Avant-propos de Jean-Luc Godard (Paris : Hatier-5 continents, 1988), 175.

est utilisée en tant que base pour un film collectif, connu sous le titre baudelairien d'*Histoires extraordinaires* et lancé en 1968 par Roger Vadim, Louis Malle et Federico Fellini. La ressemblance des deux projets, ainsi que la présence de Louis Malle, compagnon de route de la Nouvelle Vague, dans le groupe des réalisateurs peut porter à croire que le triptyque de 1968 est ce qui reste du projet esquissé par Truffaut en 1960.

Jules et Jim (1962) présente une des plus belles et tragiques explorations truffaldiennes de l'amour, à travers la passion que deux jeunes hommes, l'Autrichien Jules (Oskar Werner) et le Français Jim (Henri Serre), réunis dans le Paris des années précédant la première guerre mondiale conçoivent pour une seule et même femme, Catherine (Jeanne Moreau). Un soir les trois amis sortent du théâtre, après avoir vu une pièce dont l'héroïne, selon les mots de Catherine, « veut être libre » et « invente sa vie à chaque instant ». Les deux jeunes hommes ne se montrent pas enchantés : Jim la qualifie de « pièce confuse et complaisante », qui prétend « peindre le vice pour mieux montrer la vertu ». Jules n'aime pas le fait que l'auteur ne spécifie pas l'« époque » et le « milieu » dans lesquels a lieu l'action, sans préciser si son héroïne est vierge ou non. Ces « précisions physiques » sont réclamées par Jim aussi, qui souligne leur nécessité dans un conflit qui n'est pas « purement sentimental » et qui informe d'un autre côté les spectateurs/-trices « que le héros est impuissant, que son frère est homosexuel et que sa belle-sœur est nymphomane ». Catherine lance une accusation, qui a une portée plus grande, à savoir qu'eux (et les hommes en général) ne pensent « qu'à ça », c'est-à-dire à la sexualité. Jules ne refuse pas d'admettre cette vérité, en ajoutant que les femmes les y aident. Lancé dans cette voie, qui n'est pas de la « psychologie » mais de la « métaphysique », Jules bâtit une théorie sur la vie de couple, en soulignant que ce qui compte là-dedans, c'est « la fidélité » de la femme, celle de l'homme restant « secondaire ». Jules appuie sa pensée sur trois citations misogynes et perçantes, approximatives d'ailleurs, des textes de Baudelaire regroupés sous le titre communément admis de *Journaux intimes* :

Jules : Qui a écrit : « La femme est naturelle, donc abominable » ?

Jim : C'est Baudelaire, mais il parlait des femmes d'un certain monde et d'une certaine société.

Jules : Mais pas du tout, il parlait de la femme en général. Ce qu'il dit de la jeune fille, c'est magnifique : « épouvantail, monstre, assassin de l'art, petite sotte, petite salope, la plus grande imbécilité unie avec la plus grande dépravation ». Oh, un instant, je n'ai pas fini. Et ceci admirable : « J'ai toujours été étonné qu'on laisse entrer les femmes dans l'église. Quelle conversation peuvent-elles avoir avec Dieu ? »

Catherine : Vous êtes deux idiots.

Jim : Moi, je n'ai rien dit et je n'approuve pas forcément ce que dit Jules à deux heures du matin.

Le déferlement de misogynie de la part de Jules, doublé des protestations peu convaincantes de Jim, provoque une colère symbolique de Catherine, qui monte sur un mur qui longe la Seine et se jette de manière théâtrale dans le fleuve. C'est sa manière bien personnelle de montrer qu'elle ne peut accepter une telle conception de la femme et de se faire aider par les deux jeunes hommes qui sont tous les deux amoureux d'elle (voir l'intervalle 00:26:00-00:29:00). Toute cette séquence, assez longue, montre la maîtrise à la fois psychologique et cinématographique de Truffaut. En encadrant tour à tour les deux jeunes hommes qui parlent des femmes en commentant Baudelaire et Catherine qui réfléchit ironiquement à ce qu'elle entend, dans des plans d'ensemble ou plus rapprochés (allant jusqu'aux gros plans de visages), le réalisateur réussit à surprendre les réverbérations affectives d'une conversation, ainsi que les pensées subtiles qui animent les personnages les uns par rapport aux autres. Il faudrait souligner aussi que cette scène est purement truffaldienne, car elle a un équivalent pâle dans le roman adapté. Chez Henri-Pierre Roché, il n'y a pas de sortie au théâtre, mais au restaurant, et l'indignation de Kathe (Catherine) est déterminée par des tirades interminables de Jules, dont l'objet n'est pas précisé par le romancier²⁰.

Une situation semblable de réécriture d'une scène romanesque en langage cinématographique se trouve dans *Fahrenheit 451* (1966) qui, même s'il n'est pas considéré parmi les meilleurs films de Truffaut, a le mérite de traduire en images la passion du réalisateur pour la lecture²¹. Inspiré du roman dystopique de Ray Bradbury sur la destruction des livres, le film

²⁰ Henri Pierre Roché, « Le saut dans la Seine », *Jules et Jim* (Paris : Le Livre de poche, 1968), 86-89.

²¹ Dominique Auzel, « Truffaut, l'art d'écrire, l'art d'aimer », *Séquences*, n°164 (mai 1993), 26-35.

raconte l'histoire de Montag (le même Oskar Werner) qui, de persécuteur des lecteurs/ lectrices qu'il était, se mue en homme-livre à la fin du film. Le livre qu'il choisit pour l'apprendre par cœur et le transmettre aux générations futures est *Histoires extraordinaires* de Poe. Grâce à ce titre, sous le nom de l'auteur américain, il faut lire aussi celui de son traducteur français. En effet, dans les derniers plans du film, on voit Montag marcher entre plusieurs personnages qui récitent des fragments de livres en différentes langues, alors que lui, il prononce quelques phrases de *Bérénice* qui ne figurent pas dans le texte original de Poe et sont un ajout de Baudelaire dans la traduction française : « J'ai à raconter une histoire dont l'essence est pleine d'horreur. Je la supprimerais volontiers, si elle n'était pas une chronique [de sensations plutôt que de faits]. »²² Cette fin de l'histoire chez Truffaut, qui n'existe pas telle quelle dans le roman, représente un jeu intertextuel subtil du réalisateur sur ses propres admirations littéraires, ainsi qu'il l'explique en personne dans les pages des *Cahiers du cinéma*, dans le journal du tournage de *Fahrenheit 451*.

En définitive, la phrase d'Edgard [*sic* !] Poe que j'avais choisie et que Montag récite dans le dernier plan ne figure dans aucune édition anglaise. Dans les éditions françaises, elle constitue le deuxième paragraphe de l'histoire intitulée « Bérénice » et peut-être faut-il l'attribuer à Baudelaire ? C'est ainsi qu'au lieu de réciter de l'Edgard Poe, Montag récite du Baudelaire traduit par Helen Scott.²³

Cette notation datée du samedi, 16 avril, se réfère à la manière dont Truffaut a l'intention d'employer « différentes prises du long plan final sous la neige ». Montag traverse le cadre à deux reprises au moins, et les mots de Baudelaire sont entrecoupés d'autres fragments de textes. De plus, comme le film a été tourné en Grande-Bretagne avec une équipe technique et artistique internationale, en anglais, cela explique que le texte inséré par Baudelaire dans *Bérénice* soit retraduit par Helen Scott, collaboratrice et amie de longue date de Truffaut !

²² Edgar Allan Poe, *Bérénice, Œuvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951), 327.

²³ François Truffaut, « Journal de *Fahrenheit 451* », *Cahiers du cinéma*, n° 179 (juin 1966) : 21.

Domicile conjugal (1970) est un épisode de la pentalogie consacrée à Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), alter-ego de Truffaut lui-même. Le film présente la vie conjugale d'Antoine et Christine, avec ses hauts et ses bas. C'est pourtant encore un temps d'amour, de bonne entente (pas générale) et d'une certaine insouciance dans la vie des deux protagonistes, malgré les crises qui la minent. Doinel travaille dans la cour de l'immeuble où il habite en compagnie de Christine : son devoir est de peindre en couleurs des fleurs blanches pour un fleuriste. Suite à l'invention d'un produit destiné à produire du « rouge absolu », il fait brûler de nombreux œillets et perd son travail, se voyant contraint d'aller travailler pour une société américaine. À un moment donné, de retour dans la cour de son immeuble, Antoine a une conversation avec Césarín, qui y tient une sorte de bistrot et à qui le jeune homme veut faire part de son projet de devenir romancier. La conversation (00:58:16-00:59:02) est savoureuse et subtilement comique :

Antoine : Parce en ce moment, je suis en train d'écrire un roman...

Césarín : Ah bon, mais sans blague.

Antoine : Et surtout ne dites rien à ma femme parce que j'écris la nuit pendant qu'elle dort.

Césarín : Eh ben... vous êtes un romancier comme Baudelaire ? Vous savez qu'il a commencé dans les fleurs, hein ?

Antoine : Ah oui, non, mais Baudelaire il écrivait pas des romans.

Césarín : Ah, ben, tiens... Et *Les Fleurs du Mal* alors, qu'est-ce que c'est, dites ?

Antoine : *Les Fleurs du Mal*, c'est un recueil de poèmes.

Césarín : Oh, hé, écoutez, vous savez j'en connais un peu plus que vous sur Baudelaire, hein, parce que justement je viens de lire un article... Vous saviez qu'il était le fils d'un prêtre ?

Antoine : Baudelaire ?

Césarín : Et parfaitement, son père a été ordonné prêtre et ensuite il a travaillé heu... chez les Choiseul-Praslin, oui. C'était le percepteur des enfants... Et alors, qu'est-ce que ça va, mais ouvrez la porte mon vieux, qu'est-ce que ça va raconter votre roman ?

Antoine : Oh vous savez... je parlerai de la vie en général, de ma jeunesse...

Césarín : Oui ?

Antoine : Je pense sans cesse passer du particulier au général.

Cette conversation farfelue, pendant laquelle on fait même quelques commentaires biographiques à propos de Baudelaire, est destinée – à mon sens – à marquer à la fois une dette et un détachement de Truffaut par rapport à Baudelaire. Fasciné par l'univers à part décrit dans *Les Fleurs du Mal*, Truffaut se rend bien compte que – pour faire du cinéma – un des modèles narratifs à transférer avec le plus de succès, c'est le modèle romanesque (qu'il a, d'ailleurs, suggéré ou appliqué dans bon nombre de ses films). À ce propos, pour Doinel (donc pour Truffaut) une rupture avec Baudelaire s'impose, même s'ils ont tous les deux (trois) « commencé dans les fleurs ». Cette idée a déjà été anticipée par Achinoam Ester Berger, qui montre, dans un « working paper » que dans la conversation citée il ne s'agit pas d' « admiration » mais de « rébellion » contre le père fondateur, contre Baudelaire, dont l'œuvre maîtresse est soumise par Truffaut à ce qui s'appelle en anglais « misreading »²⁴.

Même quand les références de Truffaut aux œuvres de Baudelaire ne sont pas très explicites, comme c'est le cas dans les deux films cités plus haut, on a pu trouver des similarités entre la « représentation de la femme » dans *Les Fleurs du Mal*, les films de Truffaut et les écrits de Freud : Eliane DalMolin y consacre tout un livre, intitulé de manière incitante *Cutting the Body*²⁵. Ce livre, écrit dans une perspective féministe, analyse la manière dont les corps féminins sont coupés au moyen des mots et des images : chez Baudelaire, la coupure fait partie d'un discours poétique essentiellement moderne, tandis que chez Truffaut elle fonde un style cinématographique original. Les trois auteurs sont réunis – dans l'interprétation construite par DalMolin – par la fascination et l'horreur de la femme, mais aussi par leur besoin obsessionnel de contrôler les manifestations plurielles du féminin.

Bien entendu, dans le cadre circonscrit par *Cutting the Body*, d'autres écrivains ou réalisateurs pourraient tenir. Claude Chabrol n'est, à ce propos, qu'un des noms qui viennent le plus naturellement à l'esprit : c'est de lui qu'on parlera dans ce qui suit. Chabrol, donc, affiche un profil peut-être plus polymorphe que Truffaut, tout en restant un réalisateur assez typique de la Nouvelle Vague. Entre l'influence du film noir américain et les histoires à la

²⁴ Achinoam Ester Berger, « Antoine Doinel's *Spleen*: Truffaut Misreads Baudelaire », Working Paper 138 (Jerusalem: European Forum at the Hebrew University, 2014).

²⁵ Eliane DalMolin, *Cutting the Body. Representing Woman in Baudelaire's Poetry, Truffaut's Cinema, and Freud's Psychoanalysis* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000).

française, il réalise des films policiers ou psychologiques dont quelques-uns résistent de manière honorable au test du temps et sont structurés par des thèmes comme le mystère, le sadisme, la critique de la bourgeoisie, les relations interhumaines complexes ou le penchant naturel de l'être humain pour le mal.

Dans l'horizon de l'attraction et de la peur de la femme, résolues de manière psychotique par la coupure des corps et par leur anéantissement, il n'y a peut-être pas de film plus illustratif que *Landru* (1963). Le film donne d'autant plus à penser qu'il est inspiré de l'histoire bien connue d'un criminel en série, qui a tenu les premières pages des journaux pendant les années 1920. Chabrol enracine bien profondément son récit dans les événements historiques, en liant la possibilité des crimes monstrueux commis par Landru au contexte trouble de la première guerre mondiale et aussi en montrant comme les pouvoirs publics se sont servis de cette affaire criminelle à travers la presse afin d'étouffer le malaise social qui a suivi le moment de l'armistice. Au-delà de la vraisemblance documentaire du film de Chabrol, et à travers elle, s'articule une histoire parsemée de moments tragiques, racontée souvent sur un ton ironique et parfois cynique, qui tient en haleine le public encore de nos jours.

Un des stratagèmes de Chabrol, qui apparaît souvent dans les films de criminels en série, étant destiné à rendre ceux-ci agréables (ou au moins acceptables sur l'écran), consiste à présenter leurs dons artistiques, leur penchant pour les arts, comme je l'ai montré dans d'autres articles. Le Landru de Chabrol est un amateur de beaux meubles et tissus, il goûte la musique d'opéra, notamment *Carmen* de Bizet ou *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns, ou bien récite à l'occasion des vers de la grande tradition romantique. En dehors de Lamartine, c'est Baudelaire qui semble être son poète de prédilection. Une fois, au tout début du film, quand il revient chez lui et donne de l'argent à sa femme, obtenu suite à un meurtre, Landru accompagne ce geste d'un cadeau, à savoir un beau vase, qu'il dit être un « héritage » de sa « cousine Berthe » (et ce nom, en soi, est un signe baudelairien puissant), qui – comme toutes ses cousines – était amoureuse de lui. Après avoir dit tout cela, Landru ajoute un vers de *Moesta et errabunda* : « Ah, le vert paradis des amours enfantines ! » (05:46-05:48).

Plus tard, Landru séduit une belle brune appelée Andrée, très sensuelle. Dans une des rares scènes érotiques du film, on nous montre les deux amants

après avoir fait l'amour. Andrée caresse la poitrine de Landru, en suggérant qu'il a dû être aimé par beaucoup de femmes. Il lui répond que tout cela n'avait « rien à voir avec les sentiments », se réduisant à une simple « question de politesse ». À ses yeux, poursuit-il, l'amour est autre chose : les yeux fermés, Landru commence à réciter des vers de *L'Invitation au voyage*, tandis qu'André caresse un de ses tétons : « Mon enfant, ma sœur,/ Songe à la douceur/ D'aller là-bas vivre ensemble !/ Aimer à loisir,/ Aimer et mourir. »²⁶ La pause dans la récitation, faite justement sur un verbe fatal pour les jeunes femmes du film, est peut-être celle qui entraîne une curiosité d'Andrée :

Andrée : C'est de qui ?

Landru : De Charles Baudelaire.

Andrée (surprise) : Ce monstre ?! Ma patronne était à ce procès.

Landru : On appelle toujours monstres les génies.

Andrée : Pourquoi tu dis ça ?

Landru (minaudant) : Pour l'avenir... (46:33-47:56)

Le poème de Baudelaire et le dialogue qui l'accompagne montrent une perception commune de l'auteur des *Fleurs du Mal* en tant que « monstre » par une partie du public, peu familiarisée avec son œuvre. Landru, à son tour, dans son double discours, lisible pour les spectateurs/ spectatrices, se réclame du « génie » de Baudelaire, en le prenant comme figure tutélaire de sa propre démarche. Mais, heureusement, le poète échappe à la fois à la femme de mœurs légères qui parle par ouï-dire qu'au criminel en série tenté de faire une lecture trop littérale de certaines affirmations de Baudelaire, ou bien intéressé plutôt par la pure sonorité des vers et restant insensible à leur contenu émotionnel, profondément humain. Or, comme les psychologues l'ont souvent montré, la différence entre une personne « normale » et un criminel, par exemple, réside en cela que ce dernier est incapable de montrer une émotion véritable, directe, authentique, dirigée tout simplement vers son objet. Tel est le cas de Landru et son incapacité empathique est brillamment montrée dans la partie du film qui raconte le procès et la condamnation.

²⁶ Charles Baudelaire, *L'Invitation au voyage, Œuvres complètes*, vol. II, Édition publiée sous la direction d'André Guyaux et Andrea Schellino (Paris : Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 2024), 50.

Un film tardif, paru dans l'œuvre de Chabrol bien après la fin de la Nouvelle Vague, mérite de retenir ici notre attention : il s'agit de *La Fleur du mal* (2002), ou, pour citer les paroles mêmes du réalisateur, « mon hommage à Baudelaire ». Cette affirmation est faite dans un livre autobiographique, dans un paragraphe où Chabrol parle de sa passion pour les bons titres, apprise en tant qu'attaché de presse dans les bureaux parisiens de la « Twenty Century Fox » (*sic !*)²⁷. Mais en quoi un film, dans lequel en dehors du titre, aucune autre forme de présence de Baudelaire n'est manifeste²⁸, peut-il être « un hommage » à l'auteur des *Fleurs du Mal* ? C'est au niveau des thèmes et de l'atmosphère du film qu'il faut chercher son baudelairisme. Chabrol raconte les problèmes d'une famille bourgeoise, les Charpin-Vasseur, dont la destinée se joue – sur plusieurs générations – entre deux crimes, des incestes à répétition et des ambitions politiques. La « fleur du mal » est Tante Line, « petite vieille » qui, sous des apparences bénignes et sous son masque de bon génie de la famille, cache un secret monstrueux. En effet, lors de la deuxième guerre mondiale, elle a tué son père, jugé responsable de la mort de son propre fils, un résistant, donc du frère de Tante Line. Par une narration subtile, le film donne à voir qu'entre Line et son frère, il y a plus qu'une relation fraternelle, à savoir une attraction incestueuse, qui reste à peine suggérée et n'est jamais décrite dans le détail. Cette attraction incestueuse se reproduit entre Michèle (qui double le nom de sa tante) et François, son demi-frère. En effet, la mère de Michèle est l'épouse du père de François, tout en étant apparentée à lui, car – comme il est dit dans le film – les Charpin et les Vasseur s'entrecroisent depuis des générations. Tante Line encourage la relation d'amour entre les deux jeunes et va même jusqu'à prendre sur elle le meurtre que commet Michèle sur son beau-père, alors que celui-ci essayait de la violer. Ce sont les éléments diaboliques, manifestés sous des dehors bénins, de la conduite de tous les personnages et la présence d'une force mauvaise à laquelle on ne peut pas s'opposer, qui font le caractère baudelairien de l'histoire

²⁷ *Claude Chabrol par lui-même et par les siens* (Paris : Stock, 2011).

²⁸ Cette absence de Baudelaire, au moins dans l'horizon de l'explicite, j'ai pu la constater à la fois dans le film et dans le scénario, cf. Claude Chabrol, *La Fleur du mal*, suivi de *Qui est criminelle ?*, par Caroline Eliacheff (Paris : Albin Michel, 2003).

racontée par Chabrol. S'y ajoute un grand raffinement et une picturalité de l'image qui renvoient à la manière dont l'horrible a été esthétisé à commencer par *Les Fleurs du Mal*.

Éric Rohmer, ancien rédacteur-en-chef des *Cahiers du cinéma* (1957-1963) juste au moment de l'affirmation plénière de la Nouvelle Vague, est un des « auteurs » dont l'œuvre garde des traces d'un contact profond et nourrissant avec les écrits de Baudelaire²⁹. Rohmer, à l'instar de Godard et de Truffaut, est un grand passionné de lecture, qui utilise souvent des images de lecteurs/ -trices dans ses films³⁰. Les biographies du réalisateur n'omettent pas de mentionner l'importance de la lecture des *Fleurs du Mal*. Antoine de Baecque affirme que, dès que les enfants du réalisateur, Laurent et René, ont grandi, le père leur consacrait les soirées et les dimanches, aux côtés de la mère. Le temps se passait en lectures de Jules Vernes ou en récitation, Rohmer sachant de nombreux poèmes par cœur, de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, ou bien le célèbre texte de Victor Hugo, « Mon père, ce héros au sourire si doux... »³¹ Ce plaisir que Rohmer prenait à la récitation de poèmes à voix haute est bien étayé par d'autres sources aussi³².

De plus, il y a de nombreux indices que Baudelaire se trouve impliqué dans la constitution de ce qu'on pourrait appeler l'esthétique rohmerienne. Dans une interview avec Philippe Fauvel et Noël Herpe, parue dans *Positif* (avril 2010), quand on lui pose une question sur Francis Bacon, Rohmer répond – et en ceci j'aurais tendance à être d'accord avec le réalisateur – qu'il trouve le peintre anglais répugnant, ajoutant que celui-ci ne saurait l'intéresser. Quant on pousse l'argument plus loin, en invoquant le nom de Goya, Rohmer souligne qu'il y a une différence par rapport à Bacon, à savoir que le peintre espagnol retire « des fleurs de la laideur, comme l'aurait écrit Baudelaire ».

²⁹ Éric Rohmer (Maurice Schérer) fait des allusions à Baudelaire dans les numéros 8 (1952), 51 (1955) et 74 (1957 : « L'idée que "l'inexpression est l'expression suprême de la beauté" est un paradoxe qui date de Baudelaire. », « Livres de cinéma. Edgar Morin – *Les Stars* »).

³⁰ « Éric Rohmer's Readers », <https://www.youtube.com/watch?v=4SrKB4PTO64> (consulté le 16 septembre 2024).

³¹ Antoine de Baecque, Noël Herpe, *Éric Rohmer. Biographie* (Paris : Stock, 2014).

³² Zahra Tavassoli Zea, *Balzac Reframed. The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette* (Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019), 50.

Et de citer la célèbre strophe que Baudelaire consacre à Goya dans *Les Phares*³³ : on voit en ceci que Rohmer n'est pas favorable à la représentation telles quelles de la laideur, de l'horreur, de la chair : il veut y voir une transfiguration, une lueur de beauté, sans lesquelles l'art ne serait plus possible. Le message de ses films n'est pas très différent. Dans une autre interview, donnée justement aux *Cahiers du cinéma*, Rohmer discute le statut de l'art cinématographique en tant que moyen, que technique et langage. À ce propos, il fait une comparaison avec la poésie, en tissant une série : les expériences des lettristes sont une impasse, car le pur acte d'articuler n'est plus au service de la signification. Cette impasse, qu'on trouve dans certaines *Illuminations* de Rimbaud ou dans les écrits de Mallarmé, n'est presque pas présente chez Baudelaire (et l'on devine encore l'admiration que Rohmer a pour le poète des *Fleurs du Mal*). Cela se lie avec l'univers du film : Rohmer rejette les cinéastes qui se focalisent trop sur le « langage cinématographie » au détriment de la plasticité ou du contenu dramatique³⁴.

La Collectionneuse (1967), pour nous arrêter à ce seul film de Rohmer en tant que parangon de son cinéma « moral », ne contient pas, à première vue, des allusions frontales à Baudelaire. Pourtant, le ton général du film, la légèreté narrative, le refus de juger les personnages, un certain esthétisme au niveau de la mise en scène, tout cela renvoie à l'auteur des *Fleurs du Mal*, un des poètes favoris de Rohmer³⁵. De plus, certaines inflexions de langage sont tout à fait baudelairiennes. Une conversation entre Adrien et Daniel à propos de Haydée, invoque un trait de caractère de Rodolphe, l'ami invisible chez qui ils logent, qui a invité la fille aussi dans la villa : « Il se fait toujours raccrocher par les gens les plus naturels. » (12:13). On entend tout au long du film un lexique profondément baudelairien, parfois employé dans des contextes similaires à ceux où le poète y avait eu recours, d'autres fois décontextualisé et réintégré dans des tissus de significations différentes : « irréparable » (31:23), « hypocrite » (01:00:48), etc. Au niveau des phrases, certaines répliques acides ou paradoxales des personnages de Rohmer semblent sorties tout droit des

³³ Éric Rohmer, *Interviews*, Edited by Fiona Handyside (Jackson: University Press of Mississippi, 2013), 188.

³⁴ <https://www.sensesofcinema.com/2010/feature-articles/new-interview-with-eric-rohmer/>

³⁵ <https://www.sabzian.be/text/eric-rohmer-la-collectionneuse>

Fusées ou de *Mon cœur mis à nu* : « ce qui compte, ce n'est pas de plaire mais de déplaire » (36:00), « Haydée, si tu couches à droite et à gauche comme ça, sans préméditation, tu es l'échelon le plus bas de l'espèce, l'exécrable ingénue. », (39:19-39:28). Plus encore que cela, les discours d'Adrien sur l'oisiveté, sur le refus d'avoir un travail régulier et rémunéré, et son éloge du dandysme héroïque liée à une pauvreté assumée au nom de la liberté constituent une philosophie bien baudelairienne : « J'ai toujours regretté de n'être pas riche. Mais si j'étais riche, ce que vous appelez mon dandysme serait de la facilité. Ça manquerait totalement d'héroïsme. Or je ne conçois pas un dandy sans héroïsme. (01:16:08-01:16:22).

Jacques Rivette, comme tous ses compagnons de la Nouvelle Vague, est un fin connaisseur de l'œuvre de Baudelaire dès la période des *Cahiers du cinéma*. Dans une « Lettre sur Rossellini », publiée dans les pages de la revue en 1955, il affirme que les films de Rossellini sont essentiellement sérieux et qu'ils n'ont rien de comique : « j'imagine que Rossellini condamnerait le rire avec la même catholique virulence que Baudelaire »³⁶. Dans le n° 78 des *Cahiers...* (1957), il y a un dossier bio-filmographique consacré à Jean Renoir et dirigé par André Bazin. Tous les futurs représentants de la Nouvelle Vague y écrivent des notices, ce qui n'est pas étonnant quand on connaît leur énorme admiration pour Renoir. Rivette commente *French-Cancan* (1954) à travers une référence littéraire qui montre que sa connaissance du corpus baudelairien est très étendue : « Et puis, de la "sainte prostitution du théâtre", dont parlait Baudelaire, a l'apothéose du bordel, il n'y a qu'un pas, que Renoir franchit allègrement »³⁷.

De la même manière que dans le cas de Rohmer, Baudelaire se trouve au cœur de la pensée esthétique de Rivette. Dès les premiers travaux publiés dans les *Cahiers du cinéma*, s'esquisse chez Rivette l'idée que l'œuvre d'art est le fruit de difficultés vaincues, de provocations que les artistes se lancent à eux-mêmes, de conflits avec le public et la critique. Toute œuvre qui conquiert d'emblée la faveur publique sans passer par une phase d'incompréhension et de rejet, au moins de la part de quelques-uns, toute création qui ne suscite pas le conflit et le débat n'est pas destinée à bien survivre à long terme. Dans

³⁶ Jacques Rivette, « Lettre sur Rossellini », *Cahiers du cinéma*, n°46 (avril 1955) : 22.

³⁷ Jacques Rivette, « 1954. – *French-Cancan* », *Cahiers du cinéma*, n°78 (Noël 1957) : 85.

le numéro 31 (1954), Rivette publie un article intitulé « L'Âge des metteurs en scène », dans lequel il prend comme exemples d'acharnement dans le travail artistique Michel-Ange et Bach et finit sur une citation incomplète des *Petits poèmes en prose* (*Le Confiteur de l'artiste*) : « l'étude du beau est un duel [où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu] »³⁸. Cette idée est reprise dans des formes légèrement différentes dans les interviews avec Hélène Frappat de 1998-1999, dans lesquels Rivette recourt à la figure de Baudelaire, qui est « quelqu'un sur qui on s'affronte », sur qui on s'acharne, mais qui prouve que « les œuvres importantes sont celles où il y a discussion »³⁹. De même, certains enseignements des *Petits poèmes en prose* sont repris par Rivette en tant que leçon de montage pour ses films. Ainsi, dans une interview à propos de *Haut, bas, fragile* (1995), Rivette confesse-t-il : « À la fin du montage, j'ai repensé à un texte de Baudelaire (dans *Le Spleen de Paris*), *Le Thyrses*, qu'il a écrit en hommage à Franz Liszt. Le thyrses, c'est un bâton, une ligne droite, autour duquel il y a des branches qui s'enroulent en hélice. Le thyrses est lié à Dionysos, autant que je sache. »⁴⁰

Les échos (vaguement) baudelairiens dans les films de Rivette sont nombreux. Dans *Céline et Julie vont en bateau* (1974), Rivette invente une scène entre Grégoire, l'amoureux de Julie, et Céline, qui se fait passer pour son amie. Grégoire évoque leurs amours enfantines (le « vert paradis ») et, pris dans une danse théâtrale avec sa partenaire, dont l'intensité monte à mesure qu'ils tournent, parle d'« extase » de « sodomisation perverse et mystique », de « spleen homosexuel dans le grenier » et construit un discours avec des échos lointains de Baudelaire. Il faut préciser aussi que la musique du film est de Jean-Marie Sénia, auteur de chansons sur des textes de Baudelaire, dont une inoubliable *Passante* pour le film *Les Mots pour le dire* de José Pinheiro (1983)⁴¹, adapté d'un roman de Marie Cardinal, et collaborateur de l'actrice Hanna Schygulla,

³⁸ Jacques Rivette, « L'Âge des metteurs en scène », *Cahiers du cinéma*, n°31 (janvier 1954) : 47.

³⁹ Jacques Rivette, *Textes critiques*, Édition établie et annotée par Miguel Armas et Luc Chessel (Paris : Post-éditions, 2018), 386, 393.

⁴⁰ Vincent Ostria, « Complot de famille : Jacques Rivette », *Les Inrockuptibles*, 12 avril 1995, <https://www.lesinrocks.com/cinéma/complot-de-famille-jacques-rivette-98968-12-04-1995/> (consulté septembre 2024).

⁴¹ https://www.youtube.com/watch?v=mMKRg8f2hos&list=OLAK5uy_nUpXd5OtFST7tiBj2P_Xfl3CxrnGMT9uPw&index=9 (consulté septembre 2024).

pour un travail expérimental sur des textes d'auteurs variés, notamment l'auteur des *Fleurs du Mal*... Mais ceci nous éloigne trop de la question de la Nouvelle Vague, quoique tous les fil(m)s baudelairiens ici tissés semblent partir d'elle...

Le documentariste Jean Rouch, cinéaste original, à part, reste quand même lié à la Nouvelle Vague par des milliers de fils : liens d'amitié avec la plupart des membres centraux du groupe, collaboration – ponctuelle, il est vrai – avec les mêmes producteurs (Pierre Braunberger, Anatole Dauman), choix stylistiques, questionnement des limites qui séparent fiction et documentaire, etc. Dans une riche filmographie documentaire, essentiellement consacrée à l'Afrique, il y a des moments où Rouch essaie de lier de manière comparative les civilisations traditionnelles africaines et la civilisation occidentale, ou même d'explorer directement la vie des Français (*Chronique d'un été*, 1960). À travers cette démarche, filtrent de temps en temps des traces des vastes lectures de Rouch, dont celle des œuvres de Baudelaire.

Dans *La Pyramide humaine* (1961), Rouch tente de faire un film expérimental, à la fois en ce qui concerne le thème abordé qu'en ce qui concerne le style. Le réalisateur prend deux groupes de jeunes gens du lycée d'Abidjan, des Blancs et des Noirs, qui sont dans la même classe mais n'ont pas d'autres interactions sociales que celles, formelles, pendant les cours. À travers la figure de Nadine Ballot, jeune Française scolarisée en Afrique, Jean Rouch lance un débat sur la question du racisme et des rapports entre Noirs et Blancs. Le débat se fait verbalement ou par des situations improvisées, alors que le fait qu'on tourne un film n'est pas caché au public. Il s'agit donc d'une docufiction, dans laquelle le rôle fondamental est joué par Nadine (collaboratrice de Rouch pour d'autres films aussi), qui flirte à la fois, un peu inconsciemment, avec des garçons noirs et blancs. Alain, un charmeur blanc, emmène Nadine sur son bateau, qui est en fait une épave échouée dans la baie d'Abidjan. Entre des plans d'ensemble avec la mer et le bateau, qui semble tout d'un coup se mouvoir, et des plans rapprochés avec les deux amis, ou avec Nadine seule, on entend la voix de celle-ci, en *off*, réciter deux strophes du *Beau navire* de Baudelaire :

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
 Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
 Chargé de toile, et va roulant
 Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.

Sur ton cou large et rond, sur tes épaules grasses,
Ta tête se pavane avec d'étranges grâces ;
D'un air placide et triomphant
Tu passes ton chemin, majestueuse enfant.⁴²

Il semblerait que *Le Beau navire* soit le préféré de Rouch, car le réalisateur utilise le même poème, avec le titre, dans un court-métrage (5 min.) de 1990, qui se constitue autour d'une évocation personnelle d'un monument parisien très cher au réalisateur. Le texte poétique accompagne des images nocturnes de la Tour Eiffel, spécialement illuminée pour marquer le bicentenaire de la Révolution Française en 1989⁴³.

Un deuxième film de Rouch qui cite Baudelaire est *Les Veuves de quinze ans* (1964). C'est un épisode d'une coproduction internationale, *La Fleur de l'âge* (*Les Adolescentes*), qui implique des cinéastes canadiens, japonais et italiens. C'est à Jean Rouch de filmer des jeunes filles françaises typiques et il le fait à la fois avec ironie et tendresse, en ouvrant la réflexion sur la constatation que la puberté est plus avancée de deux ans par rapport à la période antérieure à la guerre et que les adolescentes connaissent des expériences sexuelles par curiosité plutôt que par amour. Les deux héroïnes de son film appartiennent à la bourgeoisie du 16^{ème} arrondissement de Paris et se nomment Marie-France et Véronique. Elles suivent des trajets existentiels différents : la première vit une certaine rupture avec sa famille mais reste bien sage et finit par avoir un début de conversation vraiment affectueuse avec un garçon, tandis que la seconde, élevée par un père riche mais au fond insouciant et par une gouvernante, est plus penchée vers ce qu'on appellerait de nos jours des comportements à risque, y compris sur le plan sexuel.

Il faudrait, à ce propos, émettre une hypothèse : peut-être que la prudence de Marie-France (qui n'est pas sans être tentée par l'aventure, comme son amie) vient d'une plus grande maturité acquise à travers la lecture. Elle ne lit pas que des bandes dessinées, se délectant, au contraire, avec l'édition Pléiade des *Œuvres complètes* de Baudelaire, établie par Y.-G. Le Dantec en 1954.

⁴² Charles Baudelaire, *Le Beau navire*, *Œuvres complètes*, « Pléiade », vol. II, 49.

⁴³ Paul Henley, *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2009), 413.

Elle y a recours à trois reprises dans le film. Une première fois, seule dans sa chambre, Marie-France se fait un maquillage qui souligne la beauté et la fraîcheur des traits de son visage mais aussi une certaine tristesse. Puis, elle s'allonge sur le lit, prend le magazine *Spirou* seulement pour le laisser tomber par terre et s'empare de la *Pléiade* qui se trouve au chevet de son lit. On entend, alors, en voix *off*, tandis que la caméra opère un *close-up* sur le visage de la jeune fille, les célèbres considérations de Baudelaire sur la femme :

La femme est le contraire du Dandy. Donc elle doit faire horreur. La femme a faim, et elle veut manger ; soif, et elle veut boire. Elle est en rut, et elle veut être foutue. Le beau mérite ! La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du dandy.⁴⁴

À un autre moment, Marie-France se trouve sur une terrasse en compagnie de Véronique, en train de siroter un verre de Coca-Cola. Sur une remarque banale de cette dernière : « Qu'est-ce qu'on s'est amusés hier soir ! », Marie-France recourt de nouveau à son incontournable Baudelaire : « La jeune fille, ce qu'elle est en réalité. Une petite sotte et une petite salope ; la plus grande imbécilité unie à la plus grande dépravation. Il y a dans la jeune fille toute l'abjection du voyou et du collégien. » Avant l'arrivée de deux garçons avec qui elles semblent avoir rendez-vous, Véronique demande à son amie la raison de cette lecture : « Pourquoi tu me lis tout ça ? » Elle ne semble pas comprendre qu'il pourrait s'agir là d'une mise en garde. En effet, Véronique se laisse proposer d'aller à une *surprise party*, à une « boom », pour « partouzer ». Par des images arrêtées, des photogrammes glacés, le public est informé que la fête, généreusement arrosée, a mal fini pour Véronique, qui s'est fait plus ou moins agresser sexuellement par plusieurs jeunes hommes. Le récit qu'elle fait ultérieurement à Marie-France, quoique pas entièrement explicite, confirme cette interprétation faite à partir des images figées... Il faudrait souligner ici une convergence intéressante entre *Jules et Jim* et *Les Veuves de quinze ans*, car les deux films reprennent les commentaires acides de Baudelaire sur les femmes et les jeunes filles, sans que l'on puisse pour cela accuser les deux réalisateurs de misogynie.

⁴⁴ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu, Œuvres complètes*, « Pléiade », vol. II, 480-481.

Enfin, pour Marie-France, Baudelaire est aussi le signe d'un éloignement par rapport à la génération de ses parents et une arme dans les confrontations occasionnelles avec ceux-ci. Un soir, en rentrant à la maison, elle trouve sa mère dans le salon, en compagnie de son père et de Robert, qu'elle suppose être l'amant, non un simple ami de la famille. Après les bises de rigueur, Robert découvre avec un certain étonnement que la jeune fille lit *Le Monde*. Elle acquiesce et, se tournant vers son père, lui demande ce que veulent dire « des techniques prospectives ». Suite à cette curiosité on ne peut plus naturelle, une conversation s'amorce, déterminée par une réplique indignée de la mère :

La mère : Mais, enfin, Marie-France, ce n'est pas de ton âge !

Marie-France : *Mon cœur mis à nu*. « Du cocuage et des cocus. La douleur du cocu. Elle naît de son orgueil, d'un raisonnement faux sur l'honneur et sur le bonheur et d'un amour naïvement détourné de Dieu pour être attribué aux créatures. C'est toujours l'animal adorateur se trompant d'idole. » Et Baudelaire, c'est de mon âge ?

La mère (s'adressant au père) : Mon pauvre ami, ta fille est devenue complètement folle !

Le père : Je ne trouve pas. Qu'en penses-tu, Robert ?

Robert : En tout cas, elle connaît ses classiques. (16:50-17:33)

Il est évident, de cette scène, que Marie-France a de Baudelaire une connaissance tellement bonne, qu'elle trouve chaque fois le paragraphe le plus adapté à la circonstance dans laquelle elle se trouve. Ici, le jeu qui se joue vise à mettre en lumière une possible infidélité de la mère : c'est une sorte de *Souricière* que monte Marie-France, un peu comme dans *Hamlet*. En citant les pensées de Baudelaire sur le cocuage, la jeune fille essaie d'apporter les émotions souterraines des trois adultes à la surface, sans y réussir complètement. La réaction un peu emportée de la mère, l'approbation intrinsèque du père, la réponse évasive et diplomatique de Robert, tout semble indiquer dans cette direction. De plus, vers la fin du film, dans une promenade en voiture avec Robert, dans un contexte imprégné de séduction, car la jupe de Marie-France est « relevée », celui-ci se conduit de manière galante et paternelle. Il ne cède pas à ses avances, même si elle n'a pas de « vilaines cuisses », puis répond « vite » à la question : « Est-ce que tu es l'amant de ma mère ? » Les spectateurs/ -trices apprennent que Robert est juste un ami du père, auquel

l'attachent de vieux souvenirs, des passions communes, et aussi un « code » d'honneur qu'on continue de respecter même quand on n'a plus d'illusions.

Un autre film de Jean Rouch où l'on trouve une allusion à Baudelaire est *Petit à petit* (1968-1969). C'est une sorte de continuation de *Jaguar* qui met en scène un des collaborateurs les plus rapprochés du réalisateur, à savoir le guérisseur, acteur, technicien et scénariste nigérian Damouré Zika. Dans ce film, Zika dirige une société d'import-export nommée « Petit à petit ». Comme il veut construire un grand building à Niamey, il se déplace à Paris afin d'étudier l'urbanisme de la capitale. Plus que l'urbanisme, il a l'occasion d'étudier les mœurs des Parisiens qui vivent dans des bâtiments à étages, dans ce qui se constitue en étude d'anthropologie comparée à travers les images. Rejoint plus tard par son associé Lam, Damouré Zika fait de nombreuses rencontres, dont celle d'une *cover girl* et courtisane sénégalaise, Safi. Leur rencontre en voiture sur les Champs-Élysées est une grande scène cinématographique. Les deux hommes emmènent Safi dans l'appartement qu'ils ont loué et un fragment de leur conversation mérite d'être transcrit :

Damouré : Mais ma sœur, tu es d'où ?

Safi : Dans mon pays, les filles sont belles comme la nuit, mais comme elle peu sûres. C'est de Baudelaire. Tu connais Baudelaire ?

Damouré : Baudelaire ? Tu sais, je ne connais pas. Il y a un mois seulement que je suis à Paris. Je ne connais pas Baudelaire. (*Rires de Safi.*) Qu'est-ce que cela peut signifier ?

Ce court fragment cinématographique dont j'ai transcrit le dialogue implique à la fois l'ironie de Safi par rapport à l'ignorance littéraire de Damouré, mais aussi la rêverie, car les images qui suivent la première question de l'homme montrent, sur fond de musique mélancolique psalmodiée, les vagues de la mer ou bien la femme se promenant sur une falaise bordée de pins. La réponse de Safi introduit un problème insoluble, à savoir les fausses citations de Baudelaire, ou bien celles qui sont tout simplement approximatives ou tronquées. Il y en a beaucoup au cinéma, de toutes les sortes. Même si ce que dit Safi ne représente pas une citation exacte de Baudelaire, l'esprit baudelairien y est et le public peut reconnaître en elle un double de Jeanne Duval et de toutes les femmes exotiques de l'imaginaire des *Fleurs du Mal*.

De plus, il faut dire que l'actrice qui incarne Safi allait devenir une des grandes (et des premières) réalisatrices africaines. Safi Faye marque, d'ailleurs, son début dans le monde du cinéma par un court-métrage intitulé *La Passante* (1972), inspiré du poème de Baudelaire. Elle y joue le rôle d'une jeune femme séduisante arrivant à Paris et se faisant admirer par tout le monde, notamment par deux hommes, un Blanc et un Noir⁴⁵...

Le cas de Safi Faye est assez illustratif, car elle fait partie des réalisatrices affirmées dans un sillon ouvert par la Nouvelle Vague, suite à sa collaboration avec Jean Rouch. Cependant, et la remarque a déjà été faite, même s'il permet une affirmation plus soutenue des femmes dans certains compartiments du travail cinématographique, ce mouvement reste majoritairement masculin, à l'exception notable d'Agnès Varda, qui occupe une place de choix parmi les réalisateurs adjoints à la Nouvelle Vague. Admirée par Truffaut, Varda y reste une marginale, une originale, une compagne de route de la Nouvelle Vague, une réalisatrice dont on a pu interpréter l'œuvre de manière tout à fait autonome. L'admiration de François Truffaut pour Agnès Varda est rapprochée par Eliane DalMolin de l'admiration de Baudelaire pour les poésies de Marceline Desbordes-Valmore, sur la base d'un effort commun aux deux hommes de construire « a maternal text of their own »⁴⁶. Ce qui intéresse ici, pourtant, ce sont les nombreuses allusions à Baudelaire qu'on trouve dans ses films et les ponts que cette matière littéraire permettent d'établir avec d'autres collègues de la Nouvelle Vague.

L'une chante, l'autre pas (1977) raconte l'amitié entre deux jeunes femmes, dans leur quête de soi et de liberté. L'une des deux, Pauline (Pomme) mène une vie de chanteuse errante qui milite pour les droits des femmes, alors que l'autre, Suzanne, a une relation avec le photographe Jérôme. Après deux enfants, le ménage se confronte à des difficultés, car les photos de Jérôme ne se vendent pas. C'est vers le début que Suzanne, de nouveau enceinte, se confesse à Pauline, alors qu'elle est en train de donner le biberon à l'un de ses bébés. Sur le mur, à côté d'une porte, on voit une reproduction du portrait photographique de Baudelaire par Carjat (1862) : c'est une image emblématique qui entre à

⁴⁵ <https://africanwomenincinema.blogspot.com/2022/09/safi-fayes-la-passante-50-years-on.html> (consulté septembre 2024).

⁴⁶ *Cutting the Body*, 161-162.

plusieurs reprises dans le champ de la caméra, au gré du mouvement suivant les amies et de la discussion entre elles (07:18-08:37). En dehors de la fonction décorative de l'image (de l'autre côté de la porte lui fait pendant une reproduction de Modigliani), il s'agit sans aucun doute d'une déclaration de l'admiration de Varda pour Baudelaire...

Dans *Documenteur* (1981), la réalisatrice raconte l'histoire d'une femme, Émilie, qui se réfugie aux États-Unis avec un enfant, après un divorce. Elle traverse une crise existentielle, une « neurasthénie », qui passe aussi à travers la représentation érotique de soi, du corps et des cheveux. Elle rêve, dans un esprit baudelairien, de « voyage au bout du monde » et de changement de l'horizon quotidien⁴⁷.

Le court-métrage de Varda *Lesdites cariatides* (1984), commissionné par la télévision, fourmille de références à Baudelaire et de citations que la réalisatrice se plaît à superposer et à entrecroiser. On peut trouver de bonnes analyses de ce film, signées par Mathilde Labbé, qui met en miroir la démarche de Varda et celle de Yannick Bellon⁴⁸, ou par Isabelle McNeill, qui s'intéresse à la manière dont le visuel dialogue avec la matière littéraire afin de constituer un des plus beaux hommages filmiques à Baudelaire⁴⁹.

⁴⁷ Emma Wilson, *The Reclining Nude. Agnes Varda, Catherine Breillat, and Nan Goldin* (Liverpool University Press, 2019), 67 : « Emilie offers word trails: 'Répit, repos, refuge' ['Respite, rest, refuge']. She conjures an image of a 'Voyage au bout du monde' ['Voyage to the ends of the earth']. Her contemplation of the woman's hair is realised as Baudelairean and Emilie in her *rêverie* moves onwards in her associations to 'Exil, exotisme, pacotille, courrier du coeur' ['Exile, exoticism, bric-a-brac, Miss Lonely Hearts']. This trail runs on to heartsickness, to 'neurasthénie, molle et triste' ['depression, limp and sad']. Emilie describes herself as 'abrutie, secouée, assommée' ['stunned, shaken, knocked out']. She is annihilated and exiled by her longing. » Mathilde Labbé, « La Poésie déambulée. Agnès Varda et Yannick Bellon filment Baudelaire », vidéo mise en ligne sur Youtube le 18 janvier 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=uojDEC7dLv4>

Voir la version écrite, publiée en mai 2017, in *Captures. Figures, théories et pratiques de l'imaginaire*, en ligne <http://revuecaptures.org/article-dune-publication/la-po%C3%A9sie-d%C3%A9ambul%C3%A9e>

⁴⁹ Isabelle McNeill, « Ways of Seeing in Agnès Varda's *Lesdites cariatides* (1984) », in *Agnès Varda Unlimited. Image, Music, Media*, ed. Marie-Claire Barnet (Legenda, Modern Humanities Research Association, 2017), 109-126.

L'auteur des *Fleurs du Mal* est nommé par Varda « poète des poètes » et on lui attribue une des expériences poétiques les plus intenses du début de la modernité : personne n'a – comme lui – si bien réussi à « chanter les femmes et la douleur ». C'est donc un grand poète du sentiment amoureux suscité par la femme et des émotions intenses, douloureuses. On cite des vers de poèmes tels que *La Beauté*, [*Que diras-tu ce soir ?...*], *Moesta et errabunda* ou bien *Hymne à la Beauté*. Pour faire un parallèle avec la fascination des cariatides, on renvoie à la beauté statuaire d'une maîtresse de Baudelaire, Apollonie Sabatier, surnommée la Présidente ou la « Vénus blanche », et courtisée par le poète entre 1852 et 1857. Elle a été immortalisée par James Pradier dans le groupe statuaire scandaleux *La Femme piquée par un serpent*, qui montre des formes généreuses crispés dans un spasme qui n'est pas produit exclusivement par la morsure du reptile⁵⁰. On cite même, dans *Les dites cariatides*, la fameuse lettre de rupture, où Baudelaire se plaint qu'Apollonie soit devenue une forme matérielle après avoir été une pure fiction du désir : « Et, enfin, enfin il y a quelques jours, tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, si inviolable. Te voilà femme maintenant. »⁵¹ Varda se montre intéressée par les deux dernières années de la vie du poète, par son aphasie et son incapacité à dire autre chose que « crénom », etc. Toutes ces couches superposées de références baudelairiennes sont justifiées par le fait que les cariatides, en tant qu'élément architectural de première importance, se sont imposées dans la décennie 1860-1870, qui a vu aussi la naissance lente de la fortune et de la célébrité de plus en plus grande de Baudelaire, ainsi que la publication de la première série d'*Œuvres*, parue en 1868.

À propos d'Agnès Varda, il faut dire – en une très courte digression – qu'elle met l'évocation cinématographique de son compagnon, Jacques Demy, *Jacquot de Nantes* (1991), sous le signe de Baudelaire, car elle ouvre son film avec des vers du *Balcon*, récités en voix off⁵² et accompagnés par des images

⁵⁰ Sur Baudelaire et Apollonie Sabatier, voir Thierry Savatier, *Une femme trop gaie. Biographie d'un amour de Baudelaire* (Paris : CNRS Éditions, 2003).

⁵¹ Ch. Baudelaire, *Correspondance*, I (janvier 1832-février 1860), Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993), 425.

⁵² Alison Smith, *Agnès Varda* (Manchester University Press, 1998), 187.

d'une peinture de Cocteau, balayée par la caméra qui s'arrête sur un pied en train de s'endormir dans une « main fraternelle »...

Dans son film autobiographique, *Les Plages d'Agnès* (2008), la réalisatrice mentionne le nom du poète des *Fleurs du Mal* dans un contexte très intéressant, à savoir après avoir évoqué la sortie de l'adolescence et l'entrée dans l'âge mûr par le besoin de perdre sa virginité. Un besoin réel, doublé d'une envolée dans le monde de la fantaisie littéraire, préférable dans tous les cas à la pâle réalité : « Rien n'était mieux que les poètes et les peintres surréalistes, l'amour fou, et aussi Baudelaire, Rilke, Prévert, Brassens. On tentait le hasard. On jouait aux *cadavres exquis*. » (36:40-36:55). Varda enchaîne tout de suite après sur l'image d'une baleine factice construite sur la plage, dans le ventre de laquelle elle se sent protégée, ce qui constitue un enchaînement d'idées avec le sens des plans précédents, puis elle affirme qu'elle est enfin à même de créer des images qui la hantent depuis longtemps, depuis le moment où elle suivait les cours de Bachelard à la Sorbonne.

À la lumière de ce qui a été dit plus haut, il n'est pas surprenant que Varda affirme, dans une interview de 2012 avec Kelley Conway qu'elle préfère l'auteur des *Fleurs du Mal* à tous les autres poètes : « For me, Baudelaire is still the prince of poets – I've never stopped reading Baudelaire. »⁵³ Cette préférence pour Baudelaire est affirmée au détriment de noms tels que celui de Mallarmé, dont elle trouve la poésie « difficile ».

Les cas de Jean Rouch et d'Agnès Varda montrent que la Nouvelle Vague représente un mouvement polymorphe, pluriel, ouvert, qui est parfois le fruit d'affinités profondes entre cinéastes, tout comme d'autres fois il peut se fonder sur des rapprochements circonstanciels ou même intéressés, ou – au contraire – exacerber les différences artistiques ou affectives. À ce propos, des personnes ayant un statut moins central dans la Nouvelle Vague et dans les histoires du cinéma – à plusieurs titres – méritent de brèves analyses ou au moins des mentions, grâce à leurs passions baudelairiennes. Roger Vadim peut, par certaines de ses audaces, être perçu comme un précurseur de la Nouvelle Vague et son succès international *Et Dieu... créa la femme* (1956) est toujours projeté dans les rétrospectives du mouvement. Mais ici,

⁵³ Kelley Conway, *Agnès Varda* (Urbana, Chicago and Springfield : University of Illinois Press, 2015), 135.

le focus sera fait sur un autre film qui distribue Brigitte Bardot, épouse du réalisateur à l'époque, dans le rôle principal : *La Bride sur le cou* (1961). Le premier réalisateur à travailler sur la production est Jean Aurel, remplacé par Vadim à la demande de Bardot : celui-ci reprend un peu de matériel filmé et le scénario, sans parvenir à sauver l'ensemble. Après une ouverture en voiture dans les rues de Paris, spécifique de la Nouvelle Vague, le film tombe – comme d'ailleurs toute la carrière de Vadim – dans la comédie facile, malgré quelques bonnes interprétations. Bardot elle-même critique la « médiocrité » et la « banalité » de cette comédie destinée au grand public⁵⁴. Sophie (Bardot), qui joue le rôle d'un mannequin célèbre mais pas très riche, est amoureuse d'un photographe non moins connu, Philippe (Jacques Riberolles), mais qui la trompe. Démasquant sa tromperie dans un bar, elle se laisse draguer par deux garçons se trouvant là par hasard : Claude (Claude Brasseur) et Alain (Michel Subor). À la fin du film, après moult péripéties à la poursuite de Philippe et de sa maîtresse américaine, elle se met en couple avec Alain qui, dès leur première rencontre se montre informé sur les photos publicitaires dans lesquelles figure Sophie et apprécie ses « jambes de danseuse », en renvoyant à un vers d'une grande beauté : « Même quand elle marche on croirait qu'elle danse. » Une deuxième citation de Baudelaire intervient plus tard dans le film, quand Alain et Sophie se préparent à mettre en scène une apparition au restaurant, destinée à réveiller la jalousie de Philippe. Agenouillée devant le jeune homme, Sophie est en train de coudre un de ses boutons, tandis qu'il récite : « Contemplons ce trésor de grâces florentines ;/ Dans l'ondulation de ce corps musculeux/ L'Élégance et la Force abondent, sœurs divines./ Cette femme, morceau vraiment miraculeux... » (*Le Masque*)⁵⁵.

D'autres marginaux de la Nouvelle Vague sont eux aussi profondément marqués par Baudelaire. Barbet Schroeder, producteur de certains films emblématiques du mouvement puis réalisateur, dont l'œuvre propose une vision sombre de l'être humain, dit sa dette envers de grands écrivains comme Baudelaire et Lautréamont, qui, aux côtés de nombreux peintres, influencent

⁵⁴ Brigitte Bardot, *Initiales B. B. Mémoires* (Paris : Bernard Grasset, 1996), 283-295.

⁵⁵ Charles Baudelaire, *Le Masque, Œuvres complètes*, « Pléiade », vol. II, 22.

sa conception et sa pratique de l'art cinématographique⁵⁶. Il suffit de regarder un film comme *More* (1969) qui, sans mentionner le nom du poète, fait une description en images baudelairiennes de la descente aux enfers d'une jeune couple en proie à l'abus des drogues. Il y résonne comme un écho des avertissements qu'on trouve dans quelques paragraphes des *Paradis artificiels*. Une certaine critique a pu rapprocher aussi un film comme *La Vallée* (1972) des « voyages » baudelairiens et de la recherche d'un paradis perdu⁵⁷. Jacques Rozier, auteur méconnu de la Nouvelle Vague, dans une interview où on le questionne sur l'importance de la mer, symbole d'« harmonie » dans ses films, répond : « Effectivement. C'est très personnel. Il y a la formule de Baudelaire : "Homme libre, toujours tu chériras la mer." Je le sens profondément. J'aime bien tourner en extérieur, dans des lieux aérés. »⁵⁸ *Du côté d'Oruët* (1972), film de vacances et de plages, introduit bien le public à une atmosphère vaguement baudelairienne développée près de la mer...

Jean-Pierre Mocky, cinéaste inclassable mais qui peut être rapproché du groupe de la Nouvelle Vague, ses « copains »⁵⁹, reste dans la mémoire des cinéphiles avec un film dont le titre garde des résonances baudelairiennes sûres : *L'Albatros* (1971). C'est l'histoire de Stef Tassel, prisonnier qui s'échappe et, poursuivi par la police, s'empare de la fille d'un politicien, au plus fort de la campagne électorale. Peu à peu, le public découvre que l'individu que la société tient pour un infracteur est en fait un honnête homme, alors que les représentants de l'ordre et de la justice sont corrompus et pourris. L'histoire aura une fin tragique, le rescapé finit par se laisser tuer et tombe du haut d'un bâtiment, s'écrasant sur le sol. C'est l'image même de l'albatros baudelairien, qui est entérinée par le générique final à travers une chanson

⁵⁶ Kristine McKenna, « MOVIES: Schroeder's Dark Vision : In the view of a worldly director, influenced by great art and modern movies, man is not good », Aug. 9, 1992, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-08-09-ca-6129-story.html> (consulté septembre 2024).

⁵⁷ <https://www.altersexualite.com/spip.php?article1134> (consulté septembre 2024).

⁵⁸ <https://www.chronicart.com/digital/jacques-rozier-le-nauffrage/> (consulté septembre 2024).

⁵⁹ Fr. Truffaut, *Les Films de ma vie* (Paris : Flammarion, 1975), 344-345.

Voir aussi une interview de Mocky avec Laure Adler : « Je passais toutes mes journées avec Truffaut, Godard, Chabrol, bon, et Rohmer. »,

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/hors-champs/jean-pierre-mocky-je-ne-suis-pas-un-intellectuel-je-suis-un-homme-de-cirque-3713670> (consulté septembre 2024).

composée par Léo Ferré sur les vers de Baudelaire (qu'on n'entend cependant pas, au profit de la ligne mélodique). Les images finales d'oiseaux marins en vol sont stylisées, sur des fonds et avec des combinaisons chromatiques diverses (ocre, bleu, violet, rouge, blanc). *L'Albatros*, malgré les distances prises par Mocky par rapport à la Nouvelle Vague, peut être considéré comme film d'« auteur » par excellence, car le réalisateur est aussi scénariste et joue le rôle principal, ce qui laisse à penser qu'une identification biographique n'est pas à exclure.

Jean-Daniel Pollet, partagé entre les court-métrages, les documentaires et les films expérimentaux, est quand même un auteur qui a une place intéressante dans les histoires de la Nouvelle Vague. Cette place, on peut la juger en parcourant un documentaire autoréflexif, intitulé *Contretemps* (1988), dans lequel le réalisateur entreprend de construire une vraie philosophie de l'image en rassemblant et en associant les uns aux autres des fragments de ses anciens films. Dans *Contretemps*, il y a une lecture des *Les Litanies de Satan* par Philippe Sollers, proche collaborateur de Pollet, associée avec des images évocatrices : un aveugle, des bâtiments vides, un chef d'orchestre, des ruines. Mais l'accent principal est mis sur Sollers, qui se réfléchit dans un miroir en train de lire le poème de Baudelaire de l'édition Pléiade-Pichois. Sa lecture est cependant prosaïque, mal accentuée, théâtrale dans le mauvais sens du terme, le rythme du texte est déformé à souhait et ni la chemise rose du récitateur, ni le signe de croix que le maoïste mal repenté fait en guise de provocation avant de commencer à lire ne sauvent aucunement cette catastrophe.

Il ne faudrait pas conclure ce parcours sans dire qu'un des traits essentiels du style cinématographique de la Nouvelle Vague relève du renoncement à tourner en studio, pour des raisons à la fois économiques et esthétiques. En sortant des studios et en descendant filmer dans les rues, avec des caméras plus mobiles et légères, les jeunes réalisateurs deviennent les premiers cinéastes qui captent un Paris vrai, avec le dynamisme intrinsèque de la vie citadine et les transformations subies par la capitale, sur lesquelles une réflexion s'impose. Ou bien, selon les mots de Patrizia Lombardo, dans son cours du 17.03.2005 : « Pour la Nouvelle Vague, penser la rue, c'est penser les rues de Paris. » (*La Rue et la route au cinéma : Truffaut, Jarmusch, Lynch*). Les cinéastes de la Nouvelle Vague sont les premiers grands « flâneurs » de Paris, caméra à la main, dans un sens baudelairien : ils courent, ils cherchent, ils se laissent

absorber par le spectacle de la métropole, transposant dans leurs films les aspects à la fois repoussants ou attrayants, sublimes et sordides, quotidiens ou choquants. Dans le but de capter de la manière la plus exacte possible l'atmosphère de Paris, ces cinéastes font un usage savant du plan-séquence, que Patrizia Lombardo rapproche analogiquement du poème en prose baudelairien : « The modern syncopated and fragmented long take is particularly apt to capture the frenetic life of cities and is almost the filmic equivalent of Baudelaire's ideal of the prose poem. »⁶⁰ Il faut dire que l'image du flâneur, qui est pour Baudelaire une figure essentielle de la modernité dès l'étude sur Constantin Guys, *Le Peintre de la vie moderne*, s'est répandue dans les études cinématographiques, grâce à sa reprise par Walter Benjamin et à l'application qu'il en fait à la fois dans l'analyse socioéconomique des villes modernes, comme Paris, et des phénomènes artistiques régis par les nouvelles technologies des années 30.

Aucun réalisateur de ceux qui forment le groupe de la Nouvelle Vague n'est pas sans avoir élaboré un discours sur Paris à travers ses films et même, pourrait-on dire, une véritable mythologie moderne. La capitale, surtout avec sa rive droite, est un véritable personnage dans les films de Truffaut, à commencer par la fameuse séquence dynamique, avec des travellings depuis une voiture, qui ouvre *Les 400 coups*⁶¹. Agnès Varda, dès ses débuts, explore un Paris très baudelairien : *Opéra Mouffe* (1958) présente de manière caléidoscopique, à travers les yeux d'une femme enceinte (elle-même), le « bétail des humains » qui aura séduit Baudelaire dans *Le Spleen de Paris* : des vieux, des ivrognes, des joueurs, des femmes belles ou grotesques, des mendiants, des estropiés, des funambules, des « chers disparus », etc.⁶² Jacques Rivette, sur une carrière qui commence par un long-métrage très parisien, *Paris nous appartient* (1961)

⁶⁰ Patrizia Lombardo, *Memory and Imagination in Film*, 87.

⁶¹ Voir Philippe Lombard, *Le Paris de François Truffaut* (Paris : Parigramme, 2018).

⁶² La formule utilisée par Varda, « chers disparus » (II), pourrait être un court-circuit textuel entre *Obsession* : (« des êtres disparus aux regards familiers ») et *Le Cygne* (« mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs »).

Évelyne Jardonnet, « Présences de la littérature dans le cinéma d'Agnès Varda : de *La Pointe courte* à *Elsa la rose* », *Recherches & Travaux* [En ligne], n°101 (2022), mis en ligne le 25 janvier 2023 : 4 (« Ces figures empreintes de bizarre que l'on croise chez Varda ou Rilke peuvent apparaître comme des réminiscences de la galerie de personnages que la plume de Baudelaire donne à voir sur le vif. »)

et comprend *Le Pont du Nord* (1981), explore plusieurs fois les secrets de la capitale. *Paris s'en va* est un court-métrage fait des débris et bouts de séquences non utilisées dans *Le Pont du Nord*, réunis sous un titre et dans un esprit très baudelairien. En effet, le titre du film rappelle des vers du *Cygne* : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/ Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) »⁶³. Rivette met en parallèle, implicitement, à travers les images, les chantiers de Valéry Giscard d'Estaing avec ceux du Baron Haussmann. À travers les flâneries de trois jeunes femmes dans Paris, motivées par une sorte de « jeu de l'oye » à implications symboliques, le film montre des ruines, des transformations, de nouveaux bâtiments qui surgissent, des rues, des gares, des ponts, tout en essayant de recréer la mélancolie et la nostalgie qui infusent les *Tableaux parisiens*, parfois par l'utilisation de couleurs désaturées associées à une musique lente et rêveuse. Évoquant un poème des *Fleurs du Mal*, il y a même quelques pensées sur le jeu, qui a existé « sous tous les ciels », à toutes les époques, « avec ses appétits, ses violences, ses excès », et sur le « merveilleux » qui a séduit les êtres humains dans la même mesure⁶⁴.

Mais, en dehors de ces présentations individuelles de Paris, intéressantes chacune à sa manière, il faut dire qu'un projet collectif montre avec éclat tout l'héritage baudelairien des cinéastes de la Nouvelle Vague : *Paris vu par...* (1965). Six cinéastes font partie de ce projet et chacun d'eux décrit cinématographiquement un quartier de Paris, dans lequel une histoire fictionnelle est placée : Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Éric Rohmer⁶⁵, Jean Rouch. Des histoires d'amour, de famille, de travail, des scènes d'intérieur et des scènes de rue composent un portrait à la fois véridique et merveilleux du Paris des années soixante, dans ce film qui se veut une sorte de manifeste de la Nouvelle Vague, mais qui en marque aussi la lente décomposition en

⁶³ Charles Baudelaire, *Le Cygne*, *Œuvres complètes*, « Pléiade », vol. II, 80.

⁶⁴ Jacques Rivette, *Paris s'en va*, 7:51-8:41

(<https://www.youtube.com/watch?v=tOPaOOOBiHI>), consulté septembre 2024.

⁶⁵ Fiona Handyside, « Walking in the City: Paris in the Films of Eric Rohmer », in *The Films of Eric Rohmer. French New Wave to Old Master*, ed. Leah Anderst (New York & Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014), 182 : « How then does Rohmer envisage the figure of the *flâneur* in the twentieth century, extending the Baudelairean vision of the city street, as site of chance, desire, love, and loss? How might his cinematic inscription differ from poetic and artistic incarnations of the *flâneur*? » Voir aussi Rohmer in *Paris*, <https://vimeo.com/234036554> (consulté septembre 2024).

tant que projet de groupe. Dans tous les films parisiens de la Nouvelle Vague, pas seulement dans *Paris vu par...*, il y a une gamme variée de sentiments spécifiquement modernes qui sont réveillés par la vie dans une grande métropole : la fascination, l'angoisse, l'envie, le désir, la peur, l'horreur, l'état de rêverie, le besoin d'évasion... En découpant des bouts de films Nouvelle Vague et en les couplant avec les sentiments décrits ou implicites, on pourrait obtenir un montage très baudelairien, qui rendrait de manière analogique l'atmosphère des *Tableaux parisiens*.

Que dire en guise de conclusion ? La Nouvelle Vague, telle que la lecture entreprise dans ces pages nous l'a montrée, s'avère être à la fois un bouillonnement polymorphe, dans lequel peuvent s'affirmer les individualités créatrices les plus dissemblables, mais aussi un mouvement d'une extraordinaire unité. Quelques traits et des choix expressifs contribuent à cette impression d'unité, qui est beaucoup plus qu'un simple effet de cohérence projeté rétrospectivement par les historiens sur la vie mouvante du passé. La médiation littéraire des émotions ressenties par les personnages cinématographiques, le plaisir de la citation, l'exploration de l'amour et l'éloge du dandysme, l'inspiration parisienne associée à des figures légendaires de *flâneurs/flâneuses*, tout cela – et bien d'autres caractéristiques – fait des cinéastes de la Nouvelle Vague une vraie famille. Une famille qui n'aurait pas de meilleure figure tutélaire que Baudelaire, « toujours ambivalent », poète qui « cultive les contrastes, les oxymores, la cohabitation des contraires, qui produisent un choc de la pensée et l'aiguisent »⁶⁶.

RÉFÉRENCES

- Andrew, Dudley. *André Bazin*, Revised edition. Oxford & New York: Oxford University Press, 2013.
- Auzel Dominique. « Truffaut, l'art d'écrire, l'art d'aimer ». *Séquences*, n°164 (mai 1993) : 26-35.
- Baecque Antoine de et Noël Herpe. *Éric Rohmer. Biographie*. Paris : Stock, 2014.

⁶⁶ Patrizia Lombardo, « Baudelaire nocturne », in *Adjectif Baudelaire*, éd. André Guyaux et Luca Pietromarchi (Paris : Classiques Garnier, 2017), 61.

- Bardot Brigitte. *Initiales B. B. Mémoires*. Paris : Bernard Grasset, 1996.
- Baudelaire Charles. *Correspondance*, I (janvier 1832-février 1860). Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- . *Œuvres complètes*. Vol. I-II, Édition publiée sous la direction d'André Guyaux et Andrea Schellino. Paris : Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 2024.
- Berger Achinoam Ester. « Antoine Doinel's *Spleen*: Truffaut Misreads Baudelaire », Working Paper 138. Jerusalem: European Forum at the Hebrew University, 2014.
- Chabrol Claude. *Claude Chabrol par lui-même et par les siens*. Paris : Stock, 2011.
- . *La Fleur du mal*, suivi de *Qui est criminelle ?*, par Caroline Eliacheff. Paris : Albin Michel, 2003.
- Conway Kelley. *Agnès Varda*. Urbana, Chicago and Springfield : University of Illinois Press, 2015.
- DalMolin Eliane. *Cutting the Body. Representing Woman in Baudelaire's Poetry, Truffaut's Cinema, and Freud's Psychoanalysis*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.
- Graham Peter et Ginette Vincendeau (éd.). *The French New Wave. Critical Landmarks*, New Expanded Edition. London & New York : Bloomsbury, 2022.
- Guérif François. *François Truffaut*. Éd. Les 400 coups, 2003.
- Handyside Fiona. « Walking in the City: Paris in the Films of Eric Rohmer ». In *The Films of Eric Rohmer. French New Wave to Old Master*, edited by Leah Anderst, 177-190. New York & Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014.
- Henley Paul. *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2009.
- Jardonnet Évelyne. « Présences de la littérature dans le cinéma d'Agnès Varda : de *La Pointe courte* à *Elsa la rose* ». *Recherches & Travaux* [En ligne], n°101 (2022), mis en ligne le 25 janvier 2023 : 1-11.
- Kast Pierre. « Une stakhanoviste de l'érotisme de choc : Esther Williams ». *Cahiers du cinéma*, n°3, juin (1951).
- . « Les Petits potamogétons ». *Cahiers du cinéma*, n°145 (juillet 1963) : 49-52.
- Labarthe André. « Un metteur en scène baudelairien ». *Cahiers du cinéma*, n°58 (avril 1956) : 47-48.
- Labbé Mathilde. « La Poésie déambulée. Agnès Varda et Yannick Bellon filment Baudelaire ». *Captures. Figures, théories et pratiques de l'imaginaire*, 2017. En ligne <http://revuecaptures.org/article-dune-publication/la-po%C3%A9sie-d%C3%A9ambul%C3%A9e>
- Lombard Philippe. *Le Paris de François Truffaut*. Paris : Parigramme, 2018.

- Lombardo Patrizia. « Action, Space and Emotion in Film: Reality and Speech Acts in Bresson and Scorsese ». *Studia UBB Dramatica*, Year LIII, Issue 2 (2008): 11-27.
- . « Baudelaire nocturne ». In *Adjectif Baudelaire*, édité par André Guyaux et Luca Pietromarchi, 61-75. Paris : Classiques Garnier, 2017.
- . *Cities, Words and Images. From Poe to Scorsese*. Houndmills : Palgrave Macmillan, 2003.
- . « Cruellement bleu ». *Critical Quaterly* 35, 4 (1994): 131-133.
- . *Memory and Imagination in Film: Scorsese, Lynch, Jarmusch, Van Sant*. Houndmills : Palgrave Macmillan, 2014.
- Marie Michel. *La Nouvelle Vague*. Paris : Armand Colin, 2007.
- McNeill Isabelle. « Ways of Seeing in Agnès Varda's *Les dites cariatides* (1984) ». In *Agnès Varda Unlimited. Image, Music, Media*, edited by Marie-Claire Barnet, 109-126. Legenda, Modern Humanities Research Association, 2017.
- « Notre enquête sur la critique », *Cahiers du cinéma*, n°15 (septembre 1952) : 33-49.
- « Notre enquête sur la critique », *Cahiers du cinéma*, n°21 (mars 1953) : 32-39.
- Ostria Vincent. « Complot de famille : Jacques Rivette ». *Les Inrockuptibles*, 12 avril 1995.
- Oxenhandler Neal. « The Dialectic of Emotion in New Wave Cinema ». *Film Quarterly*, Vol. 27, No. 3 (Spring, 1974): 10-19.
- Poe Edgar Allan. *Œuvres en prose*. Traduites par Charles Baudelaire, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.
- Rivette Jacques. « L'Âge des metteurs en scène ». *Cahiers du cinéma*, n°31 (janvier 1954) : 45-48.
- . « Lettre sur Rossellini ». *Cahiers du cinéma*, n°46 (avril 1955) : 14-24.
- . « 1954. – French-Cancan », *Cahiers du cinéma*, n°78 (Noël 1957) : 84-85.
- . *Textes critiques*. Édition établie et annotée par Miguel Armas et Luc Chessel. Paris : Post-éditions, 2018.
- Roché Henri Pierre. *Jules et Jim*. Paris : Le Livre de poche, 1968.
- Rohmer Éric. *Interviews*. Edited by Fiona Handyside. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.
- . « Livres de cinéma. Edgar Morin – *Les Stars* ». *Cahiers du cinéma*, n°74 (août-septembre 1957) : 58-59.
- Savatier Thierry. *Une femme trop gaie. Biographie d'un amour de Baudelaire*. Paris : CNRS Éditions, 2003.
- Smith Alison. *Agnès Varda*. Manchester University Press, 1998.
- Tavassoli Zea Zahra. *Balzac Reframed. The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019.

BAUDELAIRE, LES ÉMOTIONS ET LA NOUVELLE VAGUE CINÉMATOGRAPHIQUE :
CORRESPONDANCES « LOMBARDIENNES »

Truffaut François. *Correspondance*. Lettres recueillies par Gilles Jacob et Claude de Givray, Notes de Gilles Jacob, Avant-propos de Jean-Luc Godard. Paris : Hatier-5 continents, 1988.

----- . *Les Films de ma vie*. Paris : Flammarion, 1975.

----- . « Journal de Fahrenheit 451 », *Cahiers du cinéma*, n° 179 (juin 1966) : 17-24.

Wilson Emma. *The Reclining Nude*. Agnes Varda, Catherine Breillat, and Nan Goldin. Liverpool University Press, 2019.

IOAN POP-CURȘEU (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) is, since 2020, Professor at the Faculty of Theatre and Film, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, where he taught for 16 years. He has defended his first PhD dissertation at the University of Geneva in 2007 (*De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, theatre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire, under the supervision of Professor Patrizia Lombardo*), and the second at Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca in 2011 (*Magic and Witchcraft in Romanian Culture*). In 2015, he defended his habilitation dissertation at Babeș-Bolyai University and in 2016 he became a member of Academia Europaea, section: Film, Media and Visual Studies. His research interests are concerned with film aesthetics, art criticism and image theory, nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft. He wrote around 150 articles on various themes, writers, and films. His most important books are: *Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități* (2013), *Iconografia vrăjitoriei în arta religioasă românească. Eseu de antropologie vizuală* (2020, in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu), *Etudes comparatives sur la sorcellerie. Anthropologie, cinéma, littérature, arts visuels* (2021), *Witchcraft in Romania* (Palgrave Macmillan, 2022, in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu), *Dada se dă-n spectacol* (2023, in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu and Ion Pop). Link to an academic profile: <https://ubbcluj.academia.edu/IoanPopCur%C5%9Feus>

Le rôle de l'émotion dans les séries médicales coréennes

Marion POIRSON-DECHONNE*

Abstract: *The Role of Emotions in Korean Medical Series.* Nowadays, viewers are deserting cinemas in favor of television platforms, whose production and viewing conditions are significantly different, particularly when it comes to the reception of series and the emotions they generate. The emotions produced by images vary according to the device through which they are viewed, and the television format itself can become an emotional trigger, as shown by research on reality TV or game shows, which play on empathy and the spectacular. In Korean medical series, one can distinguish three types: emotions towards and aroused by the doctor's character, emotions felt for the patients, and finally attempts to give these emotions a theoretical framework, as can be seen in *The Good Doctor* and *Brain Works*, which use various devices to express or arouse them.

Keywords: emotions, medical Korean TV series, empathy, passion, cinematographic apparatus.

Aujourd'hui, les spectateurs désertent les salles de cinéma pour privilégier les plates-formes télévisuelles. La consommation de films laisse peu à peu la place à celle des séries, de format plus long, que l'on peut regarder chez soi au gré de ses envies, un phénomène que dénoncent des réalisateurs

* Université Paul Valéry, Montpellier, marion.poirson@gmail.com



comme Catherine Corsini¹. En effet, les conditions de production et de visionnement s'avèrent sensiblement différentes. Peut-on éprouver la même émotion en regardant une série qu'un film ? Et si c'est le cas, quel type d'émotion se trouve convoqué ? S'agit-il d'une émotion convoquant les affects, d'une émotion d'ordre esthétique, ou d'un réflexe mécanique comme celui induit par la publicité, nous incitant, tel le chien de Pavlov, à saliver devant un paquet de chips ?

Dans une première partie, on tentera de définir les différentes formes d'émotions et ce qui les induit, avant de s'interroger, dans la seconde, sur la relation entre émotion et image, et les dispositifs divergents du cinéma et des séries, et la manière dont ils peuvent intervenir sur les affects, susciter l'empathie, etc. La troisième partie, enfin, analysera la manière dont sont induites les émotions dans les séries médicales coréennes, et les procédés que les réalisateurs utilisent pour les provoquer.

Les émotions : une notion complexe

Définition du terme

Qu'est-ce qu'une émotion ? *Le dictionnaire étymologique de la langue française* de Bloch et Wartburg² considère comme un dérivé du verbe émouvoir. Le terme, daté de 1938, relève du registre politique et renvoie d'abord au mouvement d'une agitation populaire jusqu'au XVII^e siècle. Ce dérivé se calque sur le modèle de *motion*, « alors de sens analogue », qui signifie également « mettre en mouvement ».

Pour le *Littré*³, le mot émotion comporte quatre significations, classées par ordre d'apparition. La première désigne un « mouvement qui se passe dans une population », ou un « mouvement excité dans les humeurs », ce qui renvoie cette fois au champ de la médecine, ou de l'économie. En second, il s'agit d'une « agitation populaire qui précède la sédition », puis, dans une troisième

¹ Catherine Corsini, festival Confrontation, Perpignan, 6 mai 2022, à l'occasion de la projection de *La fracture*.

² Oscar Bloch, Walther Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, sixième édition (Paris : Presses Universitaires de France, 1975), 219.

³ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome 2 (Paris : J.-J. Pauvert, 1956), 610.

acception, un « mouvement moral qui trouble et qui agite, et qui se produit sous l'empire d'une idée, d'un spectacle, d'une contradiction ou quelquefois spontanément sous l'influence d'une perturbation nerveuse. » Mais la définition la plus précise semble donnée par le *Robert historique de la langue française*⁴, qui recense également les diverses occurrences du terme. Dérivé d'émouvoir, le terme émotion en ancien et moyen français, a été emprunté au latin *motio*, dérivé de *movere*, et signifie « trouble, frisson (de fièvre) ». D'abord usité au sens de « trouble moral », émotion, selon le dictionnaire Robert, s'emploie au sens de mouvement (1512), et se spécialise dans celui de sédition, jusqu'à l'époque classique, car cette signification apparaît encore chez Furetière. Il désigne également, à cette époque, un « état de malaise physique » (1580) et un trouble provoqué par l'amour. Enfin, le *Dictionnaire historique de la langue française*⁵ constate qu'il désigne aujourd'hui une « sensation agréable ou désagréable, considérée au point de vue affectif » (1641).

On remarque donc qu'en premier lieu le terme émotion, d'origine récente, s'utilise plutôt dans un sens collectif. Sa première signification, selon les dictionnaires, désigne une agitation populaire, précédant la sédition ou se confondant avec elle. Mais on voit surgir plus tard une signification morale, soulignée par les sémanticiens, peut-être issue de l'acception médicale, la théorie des humeurs, longtemps prégnante en médecine, soulignant l'influence de ces dernières sur les caractères (sanguin, lymphatique, bilieux, atrabilaire). Les deux significations peuvent fusionner en une seule, dimension psychologique d'un côté, idée de mouvement de l'autre, passant de l'individuel au collectif.

Les émotions ont suscité l'intérêt de diverses disciplines, psychologie, neurosciences, anthropologie, sociologie, etc. L'origine de ces dernières, selon le Littré, peut être attribuée à une idée, mais aussi à l'art (émotion esthétique), ou au caractère (influence d'une perturbation nerveuse).

⁴ Alain Rey (éd.) *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 1 (Paris : Dictionnaires Le Robert, 1992), 681.

⁵ Alain Rey (éd.) *Dictionnaire historique de la langue française*.

Des passions aux émotions

Selon Bernard Rimé, auteur de l'ouvrage *Le Partage social des émotions*, le terme d'émotion, d'origine récente en français, aurait à ses débuts concerné le comportement collectif, et renvoyé à un mouvement « de type *moral*-inquiétude, mécontentement », possédant « une contrepartie dans un mouvement de type *physique*-agitation populaire ». La signification affective et individuelle du terme n'apparaîtrait qu'au milieu du XVII^e siècle, en particulier dans les *Passions de l'âme* de Descartes. Le terme anglais bien qu'il intervienne plus tardivement dans la langue, revêt les mêmes significations qu'en français, en particulier chez Locke. Bernard Rimé s'interroge sur cette évolution linguistique qui met du temps à évoluer vers un « sens affectif individuel », puis à s'imposer comme sens premier, faisant totalement disparaître la « signification collective primitive » du mot. Il rapproche alors la signification actuelle du terme de celle du mot *passion*, ou *pathos*, dans la Grèce antique, un dérivé du verbe *pathein*, souffrir, qui présente la même racine que *pathema*, maladie, mais aussi « disposition physique et morale, passion, événement, accident ». Le *pathos* qui renvoie à la souffrance ou à l'état passif comporte, comme le précise le dictionnaire d'Alexandre, daté de 1886 et cité par Rimé, divers sens associés : « affection, modification quelconque, ce que l'on ressent, ce qu'on souffre, désastre, accident, affliction, malheur, maladie, maladie de l'âme, trouble, émotion vive ». Le terme que nous utilisons aujourd'hui s'avère porteur d'un certain nombre de ces nuances et connotations. « Les origines grecques du concept-parent de *passion* y ajoutent le sens de la passivité, avec les troubles physiques et moraux résultant de ce qui est subi, de ce qui arrive, de ce qui est souffert. » Rimé souligne aussi que *pathos* possède une signification rhétorique et renvoie au « mouvement pathétique excité dans l'auditoire par la véhémence du discours »⁶.

L'émotion peut être provoquée, fabriquée, elle intervient dans différents domaines, comme la politique, la publicité ou les arts du spectacle, qui usent volontiers de la rhétorique pour influencer les auditeurs ou les spectateurs. Les émotions politiques jouent un rôle prégnant dans les sociétés comme le

⁶ Bernard Rimé, *Le Partage social des émotions* (Paris : Presses universitaires de France, 2005), 44-45 (pour toutes les citations du paragraphe).

montrent des réactions émotionnelles de masse à certains événements, tel l'épisode tristement célèbre des caricatures de Mahomet, qui avait mis en ébullition le monde arabe, suscité des fatwas et provoqué indirectement la mort de Samuel Paty, jeté en pâture à la vindicte publique, ou, de façon moins tragique, les réactions de rejet en Tunisie de *Persépolis*, le film de Marjane Satrapi. Il peut donc être question de partage social des émotions. Mais qu'en est-il plus précisément du spectacle enregistré de masse, comme le cinéma et les séries télévisées ? Par quels facteurs et quels procédés créent-ils de l'émotion chez les spectateurs ?

Cinéma et séries : la mise en évidence des émotions

L'image vectrice d'émotion

L'image apparaît en effet vectrice d'émotions. Dans *Le Plaisir des images*, à partir de l'exemple de Wilson Fisk, un héros Marvel, réagissant de manière affective devant un monochrome blanc, le chercheur Maxime Coulombe montre comment image, mémoire et affect peuvent s'imbriquer. Il constate que l'émergence de ces émotions provient du fait que « les images nous plongent au cœur de notre vie intérieure, de notre vie affective avec plus d'abandon encore qu'une situation réelle. La nature représentative de l'image et son cadre fictionnel se font, là, une force... » C'est de cette force qu'elle tient de sa nature d'artifice que l'image tirerait son « pouvoir d'évocation », un paradoxe « qui fait d'elle un tel levier à désirs, à émotions... »⁷ Il analyse ensuite les « métaphores primitives »⁸ ayant pour fonction d'évouer le spectateur, et plus particulièrement celui du cinéma, qui y a recours de façon assumée et omniprésente, « que ce soit dans l'esthétique du film (l'utilisation des lentilles, les filtres, les cadrages, la photographie, les décors et la production) ou dans son scénario (l'histoire, les personnages et la structure narrative) »⁹. Puis, à l'aide d'exemples, il se focalise sur la manière de transmettre des émotions au spectateur par le cadrage ou la lumière, ainsi qu'à la construction ou la manière dont ces métaphores primitives « croisent

⁷ Maxime Coulombe, *Le Plaisir des images* (Paris : Presses Universitaires de France, 2019), 99.

⁸ Maxime Coulombe, *Le Plaisir des images*, 108.

⁹ Maxime Coulombe, *Le Plaisir des images*, 112.

les autres mécanismes sémantiques de l'image, sa signification, les désirs qu'elle soulève, les identifications qu'elle autorise »¹⁰. Il s'interroge également sur la question de l'émotion exprimée et de l'émotion perçue, pour évoquer des images qui semblent échapper à toute métaphorisation pour nous interpeller « presque malgré nous ». Il se réfère alors à l'expression physique des émotions théorisée par Darwin, pour montrer comment cette thèse « trouve un écho en histoire de l'art » et fonde « les notions de survivance (*Nachleben*) et de formule de pathos (*Pathosformel*) »¹¹ développées par Aby Warburg. Selon Warburg, des motifs et des formes survivantes traversent l'art, comme les gestes de désir ou de douleur que nous partageons, expressions émotives permettant d'organiser une histoire de l'art « non par périodes mais par motifs, par expressions, par gestes ». Ces hypothèses longtemps délaissées trouvent aujourd'hui « des prolongements dans le champ des neurosciences », en particulier avec la notion des neurones miroirs abordée par Damasio et reprise par Gallese et Goldman, qui jouent un rôle dans l'apprentissage. L'observation d'expressions faciales les stimulerait, et nous aiderait à « saisir les émotions et les intentions impliquées »¹².

Le dispositif cinématographique

Le dispositif du cinéma a suscité l'intérêt des chercheurs des années 1970-80, attachés à montrer la dimension idéologique de ce dernier. André Bazin, Edgar Morin, Jean-Louis Baudry¹³ ont vu dans l'invention du cinéma la résurgence du mythe de la caverne de Platon, identifiable à un désir archaïque de l'homme. Une salle obscure, un projecteur, des spectateurs rivés à leur siège : dans le mythe platonicien se trouve déjà en germe ce dispositif que réalise le cinéma. Il y est en effet question d'une caverne sombre, d'un feu, de personnages enchaînés qui voient passer des ombres qu'ils prennent

¹⁰ Maxime Coulombe, *Le Plaisir des images*, 113-114.

¹¹ Maxime Coulombe, *Le Plaisir des images*, 120.

¹² Vittorio Gallese, Alvin Goldman, "Mirror Neurons and the Simulation Theory of Mind Reading", cité par Maxime Coulombe, *Le Plaisir des images*, 123.

¹³ Jean-Louis Baudry, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *Communications* [numéro thématique *Psychanalyse et Cinéma*], n° 23 (1975) : 56-72 ; *L'effet-cinéma* (Albatros, 1978).

pour la réalité. Ce dispositif confronte des spectateurs à des images qui ne sont en fait qu'une illusion. Pour Bazin il coïnciderait avec la croyance que l'on peut restituer intégralement la réalité, par l'illusion parfaite du monde extérieur. Pour Morin, le cinéma ressuscite un lien avec la magie, expérience du double et de la métamorphose. Baudry enfin voit dans ce dispositif un simulacre de l'appareil psychique. Jean-Paul Simon s'interroge également sur lui dans *Le filmique et le comique*, en analysant la place du peintre, des personnages royaux et du spectateur dans *Les Ménines* de Velasquez, ce tableau auparavant analysé par Michel Foucault dans *Les Mots et Les Choses*, qui préfigure selon lui la manière dont se construit le dispositif du cinéma¹⁴.

Ce dispositif rend le spectateur vulnérable et le confronte à ses propres émotions. Mais l'esthétique cinématographique, comme le soulignait Maxime Coulombe, joue aussi un rôle clé, car le cinéma met en place une série d'identifications primaires et secondaires que Christian Metz, s'inspirant des théories lacaniennes, analyse dans *Le signifiant imaginaire*¹⁵. Un des éléments qui contribuent de manière évidente à susciter l'émotion est le montage, dont les cinéastes soviétiques ont montré les capacités expressives et l'influence sur le spectateur, et le rôle du gros plan qui met l'accent sur le visage au cinéma et ses micro-expressions, dont Pascal Bonitzer¹⁶ et Jacques Aumont¹⁷ ont montré la puissance. Mais trouve-t-on les mêmes procédés et les mêmes mécanismes dans le champ de la fiction sérielle, un genre qui présente un lien très fort avec la télévision ?

La télévision et le déclenchement des émotions

La télévision n'est pas la même chose que le cinéma. Godard lui reprochait, avec un certain mépris, dans son film *Histoire(s) du cinéma*, d'avoir apporté « les spectacles du monde entier dans la plus misérable des chambres à coucher », en « réduisant le ciel géant des bergers à la hauteur du Petit Poucet »,

¹⁴ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* (Paris : Gallimard, 1966).

¹⁵ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (Paris : Christian Bourgois, 2002).

¹⁶ Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma. Décadrages* (Paris : Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 1985).

¹⁷ Jacques Aumont, *Du visage au Cinéma* (Paris : Éd. Cahiers du cinéma, 1992).

à savoir cette lucarne de la télévision, moins propice, semblerait-il, à générer l'émotion. Pour sa part Fellini, dans *Ginger et Fred*, met en scène un exaspérant cirque télévisuel, qui épuise le spectateur par une sursaturation de signaux visuels et sonores, un vacarme incessant, pour faire enfin surgir l'émotion quand tout le déploiement excessif de lumières et de sons s'éteint, permettant aux deux protagonistes de se retrouver dans une séquence pleine de tendresse et d'humanité.

Doit-on considérer pour autant que le format des genres télévisuels et leur dispositif de réception exclut toute forme d'émotion ? La réponse n'est pas aussi simple. Comme le précisait Bernard Rimé, l'émotion constitue aussi un phénomène social. On peut la générer, la fabriquer. C'est ce que fait la publicité qui influence le goût des consommateurs par la création d'émotions. C'est aussi le rôle des politiques, qui se sont servi des médias au vingtième siècle pour créer des émotions de masse. Aujourd'hui, si l'on examine le cas de la télé-réalité, on constate que ce genre reposant sur la mise en scène et les procédés a été généré par la télévision, qui a inventé un nouveau produit culturel reposant sur l'individualisme exacerbé et la compétitivité. Les chercheurs¹⁸ ont montré comment la télé-réalité propose des épisodes à suivre comme les feuilletons ou les séries, et fictionnalise la vie des participants à l'émission que le public est invité à suivre. Elle s'inspire d'autres genres télévisuels comme les jeux et les variétés. Depuis la première émission de télé-réalité, tournée en 1971 aux USA, et intitulée *The Family*, qui montrait les conséquences d'un divorce, ce type de produit a essaimé sur les chaînes, d'autant qu'elle met en scènes des anonymes, avides d'un quart d'heure de célébrité, dont le cachet n'est pas très élevé. Son but consiste à mettre ces personnes dans des situations particulières, destinées à susciter des émotions, peur, dégoût, panique, colère, etc., tant des participants, amenés à craquer nerveusement, que du public. François Jost¹⁹ a analysé la manière dont le banal, et non l'exceptionnel, jouait un rôle essentiel dans ce type d'émissions.

¹⁸ Christine Détrez, Kevin Diter, Sylvie Octobre (éd.), *Culture & émotions, la dimension affective des goûts* (Paris : Ministère de la Culture, 2024).

¹⁹ François Jost, *Le Culte du banal, de Duchamp à la télé-réalité* (Paris : CNRS éditions, 2007).

Certaines de ces émotions se fondent sur le désir d'éliminer les autres candidats, puisqu'il s'agit de gagner. L'*hybris* se manifeste dans ces séries par des moments forts, pour susciter l'émotion et l'empathie du public, qui se manifestent par des crises de larmes, des accès de colère ou des disputes entre candidats, qu'on place parfois dans des conditions difficiles pour déclencher la crise. L'accent y est mis sur l'exagération de la sexualité. On a souvent reproché à ces émissions leur absence d'éthique et leur propension au spectaculaire souvent destructrice (notamment dans le cas du suicide d'anciens participants). Nathalie Nadaud-Albertini²⁰, spécialiste des médias, explique comment la télé-réalité s'est construite en rompant avec les normes et les codes audiovisuels et en s'appuyant sur les critiques pour concevoir les programmes qui ont succédé au *Loft*.

La sociologue anglaise Helen Wood s'est intéressée à la façon dont les émotions et leur mise en forme par la télé-réalité était liée à la sphère sociopolitique. Elle montre la manière dont leur mise en scène est valorisée et obéit à un impératif de performance inhérent au paysage politique actuel. « Nous consommons des scènes dramatiques remplies d'excès émotionnels »²¹, dit-elle. Elle explique les différents types d'émotions suscités chez les participants pour provoquer l'intérêt et l'empathie du public, et la place de la mise en scène de ces émotions dans la culture occidentale contemporaine, grâce à sa capacité à susciter la tension ou le plaisir et à provoquer des effets inattendus, mais aussi par le mélange d'intimité et d'immédiateté générateur d'affects. Les tensions émotionnelles qui s'exercent dans le cadre de ces émissions renvoient au genre théâtral du mélodrame. Il s'agit de toucher les spectateurs, pour provoquer empathie et compassion, comme le préconisait autrefois Aristote dans sa *Poétique*, pour le théâtre, qui par sa dimension cathartique devait susciter terreur et pitié. Plus qu'une simple représentation, la télé-réalité constitue aussi une intervention dans la vie des gens, ce qui la renforce et contribue à son impact sur le public. Sa couverture médiatique se trouve aujourd'hui démultipliée par les réseaux sociaux, ce qui relève du

²⁰ Nathalie Nadaud-Albertini, *12 ans de télé-réalité : au-delà des critiques morales* (Paris : INA Éditions, 2013).

²¹ Helen Wood, « La Production culturelle des émotions : soins et compassion dans la télé-réalité », in *Culture & émotions, la dimension affective des goûts*, 85.

journalisme de divertissement. L'émotion qu'elle produit vient également, selon Helen Wood, du fait qu'elle touche un public déjà conditionné (ou habitué) à « la mise en scène émotionnelle de soi par les réseaux sociaux et la culture du selfie ». Les participants adhèrent pour les mêmes raisons à cette façon d'exprimer leurs émotions de façon excessive et spectaculaire, et se plient facilement aux exigences de la production « excès émotionnel, modelage extrême de l'apparence, et exagération de l'acte sexuel bien au-delà du vraisemblable »²². Elle souligne que cette « politique de l'hyperbole » repose aussi sur les agents du casting, tant dans le recrutement que la formation des participants, destinés à endosser des rôles prédéterminés, pour s'adapter aux fins de la télé réalité.

Mais si la télé réalité constitue un exemple efficace de création d'émotions chez les spectateurs, peut-on en dire autant de la fiction ? Quel rôle joue-t-elle dans ce domaine ? on s'intéressera donc à la création de situations et de procédés spécifiquement porteurs d'émotions dans un format inventé pour la télévision, ou plutôt repris par elle, calqué sur le modèle du feuilleton du XIX^{ème} siècle, qui suscitait l'attente du spectateur avec la mention « à suivre », aussi frustrante qu'alléchante, la série télévisée. On prendra l'exemple des séries médicales coréennes. La Corée est aujourd'hui un grand producteur de séries, dont le succès ne se dément pas, tant en Occident qu'auprès des publics arabes ou asiatiques. Le gouvernement sud-coréen a misé sur les arts du spectacle, K-pop, films et séries pour redresser l'économie, et gagné avec succès son pari. Aujourd'hui, les œuvres créées dans ces trois domaines ont fait connaître la culture coréenne à l'ensemble de la planète, et les séries coréennes constituent un produit extrêmement efficace, destiné à un public international, qui joue sur différents registres, humour, suspense, et plus particulièrement sur l'émotion, et dont les acteurs ont parfois tendance à surjouer, prendre des poses, etc. On se demandera donc comment se manifeste le traitement de l'émotion dans quelques-unes d'entre elles, dont le sujet s'avère particulièrement propice, à savoir les séries médicales.

²² Helen Wood, « La Production culturelle des émotions », 93.

Le traitement de l'émotion dans les séries médicales coréennes

Si l'on s'attache à questionner les émotions dans les séries coréennes, on tentera d'en dresser une typologie rapide. On peut en effet distinguer trois types essentiels parmi les émotions éprouvées par le spectateur : émotions envers le personnage du médecin, et suscitées par lui, émotions ressenties pour les patients, et, enfin, tentatives pour donner à ces émotions un cadre théorique. On choisira pour leur complexité deux séries très révélatrices, *The Good Doctor (Gut Dakteo)* réalisée par Kim min-soo et Kim Jin-woo, avec pour vedettes Joo Won, Moon Chae-won et Joo Sang-wook, série de 20 épisodes de 70 minutes diffusée du 5 août au 8 octobre 2013 sur KBS2, et *Brain Works* ou *Brain Cooperation (Dunoegongjo)*, série de 16 épisodes d'environ 67 minutes, diffusée du 2 janvier au 28 février 2023 par KBS2, dirigée par Lee Jin-seo, et Gu Seong-jun, qui a pour vedettes Jung Yong-hwa, Cha Tae-hyun, Kwak Sun-young et Ye Ji-won.

Émotion envers le médecin: The Good Doctor

The Good Doctor, une série emblématique adaptée aux Etats-Unis raconte l'histoire d'un jeune médecin autiste, Park Si On, victime d'un père violent, sauvé par un docteur qui découvre ses extraordinaires capacités. La série s'attache à permettre au spectateur de mesurer les capacités hors normes du jeune autiste, non seulement pour des raisons pédagogiques (expliquer au public la complexité d'une intervention et sa visée), mais aussi pour susciter l'empathie envers un médecin confronté à de nombreuses difficultés en raison de son handicap. Ainsi, au moment de l'intervention de Park Si On à la gare de Séoul, des moments de focalisation interne alternent avec ceux en focalisation zéro pour nous transmettre les réflexions du protagoniste, et nous faire accéder à son raisonnement. En voix off, le spectateur est informé de ce qu'il pense, en voix in de ce qu'il dit. C'est l'un des procédés d'énonciation commun aux séries médicales, destinées à transmettre un savoir. Dans ce procédé, la visualisation joue un rôle essentiel. Le montage très rapide d'images anatomiques, souvent de synthèse, et d'extraits d'ouvrages médicaux, auxquelles s'ajoutent les paroles du premier intervenant, permet de faire comprendre l'accélération du raisonnement du médecin autiste et le protocole suivi aux spectateurs de

la série comme aux spectateurs intra-diégétiques. A cela s'ajoutent les ordres médicaux et les questions habituelles dans ce contexte. Tous ces procédés relèvent de la pédagogie de la série médicale, qui vise à l'éducation des profanes et permet au spectateur de comprendre, avec les risques encourus par le patient, la performance du chirurgien. La visualisation des organes ou du cerveau humain, grâce à l'imagerie de synthèse, constitue un type particulier d'énonciation propre à cette forme télévisuelle.

Ainsi, dans *The Good Doctor*, figure plutôt problématique en raison de son handicap, qui nuit à son intégration dans le milieu hospitalier, la figure de Park Si On est marquée par un douloureux apprentissage, destiné à lui conférer une apparence de normalité. Les nombreux flash-backs de la série offrent un contraste entre les maltraitements endurés de la part de son père et les manifestations d'une intelligence prodigieuse. Affecté par le « syndrome du savant », il surprend le docteur Choi en assimilant dès l'âge de sept ans des livres de médecine, dont la pile posée devant lui augmente en accéléré, et en mémorisant tous les organes du corps humain. Mais plus que l'intelligence hors normes, c'est l'empathie envers les êtres vulnérables qui le caractérise. Son lapin de compagnie, première victime de la violence du père, intervient tout au long de la série. Il s'y réfère, le dessine, en fait un élément constitutif du récit et de sa relation avec les autres. Lui-même conserve l'attitude d'un lapin effrayé jusqu'à ce qu'un patient (fantôme du frère ou réincarnation ?) lui dise de se comporter comme tel, car ce sont les longues pattes arrière de l'animal qui lui permettent de courir et non sa lâcheté. De même, il se sent proche de la petite fille sauvage qui aboie comme un chien, communique d'abord avec elle à la façon d'un animal, puis la sociabilise et lui apprend à parler.

Son intégration à l'hôpital est jalonnée d'épreuves, comme un parcours initiatique ; d'abord sûr de lui quand il opère un enfant en urgence, il se voit déstabiliser par l'équipe médicale qui ne supporte ni son handicap ni son attitude. Après de multiples épreuves, il retrouve sa confiance en soi, parvient à se faire accepter et se trouve sommé de devenir meilleur que Do An, son chef. L'apprentissage brutal évoque ceux des films d'arts martiaux où le disciple est constamment mis à l'épreuve pour arriver au niveau du maître. On ne le verra plus comme un robot ou un phénomène de foire aux capacités exceptionnelles, totalement inadapté à la société, mais comme un excellent médecin. Le phénomène s'avère encore plus visible dans série américaine

construite sur 8 saisons, donc dans la durée, où il se marie, devient chirurgien titulaire et père de famille. Le comportement du personnel à son égard, en revanche, tout comme celui des enfants, apparaît beaucoup moins brutal que celui de la série d'origine, très violente. On le refoule brutalement quand il veut s'expliquer. Perçu d'abord comme un robot, il manifeste une sensibilité hors normes qui le rapproche des enfants et des animaux. Peu à peu, le public, comme ses condisciples, se trouve ému par lui.

L'originalité se reflète dans les différences entre la série d'origine et son remake, dès les génériques. La série américaine joue sur les dessins anatomiques à la façon de David Cronenberg, alors que la série coréenne met l'accent sur les personnages, autour desquels voltigent des papillons et lucioles virtuels qui rappellent les dessins de papillon d'un petit patient (proche aussi de Si On qui aime dessiner). L'humain apparaît ainsi plus présent dans le générique coréen, alors que celui de la série américaine privilégie le corps et la dimension organique. Cette opposition se retrouve dans le traitement du protagoniste. Dans la série coréenne, Park Si On reste un enfant battu, dont il adopte l'attitude corporelle (tête rentrée, épaules voûtées, regard triste) et le caractère craintif. Il comprend le désir de vivre d'un bébé d'après un geste de sa main (le même qu'il avait eu après l'éboulement) et privilégie les relations en miroir, notamment avec Do An. Dans la série américaine, en revanche, il se traduit par une manière étrange de parler. Contrairement à Si On, Shaun Murphy ne comprend rien aux interactions sociales et se montre arrogant, voire suffisant. Plus que son don exceptionnel, c'est l'humanité de Park Si On qui touche dans la série d'origine. C'est sur le personnage que repose la problématique essentielle de la série, reformulée dans presque chaque épisode : qu'est-ce qui fait un bon médecin ? Certains d'entre eux affichent des conceptions opposées de l'éthique, concernant le tri ou le renvoi des patients dans un autre hôpital, la pratique ou non d'une opération risquée, le fait de choisir entre la mère et l'enfant dans un accouchement dangereux, etc. Park Si On fait montre d'une foi profonde, axée sur le paradis, aussi naïve qu'enfantine, en opposition au scepticisme de ses confrères. Pour lui, le médecin est le dernier espoir, et le patient un ami dont il doit se séparer. Le mot de la fin revient à Kim Do An, à qui Park Si On repose la question : « c'est un

médecin qui se demande ce qui fait un bon médecin ». Cette préoccupation éthique rend le personnage, aux antipodes d'un Docteur House, qui plaît pour d'autres raisons, mais ne suscite pas l'émotion, profondément empathique.

Émotions envers les patients : The Good Doctor

The Good Doctor présente un certain nombre d'éléments que l'on retrouve dans les autres séries médicales, et les stéréotypes de l'écriture sérielle, associés à une thématique bien précise, celle de l'univers hospitalier qui se manifeste par la prédilection de scènes récurrentes omniprésentes dans les séries médicales: arrivée de l'ambulance, précipitation des médecins, chute des constantes du patient, massage cardiaque, acharnement thérapeutique vain, et autres moments d'angoisse rythmés par une musique intense. Les séries préfèrent plutôt dramatiser les faits que présenter le quotidien des hôpitaux, marqué par des opérations banales. Pour des raisons de spectaculaire, les actes médicaux doivent s'avérer difficiles ou surprenants. Dans le cas de *The Good Doctor*, le fait qu'il s'agisse d'un service pédiatrique mobilise encore plus l'empathie du spectateur, même si la plupart des séries privilégient les cas émouvants, voire mélodramatiques, touchant ses affects.

Dès 1^{er} épisode de *The Good Doctor*, nous assistons à deux interventions médicales, l'une au bénéfice de Park Si On, avec les principaux ingrédients du motif : ambulance, enfants blessés, secours, massage cardiaque, etc., la seconde destinée à sauver un petit garçon blessé. Park Si On, devenu médecin, intervient sur le lieu de l'accident, *in medias res*. L'intervention d'urgence constitue un grand classique des séries médicales et s'attache à installer d'emblée spectateur au cœur de l'action, dans une situation paroxystique. Dans *Urgences*, une série américaine pionnière, l'épisode pilote commençait par la tentative de suicide de l'infirmière Carol Hathaway, qui joue un rôle essentiel dans les multiples saisons de la série. Dans *The Good Doctor*, pour impliquer davantage le spectateur, en lui montrant l'action sous divers angles, l'utilisation du *split screen* est préférée au montage alterné. Il y a aussi un jeu de surimpressions, de superpositions et de voix off. D'autres séquences privilégient cette forme d'écriture, parfois associée aux mouvements d'une caméra descriptive qui tourne autour du bloc opératoire. L'aspect dramatique est renforcé par le fait qu'il s'agit d'un enfant et que le lieu de l'intervention

apparaît inapproprié. L'épisode montre les choix offerts au chirurgien et ses différentes options, en cas d'impossibilité la plus évidente. Le *split screen* et le débit précipité de la voix off dynamisent la scène en portant à son comble l'émotion des spectateurs. Le filmage joue sur les différents types de cadrage au sein du *split screen*, où des gros plans côtoient des plans de demi ensemble. Le téléphone qui filme l'opération, visible par nous sur son écran, met l'accent sur un dispositif spectatorial renforcé par son extension virtuelle, qui en accroît la dimension spectaculaire. Dans la série américaine éponyme on ne trouve jamais d'opérations ordinaires mais toujours des cas d'école : la saison 8 présente un homme coupé en deux, une décapitation interne, des maladies rares difficiles à identifier (comme dans *Docteur House*) ou des diagnostics erronés qui mettent en avant la dimension exceptionnelle du héros et de son équipe.

Dans *The Good Doctor*, la pédagogie se conjugue à l'émotion, suscitant empathie et implication du spectateur grâce au suspense, qui renforce le côté spectaculaire de la fiction médicale. Il intervient quand deux opérations sont pratiquées simultanément par le même chirurgien, le seul disponible, sur deux enfants, ou quand il s'agit d'une course contre la montre. La mise en place du chronomètre renforce l'angoisse des personnages et du spectateur qui saisit vite les enjeux : ils peuvent être vitaux, économiques, sociétaux, éthiques, familiaux, individuels. La série médicale fonctionne sur les conflits. Ainsi, dans la plupart de ces séries, les interventions se déroulent sur fond de stratégies et de manipulations au sein de l'hôpital, mais aussi de menaces de procès intentés par les patients, comme aux Etats-Unis. Mais en dépit de l'omniprésence de ces stéréotypes, on constate que les séries médicales coréennes se singularisent par leur originalité.

La plupart des séries médicales reposent sur l'émotion, il est souvent question de vie ou de mort, et certains patients se révèlent très attachants. Mais plus particulièrement ce sont les opérations des enfants qui suscitent le plus d'émotion, et *Ghost Doctor*, qui présente un hôpital pédiatrique, se révèle à cet égard exemplaire, en particulier quand il s'agit d'opérations à risque. Le cas de l'adolescente orpheline (ses parents ont été tués dans un accident de voiture) qui doit sa survie à l'abnégation de sa sœur, assumant plusieurs emplois, y compris celui d'hôtesse de bar pour subvenir à leurs besoins, et se

portant volontaire pour un don d'intestin susceptible de sauver sa cadette, relève du mélodrame, un genre qui repose sur le déclenchement d'émotions, le plus souvent larmoyantes. La vision des parents, anxieux ou éplorés, leur chagrin quand une opération échoue, s'avèrent des ressorts efficaces. L'émotion des spectateurs est aussi à la mesure de l'attachement qui s'opère à l'enfant si ce dernier apparaît dans plusieurs épisodes, créant une forme de fidélisation. Mais le procédé fonctionne aussi s'il n'intervient que dans un seul car la série met en place des stratégies pour susciter empathie et émotion.

Brain Works ou l'émotion théorisée

Une autre série coréenne, *Brain Works*, fait intervenir le docteur Shin, un brillant neurochirurgien que rien ne semble toucher. Distant, arrogant, ironique, il se montre très différent de l'inspecteur Geum, un policier chaleureux, père de famille divorcé et un peu dépassé par le comportement de sa fille adolescente. Ce médecin ambitionne d'analyser le cerveau d'un tueur en série, le docteur Hwang, condamné à mort pour avoir tué plusieurs de ses patients, et tente de le convaincre de le léguer au centre du cerveau pour lequel il travaillait précédemment, pour faire avancer la recherche sur le cerveau des psychopathes. Le tueur accepte, mais à une condition, une série d'entretiens avec son confrère, qui lui permettra de se livrer à un jeu de manipulation particulièrement pervers. Le docteur Shin ignore que le docteur Hwang a aussi tué ses parents. Il a cru au récit d'un accident de voiture, jusqu'à ce qu'il découvre peu à peu la vérité. La série est cataloguée sur les plates-formes comme série policière, mais les séries coréennes, comme les films de Bollywood, reposent sur plusieurs catégories génériques, si bien que le rôle du médical dans *Brain Works* permet aussi de la classer dans les séries médicales.

La question de l'émotion se trouve donc diégétisée dans tous les épisodes de la série de façon très pertinente. Son absence est évoquée lorsque le docteur Shin se voit confronté à un tueur psychopathe. Lui-même révèle qu'il est doté d'un cerveau à tendances psychopathiques, ce qui le rend fascinant aux yeux du docteur Hwang, décidé à le transformer en criminel, puisqu'il ne possède pas d'émotions. C'est l'enjeu général de *Brain Works*, qui explique, tout au long

des épisodes, à partir de cas ciblés nourrissant l'action, le fonctionnement et les dysfonctionnements du cerveau, à chaque épisode. C'est le docteur Shin, surnommé Docteur Cortex, qui se livre à ces démonstrations pédagogiques, aidé par des figurines virtuelles, sortes d'interfaces entre lui et le spectateur, qui apparaissent à l'écran pour étayer ses propos. Des images de synthèse de cerveaux contribuent également aux démonstrations.

La série montre la connexion entre les souvenirs et les émotions, notamment dans la séquence d'hypnose à laquelle se prête le docteur Shin pour faire refluer le souvenir du meurtre de ses parents dont il a été témoin. Sa seule image consciente est celle d'un frappement sur une vitre de voiture et une voix l'interpellant. La représentation de la séquence du meurtre, qu'on revoit plusieurs fois, de plus en plus précise, ravivée par l'hypnose, suscite chez le spectateur empathie et émotion, à la vision de la traque de l'enfant qui tente d'échapper à la folie meurtrière du psychopathe. Alors que le docteur Shin paraissait jusque-là antipathique, il émeut le spectateur qui voit en lui non plus l'adulte mais l'enfant blessé. Le danger pour l'homme hypnotisé apparaît aussi manifeste dans la séquence. L'émotion, pour celui qui la mettait à distance, atteint son paroxysme alors qu'il se montre vulnérable et sans défense. Une larme roule sur sa joue, et l'angoisse monte lorsqu'il ne parvient pas à se réveiller, happé par la vision lumineuse de ses parents morts. Le suspense repose aussi sur des effets moratoires.

À partir de la séquence 14, la série va crescendo dans le traitement des émotions et de l'angoisse, notamment avec l'épisode où la fille de l'inspecteur, Geum Yi-Na, se trouve accusée de meurtre. L'adolescente hagarde, que son père retrouve aux côtés d'un ami blessé, tête baignant dans une flaque de sang, constitue l'un des passages les plus dramatiques mettant en scène des émotions. Grâce aux questions du docteur Cortex, et à certaines séquences, le spectateur comprend qu'elle a été victime d'un coup monté mêlant prise d'alcool forcé, harcèlement, chantage, menaces, et renverse la situation. L'émotion est ici suscitée par l'injustice dont elle est victime, et la sensation de piège inextricable, jusqu'au retournement de situation, qui permet de mettre en évidence une série d'observations sur le fonctionnement du cerveau adolescent. Pour innocenter Yi-Na, sans aucun souci d'éthique, le

médecin retient prisonnier l'un des auteurs du harcèlement à l'encontre de Yi-Na et le soumet à une séance mêlant torture physique et psychologique, sans jamais le toucher, pour le faire avouer. L'efficacité de sa méthode de manipulation se lit sur le visage de l'adolescent, oscillant entre terreur et réelle souffrance physique. Le docteur Shin prolonge le bras du jeune homme par un faux bras, auquel il inflige divers traitements qui le font hurler de douleur, avant d'expliquer le fonctionnement neurologique du cerveau. Le spectateur adhère à l'expérience, d'une grande intensité émotionnelle, aidé en cela par la musique stridente, qui distille l'angoisse, le jeu des champs contrechamps qui renforcent l'impact des plans rapprochés et les gros plans des visages des deux adversaires, et l'haleine s'échappant de leurs lèvres, qui accentue la dimension sensorielle de la scène. Même si le dispositif n'est pas le même que celui du cinéma, et l'écran reste plus petit, l'épisode n'en joue pas moins sur une écriture spécifique pour susciter l'émotion. La plongée sur le garçon enchaîné et terrifié le fait passer du statut de bourreau à celui de victime. L'accent est mis sur l'ambiguïté des réactions du spectateur, partagé entre la dénonciation de la cruauté de la méthode et la justification de sa nécessité, en raison du traitement subi par Geum Yi-Na et de la situation de Eun-Ho, le garçon qui l'a défendue, victime collatérale plongée dans le coma. Une alternance avec des plans de sa chambre d'hôpital le rappelle au souvenir du spectateur, creusant le dilemme éthique, et interrogeant le mélange d'émotions qui l'habite. Les deux victimes ont beaucoup souffert, le harceleur ne fait montre d'aucun remords. Mais la série, qui précise mêler fiction et commentaires scientifiques, permet au docteur Cortex de donner au jeune torturé l'explication de sa souffrance et de ses réactions émotionnelles :

« Quand j'ai pris le pinceau pour caresser votre main et celle en caoutchouc votre cortex prémoteur a synchronisé ce que vous avez senti et enregistré, la fausse main, comme un membre de votre corps. »

Il joue sur la peur du garçon en lui expliquant que son propre cerveau de psychopathe lui permet de franchir la limite, et qu'il peut contrôler celui d'autrui sans même le toucher. Il fait montre d'une forme de sadisme « Ce ne serait pas drôle de revivre la même douleur » et propose d'autres options, comme celle d'un poignet scié, ou d'ongles arrachés, etc... L'éclairage fuligineux

dramatise l'échange. La vision du docteur Shin brandissant une hache éveille dans l'esprit du spectateur, comme dans celui de l'adolescent, des connotations tout droit issues des films d'horreur. La torture constitue le prélude au chantage qui va permettre de prouver l'innocence de Yi-Na.

Un autre sentiment à forte portée émotionnelle est le désir de vengeance, qui habite Yi-Na lorsque, face aux excuses insincères de son harceleur, elle lui décoche un violent coup de poing. Interrogée par le médecin, elle avoue y avoir pris un grand plaisir, qui depuis s'est estompé. Le docteur Shin lui explique alors que son noyau accumbens a été activé, mais que cet effet ne dure pas, c'est pourquoi la vengeance peut rapidement devenir addictive. Il se trouve à son tour soumis à la même émotion, après avoir fait licencier Geum pour se venger. Sa tante médecin, qui lui fait subir un scanner, lui montre que l'amitié qu'il éprouve pour le policier l'a peut-être rendu sensible aux émotions à son tour. Dans le discours de la tante, on retrouve le même langage médical, étayé par des termes scientifiques (cortex cingulaire, insulaire et préfrontal, lobe insulaire, etc...), et le même caractère pédagogique, à l'intention du spectateur, que dans celui du neveu. Au cours de l'épisode, le discours pédagogique à l'intention de Yi-Na est illustré par une petite interface, d'apparence féminine, qui rappelle les petits personnages incarnant les émotions dans *Vice-Versa 1* (2015) et *Vice-versa 2* (2024), de Pete Docter.

Dans les dernières séquences un autre piège se referme sur le docteur Shin. Déjouant ses précautions, le docteur Hwang s'est évadé et a élu domicile dans l'ancienne maison des Shin, qu'il a achetée. Les deux derniers épisodes montrent l'inspecteur Geum et Shin prisonniers de Hwang et enchaînés à une machine infernale. Un système vidéo les confronte à la vision de l'ex-femme et de Yi-Na, ainsi que la tante de Shin, dans une piscine vide qu'un homme à la solde de Hwang remplit en actionnant une vanne. Si les deux hommes gagnent au jeu proposé, la piscine arrêtera de se remplir. La série pratique aussi le montage alterné de l'eau qui monte avec les risques de noyade, les trois femmes enchaînées suffoquant tour à tour, et de la responsabilité assignée à Shin, obligé de manifester une sincère empathie pour les sauver, procédé hitchcockien au service du suspense, que l'on trouvait déjà dans la course-poursuite de *Naissance d'une Nation* de Griffith (1915). Un système de connexion de leurs cerveaux doit, pour qu'ils soient libérés, mettre les deux prisonniers au même niveau d'empathie, en

permettant d'aligner les ondes émises. Mission quasi impossible pour Shin, qui n'en éprouve aucune, mais qui en comprend le fonctionnement. Le suspense s'articule autour de la question des émotions, et tout se joue autour du remplissage de la piscine. Le jeu initié par le docteur Hwang est un jeu mortel. La situation se complique avec l'irruption de la supérieure de Geum, faite à son tour prisonnière. Les deux dernières séquences s'attachent à manipuler le spectateur, partagé entre espoir et crainte, en ménageant des rebondissements et en jouant sur le facteur temporel.

Ainsi, contrairement aux idées reçues, les séries télévisées ont développé des formes d'écriture leur permettant de rivaliser avec le cinéma en déclenchant aussi des émotions de nature variée. Cette création d'émotions diverses constitue peut-être un des éléments qui contribuent à fidéliser les spectateurs, attentifs au destin des personnages. Les séries médicales permettent de jouer sur les ressorts émotionnels, mais d'autres genres sériels répondent également à ce besoin des spectateurs, séries culinaires, séries policières, etc., d'autant plus que le caractère hybride des séries favorise la diversité des registres, comiques, tragiques ou angoissants.

REFERENCES

- Aumont, Jacques. *Du visage au Cinéma*. Paris : Éd. Cahiers du cinéma, 1992.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf, 1976.
- Baudry, Jean-Louis. « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité ». *Communications* [numéro thématique *Psychanalyse et Cinéma*], n° 23 (1975) : 56-72.
- . *L'effet-cinéma*. Albatros, 1978.
- Bloch, Oscar et Walther Von Wartburg. *Dictionnaire étymologique de la langue française*, sixième édition. Paris : Presses Universitaires de France, 1975.
- Bonitzer, Pascal. *Peinture et cinéma. Décadrages*. Paris : Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 1985.
- Coulombe, Maxime. *Le Plaisir des images*. Paris : Presses Universitaires de France, 2019.
- Detrez, Christine, Kevin Diter et Sylvie Octobre (éd.). *Culture & émotions, la dimension affective des goûts*. Paris : Ministère de la Culture, 2024.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les Choses*, Paris : Gallimard, 1966.
- Jost, François. *Le Culte du banal, de Duchamp à la télé-réalité*. Paris : CNRS éditions, 2007.

- Littré, Emile. *Dictionnaire de la langue française*, Tome 2. Paris : J.-J. Pauvert, 1956.
- Metz, Christian. *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris : Christian Bourgois, 2002.
- Moïsi, Dominique. *La Géopolitique de l'émotion. Comment les cultures de peur, d'humiliation et d'espoir façonnent le monde*. Paris : Flammarion, 2008.
- . *La Géopolitique des séries ou Le triomphe de la peur*. Paris : Stock, 2016.
- . *Le Triomphe des émotions. La géopolitique entre peur, colère et espoirs*. Traduit par François Boisivon. Paris : Robert Laffont, 2024.
- Morin, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, Paris : Éditions de Minuit, 1956.
- Nadaud-Albertini, Nathalie. *12 ans de télé réalité : au-delà des critiques morales*. Paris : INA Éditions, 2013.
- Rey, Alain (éd.). *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome 1. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1992.
- Rimé, Bernard. *Le Partage social des émotions*. Paris : PUF, 2015.
- Simon, Jean-Paul. *Le Filmique et le Comique, essai sur le film comique*. Albatros, 1978.
- Waquet, Françoise. *Une histoire émotionnelle du savoir, XVIIè-XXIè siècle*. Paris : CNRD Éditions, 2019.

MARION POIRSON-DECHONNE is an Emeritus Associate Professor in film studies at Paul Valéry University, Montpellier. She defended a thesis in arts and art sciences at Paris I under the supervision of Dominique Chateau, entitled *Le théâtre dans le cinéma*. She has published over 80 articles and coordinated 4 issues of *Cinémaction*, *Portraits de famille*, *Le cinéma russe, de la perestroïka à nos jours*, *L'écran poétique* and *Jeu vidéo et cinéma, une création interactive, as well as the proceedings of the Cinéma et poésie symposium with Catherine Soulier*. She is the author of *Le cinéma est-il iconoclaste? Entre spiritualité et laïcité, la tentation iconoclaste du cinéma, Le Mystère Starewitch and Ladislas Starewitch, le magicien des marionnettes*, and has published novels and two artist's books with visual artist Carine Fourment-Hullo.

Découverte de l'esprit européen à travers les émotions du management d'une équipe artistique

Ștefana POP-CURȘEU*

Abstract: *Discovering the European Spirit through the Emotions of Managing an Artistic Team.* Now that the idea of the European unity is more and more questioned, artistic and educational projects such as *Eurofabrique 2* show that there are still common myths to be recycled, common path to be discovered, pedagogical methods to be shared and consistent European spirit to be artistically and humanly enjoyed. We propose to follow through the lens of emotional engagement and exploration the encounter of 30 students and their teachers who worked together, in Romania as well as in France, from the very first idea to the final results of their theatrical laboratory, exploring dramaturgy, spaces, costumes and masks, dance, film and performance, and searching the feelings, thoughts, beliefs and cultural memories that unite young generations beyond borders, integrating individual choices and understandings of European culture, in its past and future unfolding.

Keywords: EuroFabrique, emotions, cultural management, theatrical laboratory, Orpheus et Eurydice, Europe is lost, Kae Tempest, performative installation, recycling of myths, feedback method.

En décembre 2023, **EuroFabrique 2** à Cluj-Napoca a servi de point de convergence pour une véritable collaboration créatrice entre les étudiants de l'Université Babeș-Bolyai (Faculté de Théâtre et Film), de l'École des Arts

* Associate Professor, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca; email: stefana.pop@ubbcluj.ro



Décoratifs de Paris, de l'Université de Bucarest, et de l'Université de Florence. Encadrés par Anne Ferrer, Patrick Laffont de Lojo, Ștefana Pop-Curșeu, Filip Odangiu, Diana Aldea, Ștefana Samfira, Gianluca Stefani et Marion Montel, ces étudiants ont engagé un dialogue artistique profond.

Inspirés par *Europe is Lost* de Kae Tempest et par le mythe d'*Orphée et Eurydice*, ils et elles ont réinterprété le vêtement, le costume et l'objet comme des outils narratifs, performatifs et scénographiques, soulignant l'ambivalence du sentiment européen et la complexité des défis à venir dans un va-et-vient d'émotions théâtrales. D'une marionnette géante, à un drag show sur Dalida, en passant par des gonflables-sculptures mythologiques et des êtres étranges robotisés ou post-humains, ces différents protagonistes forment le grand théâtre de l'Europe. Le laboratoire artistique et les répétitions en public à Cluj ont continué de s'augmenter par le dialogue des étudiants réunis en février 2024 à Paris, soulignant l'importance de la collaboration et de l'interdisciplinarité pour le développement des créateurs et créatrices de demain et leur contribution à l'avenir culturel de l'Europe.

Parler de ce projet de l'intérieur, en faisant l'inventaire et l'analyse des émotions apparues à tous les niveaux tout au long du déroulement des activités, équivaut à une prise de distance et évaluation nécessaires, afin de comprendre les efforts qui ont été faits et les énergies déployées, autant au niveau de l'organisation et du management de l'équipe qu'au niveau pédagogique et de la création artistique, afin de pouvoir évaluer les enjeux et les résultats et d'en transmettre les bonnes pratiques de management et de pédagogie acquises.

Point de départ et management de l'équipe

Tout projet culturel international réussi a un point de départ auquel contribuent des professionnels dédiés et un concept qui soit suffisamment fort pour attirer et convaincre les participants de la valeur des enjeux visés et de validité de la démarche proposée. *EuroFabrique 2* est né à la suite du succès de cet « atelier géant pour penser l'Europe de demain » qu'a été *Eurofabrique* en 2022, projet de la RMN-Grand Palais, de l'École des Arts Décoratifs et de l'ANdÉa, dans le cadre de la Présidence française du Conseil

de l'Union européenne. Les échos très positifs¹ et l'expérience enrichissante apportée par cette extraordinaire rencontre artistique et éducative au Grand Palais éphémère ont confirmé le bon choix d'un format et d'une méthode qui méritaient de poursuivre la voie tracée. Ainsi, dans le travail d'inscription de ce projet sur le long terme et sur les bases d'un réseau international qui avait commencé à se créer entre les écoles supérieures d'art et les milieux professionnels, l'idée est apparue de raviver Eurofabrique en Roumanie, à Cluj-Napoca, qui avait été capitale européenne de la jeunesse en 2015. L'organisateur, qui avait participé à l'événement parisien, était cette fois-ci l'Université d'Art et Design de Cluj (UAD), aux côtés l'ANdÉa, de la RMN-Grand Palais, de l'École des Arts Décoratifs, avec le soutien de l'Institut Français de Bucarest.

Plusieurs questions ont été lancées dès la présentation du projet aux futurs partenaires de travail et ces questions nous ont porté vers d'autres, enchaînant réponses et questionnements, doutes, assertions et rebondissements tout au long du projet, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin : Que veut dire être européen ? Comment faire de l'Europe un milieu et un horizon désirables ? Comment la connecter au reste du monde, par quels principes, liens, attachements ? Si l'Europe est un projet, comment le réenchanter ?

Le titre donné par l'UAD, sous la coupole duquel devaient se replier les propositions des partenaires, était : L'enlèvement de l'Europe (*The Rapture of Europe / The Abduction of Europe* (denotative/ connotative sense). Un thème qui, par sa nature même, générait des émotions... mais, avant de s'attaquer au contenu, il fallait trouver des partenaires afin de créer des groupes de travail. La Faculté de Théâtre et Film de Cluj avait été désignée leader du groupe no 3 (des quatre existants) et la règle du jeu demandait à ce qu'il y ait une université d'art française et une autre université européenne. La recherche de partenaires qui fassent bonne équipe avec des étudiants en Art de l'acteur ou de la Mise en scène n'était pas chose simple. Le premier pas à faire était d'identifier les étudiants roumains qui avaient la possibilité d'intégrer dans leurs parcours du premier semestre les tâches spécifiques au projet. Les sorts

¹ Voir <https://www.grandpalais.fr/fr/article/eurofabrique-un-atelier-dun-nouveau-genre-au-grand-palais-ephemere> (consulté août 2024).

sont tombés sur la classe de Master II en Arts performatifs (acteurs et metteurs en scène), suffisamment nombreux et dont le cours pratique de « Laboratoire théâtral contemporain », permettait d'intégrer les activités à suivre. Une fois l'accord obtenu de la part du professeur chargé du cours en question, en tant que manager du groupe, je me suis mise à regarder dans la liste des accords internationaux existants, que notre Faculté avait déjà et, grâce aux très bonnes relations Erasmus avec l'Université de Florence (Département d'Histoire du Théâtre), j'ai commencé les démarches administratives pour les inviter à se joindre à nous. Pourtant, la chose n'a pas été facile, puisqu'il était trop tard pour un simple échange Erasmus et une invitation spéciale a été nécessaire afin d'assurer la participation de deux doctorands, un étudiant en master et un professeur, intéressés par le sujet et qui pouvaient assurer une partie du travail théorique, historique, de recherche préalable, qui devait servir de tremplin pour les pistes de recherches artistiques et de créations théâtrales/plastiques (but final de notre projet).

Il y a toujours dans les premiers pas de la mise en place d'un projet une certaine tension qui vient de la rencontre de l'enthousiasme devant les voies ouvertes par celui-ci et l'hésitation, la peur de ne pas trouver la formule qui fonctionne et une équipe fiable dont les membres puissent tous avoir des activités satisfaisantes, qui les fassent évoluer vers un résultat valable. Dans le cas d'*Eurofabrique 2*, une première idée concernant un possible partenaire français s'est avérée être une fausse piste, car j'avais pensé joindre au projet l'Institut d'Études Théâtrales de Paris, mais les accords entre nos deux Universités n'étaient pas ratifiés et il leur manquait la composante de création pratique dont nous avons besoin, puisque le côté théorique était assuré par les collègues italiens. La proposition est allée aussi vers l'École du Théâtre National de Bretagne, mis à cause du festival annuel qu'ils organisaient au mois de Novembre, une seconde implication internationale leur était impossible. L'aide est venue de la part de l'ANdÉA (l'Association des Ecoles d'Art de France) dont la responsable m'a guidé vers l'ENSAD (École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris) qui avaient eu un apport consistant lors d'*Eurofabrique 1*, au Grand Palais, et qui, effectivement, ont accepté avec joie de nous accompagner dans ce parcours de recherche artistique. Deux enseignants-chercheurs Patrick Laffont de Lojo (plasticien, vidéaste et scénographe) et Anne Ferrer (concepteur

volume textile et spécialiste design vêtement) ont ainsi proposé d'entrer dans le jeu, non pas avec cinq à six étudiants, comme prévu, mais avec une classe entière, d'une vingtaine de jeunes créateurs de deuxième année licence. Les démarches administratives de la création des accords inter-universitaires sous la pression constante des dates limites et délais, qui ont généré un tourbillon de courriels, rencontres en ligne avec les organisateurs de l'UAD et les partenaires de notre groupe, surtout afin de mettre au point le calendrier des activités et de trouver la meilleure solution de financement des déplacements et hébergement des membres, ont suivi après cela. Après maints échanges, la solution d'un Erasmus + Short Intensive Programme nous est apparue comme la plus convenable. Il a fallu donc en préparer un descriptif détaillé sous le nom de *EuroFabrique 2, Extreme-Contemporary Performing Arts*, avec 75 heures de travaux pratiques et 3 crédits, qui allait se dérouler du 16.11.2023 au 20.12.2023.

Plus tard, quoique le travail sur le contenu fût déjà commencé, notre groupe a accueilli cinq autres étudiants en Art du Théâtre et leur enseignante Ștefana Samfira, de l'Université Nationale de Théâtre et Cinématographie de Bucarest (UNATC), dont les partenaires s'étaient retirés. Bien que leur entrée fût un peu tardive, ils ont assez bien réussi à s'intégrer et à récupérer les séances de travail en ligne qui avaient eu lieu auparavant. Les émotions de la constitution de l'équipe passées, il fallait donc passer au second niveau, de l'organisation du contenu et de la marche à suivre en vue de la préparation de la rencontre-atelier à Cluj-Napoca.

Concept et outils de travail pédagogique artistique

Avant de parler de cette deuxième étape, fondamentale, de la négociation du concept, de la méthode de travail et du calendrier à suivre, il est important de préciser que pour le manager d'un tel projet international, le travail administratif au niveau institutionnel, se déroule en parallèle avec le travail pédagogique, ce qui en double le volume et demande une attention distributive entre tous les aspects et demandes qui entrent en jeu. De ce fait, pour éviter le prolongement des tâtonnements initiaux et pour que la mobilisation créatrice démarre au plus vite, vu que le semestre était déjà

commencé et que le projet supposait un nombre exact de rencontres-cours en ligne avant le voyage à Cluj, j'ai proposé un plan de travail bien précis, avec des rencontres une fois toutes les deux semaines. Quant au contenu, ma proposition tournait autour d'un des mythes indo-européens les plus connus et émouvants : l'histoire d'Orphée et Eurydice, qui ouvrait de nombreuses voies d'interprétations, de questionnements et de possibles appropriations contemporaines. En effet, vu qu'il s'agit d'une histoire d'amour idéale, de perte, de souffrance, de courage, de la prise de risques, de la persuasion, du pouvoir de l'art, de la descente aux Enfers et du retour à la lumière, mais aussi de l'erreur, de l'inattention et du drame final de l'enlèvement et de la mort qui aurait pu être évité, il n'est pas difficile en tant que jeune artiste de s'identifier à ou de résonner avec ces personnages à un niveau individuel, mais aussi de trouver des points de convergence avec la situation d'une relation ambivalente entre l'Europe et ses européens qui se retrouvent responsables de sa perte ou de sa récupération à l'avenir.

Ainsi dès la première rencontre des enseignants impliqués dans le Short Intensive Programme, nous avons mis au point un « Joint work-plan for the three partners » que devaient compléter tous les enseignants-tuteurs impliqués, en tenant compte des interventions et propositions des étudiants. Le but a été défini ainsi : « Prendre conscience des problèmes qui minent l'unité européenne et identifier des solutions. » Ainsi plusieurs questions se posaient : Que proposent les jeunes pour restaurer la solidarité européenne, pour revitaliser les valeurs communes, l'héritage et le patrimoine culturel et naturel qui nous unissent ? Quels sont les mythes qui pourraient nous ouvrir les yeux et nous réveiller ? Quels sont les héros de notre temps qui pourraient sauver l'Europe ?

Au cours de la première rencontre, après ma présentation du projet et des enjeux artistiques, a suivi une séance de réflexion sur les pouvoirs du mythe et sur ce que l'histoire d'Orphée et Eurydice pouvait apporter en matière de compréhension de la complexité du conflit entre nos émotions par rapport à ce que nous aimons et nous perdons d'un côté, et ce que nous ne voulons pas mais la vie nous oblige à garder, d'un autre côté, puis du contraste entre nos désirs et la promesse de leur réalisation. Une deuxième piste de réflexion est venue de la part de Patrick Laffont de Lojo qui a proposé de

travailler sur le poème provocateur et controversé *Europe is lost* de Kae Tempest. Bien qu'il semblât au premier abord de facture tout à fait différente, le message du poème complétait parfaitement notre problématique, définissait la thématique et traduisait en langage urbain ultracontemporain les métaphores orphiques classiques en les reliant ainsi à la question européenne qui nous concernait. Nous avons tracé un parcours d'échanges de pensées et de questionnements pour les étudiants, afin de leur donner un terreau fertile pour les projets artistiques qui devaient s'ébaucher en l'intervalle de quelques semaines :

Ainsi, dans un premier temps, tous les étudiants partenaires devaient lire, analyser and interpréter le poème de Kae Tempest, en travaillant avec leurs professeurs une série de problématiques soulevées par le texte, comme par exemple : Qu'est-ce que je comprends par le bien ou le mal en général ? Comment se manifeste le bien et comment se manifeste le mal en Europe de mon point de vue ? Que m'inspire l'idée du Bien caché sous le masque du mal ou vice-versa, du Mal caché sous le masque du Bien ? De même, les étudiants devaient compléter la liste des mots-clés déjà suggérée par le projet : mythe, création, transition, hospitalité, réunion, tolérance, biodiversité, renouveau...

Dans un second temps, il s'agissait de revisiter le mythe d'Orphée avec le poème de Kae Tempest en tête : s'imaginer qu'Eurydice est l'Europe que nous aimons, avec ses bons côtés. Les étudiants sont : Orphée. Europe-Eurydice se trouve en Enfer. Il faut aller la chercher, la retrouver, la regagner, mais le danger de la perdre pour toujours pointe, et donc il ne faut pas regarder en arrière, mais au-devant... Se laisser inspirer et commencer des croquis, venir avec des propositions pour l'installation performative de Cluj. Essayer de répondre avec des propositions concrètes visuelles et scéniques (images plastiques, vidéo, éclairage, matériaux, costumes, textes, actions, postures etc.) aux questions suivantes :

- Comment reconnaît-on Europe-Eurydice ?
- Qu'est-ce que l'Enfer pour nous ?
- Qu'est-ce que la descente aux Enfers et la remontée sur Terre implique-t-elle ?
- Que faut-il laisser derrière nous afin de pouvoir aller de l'avant et avoir un avenir du vivre-ensemble, Orphée et Eurydice, nous et notre Europe ?

-Quel est cet avenir que nous désirons et pour lequel nous avons envie de lutter ?

Plusieurs sessions de travail en ligne étaient prévues, autour des deux pistes proposées, pour partager les impressions et le « *foisonnement des idées*, au moment même où celles-ci apparaissent »². Les collègues d'Italie ont préparé et présenté un power-point sur les courants artistiques et les peintres les plus significatifs qui ont traité le sujet et des aspects spécifiques de ce mythe. Il faut reconnaître que cette incursion dans le monde visuel si riche de la peinture et de la sculpture européennes a beaucoup aidé les étudiants à comprendre la variété des manières d'approche et la richesse des interrogations humaines fondamentales qui font surface au sein de ce mythe qui a pour centre la figure de l'artiste avec ses pouvoirs et ses limites.

Enfin, la dernière étape importante, la rencontre en présentielle, à Cluj-Napoca, était l'accompagnement des étudiants dans leurs recherches, scénarios, ébauches, croquis artistiques, de manière à ce que les émotions, les idées, les pensées et sentiments apparus au cours de ces discussions prennent des contours, des lignes, des couleurs, des consistances concrètes, des voix et des visages, des corps scéniques et scénographiques...

Le grand nombre d'étudiants impliqués dans le projet demandait une organisation attentive et donc, d'un point de vue pratique, le partage des participants en différents petits groupes fut une solution qui allait de soi. Les enseignants français ont proposé alors de laisser les étudiants s'orienter et se regrouper en fonction de leurs propres visions et de la direction qui les intéressait le plus, en se laissant inspirer ou par le mythe ou par le poème discutés. Tout le monde tomba d'accord sur la méthode suivante : partir du concept visuel, de l'image esquissée par chaque groupe d'étudiants de l'ENSAD,

² Cette idée de saisir la variété des idées dans l'acte même de leur naissance est empruntée à Patrizia Lombardo et Philippe Roger, « L'Europe romantique », *Critique*, 745-746, n° 6 (juin 2009), 453. Faut-il rappeler ici que Patrizia Lombardo, à la mémoire de qui ce numéro de *Studia* est dédié, était elle-même une grande Européenne, cosmopolite, ouverte, engagée dans de nombreux projets trans-nationaux ? L'idée d'Europe a traversé ses cours et séminaires, surtout pendant ses enseignements à l'Institut Européen de Genève, où elle s'est intéressée à l'histoire des idées au sein d'une équipe composée notamment de géographes, historiens, anthropologues.

pour arriver à lui donner un corps scénique et une vie à l'aide des collègues des Écoles de théâtre roumaines. Ainsi le professeur Laffont de Lojo a-t-il ouvert un document sur Google Drive afin que tous les contacts de groupes soient accessibles et une plateforme où les étudiants puissent charger leurs propositions, dessins, etc., dans des fichiers et dossiers ouverts à tous.

En effet, dès la deuxième rencontre en ligne, sept petits groupes internationaux se sont formés et les dossiers ont commencé à se remplir de dessins, croquis et idées de costumes, d'objets schématiques et d'esquisses de masques, dont certains étaient déjà très poétiques et prometteurs, ce qui m'a donné un sentiment encourageant de confiance, bien que la tension d'un délai assez court et du peu de temps qui nous était réservé à Cluj fût toujours là. Je reproduirai ici les raisons invoquées par tous les étudiants d'avoir choisi de faire part d'un groupe ou d'un autre, raisons traduites en mots-clés discutés plus tard, lors de leur travail commun face à face, à Cluj. Ainsi à la question: **What are the reasons that made you decide to join your working groups?**, les réponses ont été les suivantes:

« Challenge, fun, similar intentions, space occupation, costumes, concept, curiosity, fun, excitement, common interests, bouncing, fun, common interests, creativity, encounters, fun, the myth of Orpheus, the theatricality of the costumes, the idea of soul connections, the smile factor, sensibility, aesthetics, the weaving technique and knitting, the idea of blurred identities through transparency, shine, and different tones of blue, chance, the weaving technique and knitting, merging bodies, human & puppet, creative offer, the subject of gender fluidity, the beauty of created objects, freedom of movement, plasticity, the concept: birth, the presentation, the idea of "fear" and "stressful environment", worries about future, the space for performance, no creative constraints, cheerful atmosphere, playfulness, joy, fun, figurative art, exploring leather as a material, putting set design & architecture together, opportunity to speak about love and connection. »

Plusieurs devoirs « à faire » en vue de la rencontre face à face des membres des sept groupes gardaient les étudiants partenaires en alerte, comme par exemple : traduire *Europe is Lost* en chaque langue maternelle

parlée par les membres (Français, Roumain et Italien) ; chercher des pistes musicales qui pourraient aider à la a création d'un univers sonore qui mélangerait ou alternerait les trois langues ; (re)découvrir différents contextes historiques, qui apportent des variations, de nouveaux visages du mythe d'Orphée et Eurydice dans l'histoire du théâtre et de la danse européenne et proposer des direction chorégraphiques ; esquisser une possible dramaturgie afin d'installer ensemble les morceaux du puzzle artistique ; songer à des lignes rythmiques ; penser à des éléments de costume à construire et à coudre une fois sur place, et à des matériaux et instruments utiles, à une liste de choses nécessaires à prévoir pour les journées performatives de Cluj.



Fig. 1 : Affiche de l'événement de Cluj

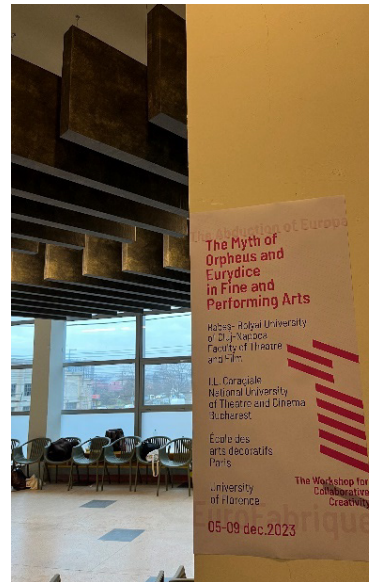


Fig. 2 : Affiche qui identifiait l'espace de travail du groupe no 3

Rencontre et work in progress: Mushuroi, Cluj-Napoca

C'est dans l'espace de Mushuroi Creative Hub³, situé dans une ancienne halle de production d'une usine abandonnée et reconvertie, dans un quartier périphérique de Cluj mais en plein essor et reconstruction en ce moment, que les étudiants et leurs professeurs des quatre universités européennes se sont retrouvés afin de travailler ensemble et donner un corps cohérent à leurs recherches artistiques du 5 au 9 décembre 2023. L'appropriation de la salle qui nous était attribuée s'est faite au cours de la première journée, après quelques moments d'hésitation qui ont permis à chaque groupe d'étudiants de circonscrire une partie de cet espace sans personnalité, qui restait encore à apprivoiser (environ 80 à 100 m² par équipe). Un coin fut alors réservé aux tables de couture et la confection des objets, un autre fut transformé en vestiaire, et même le très long couloir qui longeait la salle fut changé en atelier de recherche artistique.

Un fois passée la réunion du matin, qui se fit en cercle, avec présentations individuelles et programme à suivre, les étudiants se sont mis au travail, afin d'esquisser le format de leurs créations et d'être à même de nous en présenter le concept et les étapes à parcourir. Le travail des enseignants fut de suivre de près leur parcours, de leur venir en aide pour les outils manquants (fussent-ils terminologiques, psychologiques, concrets, de logistique ou autres), les écouter et les conseiller par la méthode du feed-back⁴ choisie de commun accord, et de maintenir l'équilibre entre le topos de la création artistique et les conditions spatio-temporelles données dans le cadre du projet et des activités prévues par les organisateurs.

Après quelques moments d'incertitude, l'enthousiasme du travail de découverte s'installa et alla en grandissant. Il est extraordinaire de pouvoir déceler les émotions qui participent à la naissance et croissance d'un projet collectif : les doutes, les questionnements qui tracassent ses jeunes inventifs, les hésitations qui interviennent dans les négociations qu'ils portent avec les

³ Piața 1 Mai, no 4-5, 400051, Cluj-Napoca. Website: <https://www.mushuroi.com/>

⁴ Il s'agit de la méthode structurée par Karim Benamar, qui fonctionne très bien dans le cas de artistes et non seulement. Voir aussi le film fait par Das Theatre : <https://www.atd.ahk.nl/en/theatre-programmes/das-theatre/feedback-method/#c755777>.

membres de leur équipe, la spectature⁵ calme ou plus agitée devant les exercices et les essais des collègues, les interventions prudentes ou plus intempestives, et quelquefois... le découragement, puis la reprise, à nouveau.

Quel a été le parcours de chaque groupe de création ? J'en ferai un court compte-rendu tout en précisant que, bien qu'à ce point initial du travail les équipes n'avaient pas encore de noms, j'utiliserai les titres des mini-performances qui ont fini par étiqueter l'équipe même de leurs créateurs et créatrices.

1. Pouf Pouf

Ce groupe était parti de l'idée de deux costumes concrets qui, une fois vêtus, pouvaient changer de volume à l'aide d'un ou plusieurs petits ventilateurs intégrés. Les performeurs (étudiants en art de l'acteur de l'Université de Bucarest) devaient prendre conscience d'eux-mêmes, découvrir avec stupeur ces changements progressifs du corps de leur personnage et faire face à l'angoisse croissante causée par le gonflement incontrôlable de leurs membres, puis du torse et de la tête, qui recevait un aspect zoomorphe, d'étrange lapin aux oreilles pointues. Les étudiantes créatrice du costume, ont expliqué lors d'un premier moment de feed-back, qu'elles étaient parties de « la montée de l'angoisse que décrit Kae Tempest dans la première partie du poème », mais qu'elle désiraient passer de ce sentiment accablant et de cette émotion négative à quelque chose de léger, à un sentiment de bien-être, qui libère le personnage de son espace cloisonné, en renversant le point de vue et le rapport au costume, qui deviendrait ainsi porteur d'un élan positif, l'enflure cédant la place à la légèreté de l'être, la peur à l'espoir. La joie finale, devait se concrétiser en le lancement d'un grand cerf-volant conique et coloré, qui devait se gonfler d'air pour pouvoir s'envoler.

Plusieurs problèmes se posaient ici : les costumes n'étaient pas encore tout à fait finalisés ; l'improvisation chorégraphiée autour du sentiment de l'angoisse devait être travaillée de manière à ce que le performeur puisse

⁵ Terme très utile, forgé par Yves Thoret, *La théâtralité, étude freudienne* (Paris : Dunod, 1993), qui englobe l'acte de voir et d'écouter, spécifique au spectateur devant une performance, un spectacle ou une représentation théâtrale.

dénouer facilement les différentes extrémités du costume, de manière à le laisser gonfler petit à petit tout en réagissant à ces transformations ; il y avait encore des décisions à prendre quant à l'univers sonore désiré : comment entendre le poème (lecture à haute voix en anglais, enregistrement ?) et quel rythme et fond musical choisir ? Par ailleurs, le cerf-volant conique était trop grand pour pouvoir être manipulé avec l'effet visuel escompté à l'intérieur de la salle, il restait donc à décider comment ou s'ils allaient l'utiliser. Des points d'interrogations qui ont trouvé leur réponse au cours du *work in progress* et dans l'enchaînement performatif du 9 décembre.



Fig. 3 : Essayage des costumes, et *work in progress* de la séquence *Pouf-Pouf*, à Cluj-Napoca

2. Les Termites

Ce groupe avait travaillé sur des matériaux semblables à celles de leurs camarades, mais cette fois-ci il s'agissait non plus d'un vêtement enfilé comme un complet, mais d'une cape, très légère dans un premier temps, protective, qui flottait comme celle d'un super-héros, en laissant transparaître

un sentiment de liberté et de puissance chez les deux performeurs de la Faculté de Théâtre et Film de Cluj. Pourtant, en se gonflant, ces capes devenaient encombrantes, les deux jeunes devaient se séparer et s'isoler et finissaient par crouler sous le poids étouffant de leur costume. Avec un dernier effort, ces deux êtres qui ressemblaient plus à des larves géantes qui rampaient sur le sol, se rapprochaient et se relevaient, donnant corps à une image métonymique de l'architecture urbaine ou les gens, comme les gratte-ciels se ressemblent. Cette chorégraphie théâtrale était improvisée sur le bande sonore hip-hop du poème chanté de Kae Tempest, en insistant sur les vers suivants : « Europe is lost, America lost, London lost / Still we are clamouring victory / All that is meaningless rules / We have learned nothing from history / The people are dead in their lifetimes / Dazed in the shine of the streets / But look how the traffic's still moving / System's too slick to stop working / Business is good, and there's bands every night in the pubs / And there's two for one drinks in the clubs / And we scrubbed up well / Washed off the work and the stress / And now all we want's some excess / Better yet; a night to remember that we'll soon forget. »



Fig. 4 : Essayage des costumes, et *work in progress* de la séquence *Termites*, à Cluj-Napoca

Le sentiment de « chaos organisé » que désiraient produire les créateurs et créatrices n'était pas encore tout à fait là et, par le feed-back encourageant des enseignants et de leurs camarades, ils ont réussi au cours des trois journées, à perfectionner la dramaturgie de la performance, en clarifiant les intentions, tout en se synchronisant parfaitement avec le rythme tensionné du morceau choisi. De même, à cause du rapprochement avec l'équipe *Pouf-Pouf*, du point de vue du traitement du costume gonflable, les étudiants ont senti le besoin de collaborer avec leurs collègues et d'intersecter les deux performances, pour l'installation finale, démarche tout à fait encouragée par les enseignants.

3. *Orphée et Eurydice*

Ce troisième groupe est le seul à s'être laissé inspirer directement par le mythe discuté. La construction de la séquence performative est partie de deux costumes hors du commun, car tissés par deux étudiantes de l'ENSAD qui ont cherché à donner corps à des formes abstraites, à des personnages fantomatiques, fluides et transparents qui perdent leur identité en traversant les frontières des mondes. Que l'un soit Orphée et l'autre Eurydice ou l'inverse, l'identité ne compte plus, les deux corps ne deviennent qu'un pour se séparer, se retrouver et se séparer à nouveau comme dans un rêve, puis dans un cauchemar, se mouvant dans une perpétuelle insomnie qui cherche le repos ou, au contraire, dans un univers onirique sans sortie.

Les costumes unissaient des paradoxes étranges et ont réussi à ouvrir un monde visuel descendu nous semblait-il d'un symbolisme chorégraphié avec beaucoup de soin et d'amour. Ici aussi, comme dans les autres cas, ce sont les costumes et les masques qui ont appelé les personnages, en créant des corporalités spécifiques, spéciales, qui remplissaient l'espace de leur présence éthérique. Des costumes et des masques qui, comme l'ont précisé les créatrices au cours des séances de feed-back ou de questions-réponses avec le public, avaient été conçus ainsi, libres, élastiques et fluides, afin d'être à même d'habiller tout genre d'acteur ou actrice. Et c'est ce que nous avons pu observer lors de la reprise d'*Eurofabrique 2* à la Gaîté Lyrique à Paris, quand les deux actrices de Bucarest n'ont pas pu y participer et leurs rôles ont

été joués, ou mieux dit, dansés, par deux acteurs de constitutions complètement différentes, avec un effet tout aussi puissant, générateur d'émotions réellement poétiques et troublantes pour le public.

Pour ce groupe c'est le poème de Reiner Maria Rilke « Orphée, Eurydice, Hermès » qui fut une source d'inspiration textuelle, dont des fragments furent lus en français, italien, allemand et roumain en *voix off*, mais sur un fond musical assez monotone dans les premiers essais, qui ne soutenait pas suffisamment la danse proposée. Une piste envisageable fut aussi l'opéra du 18^{ème} siècle de Ch. W. Gluck, mais les membres du groupe finirent par tomber d'accord sur plusieurs lignes mélodiques expérimentales électroniques, à nuances orientales, qui aidaient beaucoup plus les performeurs à marquer les différents moments de l'action, en soulignant par la gestuelle chorégraphique des émotions dominantes comme la timidité de la découverte des sentiments de l'autre, le désir, la passion, la peur de la mort, le désespoir de la perte de l'autre, l'espoir de le retrouver, l'attente, l'acharnement, la résignation ou la tristesse infinie.



Fig. 5 : *Work in progress* à deux moments différents de la séquence *Orphée et Eurydice*, à Cluj-Napoca

4. *Fake News*

Le quatrième groupe s'est regroupé autour d'une problématique qui nous touche chaque jour, même sans qu'on s'en rende compte, en générant un sentiment d'insécurité et d'anxiété due à un amoindrissement constant de la confiance dans les médias et en ce qu'on nous donne comme information « vraie ». Ce sont les vers très percutants de Kae Tempest qui ont fait ressortir l'idée d'enfermement, d'isolement « la sensation d'étouffer face à la pression constante des médias autour de nous ». Car on ne peut pas citer le poème, qui fait ressortir le stress continu de l'avalanche des nouvelles les plus disparates qui n'en finit plus, nous accablant sans droit d'appel : « The anarchists are desperate for something to smash / Scandalous pictures of fashionable rappers / In glamorous magazines, who's dating who? / Politico cash in an envelope / Caught sniffing lines off a prostitutes prosthetic tits / Now it's back to the house of lords with slapped wrists / They abduct kids and fuck the heads of dead pigs / But him in a hoodie with a couple of spliffs / Jail him, he's the criminal / Jail him, he's the criminal / It's the BoredOfItAll generation / The product of product placement and manipulation... »

Deux costumes, deux masques ont pris naissance de ces émotions si fortes : des masques dépourvus de visage, des costumes dépourvus d'identité. Puisque nous ne savons plus à qui faire confiance, à qui nous adresser et qui s'adresse à nous : sur les écrans, on voit toujours le même genre de personnes sans personnalité ; ce sont eux et elles que le personnage en costume, sans visage représente. Il est sorti d'un œuf pondu par cette société qui se nourrit de faits divers, mais reste sourde aux problèmes graves de l'humanité, les guerres, les famines, l'émigration, le climat, qui deviennent à leur tour faits divers. Le deuxième personnage est un autre monstre, différent seulement en apparence, parce que fabriqué par l'homme en costume, semblable à celui du docteur Frankenstein.

Bien qu'au début les intentions des deux personnages ne fussent pas très claires, le travail de trois journées a précisé les intuitions très justes des jeunes artistes et la dramaturgie de cette séquence, comme elles le précisent dans le cahier programme réalisé pour les retrouvailles parisiennes : « on assiste avec effroi à la manière dont la créature en costume asservit "sa

creation” en un être à l’image de ce que la société attend. C’est alors que, pensant avoir été témoin d’une domestication totale de la créature, un retournement de situation s’effectue. Nous réalisons alors que la créature asservie est loin de l’être et en vient à appliquer le schéma de domination qu’on lui a inculqué sur son “maître” »⁶.



Fig. 6 : *Work in progress* de la séquence *Fake News*, à Cluj-Napoca

5. Allô ?!

Cette séquence performative a eu le plus à souffrir, mais d’un autre côté elle a aussi le plus évolué depuis les premières propositions artistiques de Cluj à la dernière présentation performative à Paris. Cette fois-ci on partait de deux objets iconiques (deux téléphones fixes vintage surdimensionnés) et de deux masques-cagoules, qui, pareils aux visages effacés de *Fake News*, créaient un fort sentiment d’insécurité. Elles devaient personnifier les voix sans visage de l’autre bout du fil, des voix qui dictent, qui crient, qui donnent des ordres, des voix robotiques, inhumaines.

⁶ Texte rédigé par Lola Coulonges, Zeyneb Cissoko, Candice Le Guern.

Plusieurs problèmes sont survenus et ont compliqué le parcours des performeurs : dans un premier temps, les objets n'étaient pas finis et leur construction n'a pas été facile, donc du temps précieux pour la recherche scénique a été perdu ; le nombre d'étudiants acteurs et actrices n'était pas suffisant pour couvrir tous les personnages dont les sept groupes auraient eu réellement besoin, ce qui a doublé l'emploi de quelques-uns des performeurs distribués simultanément dans des rôles différents. Et en dépit de tous nos efforts de décaler et intercaler le travail des groupes de manière à ce que tout le monde puisse profiter au maximum du temps, de l'espace et des collègues disponibles, là où le concept n'avait pas été suffisamment lié à une vision scénique, performative, l'action a eu du mal à trouver une direction satisfaisante. Ainsi, après plusieurs essais avec et sans lanternes, les étudiants du groupe cinq ont dû renoncer aux masques-cagoules, car en l'absence d'un costume adéquat, elles n'étaient pas fonctionnelles. Mais justement, la frustration de ne pas réussir à trouver le juste ton a répondu aux vers de Kae Tempest : « We are lost, we are lost, we are lost / And still nothing, will stop, nothing pauses / We have ambitions and friendships and courtships to think of / Divorces to drink off the thought of / The money, the money, the oil / The planet is shaking and spoiled / And life is a plaything »...

Et les deux téléphones ont vu ainsi se former une suite de fausses conversations, de faux rires et de faux pleurs, qui cachent le vide, l'isolement, l'épuisement nerveux des êtres humains dans la société. Les téléphones sonnent, les performeuses décrochent, rient aux éclats puis pleurent « jusqu'à l'épuisement ». Et tout cela en boucle, déshumanisant les personnages des émotions desquels on abuse.

Comme je le précisais plus haut, cette séquence performative a beaucoup changé lors de son déplacement à Paris et s'est réinventée, avec une nouvelle dramaturgie, un dialogue entre les personnages et des rajouts cinématographiques qui ont ravivé les objets et ont donné de la consistance au message proposé.

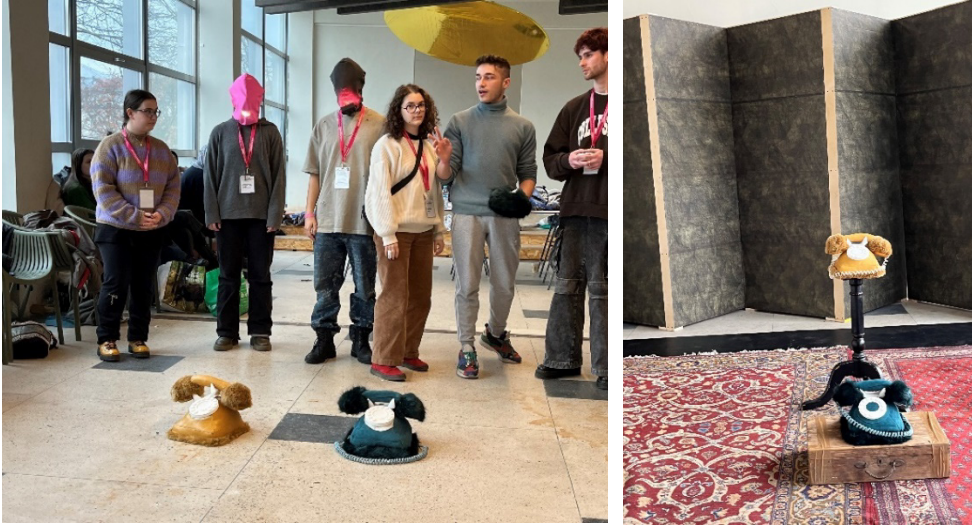


Fig. 7 : Essayage des masques, et *work in progress* de la séquence *Allô ?*, à Cluj-Napoca

6. *Conchita's Fans*

Il s'agissait de partir de l'objet pour parler de transmission, mais aussi, me semble-t-il, de liberté d'expression en Europe et du courage d'affirmer son appartenance à un groupe minoritaire. Des éventails ont été découpés et cousus avec soin, portant des étoiles qui rendent hommage aux Street Transvestite Action Revolutionaries, ou des triangles roses d'Act Up, ou les losanges circassiens de l'artiste surréaliste français Claude Cahun. À partir de là, les créateurs/créatrices et la performeuse clujeoise de la Faculté de Théâtre et Film ont construit une séquence performative émouvante qui parle aussi de solitude, amour, et besoin de vivre en société. En voici un fragment de la présentation : « Par le biais d'un drag-show, l'activation des éventails commence par une lecture d'un extrait de *Heroïnes* de Claude Cahun. Puis, sur la chanson de Dalida "Pour ne pas vivre seul" la performeuse Demi Vasiliu utilise les éventails pour se protéger du monde extérieur avant de les utiliser comme des ailes qu'elle déploie en s'appropriant l'espace. »⁷

⁷ Cf. cahier programme de la séquence préparée par Noël Dalmasso, Eloi Rudelle, Rada P. Borissova Pokrovski.

En effet, il s'agit de se reconnaître, se découvrir, s'affirmer en tant que ce que l'on est, se dévoiler et trouver sa place en tant que queer, dans un Europe tolérante, qui protège les droits de ses citoyens.



Fig. 8 : *Work in progress* de la séquence *Conchita's Fans*, à Cluj-Napoca

7. La femme-chapiteau

Il s'agit ici du dernier groupe de travail, mais aussi de celui dont la proposition artistique a su conclure l'ensemble de l'installation performative par sa qualité théâtrale et son pouvoir d'embrasser une grande partie des problématiques lancées. Une grande métaphore visuelle et une personnification : l'Europe, marionnette géante, manipulée de l'intérieur, vêtue d'une belle robe bleue, rose et dorée, qui devient chapiteau pour tous ses pays, et tous ses citoyens.

Étendue par terre, comme si elle dormait, elle est relevée attentivement, avec beaucoup de grâce et d'affection par les trois performeuses qui l'animent. Et peu à peu elle prend vie, elle se lève, elle grandit, elle devient plus sûre d'elle, de ses mouvements, plus forte ; les performeuses, sans masques, sont accueillies, une par une, sous son large chapiteau. Reste une petite dernière qui hésite : Le comportement ambigu de cette grande Europe ne nous laisse

pas toujours comprendre : va-t-elle inviter sous sa vaste robe ou happer ses membres ? Est-ce une armée que tous ces pieds colorés qui marchent au même pas ou est-ce une discipline nécessaire pour une société qui puisse fonctionner correctement ?



Fig. 9 : *Work in progress* de la séquence *La femme-chapiteau*, à Cluj-Napoca

Tout le monde y est, à l'intérieur, sous les jupons de la mère Europe, on bouge, on se querelle peut-être, mais on est protégé sans se cacher ; car le chapiteau s'ouvre et laisse voir l'intérieur, les êtres qui la soutiennent, ces jeunes qui regardent le public en face avec confiance.

Pour les trois créatrices de l'ENSAD⁸ et les quatre acteurs et actrices de Cluj, cette Europe-chapiteau rassemble de bons et de mauvais côtés, elle est, en fait, la somme de ces mots-clés que les étudiants avaient notés au cours du brainstorming de la deuxième journée à Cluj, sur de grandes feuilles de papier afin de mieux se comprendre entre pays voisins, et de mieux se situer par rapport à cette Union qui nous attire mais nous fait aussi peur. Mots qui ont trouvé leur place sur les murs du couloir qui menait à l'espace de jeu, à Mushuroi, mais aussi, plus tard, à Paris, projetés en couleurs derrière les performeurs ou entre les différentes séquences. Les voici, car ils parlent d'eux-mêmes :

⁸ Maïa Camus, Mona Guerry, Aliénor Jousot Pérard.

What does Europe mean for you as a Romanian, French, Italian, etc?

A diverse community where we feel free, lots of offers to experience new things, although people do not get along, a big family, diversity, a great place for interaction, easy communication and collaboration space, protection, mobility across borders, protection, connection, respect, dialogue, sharing space, compromise, freedom, communication, exchange, common roots, mobility across borders, an oasis, a mother troubled not knowing which child to love most, a beautiful project but with inequalities that make it hard to function, falling of borders but economic interests that exclude others, a myth but also a collaborative space, an aggregation of siblings, a reality with good and bad aspects, nor enough fight for climate change, safety, protection, mobility across borders, good competition between countries, more opportunities, privileged as a French, a habit, normality, opportunity, protection, access to education, protection, access to education, easy travelling, a parent I never knew I have, access to education, easy travelling, access to education, easy travelling, access to education, easy travelling, exchange, safety, discover new cultures, respect for human rights, common roots and connections, discover new cultures, common roots and connection, only way to advance towards the Future and have a Voice in the World, common roots and connection, freedom to travel, study and express ourselves, rich cultural heritage to discover, safe place, freedom to travel, study and express ourselves, rich cultural heritage to discover, freedom to travel, study and express ourselves, rich cultural heritage to discover, different but common in spirit, a chance fort historical links, complex and fruitful relationship that we need to nurture, Light.

What frightens you about Europe today?

Not being part of it, the rise of the extremes, closing of interior and exterior borders, inequalities between countries, political hypocrisy, war, the blablaexit, the excessive predominance of larger countries, the current direction of politics in Italy, the lack of communication, the focus on economical interests rather than on social issues, globalisation, nationalism, war, political extremes, lack of freedom of speech for fear to offend people, overpopulation, rise of intolerance and racism, war,

rise of intolerance and racism, war, rise of intolerance and racism, war, rise of intolerance and racism, war, rise of intolerance and racism, war, disappearance, loss of memory and reflection, disappearance, amnesia, amnesia, zombification, to go back to old borders, nationalism, corruption, excessive globalisation, lack of career perspectives, nationalism, corruption, excessive globalisation, lack of career perspectives, fear to be left behind, inequities between countries, war, WAR.

How would you like Europe to be?

Free of prejudices, pink, united, tolerant, less VIP, highly educated, wider access to knowledge and Art, united, less VIP, more connected, more politically united, sometimes less inclusive, better cultural connections between countries, a movie that you want to watch again and again, escape from American capitalist influence, more communicative, less economical inequalities and more rights for freedom, more inclusive but with respect for individualities, not corrupt, more ecologic, more peace, more young politicians, better basic educational system, better recognition of diplomas, acceptance as equals, more openness for refugees, inclusive.



Fig. 10 : Manipulation de la grande marionnette et *work in progress* de la séquence *La femme-chapiteau*, à Cluj-Napoca

Conclusion

Quels ont été les résultats de tout cela ? De belles rencontres avant toute chose, entre professeurs et étudiants, entre pays et mœurs, entre disciplines de travail et habitudes pédagogiques. Puis, l'aventure de la joie partagée, le bonheur du travail artistique, des émotions. Et, en dernier lieu, mais d'importance égale, les performances retravaillées, reprises, améliorées, en évolution continuelle, présentées au public roumain de Cluj, puis au public français de Paris, quelques mois plus tard.

Tel que les étudiants créateurs eux-mêmes l'ont décrit dans leurs petites présentations en vue de la seconde reprise de l'atelier, à Paris (en février 2024, à la Gaîté Lyrique), chaque moment artistique est devenu une petite performance qui faisait du sens de manière individuelle, mais aussi comme partie d'une installation à l'image de l'Europe et des sentiments souvent contradictoires des jeunes qui y vivent. À Cluj, comme à Paris, l'ordre des performances dans le cadre de l'installation proposée par notre groupe international est resté le suivant :

Fake News a ouvert la série de performances ayant beaucoup gagné en cohérence et exactitude presque mathématique d'un côté, puis en liberté d'improvisation et échange avec le public d'un autre côté.

Les Termites est restée une performance abordant le thème de l'anxiété à travers le mouvement chorégraphié sur un accompagnement sonore d'un collage de fragments de deux pièces musicales, *Europe is Lost* et *Tunnel vision* de Kae Tempest. « Des pensées qui obsèdent, qui dérangent au point de conduire à l'insomnie ; le performeur traîne son costume tel un poids qui le fait choir. Un fardeau prenant progressivement plus d'ampleur et dévorant l'espace jusqu'à l'étouffer tandis que les préoccupations de Kae Tempest s'amoncellent, écrasantes. C'est une lutte personnelle ; le performeur se débat contre son costume, contre lui-même. Que faire de cette angoisse ? »⁹ Le sentiment d'angoisse a été en effet redoublé par la présence dansante et les mouvements en écho puis conflictuels des deux performeurs qui se débattaient, s'épuisaient puis, l'un contre l'autre, bouchaient l'entrée en scène, et le personnage de la performance suivante devait se frayer un chemin entre

⁹ Comme le décrivent les étudiants créateurs de l'ENSAD Gabrielle Machain, Anaïs Lakhdar, Félix De Saint Priest, Chloé Thibaut Nguyen.

les deux enflures, écrase par leur volumes devenus décor pour « les bouffons qui peuvent entrer en scène. »

Et c'est *Pouf pouf* qui enchaînait, étant devenue comme le précisent les auteurs.es : « une performance dansée autour d'un costume gonflable évolutif, durant laquelle le poème *Europe is Lost* par Kae Tempest est joué. Le.a performeur.se dénoue étapes par étapes, dans une chorégraphie dansée, les liens placés un peu partout sur son corps. Au fur et à mesure le.a performeur.se voit son corps lui échapper, gonfler et l'engloutir, représentant la montée de l'angoisse [...] Une fois gonflé, un grand lapin coloré se dresse, la peur est devenue joie, une note d'espoir nécessaire pour aller de l'avant et transformer cette sensation d'oppression en quelque chose de positif. »¹⁰



Fig. 11 : Présentation du *work in progress* de la séquence *Termites et Pouf-Pouf*, à Cluj-Napoca

Suivaient *Conchita's Fans*, qui avait réussi à attirer l'attention à Cluj mais surtout à Paris, où la séquence performative a bénéficié d'un moment de jeu à part, en plus du reste des performances. Puis, *Allô !* complètement changée

¹⁰ Dans le cahier programme que les visiteurs-spectateurs pouvaient consulter pendant les journées performatives de la Gaîté Lyrique ; signé par Tom Ramond, Ysée Lebel, Angèle Bernigole, Eloïse Baudry (ENSAD).

et bien plus équilibrée grâce au travail de dramaturgie d'une collègue de Cluj et au feed-back collectif. *Orphée et Eurydice*, représentait le moment de poésie, de danse et de création corporelle libre avant l'arrivée de la marionnette géante, l'Europe, femme-chapiteau, qui nous donnait envie de sortir pour la promener, en procession, accompagnée du cerf-volant coloré, dans les rues de Paris. C'est ainsi qu'avec les portes ouvertes dans le cadre Eutopia, à la Gaîté Lyrique¹¹, prit fin notre aventure performative.



Fig. 12 : Tête de la femme-chapiteau

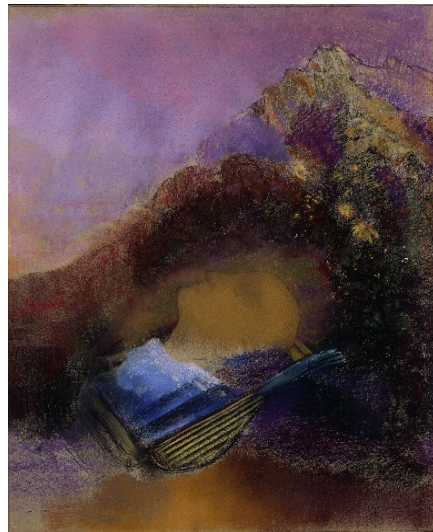


Fig. 13 : *Orphée*, par Odilon Redon

Sans que tous s'en aperçoivent, un frisson du mythe a traversé le cœur ému de tous ceux qui ont participé au projet *Eurofabrique 2*, à Cluj et à Paris. Ainsi la grande poupée, Europe, la femme-chapiteau, a fait écho à Orphée endormi depuis des millénaires sous terre, peint par Odilon Redon, qui attend toujours de faire revivre son Eurydice et qui, sans le savoir, la fait revivre par la poésie de cette attente même, image forte de la volonté de vivre ensemble et de ne jamais s'oublier les uns les autres.

¹¹ En accès libre, Samedi 10 février à partir de 16.30 et Dimanche 11 fév. à partir de 11h00. Le projet a impliqué 22 écoles d'art européennes. Voir <https://www.ensad.fr/fr/eurofabrique-reinventer-leurope-avec-la-jeune-creation-europeenne>

REFERENCES

- Bonet Lluís & Héctor Schargorodsky. *Managementul teatrelor. Modele și strategii pentru organizații și instituții de spectacol* [Management des théâtres. Modèles et stratégies pour les organisations et les institutions de spectacles]. Trad. Carmen Stanciu, Alexandru-Emil Avram. București: Editura PRO UNIVERSITARIA, 2017.
- Curșeu, Petru. *Grupurile în organizații* [Les Groupes dans les organisations]. Iași: Polirom, 2007.
- Furnham, Adrian. *Head & Heart Management: Managing Attitudes, Beliefs, Behaviors and Emotions at work*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2008.
- Harrison Michael & Arie Shirom. *Organizational Diagnosis and Assessment: Bridging Theory and Practice*. Sage publications, 1998.
- Juncker, Beth & Gitte Balling. « The Value of Art and Culture in Everyday Life: Towards an Expressive Cultural Democracy ». *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 46, 5 (2016): 231-242.
- Hewison Robert & John Holden. *The Cultural Leadership Handbook. How to Run a Creative Organization*. London: Routledge, 2011.
- Payne Roy L., Cary L. Cooper. *Emotions at Work: Theory, Research and Applications for Management*. Hoboken: Wiley, 2007.
- Yeoman Ian, Martin Robertson, Jane Ali-Knight, Siobhan Drummond & Una McMahon-Beattle (ed.), *Festival and Events Management. An International Arts and Culture Perspective*, Amsterdam-Tokyo: Elsevier, 2004.

ȘTEFANA POP-CURȘEU, PhD at the University of Paris III-Sorbonne Nouvelle, in Theatre and Scenic Arts, is an Associate Professor at the Faculty of Theatre and Film of Babeș-Bolyai University Cluj-Napoca, where she teaches antique and medieval theatre history and modern theory of theatre. She published many articles in the domain of Theatre, in France and Romania. She translated alone or in collaboration with Ioan Pop-Curșeu a dozen of books from French to Romanian, such as *Samuel Beckett, Sfârșit de partidă*, 2000, *L.-F. Céline, Convorbiri cu Profesorul Y*, 2006, *Pascal Vrebos, Avarul II*, 2010, *Gilles Deleuze, Imaginea-mișcare*, 2012), and is author of three books: *Pour une théâtralité picturale. Bruegel et Ghelderode en jeux de miroirs, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca*, 2012, *Iconografia vrăjitoriei în arta religioasă românească. Eseu de antropologie vizuală*, 2020 (in collaboration with Ioan Pop-Curșeu), *Dada se dă-n spectacol*, 2023 (in collaboration with Ioan Pop-Curșeu & Ion Pop). She wrote in collaboration with Ioan Pop-Curșeu two theatre scripts and directed two performances based on these scripts (*Killed by Friendly Fire*, 2014 and *Every Tzara has his Dada*; 2016). She is also, since 2011, the artistic director of *The National Theatre in Cluj-Napoca*.

Action, Space and Emotion in Film: Reality and Speech Acts in Bresson and Scorsese

Patrizia LOMBARDO*

Abstract: This paper refers to the issue of reality in film and includes some remarks on the emotions expressed by the character or the situation in the chosen filmic examples as well as on the emotions provoked in the spectator. The awareness of speech acts can pave the way to our critical work today, and renew the study of literature or art: it can offer unexpected interpretations, “mistreating” – as Barthes would have said – a text. The perspective of performativity can help me in refining my interpretation of some well-known films and filmmakers. I will concentrate on two examples: Bresson and Scorsese.

I believe that the study of emotion fully belongs to the concern with reality, since human reality is composed by our complex affective relations to the world, the other people (inter-subjective relationships), and to the self. Film, fictional film, can magnify several aspects of reality, and as some philosophers would say of fiction: fiction explores and discovers through conjectures and suppositions. The recent work of many philosophers reflects

* This article was published in the issue 2/ 2008 of *Studia UBB Dramatica*, during Patrizia Lombardo’s fundamental collaboration with our journal. It is our duty to reprint it again in the same form all the more so as it fits in extremely well with the theme of this tribute.



this. Ronald de Sousa, Keith Oatley, Noël Carroll, Martha Nussbaum, Kendall Walton, Gregory Currie and Peter Goldie¹ – all place just this emphasis on the idea that fiction, both in literature and film, displays more connections between events, actions and characters than real life does. Fiction extends the range of the possible, and develops what is indispensable for every sort of human exchange: imagination.

Cinema has inherited many characteristics of the 19th century novel, the novel being the literary form that, together with theatre, encompassed the *mélange* of genres and the continuous relationship between documentary reality and imagination (as the writer Robert Musil would have said: the possible, which is not the opposite of reality but comes with it). In spite of the difference of media, any film is necessarily unfolding in a sequential path that is not dissimilar to the novel's denouement; and compared to the novel, the film is combining its account of the time represented (a whole life, a year, a day, etc.) and of "existential" time (the internalization of *temps vécu*) with the compelling quantification of the real time of the shots and the film².

Film theory is a field in development obviously borrowing from literary theory; at the same time the awareness of the role of visual media pervades the large and multifaceted field of cultural studies. The criticism of the famous French film critic André Bazin, so concerned with the question of reality in film, is still seminal today, because of its grasp of both literary and cinematographic questions, of both historical and stylistic concerns.

¹ See Noël Carroll, *Engaging the Moving Image* (New Haven. CT: Yale University Press, 2003); *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2001); Gregory Currie, *The Nature of Fiction* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1990); *Arts and Minds* (Oxford and New York: Clarendon Press, 2004); Gregory Currie and Jon Jurideini, 'Art and delusion', *Monist*, 86:44, 2003); Peter Goldie, *The Emotions: A Philosophical Exploration* (Oxford: Clarendon Press, 2000); Keith Oatley Jennifer M. Jenkins & Dacher Keltner, *Understanding Emotions* (Oxford : Blackwell, 1996, and 2006); Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990). See also Jacques Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité et la vie* (Marseille: Agone, 2008). Bouveresse had an important role in introducing analytic philosophy in France and is author of several essays on Musil.

² See the essential volumes by Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement* and *L'Image-temps* (Paris: Ed. de Minuit, 1991 and 1994).

Bazin continues to be inspiring because in his theoretical insights fused with the most accurate close reading of filmic sequences. Not unlike Roland Barthes, he offers the model of the essay as the modern form of thinking, where journalism, erudition and interpretation are not separated but simultaneously contribute to the understanding of an artistic object in its specific nature, circulation, relationship with other cultural expressions, as well as in its philosophical implications.

As it is well known, Bazin is one of the founding fathers of *Les Cahiers du Cinéma* at the beginning of the 1950s, and the mentor of the young critics who, shortly after, became the film-makers of the so-called *Nouvelle Vague* (François Truffaut, Jean-Luc Godard, etc.). Bazin's work has been fundamental in the 1940s and 1950s in his fight to give dignity to the newest medium as a form of art: in his approach to film, he considered all arts – literature, painting, theatre –, as much as the socio-cultural perspective, and the specific stylistic aspects of what he called the “language of cinema.” For example, while applauding at the political impact of Italian Neo-realism as an anti-fascist statement, Bazin investigated their use of the camera and of the sequence-shot, and its consequences in film-making. He often insisted on film as popular art; his reading of Orson Welles' *Citizen Kane* and *The Magnificent Ambersons* shed light on the aesthetic value of some techniques – such as in depth shots and long shots—and their role within the history of cinema.

But above all Bazin proved the degree of cognitive and emotional participation of the spectator. For example, in his famous analysis of the suicide attempt of Kane's second wife in *Citizen Kane*³ he displayed a very cogent reading. Susan, Kane's second wife, is not visible on the screen, but spectators see her night table with her glass, while they hear a heavy breathing and an always stronger knocking at the door. Without editing nor cutting the images that would show Susan drinking her glass filled with drugs, and then getting sick, Orson Welles can communicate what happens increasing the dramatic effect: in fact, we are simultaneously informed of her

³ See André Bazin, “Le grand diptyque. Géologie et relief”, *Orson Welles* (Paris: Les Éditions du Cerf, 1972), pp. 67-68.

suicide, and of her husband's desperate attempt to rescue her by finally breaking the door and entering her room. Objects and noises are thick with the emotions of the characters and fill the spectators with the most various emotions triggered by a psychological climax and the awaiting of a dramatic event to unfold. It is Kane himself whom we see through the keyhole in an extraordinary shot where he appears small and deformed in that tiny space: he is overwhelmed by what is happening in that locked room, and at the same time desperately determined to enter the room and intervene.

The theoretical impact of Bazin's reading of specific shots is important: he defines two very different ideologies of the circulation of film connected with two different camera techniques. One type of film-making supposes the passivity of spectators, the other fosters their active role; the first one is relying on editing, the second on long shots and in depth shots. Bazin proved that Welles for example rejected the frantic editing of Eisenstein and of German expressionism, allowing for a direct and democratic in-pur of the spectators, who can interpret and evaluate the scene by themselves. Not unlike the readers of the modern texts, spectators, in the case of long shots, do not just receive the meaning constructed by the film-maker but have to construct themselves the meaning or meanings from what they see and hear.

Cinema is an audio-visual medium (even if we were to consider silent movies, we should recall that they were screened while music was played); consequently any film analysis ought to imply the interaction of the two levels of image and sound. I will be dealing with this converging of audio-visual in some of my examples. Cinema – this is Bazin's argument in his famous article "Pour un cinéma impur"⁴ ("For an Impure Cinema") – takes from literature, drama, and painting. Finally, like fiction or drama, cinema blends the major aesthetic genres of the comic and the tragic: the list of example would be infinite, for example Truffaut who was so close to Bazin whose reflections he developed both in his articles and in his films. *Les 400 coups*, *Jules et Jim*, *Tirez sur le pianiste*, and most of Truffaut's films are constructed on the fluctuation from a joyful and ironic atmosphere to a sad and tragic one; his films are

⁴ André Bazin, "Pour un cinéma impur," *Qu'est-ce que le cinéma* (Paris: Les Éditions du Cerf, 1990), pp. 81-106.

moving in the most literal sense of the word, since they move us both because of their content and because of their almost ineffable shifts and nuances from an emotional state to another. Isn't it what happens in reality?

Les 400 coups (1959) starts with amusing scenes showing young pupils in a grammar-school, and with the caricature of the school-master; many scenes make us laugh and smile but others make us aware of the unhappy conditions of life of some teenagers: school, family, institutions do not offer them what they need. At the end Antoine (Jean-Pierre Léaud) escapes from the juvenile center he had been sent after his theft of a type-writer: he wants to reach the sea, which he had never seen; he runs away from the football field, through the countryside until he gets to the beach and walks into the water at shore (this is shown via an extremely long sequence shot following Antoine's run). In this shot following the real time of the adolescent running, is not simply a faithful chronological report of the real time of that run, but is filled with emotional implications. The final freeze of the film captures the adolescent's expression – filled with suffering, almost interrogating us. The filmic image becomes still: Antoine's photograph shows here an almost adult face, and looks at the spectators communicating them the inner, irreparable wound of his being.

Films juggle with high and low styles; love stories color gangster actions; thrillers do not discard sentimental and melodramatic elements; horror movies often display a moralizing intention; the fantastic can be satirical. Like in the novel, the possibilities of *mélange* of genres, and especially of aesthetic values are infinite in film, and, more than in the novel, the switches from one level to the other can be as quick as the twinkling of an eye.

I would like to get back to Bazin's article, "Pour un cinéma impur"⁵: here Bazin challenged any simplistic understanding of adaptation, while emphasizing the mixed nature of cinema and the realistic aim of the filmic image insofar as it is capable of capturing both the exterior and the interior world of human beings. Not unlike all arts, film constantly borrows from

⁵ This article has been seminal for François Truffaut essay, and almost manifesto, "Une certaine tendance du cinéma français" (*Les Cahiers du cinéma* January 1954), where he attacked the naive idea of a faithful transposition of narratives from novels to film.

other media. Could we conceive – Bazin argues – the painting of Michelangelo without sculpture, or the 17th century novel by Mme de la Fayette, *La Princesse de Clèves*, without Racine’s theatre? After silent movie, the cinema of the 1940s is more and more oriented towards the adaptation of novels; this shows its impure nature, which was evident also at its beginnings in its link with popular theatre, the vaudeville, musical and circus. The important question to ask is not how faithful the scenes of a given film are to the literary text, but what important literary formal innovations can be captured by films. The case of *Citizen Kane* is crucial for Bazin, since the fragmented and polyphonic character of the whole story is deeply informed by the narrative devices of Joyce, Faulkner and John Dos Passos.

The consequences of Bazin’s investigation are important for the formal and historical analysis of the artistic object (aren’t we always torn between the formal apprehension of art and the attempt to historicize both the artistic objects and our perspective in looking at them?). On the formal level, Bazin affirmed the freedom of the language of cinema, of its techniques and stylistic solutions. On the historical level, a new light is cast on the history of cinema. First of all, no nostalgia is expressed for the golden age of the birth of the motion picture, contrary to what so many critics felt in the 1940s and 1950s, who regretted the fall of the initial “aura” of cinema because of the new era of the talkies. Secondly, in spite of what could be seen as his idealism or spiritualism, Bazin stressed the material – and materialistic – convergence of literature and cinema in the new literary production of screen-play writing. The most obvious “idealist” vision of the interplay between the novel and film would entail that literature is in the privileged position – the position of being imitated by the “inferior” art of cinema. In the early 1950’s, one needed to have a good sociological grasp of reality and the role of arts in general, in order to subvert that hierarchy between literature and cinema. Finally, Bazin rejected the history of national cinemas paving the way to the contemporary approach of production theory; he pointed in fact to that crucial breaking within film practices between the film-makers who hired screen-play writers, and those who were imagining their screen-plays and transforming them while shooting – we could say re-writing them while shooting.

In Jean-Luc Godard's *Le Mépris* (1963) an important, almost didactic scene stages the problem of film-makers conceiving their own scripts. The characters are in a projection-room of Cinecittà: Fritz Lang (who is interpreted by Fritz Lang himself) has just shown a few rushes from his adaptation of the *Odyssey*. The producer Jeremy Prokosch (Jack Palance) is spectacularly acting out his fury claiming that what had been shown was not in the script; Fritz Lang calmly replies that images cannot be the same thing as the script; the producer then hires a professional script-writer Paul Javal (Michel Piccoli). The whole sequence stages the theoretical debate which was important for Bazin and the Nouvelle Vague: the artistic film-makers, the "*auteurs*" should write their own script and freely mould it according to the needs of the audio-visual medium. What is interesting for us is that an important theoretical debate about film-making becomes, in films like *Le Mépris*, a performance, in the literal sense of the word (as we talk about performance arts), with *mise-en scène*, actors and obviously a spatial organization. (We will see later another film showing the importance of performance.)

*

At this point I would like to reflect on a notion which is important to weigh the relationship between language and reality: performativity. We know that this notion, which has been imported in literary and cultural theories from John Austin's linguistics, can take several meanings, maybe too many, especially when imported in literary theory. In Austin linguistics, performative utterances provide an evident link between words and the world; uttering words we do the things the utterance talks about; an abstract idea becomes an act through the very words expressing it. According to Austin's famous phrase, speech acts reflect "how to do things with words." This reflection on language could be easily connected to a major trend in literary studies since the late 1960s and 1970s, that of the linguistic turn, of the outcome of theory, stressing the primacy of language over reality, and reversing the old positivist and realistic vision where language had just an instrumental role. Hillis Miller recalled the weight of words in constructing whole worlds: "A true performative brings something in existence that has

no basis except in the words, as when I sign a check and turn an almost worthless piece of paper into whatever value I have inscribed on the check, assuming the various contexts of this act are in a correct order.”⁶ Performative language does not show that something is true or false but simply that an act is performed⁷.

I would say that there are mainly three uses of the notion of performative in literary and cultural studies. One of these meanings suggests the meta-language dimension of speech acts theory in Austin himself, since, as Hillis Miller wrote⁸, he is often commenting on what he is doing as if he were two persons. A second use of performativity entails, as understood by Jean-François Lyotard in his *La Condition postmoderne*, the performance level required by contemporary technologies in mastering techniques, for the sake of techniques without regard to a specific purpose.

A third use deconstructs what Austin has neglected, the whole area of performance and theatre: the meaning of the performative here suggests the social construction of marginalized identities. “Gender performativity” is, according to Judith Butler, a key notion that highlights the *making* of genders; she echoes Foucault’s idea that, for example, homosexuality came into existence by the act of naming it; at the same time she is also convinced that those meanings can be displaced thanks to the critical work unveiling their construction. Other critics focus on the theatrical implication of the term. Eve

⁶ J. Hillis Miller, *Tropes, Parables, Performatives* (New York, London: Harvester Wheatsheaf, 1990), p. 139. And Miller adds that things might work even if the context is not right as in the case of counterfeit money or bad checks.

⁷ We can see that, for theory, the great fascination with performative language consists precisely on the possibility of freeing utterances from the true/false alternative: nothing could have been more attractive for Derrida than this escape from the coercion of logics at the moment he was fighting against the hegemony of the *truth* and trying the *jeux* (games) of language. It can also be easily understood why Derrida, more than forty years ago, objected to Austin’s theory as grounded on the intention of the speaker. For Derrida’s deconstruction any text dismantles the intention of the author. Language or writing shows the discrepancy or the difference between the voluntary character of any project and the emergence what had been repressed. The close reading of words and rhetorical figures can prove the failure of human intention and the complete power of language (that *speaks* the human being as opposed to be spoken).

⁸ J. Hillis Miller, *Speech acts in literature* (Stanford: Stanford University Press, 2001).

Kosofsky Sedgwick for example stressed Paul De Man's insight: performative language is exorbitant, and she comes to the conclusion that any performance is fundamentally strange, *queer*. Performance is in its very nature aberrant, perverse. Sedgwick points also at the theatrical scene suggested by speech acts: these utterances imply the speaker and the addressee but also the real or supposed presence of a witness or several witnesses; no speech act implies just two agents, it supposes the real or possible presence of several agents, the witnesses being in the position of an audience. Performativity means ceremony (stressing this aspect of it, she is less interested in examples which would include one of the classical cases of performative language: the promise, which can take place just with speaker and addressee; but we could argue that even the promise in the most understated situation suggests a sort of domestic micro ceremony).

In order to get back to film making, I would like to hold closely on the definitions by Austin, and imagine the two different scenarios of the linguistic and the artistic performances. In a Renaissance-like vision, I propose two different theatres, and their parallel effects in a chiasmic structure. One – Austin's linguistic reflection – is constituted by language and life. Austin conceives first of all that those specific words (promising, naming, ceremonial sentences etc.) *do* the things in question; the literary theorist stresses the power of words to create reality. The second scene I am imagining is cinema with its double nature of the written text and the shooting action (this last one comes with all its complicated network of image, sound, music, dialogues, and, later, the editing in montage).

A performative act, in the cinema world, takes place when the shooting puts into action (more or less precisely) the words of the script – dialogues and stage directions: the shooting, which is the first making of a film in front of the camera (before the montage session), brings about the fit between the "real" image and the script. It gives existence to the script, as, in the linguistic situation, the speaker names something and actualizes its existence by naming it. And the script has no other reason of existing besides its becoming a film.

"I am, or we are, shooting or making a film": this is exactly one of those utterances in which people do things with words. If we enter the world of cinema, we enter the world of *performance*, and that speech act – "I am

shooting a film” – gets moving, shifting again and again. And above of all, it can take the totally meta-linguistic or more precisely meta-filmic dimension: countless are the examples of films showing the shooting of films, as it happens in *Le Mépris*.

Then, we may say that many examples of films, like novels, are based on a performative utterance (a war is declared, a battle started, a marriage pronounced, a promise or a bet is made, etc.). One could even suggest that comedies are often based on the deformation or failure of a performative utterance; many film-plots are playing speech acts that are fulfilled or betrayed. “I give you my word that...:” we could amuse ourselves making a catalogue of films whose story springs out from this sentence.

The theme of performativity is somewhat obscure when moved away from its initial field of philosophy of language, and, so to speak, applied to literature or the arts. Being too metaphorical, it carries so many meanings that it can be anything (as we have hinted, in literary theory it becomes synonymous with meta-language; in cultural criticism with the effects of social constructions or with the theatrical exaggeration of an identity claiming its right to exist outside the social convention of genders). But on the other hand, the awareness of speech acts can pave the way to our critical work today, and renew the study of literature or art: it can offer unexpected interpretations, “mistreating” – as Barthes would have said – a text. The perspective of performativity can help me in refining my interpretation of some well-known films and filmmakers. I will concentrate on two examples: Bresson and Scorsese.

The case of Robert Bresson

Robert Bresson is one of the film-makers André Bazin studied in order to discuss the question of adaptation in film. As I reminded before, in some of his most theoretical essays, Bazin stressed the importance of free adaptation, turning upside down the relationship between cinema and literature. He believed that the true work of adaptation consists on transposing some stylistic effects from literature to cinema (as opposed to the most current – and still current! – idea that adaptation transfers a content from a novel or a play into

filmic images). In "Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson," an important essay first published in the *Cahiers du Cinéma* in June 1951, Bazin explained, through detailed analysis of sequences from Bernanos' novel and Bresson's film, how the film ends up being more literary than the novel. It does so by reducing the visual elements of descriptions. The final scene especially, which shows for more than a minute a thin grey cross, lets the voice over tell the tragic death of the priest with no concession for the eyes: the details of the protagonist's final moments are related by the voice, reading aloud a letter written to the superior Father by the priest who assisted at that death. In Bazin's opinion, Bresson reached here the same rarefaction and intensity of Mallarmé who refuses any trace of "reportage" and aims at the highest sphere of poetic language, dusting off all the weight of reality.

If we consider Bresson's famous films *Un Condamné à mort s'est échappé* (1954) and *Pickpocket* (1959), we can easily see the importance of gestures: renouncing to the chattering of most films, there isn't here much dialogue, the voice over is not very talkative. There are on the contrary many long sequences where the protagonist *performs* his activity using his hands, in one case in order to open his prison cell, and in the other in order to steal. It has been said that Bresson succeeded in giving to cinema the dimension of touching. We feel, in *Pickpocket*, the deftness of the hands in stealing from the bags or the jackets of the passers-by; we can guess the lightness of wrestles and fingers when the accomplices "work" on the train unfastening watches and bracelets, opening purses, sliding their fingers in the clothes of people, pretending to help people getting on the train, and throwing in the garbage their emptied wallets.

The same is true for *Un Condamné à mort s'est échappé*: the spectator follows the patient movements of Jean Fontaine (prisoner of the Nazis) un-nailing the wooden door of his cell, day after day, with a metal spoon. The sense of touch and that of hearing are continuously alerted: like Fontaine we hear a noise from outside the door, we keep our breath, while he interrupts his work. The fear that a Nazi guardian would suddenly open the door and discover what Fontaine is doing takes the concrete form of a movement frozen in the middle of a tiny, meticulous action: the feeling of wait suddenly inhabits the restricted space of the cell, wall, mattress, dust and the splinters of wood accumulated by the grating of the spoon against the door's boards.

The actors chosen by Bresson – who never are stars – do not play in an expressive way: their faces and their features are always almost motionless. Bresson firmly rejected any theatrical effect in his *cinématographe*, as he liked to call cinema precisely in order to refuse any spectacular dimension of dramatic psychology. Nevertheless there is a subtle psychological dimension of different order: I would call it the concrete psychology of things, the way in which objects both resist to and are bent by an act of will. The emotion of what is at stake in both films is not *expressed* through eyes, lips, face and or words – the most obvious human ways of giving lee to affective life. The emotion is *meant* in the matter, in the sounds of things, and, if there is some human presence, that presence is in gestures, not expressively directed to the unveiling of what is felt but concretely directed to the craft work that connects human beings to things. Will, intention, intentionality and objects are condensed: when we see the details of the cell door, for example, we seize at once the intention of Fontaine, and that intention is tangible, concrete, almost without project, almost as if the idea of evasion is built little by little by wood, spoon, cloths, and cords, and noises and breathing. Bresson wrote in his *Le Cinématographe* that “objects are much more important than people” and “events”⁹.

We could say that space in these films is often investigated in its minimal dimension: as Bresson suggested: “There is just one point in space from where one thing, at a given moment, asks to be looked at.” Space is more matter than geometry, and a small corner of the ground or the wall is able to convey the whole relationship between human beings and space. Things are imbued with action and will. The same could be said about action: Bresson’s films are often in an area that is neither the rambunctious activity of what is called action-film, nor the nihilistic – and psychological – attitude of the complete suspension of action. Bresson works focus on a small scale action where things call for human will to operate on or via them – barely, without hope or despair.

⁹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*. (Paris: Gallimard, 1993), my translation.

Let's now interrogate Bresson with our concern with performative language: surprisingly enough we can see that both *Un Condamné à mort s'est échappé* and *Pickpocket* are structured by speech acts, as if an implacable bet or promise were holding all the events and the repetition of gestures typical of these films. Jean Fontaine moves between the death-sentence and his promise to himself, to the boards of his cell, and to the prisoners he manages to talk to during the collective rituals of washing and walking in the prison courtyard. "We condemn you to death" and "I promise I will evade" are the two speech acts determining the whole film. And *Pickpocket* is the wicked series of events stemming from an intention formulated as a solitary promise to the self in a sort of nihilistic or self-destructive challenge (Michel, the protagonist, reads Dostoevski): "I swear I will become a thief."

The case of Scorsese: urban space and performances

Baudelaire, *the* poet of modernity, knew that human beings are torn between words and things, symbols, allegories and reality. What else are his famous "Correspondances" if not the unsettling allegories that are inside and outside us?

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

The act of reading proves our will to act with words in the present, and it is in this sense a true performative: it gives real existence to books, artistic objects, films. Not unlike a novel, a film comes into life when we *read* it, therefore construct some meaning where we negotiate between the attempt to capture the ideas it embodies and the attempt to express our concerns via it. Theory and analysis go hand in hand, one is feeding the other. I believe therefore that what is true for literature can be true for cinema, and the analysis of a film – or of some aspects of it – can shed light onto some questions on performativity, and, vice versa, looking at a film with the perspective of performativity can nourish our interpretation of that film. In

fact, if we want to avoid the almost religious repetition of the catching mottos theories might be reduced to, the frame of the important notion of performative compels us to use our intellectual imagination, and to find the fit between that general – and somewhat vague – concept and the artistic work that can be correctly related to it.

Not unlike the films by Bresson I talked about in the first part of my paper, *Gangs of New York* (2003) is then, in my opinion, a good example for reflecting on performativity, and for several reasons. Cinema's mission is in some ways to challenge our perception of space and to contradict the elements of Euclid's geometry; if the metropolis means, since the 19th century and Baudelaire's expression of it, the enhancement of human experience because of its rhythm and spatial variety, cinema can offer a concentrated metropolitan experience. The close-up, just to give an example, jeopardizes any evidence that the whole is greater than the part. The movement of the camera, the use of special effects, the various types of shots, and the rhythm of editing have such an impact to our perception of space – and time – that we can say, following Paul Virilio, that cinema is responsible for a new way of perceiving that is now integrated into our eyes. Cinema, as much as the metropolitan experience since the 19th century, has forged in some ways our sight, pushing the retina to such speed that the power of abstraction is included in our grasping of images and our experience of concrete objects¹⁰.

In a beautiful shot of *Gangs of New York* Scorsese shows the body of the leader of the Irish Catholic Dead Rabbits, Priest Vallon (Liam Neeson), killed by the leader of the rival Protestant gang, the Natives, William the Butcher or the Cutter (Daniel Day Lewis). He is lying on a cart his people move away from the site where the battle took place, Paradise Square. On the ground of the square the snow is red with blood, and the faces of the Dead Rabbits are disfigured by the signs of the combat and the sadness of the defeat. Then the frame widens, more and more, until people and objects lose their individuality to give rise to a vision that comes from above showing the pattern of streets and houses of the whole neighborhood called the Five Points. The frame

¹⁰ See Paul Virilio. *Esthétique de la disparition* (Paris: Ed. Galilée, 1998), and *La vitesse de libération* (Paris: Ed. Galilée, 1995). In English: *The Paul Virilio reader*, ed. by Steve Redhead (New York: Columbia University Press, 2004).

widens yet again on the roofs and the urban grid, and we see the whole city of Manhattan, like in a map; and the moving space becomes time, the time of some transformation of the city, until we read: "16 years later," and we hear the voice over preaching forgiveness while the son of Vallon (Leonardo DiCaprio) stands to receive the farewell from his orphan institution in Hillgate. The same technique of widening and transforming the image, is used at the end of the film, when a final sequence accumulates the epochs of New York from the 1860's until the 20th and beginning of the 21th century, since we can see the towers of the World Trade Center.

Among the many examples of the treatment of space, it is worthwhile to recall the very beginning of *Gangs of New York*, when, in front of a black screen, we first hear the noise of the razor on the skin, and then we see, from below, the face of a man – Priest Vallon. He is shaving, purposely cuts his cheek, and hands the blade stained with his blood to his son. This perspective from below is in fact that of a child's gaze: his son is looking up at him just before the battle with the Natives. The physical space and the symbolic implications are but one: after the few words exchanged in the shaving scene, the boy follows in a sort of long martial walk his father through the dark labyrinth where the Dead Rabbits live, the so called Brewery. Then father, son and the people of the gang get out on Paradise Square. Several shots during the ferocious battle show that Vallon's son is looking at the whole event and then looks at his dying father. That gaze of the child looking up in the initial shaving scene is first out of the screen and then included in the image of Vallon's arm towards him; it will determine the life of the young protagonist, later called Amsterdam (Leonardo DiCaprio), when, after several years at Hellgate orphan institution, he will get back anonymously to the Five Points (where William the Butcher has now been for a long time the absolute boss). The day of the battle where his father is knifed to death is imprinted forever in his mind: Amsterdam's determination to kill the murderer of his father is hosted in that initial gaze.

Cinema can operate powerfully, on a narrative level and on a meta-discursive one, playing with the converging of genres, and of senses-sight, hearing, touching. Cinema reaches a grandiose synaesthesia of several senses and of the mind, because the effect on the spectator comes from both

what is shown and what is not shown, from inside and outside the frame. Films can be like novels, plays, poems, paintings, and operas. But where a novel needs explanations by the narrator or analysis by the characters, dialogue or monologue, cinema can synthesize with just one shot, punching into the guts and the brain of the spectators who do not even have the time to adjust to what they are feeling in a scene that they are brought to something else, must continuously correct the information given by an image with the following one – quickly, more quickly than the wink of the eye. And where theater cannot but accept the full presence of the body on the scene, and a relative stillness in spite of the movements of the actors and the change of décor, cinema can cut, fragment, displace, combine, move up and down, and track on one side and on the other, from below and from above. Everything is possible for the camera.

Gangs of New York contains different forms of performative speech acts and of performance arts (in the literal sense). The first striking speech act is the beginning of the battle between the two rival gangs – exemplary as the easiest of Austin's examples: "I declare the war." The Dead Rabbits and the Natives are face to face, their respective bosses in the middle of the group, as if they were displaying themselves on a theatre which is Paradise square whose space is indeed opened up by a slow and vast wide-angle lens movement, as if the curtains were lifted for the beginning of the show allowing the vision of the whole space. After the first brief exchange, where Priest Vallon recalls the promise for a battle, the boss of the Natives, William the Cutter pronounces those words that are able to do things: "On my challenge, by the ancient laws of combat, we have met at this chosen ground to set, for good and all, who holds way over the Five Points..." The Irish Catholic leader of the other gang pronounces at his turn: "I accept the challenge", and the battle starts.

All the conditions of the speech act are fulfilled: the presence of the two parties and of testimonies, and the ceremony like character of the whole action. The combat cannot be understood without this collective ritual. I would say that this scene is so deeply rooted on a social setting and the pronouncement of some kind of law that it recalls the inaugural reflection on speech acts by the philosopher who was the for-runner of Austin and Searle:

Adolf Reinach (1883-1917), who contributed to the understanding of the link between language and action. In his *Die apriorischen Grundlagen des bürgerlichen Rechtes*, he criticized Hume's vision of the promise as being confined to the mere expression of an act of will on the part of the person who declares his intention to act in favor of the addressee of the promise. Reinach believed that the main problem of this type of utterance is how it can create a mutual obligation on the side of the two parties. In other terms, Reinach displaced the center of the problem from the question of personal will to the social structure required for the promise. The two-way structure is important as the frame in which juridical activities take place: as it is clear also for Austin, on one hand there is the a-priori need for figures having the authority to declare certain things, and on the other of an audience receiving and accepting those utterances (as Austin says: speech acts require uptake). Most of Austin's performative speech acts suppose an addressee, and need that the addressee understands what the speaker is doing. Austin gives the example of some rare speech acts which are not directly addressed to someone – for example when a government speaker promulgates a law by saying: "I hereby promulgate the following law." Nevertheless one could argue differently. It is true that the promulgator of a law doesn't need to be addressing the interlocutors, but the addressees are the essential logical counterpart. What could be the enacting of a law in a desert, even if pronounced by a state officer? Or in a destroyed country where no citizens exist any longer?

Indeed, the scene of the battle between the two gangs in Scorsese's film stages the exchange between the two parties and the presence of the community (or communities) witnessing the declaration of combat. The action of fighting is made possible by that mutually agreed promise in front of testimonies. We could notice also that this unambiguous and immediate social involvement in the name of the "ancient law" is contrasted with the other speech act that unfolds the historical events in the film: the abolition of slavery and the subsequent Civil War. Scorsese shows two cases of promulgation of law and declaration of war. He shows also that the supposed addressees are not so easy in accepting, and how difficult can be for utterances to become reality: the juridical act doesn't mean the "cultural"

acceptance of the abolition, and revolt defies state authority during the New York draft riots refusing the war. The ancient, brutal, violent local battle between the two gangs was based on a mutual agreement, while the modern, mediate presidential or governmental decisions are depicted through social disharmony. Racist feelings and acts persist in spite of the Abolition; and the legalized violence of a state taking to war the poor can cause rebellion. I will comment at the end of my essay on the presence of another type of speech act (between Vallon and his son), where command, swear and promise are illustrated.

A remark should be made about the canonicity of the film – and this kind of question in cinema means lots of money, and not simply the classroom or the academic curricula as in the case of literature: *Gangs of New York* is indeed a Hollywood style film aiming to realize one of the most Hollywood genres: historical fiction¹¹. All the ingredients for the Hollywood “canon” are there: famous actors (Leonardo DiCaprio, Daniel Day Lewis, Jim Broadbent, Brendon Gleeson etc.), huge budget, costumes, a powerful machinery for the reconstitution of places in Cinecittà studios in Rome. Scorsese dreamt to make this film on New York for about thirty years, since the 1970’s when he read the 1928 book by the British historian Herbert Asbury about the gangs of New York in the 19th century. Finally, the film is produced by a major production firm, Miramax, which collected many Oscars (and actually had to face decline because of that Scorsese movie). Nevertheless, we could argue for the ambivalence of the filmmaker towards the institution financing him: like Orson Welles with *Touch of Evil*, Scorsese tries to be faithful to his style – and in spite of the cuts imposed by the producer Harvey Weinstein. Scorsese doesn’t give up his shooting techniques, the use of long sequence shots with unexpected changes of places and situations. *Gangs of New York* continues the filming style Scorsese learned from Truffaut, Rossellini, Welles etc... Scorsese has always fused fiction and documentary, joining the lessons of the French Nouvelle Vague and American Independent Film. And he has never hidden his passion, since his childhood, for gangsters movies and westerns

¹¹ Scorsese had already tried the staging of New York upper class life at the end of the 19th century with *The Age of Innocence*, 1993, an adaptation of Edith Wharton’s novel.

(wasn't the protagonist of *Taxi Driver* both a Vietnam soldier and an "urban" cowboy?). Sociologists can understand a lot from Scorsese's depiction of New York in the 1970's; the highly fictionalized characters he conceived are capable of representing some important tension of their own time, very much like the protagonists of the 19th century European novel.

What is the challenge of the huge historical fiction that is *Gangs of New York*, of this film which encountered much criticism and disappointed the lovers of "true history"? I would say that its bet is to hold all together history and myth, the past and the present, while a mainstream historical movie would either aim at accuracy or at the spectacular Hollywood-like construction. Scorsese has at least a triple intent. He wants to represent History as the history of a Nation (Abolition, the draft for the Civil war, and the making of the United States), in the line of political history based on great events. But Scorsese wants also to account for local history: the history of the gangs in Manhattan and their presence in the life of the city, as a chapter of cultural history stressing the role of groups and small communities, their everyday life and their religious beliefs (the opposition between Catholics and Protestants is important for the gangs in Asbury's book).

Scorsese's ambition is not simply "erudite:" in depicting New York in the 19th century, he wants to explain the United States' past as the making of the law through corruption. He reads the past through the eyes of the present, through the fresh memory of September 11 in Manhattan. He accentuated the multi-cultural elements, increasing, for example, the real number of Chinese population in New York. What question can be more pertinent today than the construction of a national identity? What perspective could be more up to date than multiculturalism? Past and present nourish each other; quite uncanonically, Scorsese combines the battle scenes in the reconstructed Paradise Square around 1850s with a complex editing of contemporary music. The screening of violence so often criticized transcends the accuracy of costumes and types of arms used by the rival gangs or by the national army in the mid of the 19th century: it tells the horror of any war; it is a way of writing a pacifist message, in our tormented beginning of the 21st century, through the emphasis of an audio-visual construction of the fight. At the same time, Scorsese is conscious of the history of cinema and the infinite

representations of violence cinema has been showing since its beginnings (a close reading of some postures and movements in the first battle between the Dead Rabbits and the Natives would show many similarities with the famous battle on ice in Eisenstein's *Alexander Nevski* (1938), and, not least, the snow covered Paradise Square).

A single long shot of more than four minutes could exemplify the broadness of Scorsese's intent and his ability in holding together many elements belonging to both the sphere of fiction and of history (and of those complex historical treads I mentioned). On the side of fiction, in a scene before his revenge and betrayal of Bill the Butcher, Amsterdam already is "under his wing", works for the big boss, and actually enjoys his activity of collecting the money of the bets on boxing, while the match is starting in the middle of a noisy crowd. Fiction is colored with historical elements: in fact criminal life in lower Manhattan is organized and regulated by Bill the Butcher (William Poole, called Bill the Butcher, who died in 1855, was the leader of the Bowery Boys gang). The politician William Tweed, the boss of Tammany Hall (the society controlling all the activities and businesses of the Democratic Party), tries to get hold of the area dominated by the Butcher in order to get votes from the Irish immigrants continuously arriving from Europe. Scorsese represents the passage from the criminal gang power to the corrupted political power of William Tweed: in a sequence continuing the boxing episode where Tweed tries unsuccessfully to intervene banning public bets and games, we see on the harbor peer William the Butcher and William Tweed engaged in a discussion ending up with the Butcher's refusal to cooperate with Tammany Hall. The camera first follows Bill the Butcher walking away with Amsterdam, and suddenly, without any cuts, it flees back towards the street where we see immigrants called by state employees to sign up for the draft. The real reason for entering the army is the hope of being fed: we hear and see two immigrant soldiers getting on the boat. From the street then, without editing, the camera moves with a broad movement towards the boat and the sea. We are still hearing the conversation about food when the camera plunges quickly down, towards the shore where many wooden coffins are lined up on the ground. Up and down camera movements are swinging from the shore to the ship, following a crane which puts down a

coffin. While we still see that coffin Scorsese uses another of his film techniques: we hear already a voice that belongs to the following sequence – that of the actor playing *Uncle Tom*. Scorsese's powerful stylistic solution embraces all together fiction (the relationship between a boss and a favorite, and the tension between two bosses), local history (street life and crowds), and national history (draft and turmoil about the Abolition).

We should not forget in *Gangs of New York* the presence of what could be called “the Hollywood gloss” – i.e. the love-story and the stereotypical treatment of the main female character (Jenny, interpreted by Cameron Diaz). And then, almost like in a Balzac novel, there is the “type” of the boss: Bill is corrupted, abusive, racist, vulgar, at the same time cruel and sentimental, and faithful to a forlorn and boastful sense of honor. But Scorsese adds yet another dimension to his historical research, the mythical one: like in epics and novels, heroes are here moved by revenge. This mythical dimension bounces into another myth, confirming the tie between literature and cinema: revenge constitutes the main theme for so many gangster and western movies. The theme of revenge plunges *Gangs of New York* in the heart of the history of cinema, but also bridges with a fundamental subject in the history of theatre. Revenge: what could be more Shakespearian? “Very Shakespearian”: this is the phrase one of the characters pronounces when he understands that Amsterdam is the son of the Priest Vallon, at the crucial moment in the film when Amsterdam prevents the attempt to murder Bill the Butcher (in order to be sure that he will be the one killing him).

We can understand now the presence of so many performances in this film: people freely improvising dances in the street or in the tavern, a ball organized by the Reformers, popular sports, such as box and fights with animals (and with bets!), circus and theatre shows. And there are always crowds assisting to the theatre of life or to the various shows (representing the crowd still remains a challenge for filmmakers). The theater performance of *Uncle Tom* is interrupted by the racist reactions of the audience – among which there is the “nationalist” boss of the Natives – and by the attempt to murder Bill the Cutter. In another major circus like performance we see the knife's number of Bill with Jenny (Cameron Diaz) in the Chinese Pagoda, when Bill has already being informed about Amsterdam's plan to kill him.

All these performances are dictated by something stronger than the logic of narration; they have a meta-filmic flavor. They are allegories of the cinema as an art whose beginnings were marked by popular theatre and musical. All the performances in *Gangs of New York* allegorize cinema as the art form that is profoundly impure, to use André Bazin's term. Filmmakers contemplate their medium and reflect on its nature and history: it can be done directly by quoting scenes from other films, or just by alluding to them, or by transforming them more or less ironically, or by emphasizing some already used cinematic effects. After having refined in his various films all these modes, Scorsese shows here that cinema can englobe all the other arts thanks to the power of the camera editing, cutting, magnifying, multiplying, fragmenting, or "amplifying" the *mise en scène* of theatre, musicals, circuses, shows of any kind.

It is time now to get back to the gaze of the child in the first minutes of *Gangs of New York* and we will see that it abides another speech act. We have seen how that gaze condenses the treatment of space in both its physical and symbolic dimensions. The child's gaze in the shaving scene becomes an act of will, obeying to the words pronounced later in the battle by the dying Vallon: "Oh, my son. Don't ever look away." These words are echoing the imperative "don't" pronounced by Vallon when his son tries to wipe off the blood from the razor. They are a command and call for the mutual obligation between father and son. In fact the Priest's son will never look away from that blood. A silent promise is uttered by those childish eyes. Hidden, continuously nourished in his heart, secret or finally revealed to one or two people, one single speech act readable in the child's gaze, and obeying his father's imperative utterance, holds the whole film with all its performative speech acts and theatrical performances. That gaze confirms a long term action that is constructed throughout the film: taking revenge for his father's killing. The words are never pronounced by Amsterdam himself but they are always present, in his gestures, in the events of his life, in the expression of his face: "I swear I will revenge my father's death." And nothing will stop this promise to become an act.

The spectator feels the intensity of the promise in the quick move of the boy who, at the end of the battle, takes the knife from his dead father's chest, runs back to the Old Brewery where the Dead Rabbits live, and hides that precious token into the soil. Amsterdam will get back to his buried knife and dig it out, a few years later, after his long stay in the Hellgate House of Reform, as a young adult who has nothing to do with the teaching of the Bible he has received. Quitting Hellgate Amsterdam throws away from the bridge the sacred book, while we hear the voice over of the Reverend exhorting to the detachment from all human passions: "The Lord has forgiven you, you must also forgive." But the Christian commandment cannot weaken the words that father Vallon told sixteen years before to his son: "Don't ever look away." Nothing can break the mute swear between the living and the dead, silently witnessed by the collective blood of the battle. Neither time, nor love, nor friendship, nor pleasure, nor power, nothing can break the obligation of keeping one's word, of obeying the pact of the wild justice of revenge. The silent speech act of what belongs to "the ancient laws of combat" stands in this movie like the memory of a pre-modern type of world and of art, as savage as feelings in a Greek tragedy, or in what can be seen as the correspondent of it in cinema: the classical Western movie. "I swear I will take revenge," is a speech act where the time of the fit between the words and the thing may take a whole life. But there is no doubt about the uptake.

Almost with the insight of the cultural historian Johan Huizinga, Scorsese has depicted criminal life in lower Manhattan around 1850's with the smell of blood (as the historian described the middle Ages). Like the historian, Scorsese tried to show the discrepancy between the new age and the old one at the very moment they collide, between old and new values. The cultural divide is so well expressed by the solitude of the second battle between Bill and Amsterdam, between the Natives and the re-born Dead Rabbits (since Amsterdam reconstituted the gang after the failure of his plan of killing Bill). Alone, terrible alone, fighting with knives, in the midst of rifle powder and canon shots – the weapons used by the state army and the Navy in the repression of the New York draft riots (1863) – Bill and Amsterdam

kill and embrace each other, almost like the two lovers (Jennifer Jones and Gregory Peck) at the end of *Duel in the Sun* (1946), a film by King Vidor that greatly impressed the imagination of Scorsese when he was a child¹². Like in that famous Western, the revenge between the two protagonists takes place against rocks, earth and dust. At the same time, like in the falling down of the twin towers on September 11, white and grey clouds and debris bury human bodies.

¹² See Martin Scorsese, *Interviews*, Peter Brunette, ed. (Jackson: University Press of Mississippi, 1999), p. 34.

PERFORMANCE AND BOOK REVIEWS

**Joseph Danan (éd.), *Le Présent au cœur du théâtre*
(Paris : Presses Sorbonne-Nouvelle, coll. « Registres », 2024)**



Dans le contexte observable d'une nouvelle relation au Présent dans les créations théâtrales post-modernes – *post-dramatiques* pour reprendre le terme d'Hans-Ties Lehmann – l'ouvrage de Joseph Danan, professeur émérite et écrivain, propose un panel d'analyses qui arrivent, disons-le, à point nommé. Quelle place pour le Présent dans les écritures et sur la scène théâtrale ? Quels rapports la perspective d'un théâtre présent, ou *au* présent, entretient-elle avec les notions de réel, de temps et de présence ?



Ce livre amorce une pluralité d'échappées autour de ce qui relie Présent et théâtre. Toutes sont articulées au sein de deux grands axes, respectivement poétique et politique (bien qu'écho se fasse entre chacune des deux) : « Poétiques du présent et de la présence » et « Politiques de la présence et du présent (Le théâtre au cœur de la cité) ». Au total, huit articles dans chaque partie s'attachent à développer les points clefs propres à la relation actuelle du théâtre au présent, étudiant avec plus ou moins de détails, quelques différentes formes et choix de créations artistiques, et ce à l'échelle internationale.

Dénué de prétentions d'exhaustivité ou de réponse figée, l'ouvrage a cependant la qualité de prendre appui sur certaines considérations récentes. Joseph Danan développe notamment en introduction, le concept de *présentisme*, terme philosophique utilisé par François Hartog, désignant une entière consécration intellectuelle, morale et artistique au présent, obscurcissant par ce geste, toute perspective d'un passé comme d'un futur. D'après Joseph Danan, s'appuyant entre autres sur les écrits de Jérôme Baschet, le « présent théâtral », entendu comme « *expérience* du temps », serait l'une des armes possibles contre le présentisme, en tant qu'il répond à plusieurs symptômes de ce dernier : le sentiment permanent d'« hyper-urgence » décuplé par les stimulus envoyés par les nouvelles technologies et réseaux sociaux, provoquant un constant sentiment de manque de temps, et la sécularisation générale du sentiment du divin. Le présent théâtral, lorsqu'il convoque une expérience du temps, dans la longueur et sa lenteur, lorsqu'il invite sur scène le sentiment du sacré et du divin, dénie au présentisme sa raison d'être, et réhabilite un certain régime d'historicité.

Les articles du premier axe s'assemblent auprès de la question du récit et de son partage au présent.

En effet, de la critique de « l'actualisation » contemporaine des classiques (Georges Banu), niant dans ce geste leur pouvoir dramaturgique inscrit dans l'Histoire, à la possibilité d'inventer de nouvelles structures de récit sous le format de « l'essai » (Pierre Piret), comme dans *L'Abécédaire des temps post(modernes)* de Paul Pourveur, la question de l'écriture est ouverte. À ce début réflexif s'ajoute l'évaluation de la pertinence et l'obsolescence de

l'expérience d'une lecture littéraire du texte mouvant *Primera carta de San Pablo a los Corintios*, première création du *Ciclo de las resurrecciones* d'Angélica Liddell (Romain Bionda), tant sa représentation scénique joue, rejoue avec le texte publié, dans un mouvement de correspondances, de va-et-vient, aboutissant à sa réécriture progressive. Ce jeu d'écho entre représentation et création, qui met en tension l'écriture, s'observe également par le passage dramaturgique, de la représentation narrée (ou jouée) d'un récit, à la représentation de l'élaboration de ce récit, en d'autres termes, « une nouvelle dramaturgie dans laquelle la création – et non la représentation – de la fiction devient l'objet même du jeu théâtral » (Marion Cousin). Cette contribution nous explique l'évolution du théâtre contemporain espagnol au début du XXI^e siècle, de sa prise de distance avec la représentation d'un présent joué, qui pouvait donner lieu à une désynchronisation des gestes et de la parole, à un présent créé par l'élaboration de la fiction, dont le projet *GUERRILLA* de la compagnie El Conde de Torrefiel, semble être, sur certains aspects, l'homologue hispanique des projets *100% [nom de ville X]* du collectif allemand Rimini Protokoll. Un entretien avec l'auteur en scène de la compagnie prolonge en détails les coulisses de création (Pablo Gisbert, Isabelle Debyser).

Enfin, les articles suivants concernent trois créations qui atteignent la question du présent par deux endroits : celui du temps et celui de la présence. *Délivre-toi de mes désirs* de María Velasco (Jonathan Châtel) fait entendre le poids de l'Histoire, et en particulier celle de la colonisation, sur l'amour et les relations amoureuses présentes, vivantes. Dans un lexique semblable à celui de la géopolitique coloniale, l'amour est vécu comme « prédation, occupation, exploitation, mise sous tutelle abusive du territoire de l'autre ». Également, les projets dansés, dont *Voronia*, de la compagnie La Veronal, évoqués lors de l'entretien avec Marcos Morau (Romain Bionda, Mariana Camargo), révèlent les inspirations historiques du chorégraphe et metteur en scène en vue de « traduire le monde sur le plateau – d'y traduire un présent ». Le paradoxe d'une présence non perçue comme produite au présent, alors qu'elle l'est, est évoqué à propos de *Haut Bas*, de Martina Menconi et Bérénice Guénée (Céline-Marie Hervé).

En somme, l'ensemble des contributions ainsi regroupées se recourent autour d'œuvres et écritures dramatiques qui s'inscrivent dans un présent présenté et présentifié, sans aucune négation de l'historicité de leur geste et de leur parole. Certaines prennent directement inspiration auprès de références historiques (Velasco ; La Veronal), d'autres incorporent directement dans l'élaboration progressive de leur œuvre cette conscience du passé et du présent (Liddell), qui parfois amène à rapprocher l'écriture des corps (*GUERRILLA ; Haut Bas*).

Le deuxième axe de l'ouvrage met en avant des articles qui touchent davantage au rôle politique des enjeux du Présent du/au théâtre, comme l'indique son sous-titre.

Dans le cadre documentaire, tout d'abord, les créations *Fredy* du Théâtre Porte Parole (Marie-Christine Lesage et Emmanuelle Jetté) ou *Delta Charlie Delta* de Michel Simonot et *The Town Hall Affair* du Wooster Group (Pierre Longuenesse) ont pour objet, d'une part, des débats houleux autour des violences et poursuites policières, survenus lors des décès par balles du jeune Fredy au Québec en 2008, et des deux jeunes électrocutés dans un poste électrique dans lequel ils s'étaient cachés en France en 2005, et d'autre part, la mise en jeu d'un chapitre des luttes féministes américaines en 1971. Si ces créations ont toutes la particularité de s'appuyer sur des sources produites en instantané ou *a posteriori* de l'événement (extraits de journaux, tweets, témoignages, procès, etc.) pour nourrir, plus ou moins sur le mode du *verbatim*, leur écriture, les approches et objectifs des deux articles sont bien différents. Afin de rendre présent le déroulé des événements, éthique et poétique sont à des degrés divers mobilisées, pour des représentations allant du re-jeu à une « *mise en perspective* [de la] réalité » par une certaine méta-théâtralité.

Ce début de partie axé sur le documentaire ouvre ensuite la voie à deux articles montrant le traitement du réel et les formes mises en place pour en permettre l'énonciation, dans la trilogie européenne de Milo Rau (Jennifer Lauro-Mariani) et le spectacle *Institution* de Marie-José Malis (Marie Vandenbussche-Cont). Les autrices décèlent dans leurs objets un rapport au présentisme particulier, avec le sentiment que dans le travail de Milo Rau, un écart se creuse entre volonté politique de reconstruction d'un récit et impressions de destruction, produites lors de la représentation. Cet écart ne

se manifesterait cependant pas dans *Institution*, grâce à la mise en place d'un dispositif de performance, interrompant « la représentation au profit d'une présentation ».

Cette volonté de prendre en bagage l'histoire et le passé, tout en construisant vers et avec l'avenir, s'illustre à travers les explorations du travail de Romeo Castellucci (Mariana Camargo) et le *Chantier Woyzeck* (Clara Roupie). Le modèle de la spirale chez Castellucci concilie symboliquement les trois temps connus, morts et vivants agissant les uns sur les autres. *Chantier Woyzeck* allie opéra et projet de médiation avec un quartier défavorisé, sous l'égide d'un lieu et d'une histoire commune, à partager des deux côtés. Enfin, l'ouvrage contient deux articles plus généraux, analysant les différentes possibilités de rencontre avec le présent dans des pays – l'Iran (Fahimeh Najmi) et l'Amérique latine (Ana María Vallejo de la Ossa) – où la production et la diffusion d'un théâtre se rapprochant de l'actualité peut s'avérer difficile. Les exemples évoqués témoignent d'une coordination entre volonté de dire, et stratégie nécessaire de détour.

Au demeurant, cette deuxième partie a l'avantage de proposer une critique de son corpus orienté vers la politique (Milo Rau, *Porte Parole*) tout en sachant souligner les aspects de ce même corpus qui savent répondre aux problématiques de la notion de Présent (*Institution*, *Le Sacre du printemps* et *Democracy in America* de Castellucci, *Chantier Woyzeck*). Si une approche poétisée du document (*Delta Charlie Delta ; The Town Hall Affair*) nous a semblé particulièrement pertinente, notamment par son raisonnement en termes de « seuil » (position encouragée pour produire un théâtre politique), il nous semble cependant que certains articles plus généraux n'ont pas assez ciblé tous les enjeux de la notion, confondant parfois présent et actualité.

Enfin, *Le Présent au cœur du théâtre* donnait dans sa majuscule l'indice d'une multiplicité d'approches possibles du terme (actualité, présence, réel, rapport à l'histoire, représentation, etc.) abordées chacune dans les différentes contributions. À rebours du présupposé initial d'un présentisme croissant et alarmant au théâtre, les arguments et études de cas ont permis d'éclaircir les délimitations du sujet et proposer quelques portes d'entrée, protégeant les récits des ombres annihilantes du présentisme :

travail d'écriture, conscience d'historicité, éthique et poétique. Ajoutons que la présence, à plusieurs reprises, du mot « quantique » donne à imaginer des dramaturgies ouvertes et futures, dans lesquelles le présent ne sera plus compris comme un temps imbriqué et en relation entre passé et futur, mais compris dans un principe de superposition d'états quantiques, possédant plusieurs valeurs à la fois, ouvrant par ce biais les imaginaires et les poétiques.

Marie DUVEAU

Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3

Groupe de Recherche sur la Poétique de la Scène Contemporaine de l'IRET

duveau.marie@hotmail.fr

Film review *Moromeții 3* [*The Moromete Family 3*], directed by Stere Gulea, 2024



Stere Gulea's latest film, *Moromeții 3* [*The Moromete Family 3*], released on November 22 in Romanian cinemas after being screened for its premiere in the prestigious Romanian festival Tiff, concludes in a remarkable way a trilogy started in 1987 and proves the persistence of a dialogue between the art of film and one of the great novels of our literature, signed by Marin Preda.



If the first movie of the trilogy was based on the first volume of the novel and if the second part, in 2018, focused on the second volume and on *Viața ca o pradă* [*Life as a Prey*], this third movie in the series does a pirouette and turns Niculae (played by Alex Călin) into the very author of *Moromeții*, trying to draw the precise context of the genesis of the novel. Moments from the process of collectivization of agriculture, from the life of writers subject to the Communist Party, or from Marin Preda's love affairs, which become those of the fictional character he himself invented, are accurately re-created. The most significant affective inclination of Niculae/Preda is the relationship with his future wife, Aurora Cornu (played by Mara Bugarin), who plays a key role in the writer's life, through her constant encouragement in the second part of the movie to print the manuscript of the novel.

In Stere Gulea's film, the socio-political context of the fifties is accurately rendered, whether we are referring to the historical events and conflicts in which the characters are caught up, but also to those elements that give life to the characteristics of an era, namely the scenery, props, clothing, roads, architectural elements, landscapes marked by human beings. The well-placed inserts from newsreels of the fifties, where Gheorghiu-Dej appears accompanied by the party apparatus, or from Soviet films of the period are meant to lend an even greater authenticity to the whole.

The film also recreates the atmosphere of a cultural house [*cămin cultural*], from those tours in which writers obedient to the regime were sent to the villages to read to the peasants lame poems about collectivization and motivate them to join the collective farms with their small private properties. In a very interesting meta-narrative and meta-filmic game, Niculae Moromete goes on tour to the home village of the prose writer who invented him, Siliștea-Gumești, where the film *Desfășurarea*, directed in 1954 by Paul Călinescu on the basis of Preda's novel of the same name, is being screened for the peasants. The reaction of the peasant Ilie Barbu to his fictional double is one of suspicion, because he – in reality, unlike in the film – is not in favour of collectivizing agriculture.

Collectivization is, in fact, a central issue in the film and the one that triggers the crisis of conscience of the writer Niculae Moromete. During his trip to Siliștea-Gumești, he also passes through the village of Râca, where he

had relatives on his mother's side, and discovers that the peasants, who had first revolted against the abusive quotas imposed by the regime, are now also voicing their opposition to collectivization. To prevent unrest, the communists intervene brutally, with soldiers brought in trucks and firing on the population, resulting in human casualties. This tragic event triggers a deep anxiety, feelings of insecurity, confusion about the relationship between good and evil, a desire to forget the shocking scenes that the main character has seen, but also an attempt to redefine oneself in the contemporary world. It made Moromete question his role as a writer in society, but also the practices of a regime that was portrayed in propaganda material as just, but in practice was ruthless and criminal.

Niculae Moromete experiences first hand the suspicions and pressures of the communist regime, as he becomes *persona non grata* and is targeted by the repressive apparatus of the Securitate. His lack of class consciousness, as the jargon of the time had it, was aggravated by meeting a former schoolmate, Dobrinoiu, who had come to experience deep religious faith during his imprisonment in the Romanian gulag. He gives Moromete *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu* [*Shakespeare's Last Imaginary Sonnets in an imaginary translation by Vasile Voiculescu*] and the *Imnul Acatist al Rugului Aprins* [*Akathist Hymn of the Burning Bush*], works later confiscated by the Securitate. The interrogation of Niculae Moromete by a comrade officer shows, in a few short sequences, all the arbitrariness, psychological violence, manipulation and capacity for twisting reality that existed in these false judicial proceedings directed against people who were most often not really guilty. For those who would like to delve more deeply into this sinister aspect of the recent past, an extensive study by Ioana Diaconescu, *Marin Preda. Un portret în arhivele Securității* [*Marin Preda. A Portrait in the Securitate Archives*], published in 2015, is available...

In Stere Gulea's movie, Niculae Moromete experiences a rupture between the desire to impose himself as a writer, cultivating the fashionable creative formula of socialist realism, and the need to tell as clearly as possible the truth of the historical moments he is going through. His question is whether a writer or an artist can lie when confronted with abuse, injustice, and coercion in the name of false ideals of building the "new man", of redressing

social inequalities and building a classless society. Stere Gulea's film also shows debates at the Writers' Union, in which those who do not sharpen the class struggle, those who fall prey to bourgeois aestheticism and imitate decadent American literature at the expense of Soviet literature considered healthy, are incensed with proletarian anger. The autonomy of aesthetics, a fundamental principle of art and artistic creation, is treated with the same crass irony by the representatives of the Romanian Workers' Party as it is today by those who claim to belong to the neo-Marxist left.

In *Moromeții 3*, as I said, there are many traces of the times. Some of them suggest how oppressive the claw of the Soviet bear was in Romania in the 50s. At the entrance to the cultural house in Siliștea-Gumești, a poster proclaims: "Long live the Great Soviet Union". Party-approved writers read below the portraits of the four ideological monsters equally guilty of the crimes of communism: Marx, Engels, Lenin and Stalin. Lenin's shadow is everywhere: on posters, in propaganda pictures, in speeches, in the form of a statuette on the desk of the all-powerful commissioner for culture, or in people's brainwashed heads. Through these visual or discursive signs, Stere Gulea's movie reminds us – and I think that nowadays we still need it! – of the fact that first the Tsarist Empire, then Soviet and contemporary Russia were the most aggressive and nefarious state entities towards their neighbors, including Romanians.


While Niculae is the main character in *Moromeții 3*, a central figure remains the father, Ilie, with whom the son finally reconciles after the conflicts of the previous movies (1987, 2018). Masterfully played by Horațiu Mălăele, the old Moromete seems a shadow from another world, harsh but clean, whose spectral presence perhaps says more than the words he utters that what the communist regime is doing "is not right". His irony, which is directed with subtlety against stupidity and demagoguery, is no longer as sharp as in the two previous films, but Ilie Moromete remains characterized by a deep psychological insight of his fellows.

In addition to its documentary, socio-historical and cultural interest, Stere Gulea's movie has undeniable technical and purely aesthetic qualities. The high quality and resonant black and white aesthetics, thanks also to the experience of cinematographer Vivi Drăgan Vasile, serve to evoke the 1950s

BOOK REVIEW

with precision and help direct the audience's attention towards the essential. Black and white are declined in an infinity of different shades of gray, matte or shiny, very complex, which implicitly refer also to the impossibility of Moromete, and therefore of us, to judge without nuances and transitions. After all, *Moromeții 3* is a delight for true cinephiles, many of whom have considered or consider that black and white, through its rigor, essentialization, simplification, complex nuances, can sometimes be preferable to a film in color.

To conclude, it must be said that it is absolutely necessary for today's audiences to see Stere Gulea's three movies in series: watching them carefully would be a wonderful antidote for many evils that could happen to us.

Ioan POP-CURȘEU 

Professor, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca
ioan.pop-curseu@ubblcu.j.ro