



Babeş-Bolyai University
Faculty of Theatre and Television

EKPHRASIS

IMAGES, CINEMA, THEATRE, MEDIA

vol. 7 • issue 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS

Issue coordinated by Ioan POP-CURŞEU

Senior Editor: Doru POP

Secretary of the Editorial Board: Ioan POP-CURŞEU, *Babeş-Bolyai University*

Editorial Board: Patrizia LOMBARDO, *Geneva University*

Liviu MALIŢA, *Babeş-Bolyai University*

Cesare MASSARENTI, *Milano and Torino University*

Doru POP, *Babeş-Bolyai University*

Ştefana POP-CURŞEU, *Babeş-Bolyai University*

ISSN 2067 – 631X

ARTICLE PUBLICATION CONDITIONS

All articles submitted for publication will enter a peer-review process. The authors must submit an electronic manuscript of the paper to the following e-mail address: popdoru@gmail.com

By sending the material it is understood that it contains original information that has never been published before and that the material has not been submitted for publication anywhere else in the same time.

The publishing language of the journal is English or any other international language (French, German, Italian, Spanish etc.), in which case diacritics must be used.

The starting page must contain the following: full title of the paper, name and affiliation of all authors, their profession and current position, together with the complete address, e-mail, phone and fax of the author that will review the article before publication.

For all articles, except reviews, *abstract* and *key words* must be submitted, both in English. The abstract has to include no more than 300 words. This will help readers have an idea about the main problems analyzed in the study and their implications, without reading the whole article.

The authors must synthesize clearly the content and the implications of their study, following the structure of various subchapters: background, aims, methods used, results obtained, discussions (also presenting the limits of the study), as well as implications on future research. This structure must be adapted, according to the particular characteristics of the study.

The *Bibliographic notes* must be made according to the MLA or Chicago systems. They must be complete. If necessary, other unpublished papers or personal studies can be quoted within the text of the article but they should not be included between the bibliographical titles at the end of the article.

Reviews Ekphrasis will publish reviews as well as lists of titles for books/papers that are relevant for the images, cinema, theatre, media field.

Text editing and formatting. All submitted files must have a title without diacritics, must be edited in Microsoft Word, around 7-15 A4 pages, with 2 cm margins, 1.5 line spacing, Times New Roman fonts size 12, and each paragraph should start with an indent. When abbreviations are used, the abbreviated word must first appear entirely. Greek letters or other symbols that are less used must be pointed out at one side of the article. It is recommended to distinguish between small and capital letters, between the letter o and the number 0, between the number one (1) and the letter l, as well as between the letter k and the Greek symbol Kappa.

Before publication, a copy of the article will be sent to the author. This is meant in order to make any corrections of errors that could have occurred during editing. These copies must be returned by the author within 2 days after receiving them. The prompt return prevents publication delays until the next issue of the journal.

Editorial office: 400015 Cluj-Napoca, Str. M. Kogălniceanu, nr. 4, Phone: +40(0)264-590066

Editura **Accent**, 2012
Cluj-Napoca
www.accentpublisher.ro

CONTENT – SOMMAIRE – INHALT

Ioan POP-CURŞEU

Quelques mots d'introduction. L'aventure sans fin des synesthésies5

Some Introductory Words. The Endless Adventure of Synesthesia

Film studies: Cinema and the Synesthetic Experience

Marion POIRSON-DECHONNE

Synesthésies au cinéma ou l'expression d'une poétique9

Synesthesia in Cinema, or the Expression of a Poetics

Rosine BÉNARD

Le Cinéma comme expérience du monde sensible: Sombre de Philippe Grandrieux.....27

The Cinema as an Experience of the Sensitive World: *Sombre* by Philippe Grandrieux

Florence ROUIF

La Vision haptique cruelle, cruauté et sensualité dans Trouble Every Day de Claire Denis34

The Cruel Haptic Vision, Cruelty and Sensuality in *Trouble Every Day* by Claire Denis

Yannick LEMARIÉ

Alain Cavalier, un cinéma de la sensibilité46

Alain Cavalier, a Cinema of Sensitivity

Doru POP

What's Eating the Romanian "New Wave"?58

Ioan POP-CURŞEU

Films et parfums ou quelques réflexions sur les synesthésies cinématographiques68

Movies and Perfumes, or Some Reflections on Cinematographic Synesthesia

Véronique BUYER

«Tout chante» ou l'entrelacement des sensations dans Le Désert rouge de Michelangelo Antonioni81

«Everything Sings» or the Interlacing of the Sensations
in Michelangelo Antonioni's *Red Desert*

Elena TYUSHOVA

Le Kitsch comme art du désespoir dans le cinéma de Rainer Werner Fassbinder
(Les larmes amères de Petra von Kant)99

The Kitsch as Art of Despair in the Cinema of Rainer Werner Fassbinder
(The bitter tears of Petra von Kant)

Essays: Visual Synesthesia in Arts

Till R. KUHNLE

Ces maudits trompe-l'œil «qui ne peuvent que nous
exciter l'appétit»: les arts face au défi de l'anti-aisthesis111

Those Disastrous Trompe-l'oeil, "which by their Deceptive Likeness
Necessarily Excite the Appetite": Arts Facing Anti-aisthesis

Marie-Laure DELAPORTE

L'Hybridité des genres artistiques: une Gesamtkunstwerk à l'aube du XXIème siècle130

The Hybridity of Artistic Genres: a *Gesamtkunstwerk* at the Dawn of the 21st century

Raluca MĂRGINAȘ

The Spurious Case of Synesthesia in the Popular Arts144

Elise Van HAESEBROECK

Le Théâtre de Claude Régy, expérience synesthésique
et érotisme d'un corps à l'état de brume152

The Theater of Claude Régy, Synesthetic Experience and Eroticism of a Misty Body

Charlène CLONTS

Les Synesthésies dans les cubomanies et l'écriture poétique de Gherasim Luca162

The Synesthesia in the *Cubomanies* and the Poetic Writing of Gherasim Luca

Martine CRÉAC'H

Donner à sentir, à toucher et à entendre. René Char et la peinture de Wifredo Lam177

Sensing, Touching, Hearing. René Char and the Painting of Wifredo Lam

Claudiu TURCUȘ

October, Eight O'Clock – East-Central European Proustianism
or Synesthetic Reappropriation of The Real186

Books Reviews186

Ioan POP-CURȘEU

Quelques mots d'introduction. L'aventure sans fin des synesthésies

Some Introductory Words. The Endless Adventure of Synesthesia

Quoiqu'elles aient déjà une histoire prestigieuse, les synesthésies continuent de fasciner et de solliciter à la fois les artistes et les théoriciens. Malgré les nombreuses recherches dont elles ont fait l'objet, mentionnées souvent dans ce qui va suivre, il reste encore des recoins plus ou moins sombres à explorer, des solutions à apporter, ainsi que des ouvertures à faire. Dans l'art contemporain, souvent basé sur l'intermédialité, les synesthésies se meuvent avec facilité, comme quelques articles du présent numéro d'*Ekphrasis* s'efforcent de le montrer (entre autres, celui de Raluca Mărginaș et de Marie-Laure Delaporte). Les synesthésies sont actuelles et répondent au goût de tous les publics, des plus grossiers aux plus sophistiqués; elles évoluent à l'aise à la fois dans l'art populaire et le kitsch, dans l'art d'avant-garde et dans tous les domaines de la vie quotidienne.

Les arts visuels m'ont semblé offrir, tout naturellement en quelque sorte, un angle intéressant, original, d'approche du sujet, ainsi qu'un bon choix thématique pour le présent numéro d'*Ekphrasis*. L'axe majeur de réflexion proposé dans l'appel à contribution visait l'investigation de la manière dont les arts visuels ont dialogué au cours du temps avec les arts non-visuels et – surtout – avec les données des sens autres que la vue, bien entendu. Comment perçoit-on une peinture, une installation, un film? Comment le goût, le toucher et l'olfaction y sont-ils impliqués? Quels sont les modes d'engagement du corps dans la réception des œuvres d'art, à commencer par les plus schématiques d'entre elles, pour finir avec les plus embrouillées ou les plus élaborées? La barrière entre les sens de contact (toucher, goût) et les autres sens (vue, ouïe) peut-elle être brisée dans la consommation de l'œuvre d'art visuel? Les articles reçus, nombreux et intéressants, se sont d'eux-mêmes agglutinés en deux groupes, qui

correspondent à deux grandes sections, déjà traditionnelles dans *Ekphrasis: Film studies* et *Essays*.

La première section, sous-intitulée *Cinema and the Synesthetic Experience*, réunit des articles plus généraux, ainsi que celui de Marion Poirson-Dechonne, qui s'ouvre sur une réflexion théorique sur la portée des synesthésies au cinéma, avant d'en venir à l'expérience haptique, telle qu'elle est théorisée par Gilles Deleuze. Les exemples choisis pour illustrer la tactilité du cinéma sont *Dreams* de Kurosawa, *Sayat Nova*, *Tsvet Granata*, ou *Achik Kerib* de Serguei Paradjanov. Doru Pop s'intéresse à la question du goût et à la manière dont les cinéastes abordent le monde évanescant des sensations gustatives. Il construit un modèle sémiotique des pratiques culinaires dans le cinéma roumain des deux dernières décennies, en s'appuyant sur les études anthropologiques de Claude Lévi-Strauss. Ioan Pop-Curșeu, quant à lui, s'occupe des stratégies employées par les cinéastes pour rendre la complexité des expériences olfactives qui, par nature, semblent irreprésentables par le médium cinématographique. Quelques films de Dino Risi, Martin Brest et Patrice Leconte sont commentés brièvement, mais l'auteur se penche surtout sur *Le Parfum: histoire d'un meurtrier* (2006), de Tom Tykwer. D'autres textes explorent le traitement des synesthésies dans l'œuvre d'un seul réalisateur: Yannick Lemarié, par exemple, se penche avec une grande compréhension sur Alain Cavalier, dont

les films témoignent d'une préoccupation constante pour les modes du sentir et pour le chevauchement des sensations.

Quatre études de la première section abordent quelques films, où la question des synesthésies est particulièrement bien traitée: Véronique Buyer propose une interprétation du *Désert rouge* de Michelangelo Antonioni, en structurant son approche autour des idées d'hypermotivité et d'hallucination, tandis qu'Elena Tyushova explore les synesthésies kitsch des *Larmes amères de Petra von Kant*, de Fassbinder. Florence Rouif s'occupe de *Trouble Every Day* de Claire Denis, et Rosine Bénard étudie l'expérience du monde sensible dans *Sombre* de Philippe Grandrieux. Rouif et Bénard interrogent, de deux points de vue différents, l'hapticité cinématographique, à savoir la violence dans le premier cas, le désir du réalisateur de placer le spectateur dans un certain état de perception, dans le second.

La deuxième partie, quant à elle, montre plus de diversité. Les articles qui y sont réunis ne traitent pas d'un seul et même art comme les précédents. Ici, la littérature, le théâtre, l'art vidéo, la peinture sont réunis autour de questions telles que le visible, la visualité, le fonctionnement de l'image et le statut de l'acte perceptif au sein de la réception. Till R. Kuhnle, par exemple, analyse, en partant de Schopenhauer, les «tromperies» de l'art qui a pour but de stimuler excessivement les sens, ainsi que les diverses significations du

«goût». L'auteur poursuit les avatars de cette idée à travers la pensée de la modernité, en soulignant que l'*aisthesis* porte en elle l'*anti-aisthesis* comme possibilité immanente à ce que doit produire le plaisir esthétique. Marie-Laure Delaporte s'intéresse à l'art vidéo et à la performance, en essayant de voir comment – à travers ces formes hybrides – s'hypostasie le vieux rêve wagnérien de la *Gesamtkunstwerk*. Raluca Mărginaș étudie les rapports entre l'art noble et l'art populaire, en prenant comme fil rouge les synesthésies. Élise van Haesebroeck décrit les expériences synesthésiques réalisées par le théâtre de Claude Régy. Enfin, trois auteurs se penchent sur des écrivains qui entretiennent un rapport privilégié avec le visuel: Charlène Clonts s'occupe du fonctionnement des synesthésies dans les *cubomanies* et dans l'écriture poétique de Gherasim Luca, Martine Créac'h s'intéresse aux interférences entre la démarche poétique de René Char et la démarche picturale de Wifredo Lam, tandis que Claudiu Turcuș commente les très fines descriptions du monde sensible qu'on trouve chez le romancier Norman Manea, à travers une intertextualité proustienne.

À l'intérieur de ces deux sections, les articles n'ont pas tout simplement été enfilés l'un à la suite de l'autre. Ils ont été groupés par affinités thématiques: par exemple, les trois textes qui traitent extensivement de l'hapticité du cinéma (Marion Poirson-Dechonne, Rosine Bénard, Florence Rouif), auxquels s'ajoute

l'article de Yannick Lemarié, qui effleure la question du toucher, peuvent être lus ensemble, faisant bloc à l'intérieur d'un ensemble plus vaste. Les articles sur le toucher ont été suivis par un article sur le goût (Doru Pop) et d'un autre sur l'olfaction (Ioan Pop-Cur eu), de manière à ce que tous les sens soient représentés, aux côtés de la vue et de l'ou ie. De même, les trois articles qui abordent la littérature clôturent notre publication de manière harmonieuse, en investiguant la capacité des mots de faire image. En général, à l'intérieur des sections ou des micro-blocs, on a choisi d'aller des articles qui ont la plus grande portée théorique vers ceux qui peuvent entrer dans la catégorie des études appliquées ( tudes de cas).

Une pluralité de méthodes se fait jour ici, allant de la sémiotique (Doru Pop), aux études comparatistes et à l'herméneutique, toujours dans une visée historiciste rigoureuse. Il faut souligner, si l'on veut ramener tous ces articles à thématiques aussi diverses à un dénominateur commun, que notre approche se place sur le terrain de l'esthétique, plus que sur celui des neurosciences ou de la psychologie, quoique les interférences entre ces champs du savoir ne soient pas négligées. Le discours pluriel qui se met en place dans le présent numéro d'*Ekphrasis* relève de la philosophie de l'art, du commentaire libre ou érudite, plus que du discours technique de la biologie ou de celui des sciences sociales. Diversité, as-sises théoriques fortes, richesse des perspectives, voilà ce que le présent numéro

d'*Ekphrasis* propose, par sa sélection d'articles. Le lecteur aura donc le loisir et – peut-être – le plaisir de s'engager avec nous dans une quête sinueuse, toujours mouvante, imprévisible et nourrissante,

à savoir l'aventure sans fin des synesthésies, du dialogue entre tous les sens de l'être humain, engagés ensemble dans le vécu artistique...

Marion POIRSON-DECHONNE

Synesthésies au cinéma ou l'expression d'une poétique

Synesthesia in Cinema,
or the Expression of a Poetics

Abstract: Before cinema, theoreticians have established a relationship between the notes of the scale and colors, based on the idea of vibration. Kandinsky questioned the relationship between arts and used the principle of synesthesia. But films that were inspired by painting have also raised the question of synesthesia. The director S.M. Eisenstein, who was also a painter, tried to make color sensations by musical vibrations in his films. Christian Metz, who analyzed the impression of reality in film, emphasized the "stereocinematic" effect in the 7th Art. He said that the movement produced the impression of reality. For the viewer, what is tangible is real. The Italian semiotician Gianfranco Bettetini showed that that audience filled the lack of sensoriality by making some symbolic prostheses. Thus the cinema,

in relationship with painting, tries to perceive the sense of touch. The philosopher Gilles Deleuze has questioned the proximity in painting using the example of Francis Bacon. He showed how the eye could have two functions, one optical, corresponding to distance vision, the other haptic, or tactile vision. Jacques Aumont and Pascal Bonitzer adapted some of Deleuze's ideas to cinema, in what we can find the same difference between optical and haptic vision. For some filmmakers (Kurosawa, *Dreams*, Paradjanov, *Sayat Nova*, *Tsvet Granata*, or *Achik Kerib*), there is a synesthetic dimension given by the haptic vision. By demonstration of synesthesia, cinema joins poetry, the figural becomes close to the poetic.

Keywords: synesthesia, vibration, poetic, symbolic prostheses, painting, reality effect, cinema, haptic vision, distance vision, poetry, figural.

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
Doux comme des hautbois, verts comme des prairies
Et d'autres corrompus, riches et triomphants
Ayant l'expansion des choses infinies.*

Marion Poirson-Dechonne

Université Paul Valéry, Montpellier
E-mail: marion.poirson@gmail.com

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 9-26

Le poème de Baudelaire, *Correspondances*, a mis l'accent sur un phénomène, la synesthésie. Ce terme, introduit en français en 1865, constitue un emprunt tardif au grec *sunaisthésis* qui signifie «perception simultanée», lui-même dérivé du verbe *sunaiasthanesthai* «sentir avec», un composé de *sun*, avec, en-

semble, et de *aisthanesthai*, percevoir par les sons, qui a également donné *esthète* et *esthétique*. Cette parenté sémantique n'est pas anodine. Phénomène étudié par les scientifiques, la synesthésie a quelque chose à voir avec la philosophie de l'art et l'histoire des formes; elle permet de poser la question du créateur comme celle du spectateur.

En quoi consiste-t-elle exactement? Les scientifiques la définissent comme une association intermodale involontaire. La stimulation d'un sens peut affecter aussi un autre sens, sans stimulation spécifique de ce dernier. Il s'agit donc bien d'une conjonction de sensations. Des observations ont aussi montré que les perceptions synesthésiques, d'ordre individuel, étaient consistantes dans l'espace et dans le temps, mais également additives, ce qui signifie qu'il y a ajout d'un mode de perception et non substitution d'un sens à un autre. La synesthésie constitue une expérience dont la réalité est attestée. Si les correspondances font partie du quotidien, (certains d'entre nous opèrent assez facilement des analogies entre la vision, l'audition, le goût et l'odorat), l'expérience synesthésique s'avère plus fine et plus détaillée. Le neurologue américain R. Cytowic en a défini les critères: caractère involontaire (on ne la sollicite pas), projection dans l'environnement (elle est perçue de manière externe), durabilité (à chaque son on associera désormais une couleur), absence d'élaboration, caractère mémorable (on retient l'expérience et celle-ci favorise la mémorisation), dimen-

sion émotionnelle. Chaque personne possède sa propre perception, et l'on a pu répertorier trois formes de synesthésie:

Synesthésie modale, qui consiste dans le croisement de deux sens. La perception reste unidirectionnelle.

Synesthésie multimodale, avec le croisement de trois sens, ou plus. Contrairement à la précédente elle peut-être multidirectionnelle.

Enfin, synesthésie catégorielle ou cognitive. Il ne s'agit plus là du croisement de divers sens mais de l'association de l'un d'eux avec un système de catégorisation culturelle (nombres, lettres, unités de temps, phonèmes, etc.), la forme la plus fréquente restant l'alphabet coloré.

Certains artistes ont fait l'expérience des synesthésies. Des écrivains, Baudelaire, Nabokov, Rimbaud, des musiciens, Liszt, Rimski-Korsakov, Scriabine, des peintres, Kandinsky, David Hockney, Georgia O'Keefe. Mais que se passe-t-il dans le cadre du cinéma? Cette question, d'emblée complexe, ouvre sur une multiplicité d'interrogations. Le septième art sollicite la perception des spectateurs. Il s'adresse à deux sens essentiellement, la vue et l'ouïe. Peut-on parler de synesthésies dans ce contexte? Si leur existence est avérée, doit-on les concevoir comme le produit d'un travail du créateur ou de celui du public? Y a-t-il une façon cinématographique de mobiliser d'autres sens que la vue et l'ouïe? Et dans quelle mesure ces perceptions s'effectuent-elles simultanément, créant des correspondances à la manière baude-

lairienne? Un lien privilégié se tisse-t-il entre le figural et le poétique, lorsque se pose la question de l'énergie et du désir?

1. Avant le cinéma, la théorie picturale

Au XIX^{ème} siècle, on a considéré que les couleurs correspondaient à des vibrations lumineuses, idée qui a contribué à la genèse de l'art abstrait. Evoquer la vibration des couleurs permettait de mettre l'accent sur leur caractère formel au détriment de leur valeur représentative. Déjà, Kant s'était référé à Euler pour affirmer que les couleurs étaient des vibrations que l'on pouvait appréhender formellement. Schopenhauer lui-même se basait sur les travaux de Chladni pour rappeler les origines de l'action de la musique et de l'harmonie, et l'impact de la musique sur l'âme humaine. Les théoriciens du XIX^{ème} siècle ont mené une réflexion sur l'expressivité du signe et des tonalités. Un modèle a servi de référence à cette nouvelle appréhension de la couleur: celui de la musique.

Un certain nombre de chercheurs, animés par l'idée de synesthésie, avaient tenté d'établir des relations entre la gamme et les couleurs. Ainsi, Georges Field et Charles Henry s'étaient intéressés au caractère vibratoire de ces dernières. Georges Field, auteur de divers traités consacrés à leur classification, s'était efforcé d'établir un système de mesure, *chromometer* ou *metrochrome*, basé sur le principe d'absorption de la lumière à travers des filtres colorés, et destiné à

l'harmonisation des couleurs. Quant à Charles Henry, il avait modifié le cercle des couleurs établi par Goethe, et plus précisément Chevreul, fondé sur trois teintes primaires (bleu, rouge, jaune) et trois complémentaires (orange, vert, violet) qu'il jugeait arbitraire. Il avait privilégié la capacité dynamogène, proportionnelle d'après lui à la longueur d'ondes électromagnétiques, des coloris dans cette nouvelle configuration. Tous deux s'étaient attachés à dégager une correspondance entre couleur et musique. Dans la même optique, Georges Field avait imaginé une échelle d'intensité chromatique calquée sur le modèle de la gamme. Ses travaux avaient été partiellement repris par David Hay, qui avait créé un système fondé sur le chiffre sept dont il s'était servi pour dégager des lois harmoniques de la perception qui devaient influencer Kandinsky dans *Du spirituel dans l'art*. De la même manière, Charles Henry, puis son disciple, Maurice Griveau, et enfin l'abbé de Lescluze en 1904 s'étaient appuyés sur les recherches des mathématiciens pour proposer leurs travaux sur la couleur. La musique avait également contribué à libérer la peinture de l'emprise mimétique du sujet.

Certains artistes avaient pour leur part construit une réflexion théorique fondée sur leur expérience et leur pratique, comme Kandinsky, qui devait à deux émotions artistiques l'orientation de sa peinture. L'une était sa découverte de *La Meule* de Monet lors de l'exposition des impressionnistes français à Moscou

en 1895. L'autre lui fut procurée par la musique. *Lohengrin*, de Wagner, qui déclencha une expérience synesthésique, et une représentation de *Fantaisies prométhéennes* de Scriabine à Moscou. Le musicien russe se référait également à la théorie des vibrations, qui accordait à la couleur une fonction émotionnelle calquée sur celle de la musique et permettait de légitimer de manière scientifique la relation entre peinture et musique, même si le compositeur l'envisageait dans un sens plus mystique que scientifique. Ainsi, l'éther revêtait pour lui une dimension poétique et multisensorielle. Kandinsky s'était attaché à la théorie des vibrations au cours de son premier séjour parisien (1906-1907), par le biais de la revue *Les tendances nouvelles* qui avait publié deux articles d'Henri Rovel sur le sujet, auxquels Kandinsky avait fait allusion dans *Du spirituel dans l'art*. Le peintre avait repris les théories de Rovel sur la musique en les appliquant aux couleurs et cité Scriabine dans son article *De la composition scénique* paru en 1912 dans l'almanach du Cavalier Bleu. Kandinsky s'interrogeait sur les relations entre les différents arts et se référait à leur dénominateur commun, la vibration. Il était d'ailleurs fasciné par les retranscriptions des vibrations sonores qui constituaient des images abstraites dont on pense qu'elles sont en partie à l'origine de sa peinture.

Kandinsky notait également que la symphonie des couleurs de *Prométhée* reposait sur le principe de la synesthésie.

Mais si la plupart des théoriciens se sont attachés à mettre en relation les idées de Kandinsky avec la théosophie, ils les ont rapprochées de la linguistique de Ferdinand de Saussure. La «sonorité intérieure» à laquelle Kandinsky faisait référence étant voisine du signifiant (que Saussure avait d'abord appelé «image acoustique»), ces théoriciens pensaient que la dualité d'effets physiques et psychiques pourrait être mise en relation avec la dualité du signe saussurien (signifiant et signifié). Le terme vibration serait une manière de nommer, faute d'un terme plus approprié, le contenu émotionnel et thymique de la couleur. Comme le mot, la couleur, devenue signe, n'aurait plus qu'un rapport arbitraire avec son référent. En dissociant le signifiant du signifié on s'attachait à la sonorité du mot, à ses potentialités expressives. Ce modèle a permis à Kandinsky de construire sa conception de la couleur, envisagée pour elle-même, sans lien avec des associations iconiques, comme le vert des feuilles ou le bleu du ciel. Le recours aux vibrations a donc représenté une étape primordiale dans la pensée de Kandinsky et son évolution vers l'abstraction. Il lui a permis d'élaborer, dans *Du spirituel dans l'art*, une syntaxe de la couleur. Le peintre désirait conférer à chaque couleur un contenu affectif ou émotif, désigné par le terme de vibration psychique, et éviter à l'art abstrait l'écueil d'un caractère trop décoratif.

2. Le cinéma, une réflexion sur les synesthésies: du corps des objets au corps du spectateur

Certaines avant-gardes cinématographiques ont envisagé le cinéma d'un point de vue théorique, et cherché à mettre en évidence sa spécificité, moins narrative que formelle. Le cinéaste Eisenstein, qui avait étudié la peinture, a construit les plans de ses films d'après le principe du nombre d'or. Il s'est inspiré de divers peintres, Gauguin, le Gréco, mais aussi de l'art des icônes. Toutefois, ce qui caractérise son cinéma, c'est le fait qu'il ne s'est pas contenté de reproduire le sujet ou la composition de ces dernières, il s'est aussi efforcé d'en retranscrire les tonalités. Il a laissé plusieurs pages de notes sur les couleurs d'*Octobre* et d'*Ivan le Terrible*, et pourtant, une seule séquence colorée apparaît dans le dernier de ces deux films. Eisenstein rappelait, dans son analyse du Gréco¹, que l'impression de miroitement propre à l'artiste, que certains ont attribué à la peinture florentine, était certainement due à sa formation chez un peintre d'icônes, puisque l'art byzantin connaissait cet effet. Il prenait pour exemple *Miracle de la Pentecôte*, conservé au musée du Prado, avec ses draperies rouges cinabre et ses laques garance dans l'ombre.

Eisenstein lui-même affectionnait le rouge, le brun et l'or, tonalités dominantes des icônes. Ne pouvant filmer en couleurs, il fait appel à la synesthésie

en substituant la sensation donnée par les ondes chromatiques à celle que confèrent les ondes musicales. Les tonalités musicales lui permettent de rendre, dans le contexte du noir et blanc, celles de la peinture. Comme il l'écrivait dans *Au-delà des étoiles*, il s'avérait «capable de transposer la tonalité jaune de l'image dans la tonalité musicale correspondante»². L'onction du Christ (le terme *chrestos*, en grec, signifie consacré) est, selon Tertullien (*De cultu feminarum*), celle du sang versé, du martyre, qui le consacre. Autrefois, les rites de consécration des rois se faisaient par une onction d'huile. Dans la scène du sacre d'Ivan, le ruissellement des pièces d'or sur la tête du tsar (qui pourrait renvoyer au mythe de Danaé) évoque ce ruissellement de l'huile. Un or fluide est répandu sur la tête du jeune Ivan, donnant l'impression de baigner dans la couleur alors que l'image est en noir et blanc. L'or représente la lumière. Eisenstein évoque ses recherches dans *La non-indifférente nature*³. *Ivan le Terrible* met l'accent sur la lumière solaire dont le flamboiement permet d'opposer deux lumières, l'une, ruisselante, qui renvoie à la gloire royale, l'autre, tranchante et meurtrière, liée à la diagonale.

Ces tentatives d'Eisenstein renvoient à une capacité du cinéma, celle de produire des effets sensoriels, de les mettre en

1 EISENSTEIN S. M., *Cinématisme, peinture et cinéma*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1980.

2 EISENSTEIN S. M., *Au-delà des étoiles*, Éditions 10-18, 1974, p. 276.

3 EISENSTEIN S. M., *La non-indifférente nature, Œuvres*, t. 2, Éditions 10-18, 1977.

relation. Mais pour que ces effets existent, il faut qu'ils passent par un corps. Comment la théorie du cinéma traite-t-elle cette question, en interrogeant ce corps du sujet de l'énonciation ou celui de l'énonciataire? Christian Metz a exploré dans *Essais sur la signification au cinéma*⁴ la question de la perception spectatorielle, et montré par quels moyens le septième art produisait une très forte impression de réalité.

*Christian Metz:
la perception du spectateur*

Christian Metz considère le cinéma comme un fait anthropologique. Il se réfère aux termes d'Albert Laffay, disant qu'il avait l'impression d'assister à un spectacle quasi réel, pour expliquer que le cinéma «déclenche chez le spectateur un effet à la fois perceptif et affectif de participation»⁵. Il suscite une «sorte de créance»⁶ immédiate, en raison de l'existence «d'un mode filmique de la présence»⁷, voire «d'emprise filmique»⁸. Ce qui provoque cette impression, c'est le mouvement de l'image, une idée déjà émise par Edgar Morin, que Christian Metz reprend et approfondit.

Le mouvement donne aux objets une «corporalité», une autonomie qui s'étaient refusées à leurs effigies immobiles, il les arrache à la surface plane

où ils étaient confinés, il leur permet de mieux se détacher comme «figures» sur un «fond». Libéré de son support, l'objet se «substantialise», le mouvement apporte le relief et le relief apporte la vie. On aura reconnu ici l'effet «stéréocinétique» dont l'importance pour le cinéma a été soulignée par Cesare L. Musatti dans son article intitulé «Les phénomènes stéréocinétiques et les effets stéréoscopiques du cinéma normal»⁹.

Ainsi le cinéma apporte-t-il aux objets un supplément de corporalité; il contribue de façon indirecte à l'impression de réalité en leur conférant des corps, mais aussi de façon directe: le mouvement accorde à l'image une valeur de présent, alors que la photographie se perçoit comme trace d'un passé. Même si les objets ou les personnages n'apparaissent qu'en effigie, le mouvement qui les anime se révèle, lui, bien réel.

Or nous opérons parfois des confusions. Ainsi, pour nous, est réel ce qui est tangible. La vue ne suffit pas à attester de la réalité de quelque chose. L'exemple de Saint Thomas dans l'Évangile le montre bien. Christian Metz constate pour sa part que «c'est bien souvent par référence implicite au sens tactile, suprême arbitre de la "réalité" – le "réel" est irrésistiblement confondu avec le tangible – que nous ressentons comme des reproductions les représentations des

4 METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, t1, Paris, Klincksieck, 1981.

5 *Ibid*, p. 14.

6 *Ibid*.

7 *Ibid*.

8 *Ibid*.

9 MUSATTI Cesare L., «Les phénomènes stéréocinétiques et les effets stéréoscopiques du cinéma normal», *Revue internationale de filmologie*, tome 8, n 29, 1957.

objets»¹⁰. Selon lui, le critère tactile deviendrait celui de la matérialité, nous permettant de diviser «le monde en objets et en copies»¹¹. L'impression de réalité du cinéma proviendrait bien de celle de présence réelle du mouvement.

La notion de prothèse symbolique

Un autre sémiologue, l'Italien Gianfranco Bettetini, a analysé la perception du spectateur. Il s'est intéressé à la relation fantasmatique du spectateur de cinéma au texte filmique, et l'a baptisée du terme «conversation audiovisuelle»¹².

Selon Gianfranco Bettetini, le corps organique du spectateur tente d'établir un simulacre qui se substitue au rapport physique impossible avec le monde de l'écran. Le destinataire cherche à mettre en scène, dans l'espace qui sépare son corps physique de l'écran, son rapport avec l'organisation symbolique du signifiant. Le corps du spectateur augmente son action en construisant un «autre», que Gianfranco Bettetini désigne par le terme de «prothèse symbolique», ce terme étant pris au sens «d'appareil qui remplace un organe manquant», ou qui étend le rayon d'action d'un organe et peut lui permettre de pénétrer dans des lieux qui échappent à ses possibilités naturelles. Il peut ainsi combler son impuissance sensorielle en fabriquant un appareil symbolique qui remplace l'action des sens non stimulés.

L'absence d'un corps, celui du sujet de l'énonciation, est intégrée par des traces symboliques de son organisation signifiante. La présence d'un corps, celui du destinataire, est remplacée par une production symbolique. Il en a besoin pour entrer en contact avec les fantasmes de l'écran et leur univers discursif.

Gianfranco Bettetini s'attache à montrer comment le spectateur réussit à combler le manque. Si la coprésence énonciateur/énonciataire se révèle impossible au cinéma, le spectateur ne peut conférer de matérialité à ces ombres de corps sur l'écran qu'en sollicitant des sens qui ne le sont pas habituellement. Je me souviens pour ma part d'une expérience faite en visionnant à la télévision *Les Derniers jours de Pompéi*. J'avais cru sentir une odeur de brûlé au moment de l'éruption du Vésuve. J'étais même sortie dans le jardin pour vérifier qu'il n'y avait à l'extérieur aucun écobuage, et que cette sensation olfactive ne constituait qu'une illusion des sens, suscitée par des images de film. Cette odeur émanait d'une suggestion très forte, et non de la réalité. Ainsi, comme l'a montré Gianfranco Bettetini, le spectateur a tendance à remplacer les organes des sens non sollicités par des prothèses symboliques.

3. Toucher l'image ou la relation cinéma et peinture

Touchorama. Ce sketch d'*Hamburger Film Sandwich* (John Landis, 1977) constitue une parodie des expériences de projection expérimentales des années 1950. Comme l'indique son titre, la projection de ce court métrage fait intervenir

10 METZ Christian, *op. cit.*, p. 18.

11 *Ibid.*

12 BETTETINI Gianfranco, *La conversazione audiovisiva*, Milan, Bompiani, 1988, p. 27.

le sens du toucher. Un homme entre dans une salle de cinéma où l'on projette *See You Next Wednesday*, à l'aide d'un dispositif spécial. Un employé s'installe auprès de lui, et lui permet de ressentir physiquement l'action du film. Il vaporise du parfum sur lui, le brûle, le caresse, le menace avec un couteau. Au moment où le malheureux spectateur, la projection achevée, commence à se détendre, un commentateur annonce le titre de la séance suivante: *Gorge profonde*. Le spectateur s'enfuit.

Le ton de comédie ne fait pas oublier que ce sketch met précisément l'accent sur ce qui manque au cinéma, la multi-sensorialité, et que tente de rétablir la réalité virtuelle, avec des modes d'immersion de plus en plus sophistiqués. Certains capteurs permettent de solliciter ce sens du toucher, que Condillac célébrait dans son *Traité des sensations*¹³. Le philosophe y abordait cette question sous l'angle de la connaissance ou du plaisir qu'il procure, et de la conceptualisation qu'il permet. Or, le cinéma n'agit que sur deux sens, la vue et l'ouïe; la séance mise en scène par John Landis renvoie à des tentatives isolées, dispositifs trop onéreux ne s'adressant qu'à un spectateur à la fois. La plupart du temps, le spectateur compense de lui-même l'absence de stimulation sensorielle. Mais dans le cas du toucher, les choses semblent se révéler différentes. Certains films ne présentent-ils pas des images capables non seulement d'activer l'imaginaire du spectateur,

mais de faire ressentir les sensations tactiles? Et quels enjeux de croyance, ou de plaisir esthétique en découlent-ils? Je m'efforcerai donc, à partir de *Logique de la sensation* de Deleuze, sur la peinture de Francis Bacon¹⁴, de transférer certaines analyses au domaine du cinéma pour comprendre la manière dont quelques réalisateurs, et plus particulièrement Paradjanov, abordent la question du toucher et des sens.

L'optique et l'haptique

Le sens du toucher, pour Deleuze, s'inscrit dans le cadre plus général de la sensation, que le philosophe définit comme l'une des voies empruntées par la peinture pour échapper à la figuration. Cette mise en évidence de la sensation, initiée par Cézanne, apparaît comme une alternative à cette autre option, l'abstraction. La sensation réside dans le corps: «c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation»¹⁵. Celle-ci «agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair»¹⁶, alors que la forme abstraite «s'adresse au cerveau, agit par l'intermédiaire du cerveau, qui est de l'os»¹⁷. La peinture, définie comme une forme d'hystérie, investit l'œil par ses lignes et ses couleurs.

14 DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Gallimard, coll. «L'ordre philosophique», 2002.

15 *Ibid*, p. 40.

16 *Ibid.*, p. 39.

17 *Ibid*.

13 CONDILLAC, *Traité des sensations*, réédition, Paris, Fayard, 1984.

Mais l'œil, elle ne le traite pas comme un organe fixe. Libérant les lignes et les couleurs de la représentation, elle libère en même temps l'œil de son appartenance à l'organisme, elle le libère de sa qualité d'organe fixe et qualifié: l'œil devient virtuellement l'organe indéterminé, polyvalent, qui voit ce corps sans organe, c'est-à-dire la figure, comme une présence.¹⁸

La peinture démultiplie les yeux du spectateur, qui colonisent l'ensemble de son corps, le transformant en moderne Argus. A partir d'un ouvrage de Riegl, Deleuze pose la question de la proximité en peinture, question liée à celle de la surface et du toucher. Il définit la notion de planéité, qui apparaît dans les bas-reliefs égyptiens, comme une forme et un fond saisis sur le même plan; cette caractéristique contribue à les rapprocher l'un de l'autre, mais aussi du spectateur. La planéité constitue l'un des principaux traits de la peinture égyptienne, dont l'espace serait la conséquence de conditions de vie et de nature, d'un rapport particulier de la pyramide et du désert, de l'œil et du désert. Cette planéité induit une peinture constituée de trois éléments: le fond, la forme, et tout ce qui rapporte le fond à la forme et la forme au fond, le contour. *La Belle Angèle*, de Gauguin, un visage de paysanne se détachant sur un aplat de couleur, se caractérise par une profondeur très réduite, que Deleuze appelle «profondeur maigre»¹⁹. Comme

dans la peinture égyptienne, forme et fond paraissent se situer sur le même plan. Ce tableau a posé un problème au peintre, celui du traitement de la chair, difficile à restituer sans sombrer dans la grisaille; il l'a résolu en usant de tons rompus. Deux éléments fondamentaux se dégagent de *La Belle Angèle*: un fond en aplat et une figure traitée en tons rompus. Enfin, un troisième, le cloisonnement, unit les deux précédents. Il consiste en un trait jaune qui cercle la figure, et permet aux tons rompus de celle-ci de communiquer avec la couleur du fond. Sa fonction s'avère fondamentale car il place forme et fond quasiment sur le même plan.

La même technique se retrouve dans les tableaux de Bacon: un fond en aplat, une figure en tons rompus, et un contour autonome qui renvoie la forme au fond et le fond à la forme. Toutefois, une variante intervient: il ne s'agit plus d'un cloisonnement, mais d'un effet de surface ou de volume, dont la tonalité entre en relation avec celle de l'aplat. Les tableaux de Bacon font intervenir trois régimes de couleur: le premier, ou régime contour, puis un second, assuré par l'aplat, et un troisième, enfin, suscité par les tons rompus. Hommage à l'Égypte, cette technique se révèle pourtant différente de celle pratiquée dans l'Antiquité, à savoir une linéarité qui provenait de l'identité du plan avec la forme et le fond. Chez Bacon ou Gauguin, en revanche, on recense une forme, un fond, et un contour autonome, cristallin, géométrique.

L'intérêt de l'espace inventé par les Égyptiens réside dans cet effet de

¹⁸ *Ibid.* p. 54.

¹⁹ *Ibid.* p. 129.

rapprochement qui, consciemment ou inconsciemment, sollicite une vision particulière, à l'image de la vue proche que provoque le désert. A partir de cet espace, ce n'est pas seulement la forme et le fond qui sont présents pour l'œil sur le même plan. Le spectateur se trouve tout aussi proche. Cet œil, qui s'apparente à une forme de toucher, devient un œil tactile.

Pour Deleuze, à côté de la première fonction de l'œil, ou fonction optique, intervient une seconde, qui s'apparente au toucher et qu'il baptise vision *haptique*. La peinture, en mettant le fond et la forme sur le même plan, s'adresse à cet œil *haptique*. Si la lumière sollicite la première fonction, la couleur, pour sa part, sollicite la seconde. C'est pourquoi le philosophe se demande si la couleur chez Bacon ne permettrait pas d'une manière originale de reconstituer cette vue *haptique* que les Egyptiens avaient inventée par le biais d'autres techniques:

En effet, le contour comme lieu est le lieu d'un échange dans les deux sens, entre la structure matérielle de la Figure, entre la Figure et l'aplat (...) Le contour est comme une membrane parcourue par un double échange. Quelque chose passe, dans un sens et dans l'autre. Si la peinture n'a rien à narrer, pas d'histoire à raconter, il se passe quand même quelque chose, qui définit le fonctionnement de la peinture.²⁰

L'aplat est ainsi pris dans un mouvement par lequel il forme un cylindre, enveloppant la figure, et cette dernière l'accompagne de toutes ses forces. Le bas relief égyptien «opère la connexion la plus rigoureuse de l'œil et de la main parce qu'il a pour élément la surface plane; celle-ci permet à l'œil de procéder comme le toucher»²¹. Elle lui confère une fonction tactile. La forme est perçue comme tangible et doit sa clarté à cette tangibilité. Le colorisme du peintre ne construit pas seulement des rapports de tons chauds et de tons froids, d'expansion et de contraction, mais aussi des accords entre tons purs et tons rompus:

Ce qu'on appelle vision haptique, c'est précisément ce sens des couleurs. Ce sens, ou cette vision, concerne d'autant plus la totalité que les éléments de la peinture, armature, figure et contour communiquent et convergent dans la couleur.²²

À partir de là, ne peut-on pas transposer au cinéma la théorie deleuzienne et lire certains films sur la peinture à sa lumière? Par quels moyens le 7^{ème} art va-t-il restituer la sensation du toucher?

Cinéma optique, cinéma haptique

Certains théoriciens de cinéma, Pascal Bonitzer, Jacques Aumont, ont poursuivi la réflexion de Deleuze et tenté d'appliquer ses remarques au 7^{ème} art. Jacques Aumont, dans *L'œil, la main*

20 DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Gallimard, coll. «L'ordre philosophique», 2002, p. 21.

21 *Ibid.*, p. 115.

22 *Ibid.*, p. 143.

et l'esprit²³, reprend certaines réflexions du philosophe, qui oppose la main, emblème de l'action, à l'œil, emblème de l'intelligence. Ces deux conceptions induisent deux formes opposées de pratique artistique. La main assure le contact avec le matériau, mais l'œil commande l'opération, sans le toucher. La sculpture de la Renaissance a opposé le sculpteur qui travaillait la glaise, en contact avec la matière, à celui qui maniait le ciseau, faisant de la sculpture une *cosa mentale*. On retrouve dans la vision même deux qualités opposées, le regard abstrait, intellectuel, idéal, et le toucher concret, matériel. Michel-Ange privilégiait l'optique. Le sculpteur Adolf Hildebrand a opposé la vue optique, correspondant à la vision de loin, qui organise mentalement le visible, à une seconde, qu'il nomme *haptique*, correspondant à la vision de près. Il la dépeint comme engluée dans la matérialité même de la matière qu'elle regarde.

Cette distinction entre l'optique et l'haptique, Pascal Bonitzer la reprend dans *Le champ aveugle*²⁴, lorsqu'il retrace un aspect précis de l'évolution du cinéma. En effet, quand ce dernier a commencé à différencier les plans, à articuler entre eux des cadrages de grosseurs diverses, il s'est trouvé comme écartelé entre deux possibilités, celle de l'optique et

celle de l'haptique. Le cinéma soviétique a compris l'importance de la vision de près. Deux réalisateurs en particulier, Eisenstein et Koulechov, ont construit un cinéma fondé sur le montage et l'impact du gros plan, auquel ils ont conféré une importance émotionnelle considérable. Puis le parlant a institué les règles de continuité inventées par Koulechov en loi intangible, tandis que le cinéma généralisait l'usage du plan moyen. Le gros plan au cinéma constitue une surface sans profondeur. Il abolit la profondeur de champ et le réalisme perspectif qu'elle suscite, et permet de traiter l'espace de l'écran comme une pure surface.

Pour Jacques Aumont, le fantasme de vision *haptique* a pu, de façon emblématique, traduire la sensation que la caméra devenait le prolongement du toucher. Le cinéma s'est servi de la force *haptique* du gros plan et du très gros plan. Certains films de genre l'ont mis en évidence, d'autres comme Hitchcock, dans *Fenêtre sur cour*, en ont usé de façon métaphorique. Mais la question émerge à nouveau avec les films sur l'art. Filmer un tableau ne constitue pas un acte anodin, au contraire. Que se passe-t-il lorsque le cinéma s'attache à donner la sensation de la peinture? Laquelle de ces deux visions, l'optique ou l'haptique, va-t-elle prédominer, et certains réalisateurs ne laissent-ils pas une tension s'exercer entre ces deux tendances?

23 AUMONT Jacques, *L'Œil, la main et l'esprit*, in *De l'esthétique au présent*, De Boeck et Lancier, 1998.

24 BONITZER Pascal, *Le Champ aveugle*, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Etoile, 1982.

4. De la peinture au cinéma: la sensation tactile

*De la touche du peintre
au toucher cinématographique*

Dans un des courts métrages qui composent *Rêves* (1990), intitulé *Les corbeaux*, en référence au célèbre opus de Van Gogh, *Le champ de blé aux corbeaux*, Akira Kurosawa imagine qu'un visiteur de musée pénètre dans un des tableaux du peintre, et se trouve immergé dans plusieurs de ses œuvres, qu'il parcourt comme des paysages. Diderot, dans ses *Salons*, abordait déjà l'idée d'entrer dans les tableaux, et décrivait par ce biais un certain nombre d'œuvres; de nos jours, la réalité virtuelle prévoit ce type d'immersion qui permettrait d'aborder une œuvre d'art de l'intérieur. Comme l'écrivait encore Deleuze: «Moi spectateur, je n'accède à la sensation qu'en entrant dans le tableau, en accédant à l'unité du sentant et du senti.»²⁵

Dans le court métrage d'Akira Kurosawa, le tableau commence par devenir réel, vivant; les personnages bougent, parlent, la lumière accroche les irrégularités du sol, sa surface granuleuse, la texture d'un chapeau de paille ou d'un visage barbu. Le passage de la réalité à l'espace de la toile se fait dans le cadre d'une profondeur de champ réduite, qui conserve la bi-dimensionnalité de la peinture. Le film n'abolit pas la vision de loin, mais la rend minoritaire. Un certain nombre de déplacements latéraux du

personnage dans la toile accentuent cette sensation. Quand le spectateur arpente l'espace peint, il évolue parfois dans un monde de détails, démesurément agrandis, envahissant l'écran. Les touches de pinceau sont grossies, amplifiées. Des effets de matière et d'empâtement surgissent. La figuration disparaît; le personnage marche sur la matière même de l'œuvre; il n'y a plus de chemin, mais des stries, les traits vifs, vigoureux, de la couleur appliquée sur la toile.

Au final, c'est la réalité qui tend à imiter le tableau: le spectateur se trouve face à un chemin qui serpente, au milieu d'un champ de blé. L'aplat bleu du ciel surmonte les ondulations d'un champ qui semble reproduire les traits de pinceau. Le peintre disparaît, absorbé par la ligne d'horizon. A son passage, il fait s'élever un vol de corbeaux. Le spectateur se trouve alors non à la place de Van Gogh représenté à la fin du film, mais à celle de l'observateur; et pourtant, il devient paradoxalement Van Gogh, lorsque ce dernier peignait *Le champ de blé aux Corbeaux*. Puis un travelling arrière rétrécit l'espace du tableau et le resitue dans le cadre du musée. Le Japonais contemple l'image qui paraît bouger, se brouiller, nous rappelant l'animation qui a précédé.

Ivre de femmes et de peinture, d'Im Kwon Taek (2002), s'ouvre sur le *gestus* même du peintre. Un léger bruit accompagne le mouvement d'une main, traçant des signes sur le papier. Le gros plan s'amplifie jusqu'au quasi insert. La proximité du filmage restitue l'humidité

²⁵ DELEUZE Gilles, *op. cit.*, p. 40.

luisante de l'encre encore fraîche, les bulles que le support n'a pas encore absorbées. L'œil et la main coïncident ici: celui du spectateur est très proche de cette main dont le geste fait l'ouverture du film. La vue subjective l'installe d'emblée à la place du peintre, l'immerge dans le récit par le biais de l'œuvre en train de se faire. À ce plan succède une série de plans subjectifs ou semi-subjectifs. Des gros plans s'attardent ensuite sur le visage du peintre, le grain de sa peau, sa moustache. La lumière restitue les plus infimes nuances, l'éclat du tissu ou celui du papier mouillé. Puis un panoramique vertical présente le tableau achevé comme un rouleau peint qu'on déroule sous le regard des spectateurs.

Cette ouverture ne constitue toutefois qu'un aspect de l'appréhension de l'espace par le film, qui joue aussi sur les plans d'ensemble et la profondeur de champ. Les moments où les tableaux sont filmés de près s'accompagnent d'une réflexion sur la peinture, un questionnement esthétique sur le travail du peintre. Le film met en évidence sa dimension picturale en multipliant les fenêtres et les sur-cadrages. À diverses reprises, il joue sur la proximité, le détail: broderie d'un vêtement, feuilles mouillées par la pluie, fleurs écloses; la sensation du toucher s'impose à divers instants par des effets duveteux, ou liquides, sans que se perde la dimension esthétique. Le montage associe des fragments de peinture à des parcelles de réalité: une toile d'araignée peinte répond à celle qui frémit doucement dans l'air matinal. A une touffe de violettes succède un oiseau

sur sa branche, puis un oiseau peint, tandis qu'une jeune fille s'émerveille du réalisme du tableau. La beauté et la sensualité du visage des femmes sont également sublimées par le cadrage qui les constitue en portraits, aussi tactiles qu'expressifs.

Mais la caméra ne se contente pas de magnifier les étoffes précieuses ou la féminité. Il lui arrive de s'attarder sur l'humilité des matières ou les faces ravinées de rides. On retrouve à diverses reprises l'impression initiale: celle d'un tableau qu'on peint sous nos yeux, et dont l'encre, qui n'a pas encore séché, pourrait tacher nos doigts. La peinture se présente sous un aspect sensuel, sensible, tactile, et nous fait pénétrer au cœur de la création. A la fin du film, le passage du protagoniste dans un atelier de potier reproduit le contact avec la matière, les doigts pétrissant le vase, la sensation collante de l'argile humide, puis l'incandescence du verre en fusion; l'impression *haptique* est alors associée à ses divers états, à sa métamorphose par l'eau et par le feu.

*De Sayat Nova, couleur de la grenade,
à Achik Kerib: la sensation tactile chez
Paradjanov*

Toutefois, dans ce domaine, un degré supplémentaire semble atteint par Paradjanov, qui use du gros plan, mais aussi d'autres procédés rappelant ceux de Bacon, et s'inspire, de façon constante, de la peinture.

Sayat Nova, couleur de la grenade (1968) repose sur l'effet citationnel. Le film représente un certain nombre

d'enluminures, d'icônes, de fresques, mitres ou bannières décorées de motifs religieux. Toute une modélisation s'opère par le biais de ces objets. De la même manière, le début du film présente des miniatures en gros plan alternant avec des pages de calligraphie dont s'alignent les délicates arabesques, les entrelacs subtils.

Sayat Nova recrée un espace bi-dimensionnel qui est celui de la peinture en refusant la profondeur de champ, sans présenter nécessairement des portions d'espace réduit. Figures, objets et fond paraissent se situer sur un seul et même plan. Cette impression s'avère d'autant plus forte que le film se déroule sur un rythme lent et contemplatif. Les ouvertures ne délivrent aucune profondeur. Les personnages se déplacent très souvent de façon latérale. L'accent est mis sur la frontalité, comme dans ces plans successifs où apparaît le poète, tenant chaque fois un emblème différent à la main: un crâne, une bougie et une rose blanche, deux roses blanches, etc.

Dans *Achik Kerib* (1988), s'exerce la même forme de modélisation par la peinture. À plusieurs reprises, le film met en scène des images peintes que le réalisateur fait correspondre à celles qu'il filme. Peinture et représentation de la réalité fusionnent à travers l'ostensible facticité des images «réelles»: fausses barbes, fausses moustaches des personnages qui suggèrent une représentation théâtrale. La peinture vue de près, dans certaines séquences, s'écaille, se craquèle. Dans un passage, des fresques

animalières (cheval, bœuf) laissent apparaître la matière des pigments qui les colorent, par des granulations ou de légers effets de relief, rendant visible leur dimension tactile. Des miniatures en plan rapproché (figures de femmes aux grands yeux maquillés de khôl, et aux sourcils qui se rejoignent) sont ailleurs mises en relation avec des personnages féminins. Ainsi, de constants va-et-vient s'établissent entre fresques, miniatures, personnages et animaux. Certains plans sont composés à la manière de tableaux, de collages ou d'assemblages, dans une configuration spatiale irréaliste. À tout ce travail de composition on peut ajouter les procédés typiquement cinématographiques qui vont confondre cinéma et peinture, pour susciter la sensation tactile, l'impression du toucher.

Ainsi, la bi-dimensionnalité de la peinture, caractérisée par l'absence de profondeur de champ, définit assez bien l'espace du plan tel que le conçoit Paradjanov. Dans *Sayat Nova*, murs ou tapis constituent des aplats sur lesquels se détachent les corps ou les visages. Et si les tapis présentent des motifs, contrairement à la définition même des aplats, qui sont des pans de couleur unie, leur monochromie (prédominance de l'écarlate, la tonalité éponyme du film), permet de rappeler leur rôle: surfaces plates, planes, ils suppriment la profondeur. En outre, les camaïeux de rouges possèdent une autre fonction qui vient accentuer cet effet. Le choix de conserver une seule nuance de couleur, outre sa signification symbolique (le jus

du fruit, le sang versé, la teinture rouge), fait qu'il n'y a pas d'antagonisme entre couleurs qui avancent et couleurs qui reculent, ce qui pourrait donner l'illusion de profondeurs différentes. Le rouge qui, par nature, est une couleur qui avance, contribue ici à la sensation de surface. Il apparaît dès le début du film, sous sa forme liquide: trois grenades qui saignent, puis un poignard, posé sur une étoffe blanche. Le rouge imbibe le tissu, qui l'absorbe, et paraît imbiber l'écran, confondu avec la toile blanche, sur lequel s'inscrivent les images. La couleur se diffuse et rappelle le titre. On retrouve ainsi l'impression suscitée par la peinture égyptienne ou les tableaux de Bacon: des figures paraissant se situer sur le même plan que le fond.

Paradjanov joue également sur la frontalité des personnages et des objets en usant d'une focale particulière. Quand il exécute un travelling arrière, la profondeur de champ ne jaillit pas pour autant. Un mur ou une haie occulte le décor et présente un obstacle au regard. La perspective s'abolit, la caméra plaque les personnages sur le fond et traite le décor (même naturel) à la manière d'une toile peinte, ou d'une icône. Les portes et les fenêtres n'ouvrent sur rien. Les plongées accentuent cette sensation. Par leur fonction d'écrasement, elles aplatissent les personnages, les plaquent au sol. Ainsi, ces divers plans de *Sayat Nova* où l'enfant gît sur un ensemble de rectangles: tapis, livres ouverts. Ou le visage de la mère du poète, en tenue de deuil, d'*Achik Kerib*, qui s'inscrit sur un

aplat noir. Sa blancheur est soulignée par le fond et les vêtements sombres, et accentuée par l'éclat des pièces de monnaie qui l'auréolent. Le contraste radical de couleur l'empêche de se confondre tout à fait avec le décor.

Quant aux miroirs d'*Achik Kerib*, qui, à l'instar de ceux de Bacon, décrits par Deleuze²⁶, ne réfléchissent rien, ils ne créent ni sensation de profondeur, ni d'ouverture de l'espace, mais reviennent sur le personnage; sans absorber ce qu'ils reflètent, comme ceux de Bacon, ils se bornent à restituer l'objet le plus proche. Pour *Sayat Nova*, toutefois, la démarche s'avère moins radicale que pour *Achik Kerib*. Les miroirs permettent encore de créer une illusion de profondeur en reflétant des objets absents du plan comme cet angelot dont on voit tourner l'image, inscrite dans le cadre du miroir. Il n'en reste pas moins que les personnages se détachent sur des aplats blancs ou noirs, que l'espace, pourtant divisé en plans, donne une impression de surface, qu'accentuent les plongées: celle qui montre ces pieds de femmes, garnis de bracelets de chevilles, pressant les tapis pour les nettoyer; celle qui plaque un enfant, bras en croix, sur des écheveaux de laine pourpre ou carmin; celle qui appréhende les fragments d'un corps féminin, sein et coquillage côte à côte, séparés par ce filet d'eau qui ruisselle dans le sillon formé entre les seins. Le film met ainsi en évidence la dimension verticale, en présentant des

²⁶ *Ibid.*, p. 25.

personnages debout ou en lévitation, des escaliers, échelles, suggérant des motifs ascensionnels, des empilements d'objets (livres, pierres). Cet accent porté sur la verticalité et l'horizontalité (dimensions du sacré) permet de glorifier une spatialité différente de la profondeur de champ. Le regard se porte vers le haut.

Mais Paradjanov joue aussi sur une forme d'encombrement de l'espace pour abolir la perspective. La proximité, la lumière font percevoir les matières. De gros plans restituent la dimension tactile des objets. Une jeune fille fait glisser sur son visage une bande de dentelle, dans un effet d'occulté/révéle, tout en coquetterie, qui pourrait rappeler le jeu de Colombine avec le masque dans la Commedia dell'arte. La dentelle découpe le visage et dessine sur la peau de fragiles motifs. De la transparence et de l'opacité que suscite le déplacement de la dentelle on peut rapprocher l'effet des voiles, de l'eau, de la lumière.

Avec *Achik Kerib*, l'impression tactile est aussi amplifiée par la proximité. Celle du fond et de la figure, celle des objets et des visages. L'accent est mis sur les détails, sur les matières: tesselles de mosaïque et leur ciment jointif, sculptures de bois, peau des visages, poils drus d'une barbe. Le gros plan permet la mise en relation de motifs inscrits sur des supports différents: signes d'écriture, gravés dans l'argile, dessins d'un tapis beige. Parfois, la dimension tactile revêt un aspect sensuel: un sein perlé de gouttes d'eau côtoie un coquillage en nacre. Le mamelon du sein et sa rotundité

rappellent la spirale du coquillage. L'éclat des gouttes d'eau, disséminées sur la peau, crée une sensation lumineuse différente de la brillance de la nacre. Nuance des matières. Ailleurs, des fragments d'étoffe miroitent. Des pièces d'or scintillent au soleil. La délicatesse d'un collier d'organdi, au cou des fiancés, joue sur la transparence assortie d'un léger relief.

Dans un paysage, l'eau d'une cascade, filmée en plan rapprochée et en panoramique vertical, ruisselle sur des pierres, jusqu'aux remous du bassin, à l'endroit où émerge une aiguière de métal. L'œil du spectateur capture les diverses nuances de gris, de la pierre au métal mouillé, magnifiées par la lumière, qui restitue aussi les aspérités, les ciselures, l'impression de fraîcheur, la sensation du lisse ou du rugueux. Dans une séquence, un joueur de buccin souffle dans un coquillage hérissé de pointes, dont les reliefs contrastent avec le poli d'un vase en céramique vernissée, doux au toucher. Ailleurs, le cinéaste recrée les barbouillages de la peinture, la sensation de la chair, ou celle du tissage; il restitue l'aspect sablonneux du sol, celui, plus rêche, d'un visage noirci de barbe, la surface irrégulière de la neige piétinée, la texture de l'herbe, le contact d'un tigre en peluche. Parfois, l'image semble mouchetée: ce sont des grains de riz ou des pétales, filmés de très près, qui la floutent discrètement. D'autres fois, ces plans rapprochés suscitent l'émotion. Ainsi, lorsque le poète tente de désaltérer le barde âgé et mourant, il fait couler sur

ses lèvres sèches le jus d'une grenade; un filet rouge comme du sang ruisselle sur le cou du barde.

Mais quelle signification revêt cette dimension *haptique* dans les films de Paradjanov?

5. Poétique et figural: où le cinéma rencontre la poésie

Cinéma et poésie semblent de loin les arts les plus éloignés. Si, à l'origine, le cinéma s'est avéré proche de la poésie, ses choix vers des contenus et une forme narrative l'ont éloigné de cette dernière. Pourtant, en dépit des écarts, des traits communs subsistent. Certaines problématiques des formalistes russes, qui mettaient notamment l'accent sur la question du langage, pour exprimer la dimension poétique du cinéma, sa *cinématographicit  * aussi, ont été reposées par Christian Metz au cours des années 1970, dans *Essais sur la signification au cinéma*, en particulier dans le chapitre *Le cinéma langue ou langage?* Henri Agel, qui avait repensé le cinéma à l'aune des textes de Mikel Dufrenne sur la poétique, insistait sur le pouvoir, commun à ces deux arts, de révélation, en se référant aux écrits d'André Bazin sur la dimension ontologique du septième art.

Quant à la dimension du rêve, qui s'attache au poétique, évoquée par Mikel Dufrenne et reprise par Christian Metz, elle s'avère de nos jours d'autant plus agissante que l'analyse figurale vient à nouveau la convoquer pour proposer une nouvelle méthode de lecture des images. Celles de l'art seraient traversées

par les mêmes forces que les images latentes du rêve, et l'émergence du désir dans l'image produirait des formes, ou plutôt de l'informe, nécessitant de poser la question du figurable plus que celle de la représentation. Dans ces conditions, ne peut-on pas envisager la question des synest  sies comme une nouvelle irruption du poétique, qui manifesterait le lien, plus étroit qu'il n'y paraît, entre ces deux formes d'art?

En mettant en évidence les synest  sies, Baudelaire revisitait la notion de correspondance universelle défendue par la poésie. Au-delà de la question du microcosme et du macrocosme, il proposait des correspondances sensorielles, révélées par le poète, mais qui pouvaient aussi faire naître chez le lecteur des images multi-sensorielles. Le cinéma, qui touche deux sens à la fois, s'est attaché aussi à éveiller cette idée des correspondances. Je me souviens du plan d'un film de Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie* (1962), qui montrait une tasse de café; un siphon se créait à sa surface, auquel se substituait le tournoisement d'une galaxie. Les correspondances visuelles auxquelles l'image est accoutumée, par l'usage fréquent de la métaphore, se déclinent aussi autrement, soulignant la proximité qui s'instaure entre cinéma et poésie. Le désir d'Eisenstein, transposer des notions de couleur et de matière, dans une image en noir et blanc, et bidimensionnelle, est désormais relayé par d'autres procédés. Les sensations tactiles qui co  incident avec la vision et l'audition de l'image se trouvent désormais exprimées par

l'utilisation de la 3D. Ainsi, le film *Pina* (2011) de Wim Wenders, consacré à la danseuse Pina Bausch, crée une proximité troublante entre spectateurs et danseurs, en conférant du relief à ces derniers. *La grotte des rêves perdus* (2010) de Werner Herzog restitue la matière et les aspérités des peintures rupestres, nous permettant d'approcher les pigments de l'artiste. La relation au créateur et à l'œuvre se trouve modifiée par l'addition des expériences sensorielles, proches de la synesthésie.

Que dire en guise de conclusion? En dépit de son insuffisance technique, le cinéma permet la synesthésie. Les rares expériences de multi-sensorialité en salle, comme le cinéma sentant, ont été abandonnées, car trop peu rentables. Mais peut-être, en définitive, ne s'avéraient-elles pas nécessaires. Le fonctionne-

ment psychique des spectateurs de cinéma montre que d'autres sens que la vue et l'ouïe peuvent être activés, sans l'aide de sollicitations extérieures. En revanche, le travail plastique de certains réalisateurs, comme Eisenstein, Paradjanov et quelques autres, leur connaissance, intuitive ou scientifique, de la perception et des procédés visuels ou sonores que l'on peut mettre en œuvre conditionnent les destinataires de leurs films à les appréhender de manière synesthésique. En outre, ces cinéastes abordent la question de l'intermédialité en montrant la conjonction de plusieurs arts, cinéma, musique, poésie ou peinture, voire en créant un art total. À la circulation des énergies et du désir s'ajoute une réflexion esthétique sur le cinéma, sa nature et sa réception.

Rosine BÉNARD

Le Cinéma comme expérience du monde sensible: *Sombre* de Philippe Grandrieux

The Cinema as an Experience
of the Sensitive World:
Sombre by Philippe Grandrieux

Abstract: How can a director summon up the five senses of the audience through the film medium? How can a visual (and sound) art make affects tangible? An analysis of *Sombre* by Philip Grandrieux in the light of Deleuzian theories may help us to propound some answers to these questions. Thus, the underexposed film photography, the blurring effects and the strongly marked grain of the image are to be linked with the *gaseous perception* expounded by Deleuze. This perception, characteristic of experimental films, creates a suffocating feeling in the viewer, caused by the saturation of the senses. On the other hand, in

Sombre, the representation of flesh and fragmented bodies is reminiscent of the works of Bacon and the notion of *haptic*: can an artwork be touched with the eyes? Is the appropriation of an image by the fact of "getting as close as possible to it" a way to fulfill the *scopic drive*? The exacerbation of the senses in Grandrieux also involves the desire to return to natural instinct, or even bestiality, which is transmitted from the *diegesis* (the main character) to the viewer. By means of a *mise-en-scène* and a film editing which play on the suggestive power of cinema, the filmmaker manages to transport the viewer, through a *nomadic path*, to a maelstrom of quasi-animal sensations.

Keywords: Philippe Grandrieux, Deleuze, cinema, five senses, haptic, return.

*Ma préoccupation était de placer
le spectateur dans un certain état de
perception: un état à la fois inquiet,
hyperactif, halluciné, de perception.*

Philippe Grandrieux

Rosine BÉNARD

Université Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle
E-mail: rosinebenard@yahoo.fr

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 27-33

Selon la définition du Littré, le sensible est l'objet des sens. Ces derniers sont les moyens qui nous permettent d'expérimenter consciemment le monde extérieur et notre propre corps. Platon rappelle, notamment au sein du dialogue intitulé *Le Théétète*, que la sensation

met toujours en présence un senti et un sentant, ce qui souligne inexorablement la caractéristique subjective de ce phénomène pourtant ô combien universel. Chaque être humain éprouve donc sa propre expérience vivante dans le monde par le biais des cinq sens: la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat et le toucher. Ainsi, à partir de cette classification, se distinguent deux types de sensibles: le sensible commun et le sensible propre. Il est en effet des éléments du monde qui nous entoure que l'on peut «connaître» par le biais de plusieurs sens: la perception de ces sensibles communs met en évidence le lien étroit qui unit les cinq sens. La perception «commune» serait alors irréductible à un sens spécifique. Cependant, très tôt, les sens vont être catégorisés en deux systèmes de valeur: les sens dits «majeurs» (la vue et l'ouïe) et ceux que l'on peut qualifier d'«inférieurs» ou de «mineurs» (le toucher, l'odorat et le goût). De plus, au sein des sens majeurs, la vue va prendre une importance considérable. En effet, le primat de la vue va être exposé dès les théories présocratiques. Héraclite l'expose très simplement en ces termes: «les yeux sont des témoins plus exacts que les oreilles»¹. Ainsi, l'adage bien célèbre du «voir pour croire» n'est pas bien loin et la vue serait donc selon la croyance commune et populaire le seul sens qui ne nous trompe pas et en lequel on peut se fier.

Néanmoins, des philosophes tels que Diderot ou Merleau-Ponty seront à l'ori-

gine du primat assez contemporain d'un autre sens: le toucher. Les travaux de ceux-ci réfuteront la formule d'Aristote selon laquelle «la vue est la sensation par excellence»². Ainsi Buffon, dans son ouvrage *De l'homme*, affirmera-t-il l'importance du toucher et de sa supériorité sur la vue dans la mesure où celui-ci pourrait confirmer ou infirmer la perception visuelle. La valorisation du toucher par rapport aux autres sens qui est alors opérée repose sur le fait qu'il faudrait toucher une chose pour se convaincre de son existence, de sa réalité. Merleau-Ponty, lui, rapproche alors dans le cadre de cette expérience du réel et donc du sensible ces deux sens, qui pour Aristote étaient: l'un le plus important (la vue) et l'autre le moins essentiel (le toucher). Merleau-Ponty accorde ainsi une importance égale à ces deux sens qui sont, selon lui, primordiaux dans l'acte perceptif de la réalité. Ainsi, le visible et le tangible seraient les conditions *sine qua non* de l'existence d'un objet dans le monde.

Qu'en est-il alors du domaine du sensible dans les arts et plus spécifiquement dans le cadre du cinéma? Comme le souligne Souriau, «l'art a un côté matériel et sensible (c'est-à-dire capable d'être perçu par les sens) qui ne doit pas être sous-estimé»³. En effet, il a depuis longtemps été démontré que l'expérience esthétique est vécue,

2 ARISTOTE, *Traité de l'âme*, III, 8, 492a2, p. 172.

3 SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 1285.

1 HÉRACLITE, *Fragment 101a, Fragments*, Paris, Aubier, 1977, p. 112.

entre autres, par le biais des sens. La spécificité ontologique du cinéma fait que celui-ci repose sur les deux sens dits «majeurs»: la vue pour les débuts du septième art et l'ouïe par la suite. Se pose alors la question suivante: comment un réalisateur peut-il convoquer les différents sens du spectateur par le biais du médium cinématographique?

En effet, pour le réalisateur français Philippe Grandrieux, le cinéma est une véritable «expérience du monde sensible»⁴. Le destin du cinéma serait alors «de transmettre par la sensation, par les seuls moyens qui lui sont propres, de transmettre une part du monde qui passe, du monde sensible, aussitôt dissipé, perdu, emporté dans le temps, une part du temps, et par là même que retentisse en chacun de nous le sentiment d'une "inévitabile solidarité"»⁵. Pour expliciter cette spécificité du cinéma dans la perception, nous prendrons comme exemple le premier long-métrage de fiction du cinéaste Philippe Grandrieux, intitulé *Sombre* (1999). À l'aune de théories principalement deleuziennes, nous verrons comment un art principalement visuel peut rendre sensible des affects.

La perception gazeuse et le parcours nomade

Le synopsis du film peut se résumer en quelques phrases: Jean est un tueur. Jean rencontre Claire. Claire tombe amoureuse

de Jean. Ce qui fait la particularité du film de Philippe Grandrieux ce n'est pas spécifiquement le scénario mais plutôt sa mise en scène singulière. Quand Philippe Grandrieux débute sa carrière de cinéaste de fiction, il a à son actif vingt années en tant que réalisateur et premier assistant dans les domaines du documentaire et surtout de la vidéo expérimentale. Ainsi retrouve-t-on, dans *Sombre*, des influences du cinéma expérimental – notamment de Brakhage pour le travail sur le corps et la nature – mais également le travail sur l'image si caractéristique de ce type de cinéma. La texture de l'image joue un rôle essentiel dans la perception du film de Grandrieux par le spectateur. L'utilisation répétée du flou et l'exacerbation du grain de l'image créent une image spécifique qui n'est pas sans évoquer la «perception gazeuse», chère à Vertov et reprise par Deleuze. Selon Vertov, il existerait une perception gazeuse de l'univers qui reposerait sur le fait que les différents éléments du monde seraient doués d'une vie propre. Le grain de la matière rejoindrait le grain de l'image cinématographique, et plus particulièrement l'image du cinéma expérimental. Ainsi le flou granuleux de *Sombre* met-il en avant cette perception du monde que le cinéma permet de faire transparaitre.

Par son utilisation de la matière cinématographique elle-même, Grandrieux propose déjà un nouveau type de perception et donc de sensible se rapprochant du naturalisme. Par ailleurs, d'autres scènes du film pourraient être

4 GRANDRIEUX Philippe, «Sur l'horizon insensé du cinéma» in *Les Cahiers du cinéma*, hors-série n° 26, novembre 2000.

5 *Ibid.*

considérées comme «expérimentales» en conséquence du travail sur la pellicule opéré par le cinéaste, qui n'est pas sans rappeler la technique du grattage. Ces courtes séquences présentes à deux reprises au cours du film sont comme une déambulation à l'intérieur du psychisme du protagoniste. En cela, le film de Grandrieux rejoint également la notion de perception gazeuse et se rapproche d'une autre théorie deleuzienne qu'est le «parcours nomade». En effet, Deleuze souligne qu'«un état gazeux [est] défini par le libre parcours de chaque molécule»⁶. Et c'est bien ce que le cinéaste, à travers son film *Sombre*, semble nous faire expérimenter pendant les 112 minutes que dure le film: une promenade libre au sein du discours diégétique. On pense alors inévitablement à l'expression évoquée par Deleuze dans son ouvrage *Mille plateaux*, qui semble résumer parfaitement la diégèse du film de Grandrieux: «un parcours nomade, [...] parcours sauvage qui n'est motivé que par sa propre errance, parcours "abstrait" puisqu'indépendant de toute forme préétablie»⁷. Ainsi, par le parcours nomade que propose le cinéaste, le spectateur est-il en proie à une nouvelle forme de cinéma qui dès lors brouillera sa perception habituelle vis-à-vis du cinéma que l'on pourrait qualifier d'académique.

La dénégation de la pulsion scopique

Du fait d'une autre particularité de l'image du film étudié, le réalisateur semble opérer chez le spectateur un trouble du sens «majeur» qu'est la vision. En effet, comme l'indique le titre du film, l'image est presque constamment sous-exposée. La lumière est quasi-absente de la mise en scène de *Sombre* et par ce jeu de clair-obscur Grandrieux rappelle d'ailleurs la nature même du photogramme de cinéma: une impression chimique de la lumière sur une pellicule. Les voiles d'ombre ainsi créés rendent imprécise la vision des événements à l'écran, comme si le réalisateur souhaitait empêcher le spectateur de se fier à ses yeux. L'obscurité de l'image se pose alors comme un frein à la pulsion scopique: le besoin de voir, le désir de regarder sont «empêchés» par l'image même du film, comme si Grandrieux se posait en détracteur du primat de la vue sur les autres sens. Il force son spectateur à convoquer ses autres sens pour expérimenter des sensibles souvent absents du cinéma traditionnel. Le pouvoir suggestif du cinéma s'en trouve alors décuplé puisque le spectateur ne peut pas se fier à son sens «majeur» et surtout à celui qu'il utilise habituellement pour «regarder» un film.

Cette vision brouillée ou annihilée qui préside à la suggestion est savamment utilisée notamment pour les scènes de meurtre où l'image ne permet pas de qualifier l'acte présenté: viol, acte sexuel consenti ou meurtre? De même, on remarquera que le début du film pousse

6 DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 121.

7 DELEUZE Gilles, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 620.

à l'extrême cette idée de pulsion scopique ne pouvant être assouvie: en effet, la longue scène d'introduction présente les réactions de jeunes spectateurs (d'un spectacle de marionnettes, comme on le comprendra dans la suite du film) sans que jamais celui du film puisse voir ce qu'ils sont en train de regarder.

Au sein de la diégèse même, la déné- gation de la foi en la vision est présente lorsque l'on voit apparaître quelques minutes plus tard un enfant aux yeux bandés qui essaye de *sentir* l'espace qui l'entoure en projetant ses mains devant lui, comme pour *toucher* la réalité du monde. Ainsi, cette scène semble faire pressentir l'abnégation du réalisateur pour la vue au profit du toucher.

Haptique et logique de la sensation

Encore une fois, une notion développée par Deleuze semble pouvoir correspondre à la perception sensible que met en place Grandrieux avec *Sombre*: l'haptique. Par opposition à la perception purement optique, Deleuze explique que «*haptique* est un meilleur mot que *tactile*, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique»⁸. Ainsi Deleuze propose-t-il une nouvelle possibilité du regard, un type de vision distinct de l'optique strict, qui semble être la perception que Grandrieux veut faire atteindre à son spectateur. Plus qu'une véritable synesthésie, ce que propose Grandrieux serait de *toucher du regard*, de ressentir par delà le sensible

usuel. La perception haptique est alors un véritable mouvement actif, contrairement à la passivité que peut laisser supposer la perception cutanée. Le spectateur doit désirer cette perception pour pouvoir l'accomplir. Ainsi, la déné- gation de la pulsion scopique engendrée par les images du film n'est-elle peut-être présente que pour renforcer l'apparition d'une nouvelle pulsion qui pourrait être cette fois-ci qualifiée d'haptique.

Cette pulsion haptique ainsi créée, dont le but serait une vision rapprochée, se verra assouvie, notamment, à travers deux singularités du film de Grandrieux. La première relève de la perception gazeuse et du parcours nomade évoqués précédemment. En effet, l'espace haptique peut se définir comme un espace de fluides, de flux, de flous, où «il n'y a pas d'horizon, ni de fond, ni perspective, ni limite, ni contour ou forme, ni centre»⁹. La pulsion haptique du spectateur pourrait alors trouver son «espace» par le moyen des images granuleuses, flottantes, floues et par le parcours nomade narratif proposés par le cinéaste.

La deuxième caractéristique du film qui pourrait permettre la satisfaction de la pulsion haptique est le cadrage des corps opéré par Grandrieux. Ce dernier filme les corps en proposant une fragmentation de ceux-ci qui n'est pas sans évoquer les œuvres du peintre Bacon que Deleuze étudiera dans *Francis Bacon, logique de la sensation*. Les corps morcelés, filmés en gros plans, sont une manière d'invoquer directement la vision

8 *Ibid.*, p. 614.

9 *Ibid.*, p. 616.

rapprochée par laquelle l'œil s'insère dans une perception haptique. Raymond Bellour ira même jusqu'à qualifier l'image de *Sombre* comme une «pellicule-peau, [qui permettrait] une endoscopie sans équivalent»¹⁰. Cette redistribution du sensible au sein du corps du spectateur n'est pas sans créer une saturation des sens, voire un sentiment de suffocation qui évoque inmanquablement un retour à l'originel.

Une esthétique du retour

À travers son film, Philippe Grandrieux semble initier une certaine logique du retour: un retour à l'animalité, à la bestialité, à des sensations primaires par le comportement de son personnage principal et par la mise en scène singulière évoquée *supra*. Au-delà de ce retour à «l'enfance de l'Homme», c'est surtout le retour à l'enfance de l'individu lui-même (notamment du personnage) qui est mis en avant.

En effet, d'une part, le retour à l'enfance de l'Homme est évoqué par cette quasi-fusion des corps avec les éléments naturels: l'eau (rivière et pluie), la forêt, l'herbe... Comme si la Nature devenait un personnage à part entière, elle est le lieu des pulsions les plus primaires, de ce qu'il peut y avoir de plus viscéral en l'être humain, car, comme le dit Cézanne, «la nature est à l'intérieur»¹¹. Ainsi, les

éléments de la nature perçus par les sens «éveillent un écho dans notre corps»¹²: il existerait alors une «essence charnelle»¹³ du visible.

Et, d'autre part, l'omniprésence de l'eau constitue une évocation du retour à l'enfance, cette fois-ci au sens du début de l'existence d'une personne. En effet, selon l'interprétation des rêves de Freud, l'eau est souvent considérée comme le symbole du liquide amniotique¹⁴. Par l'abondance de l'élément liquide au sein de son film, Grandrieux évoque ainsi la vie intra-utérine, le retour au corps de la mère, lieu, ici aussi, où la prévalence de la vue sur les autres sens est annihilée. D'ailleurs, le problème de communication dont semble souffrir le personnage principal de *Sombre* fait qu'il est dans un état de mutisme primitif, tel un état prénatal. Grandrieux le souligne en stipulant que son personnage est une image de l'*infans* au sens lacanien du terme, c'est-à-dire que celui-ci serait resté bloqué dans un état de développement en-deçà de la conscience.

Ainsi, à travers la mise en place d'une expérience du sensible presque inédite au cinéma, Grandrieux propose-t-il avec son film *Sombre* une ode à la primauté de la sensation, basée sur un retour à l'instinct et aux débuts de la

10 BELLOUR Raymond, «Pour *Sombre*», in *Trafic*, n° 28, hiver 1998, p. 5.

11 CÉZANNE Paul, cité par MERLEAU-PONTY Maurice in *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985, p. 21.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, p. 22.

14 «L'eau [est] le liquide amniotique. Dans d'innombrables rêves, le rapport parents-enfant est représenté par l'acte de tirer hors de l'eau et de sauver de l'eau.», FREUD Sigmund, *L'Homme Moïse et la Religion monothéiste*, Paris, Gallimard, 1986, p. 69.

vie, car, comme le souligne Derrida, «le présent ou la présence du sensible [est lié(e)] à une intuition pleine et originaire»¹⁵. Par l'utilisation du médium cinématographique, Grandrieux parvient à faire approcher à son spectateur cette notion du sensible quasi-naturaliste qu'il définit en ces termes:

Le monde vibre. Il y a une espèce de vibration immense. On regarde les nuages qui se défont, la lumière, la matière... On est comme projeté au milieu du chaos. C'est à ce réel si puissant qu'on a dû avoir affaire quand on était

petit. Les bébés, c'est fascinant, quand on les voit juste après l'accouchement, le regard immense qu'ils portent sur les choses, et cette manière assez inouïe qu'ils ont d'être si présents à ce moment-là. Je me dis qu'après on tient tout ça à distance – le langage, la parole... Mais les expériences premières doivent être d'une très, très grande puissance émotionnelle, sensationnelle, corporelle. Et je crois que le cinéma a une capacité extraordinaire de nous redonner à éprouver cette présence des choses, si grande, si immense.¹⁶

15 DERRIDA Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967, p. 3.

16 GRANDRIEUX Philippe, «Entretien», in *Balthazar*, n°4, septembre 2000.

Florence ROUIF

La Vision haptique cruelle, cruauté et sensualité dans *Trouble Every Day* de Claire Denis

The Cruel Haptic Vision, Cruelty and Sensuality
in *Trouble Every Day* by Claire Denis

Abstract: This article about cruel haptic vision in the cinema will discuss film language, its text, even its texture, where tactility is difficult to transmit in a filmic text. *Trouble Every Day* (2001), as medium for these transmissions, addresses itself to the spectator's senses, but contrary to what we can expect from an audiovisual medium, not to vision and hearing. In *Trouble Every Day* Claire Denis elaborates cinematic pictures which can make us feel, taste and touch the film. Initially, it was the philosopher Gilles Deleuze who formulated the concept of haptic vision

with reference to the artist Francis Bacon and his painting of bodies. If Bacon's paintings are haptic, they are more precisely cruelly haptic. But, as analysed later by Laura U. Marks, haptic vision is not a cruel process by nature. We speak about haptic vision when our vision reveals unsuspected connections with our other senses. With Denis, haptic vision is imbued with cruelty: we feel it in ourselves when forms become vague and objects and environment begin to merge.

Keywords: haptic vision, cinema, cruelty, sensuality, Claire Denis, *Trouble Every Day*.

Cet article, consacré à l'hapticité au cinéma, aborde le langage du film, son texte, voire sa texture, la tactilité étant ce qu'il est difficile de faire passer à l'écran. Le texte-textile est littéralement repris sous diverses formes et sous divers coloris. *Trouble Every Day*, vecteur de ces transmissions, aborde les sens du spectateur mais, contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'un medium audio-visuel, autres que la vision et l'audition. Le film retrace l'histoire de Shane Brown et sa jeune épouse June lors de leur lune de miel à Paris. Le

Florence Rouif

University of Liverpool /
School of Cultures, Languages and Area Studies
E-mail: F.Rouif@liverpool.ac.uk

EKPHRASIS, 1/2012

SYNTHESIS IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 34-45

personnage masculin commence à délirer, à fantasmer sa femme ensanglantée. June, quant à elle, ne reconnaît plus l'homme qu'elle a épousé. Le spectateur découvre que Shane est un neuroscientifique qui, en Guinée, a volé les recherches de son collègue Léo Sémeneau qu'il a ensuite expérimentées sur lui. Débarqués, Shane part à la recherche de Léo, seul médecin à même de l'aider et dont la femme Coré souffre de symptômes similaires: un instinct bestial les habite, dû à un virus, et les transforme en prédateurs à la recherche de proies humaines. Tandis que Shane traque une femme de chambre, Coré flaire les routiers près d'hôtels minables: tous deux, lors de séquences explicites, se repaîtront. Claire Denis élabore dans *Trouble Every Day* des images cinématographiques haptiques à même de nous faire sentir, goûter et toucher le film.

C'est le philosophe Gilles Deleuze qui formule en premier le concept de vision haptique à propos des corps de Bacon. Ce n'est donc pas anodin si je fais souvent appel à son ouvrage consacré au célèbre peintre anglais, voire à Bacon lui-même. Si les peintures de Bacon sont en effet haptiques, elles sont plus précisément de l'ordre de l'haptique cruelle, si l'on pense à son traitement des corps. Certes, Francis Bacon n'est pas un réalisateur, pourtant le pas n'est pas infranchissable comme il l'affirme lors d'une interview accordée en 1971:

Je pense que je pourrais parfaitement faire un film: je pourrais faire un film avec toutes les images qui ont grouillé

dans ma tête, dont je me souviens et que je n'ai pas utilisées. Après tout, la plupart des tableaux se font avec des images. Je ne regarde jamais un tableau, ou presque. Si je vais à la National Gallery pour y regarder un des grands tableaux qui m'excitent, ce n'est pas tant que le tableau même m'excite mais qu'il ouvre en moi toutes sortes de valves d'émotions qui me renvoient plus violemment à la vie.¹

La vision haptique intervient lorsque notre vue nous révèle des liaisons insoupçonnées avec le sens du toucher, telles que décrites par Deleuze dans son livre *Francis Bacon, logique de la sensation*:

We will speak of the *haptic* whenever there is no longer a strict subordination in either direction, either a relaxed subordination or a virtual connection, but when sight discovers in itself a specific function of touch that is uniquely its own, distinct from its optical function.²

L'ouverture du corps et de l'esprit par l'image, pensée par le philosophe Merleau-Ponty, est à la base des réflexions de Vivian Sobchack, qui repense et applique ces théories au cinéma:

That is, we do not experience any movie only through our eyes. We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the

1 BACON Francis [entretiens avec SYLVESTER David], *L'art de l'impossible*, Éditions Albert Skira, p. 133.

2 DELEUZE Gilles, *Francis Bacon: The logic of sensation*, Continuum, traduit par SMITH Daniel W., p. 155.

full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium.³

Ce nouveau regard porté sur la peinture par Deleuze, dont il a dû en transposer l'idée au cinéma, «in ways that Bergson anticipated but undervalued»⁴, est une part importante du travail de l'américaine Laura U. Marks, comme elle l'écrit dans son ouvrage *The Skin of the Film*, en soulignant que la théorie deleuzienne de l'image-action permet de penser le cinéma comme source d'expériences multisensorielles, surtout parce qu'elle se fonde sur l'idée de Bergson que la mémoire est liée aux sens⁵. Elle analyse comment les images cinématographiques de différents films d'art et d'essai, voire expérimentaux pour certains, font appel à nos cinq sens: la vue, le toucher, l'odorat, le goût et l'ouïe. L'image haptique n'est pas un procédé cruel de par sa nature même, il suffit de voir les films qu'analyse Marks pour s'en convaincre, mentionnant par exemple: «the image of a woman filling a canteen with water, a memory-image that Rea Tajiri creates of her mother in the vidoetape *History and Memory: For Akiko and Takashige* (1991)»⁶. L'*haptic visuality*, telle qu'elle la conçoit, est définie ainsi:

The title of this book, *The Skin of the Film*, offers the metaphor to emphasize

the way film signifies through its materiality, through a contact between perceiver and object represented. It also suggests the way vision itself can be tactile, as though one were touching a film with one's eyes: I term this *haptic visuality*.⁷

Marks étudie tout particulièrement comment un film fait appel à notre mémoire visuelle. La vision haptique fonctionne de manières diverses et variées: elle est toujours là lorsque la narration en quelque sorte s'atténue et que l'écran se fait texture. Cela peut être la texture de la peau, du grain de la peau. La caméra flirte avec les corps dans un mouvement oscillatoire, certains plans sont alors très sensuels: l'image est mouvante, vivante. À la lumière des recherches de Marks:

I have chosen to focus on the intriguing question of how film and video represent the "unrepresentable" senses, such as touch, smell, and taste; and of course sound plays a large part in the answer.⁸

Que certains films fassent appel à nos sens, c'est aussi l'un des domaines d'études de Martine Beugnet. Dans son ouvrage *Cinema and Sensation*, elle étudie la vision haptique de films français, dont *Trouble Every Day*, film dont «sequences play on vision and sound's capacity to evoke the other senses and

3 SOBCHACK Vivian, *Carnal Thoughts, embodiment and moving image culture*, University of California Press, 2004, pp. 60-63.

4 MARKS Laura U., *The Skin of the Film*, Duke University Press, 2000, p. 73.

5 *Ibid.*, p. xvi de la préface.

6 *Ibid.*, p. xi de la préface.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. xvi de la préface.

seem to invite a “haptic” gaze»⁹. Elle propose une approche du film centrée sur la transgression d’un point de vue historique, politique et esthétique, et son projet est clairement énoncé :

I hope to show how French cinema, emerging against the backdrop of modernity’s contradictions, offers valuable, thought-provoking variations and lines of flight on those issues that have been at the core of contemporary debates on cultures, identity and change.¹⁰

En effet, le recours aux conventions cinématographiques pourrait atténuer la cruauté, c’est pourquoi ces «variations» filmiques sont cruelles envers les spectateurs. L’étude de Beugnet sur l’espace filmique est importante et à partir de là j’analyserai en détail ce qu’elle nomme le «pleasure and terror of the “formless”»¹¹, du trouble, des frontières physiques et mentales floues. Contrairement à Beugnet qui n’aborde pas la cruauté des films, je vais appliquer ces différentes idées sur l’hapticité dans un sens cruel dans *Trouble Every Day* de Denis.

En effet, le regard haptique se révèle cruel dans *Trouble Every Day*, car le spectateur peut parfois se sentir désorienté, perdu, voire aliéné par l’oscillation même de la caméra, et finalement ne plus savoir ce qu’il voit. Il est manifeste que Denis fait de l’hapticité un vecteur de

cruauté, notamment via la désorientation. Avec Denis, la synesthésie s’empreint de cruauté. La cruauté, ce n’est pas seulement le sang, c’est aussi le plaisir de la matière, qu’elle soit vivante comme le corps humain, ou bien inerte. Les théories de Laura U. Marks ne s’appliquent pas à *Trouble Every Day* dans son entier, mais on peut en étudier certaines scènes à la lumière de *The Skin of the Film*:

Films like these are predicated on the audience’s uncertain or false knowledge, and so it seems appropriate to begin them with haptic images that make viewers unsure of their relationship to the image and the knowledge it implies.¹²

Lors de la sortie du film, Claire Denis est une cinéaste reconnue, au travail prolifique, dont les autres films ne sont pas de la même veine que *Trouble Every Day*. Elle répond, à un journaliste lui demandant la genèse de sa dernière œuvre :

Vers 89, j’ai fait un court métrage à New York, produit par une petite compagnie avec laquelle j’avais sympathisé. C’était aussi l’époque où je cherchais des non-acteurs et où j’avais rencontré Vincent Gallo. Je voulais vite retravailler avec eux. Une chaîne de télévision américaine avait commandé à la boîte de production une série à petit budget, genre *La Quatrième Dimension*, qui devait se passer à New York, la nuit. J’ai écrit quelque chose qui se passait dans une chambre d’hôtel, avec

9 BEUGNET Martine, *Cinema and sensation, French film and the art of transgression*, Edinburgh University Press, 2007, p. 3

10 *Ibid.*, pp. 16-17.

11 *Ibid.*, p. 16.

12 MARKS Laura U., *op. cit.*, p. 177.

Vincent: un couple, avec un malaise indéfini dans leur relation. Le projet ne s'est jamais fait. [...] Plus tard, en attendant les réponses de Djibouti pour le tournage de *Beau Travail*, Jean-Pol [Fargeau, coscénariste habituel de Claire Denis] et moi avons écrit *Trouble Every Day* à partir de cette idée d'un couple à l'hôtel.¹³

J'analyserai la séquence où Shane et June sont dans l'avion en partance pour Paris, afin de mettre en évidence le fonctionnement de l'haptique cruelle au cinéma. Soudain, au cœur de ce vol de nuit, Shane se réfugie dans les toilettes de l'avion: il est pris d'un fantasme halluciné, celui de sa femme dans des draps de sang. Une hôtesse de l'air l'oblige à se reprendre et à regagner son siège mais il est manifestement très troublé par cette vision et le spectateur aussi. J'étudierai comment, dans cette séquence de l'avion, l'éveil des sens qu'invoque la vision haptique est au service d'une prise de conscience des instincts insoupçonnés ou refoulés du spectateur: ressentir non seulement l'envie mais aussi la sensation de mordre, autrement dit éveiller une envie en nous-même, là où d'habitude le spectateur n'en ressentirait aucune. C'est ce que Marks nomme «embodied spectatorship», le spectateur incarné:

The phenomenological encounter is an exchange between an embodied

self-in-becoming (the viewer) and its embodied intercessor (the cinema). Theories of embodied visibility acknowledge the presence of the body in the act of seeing, at the same time that they relinquish the (illusory) unity of the self. In embodied spectatorship the senses and the intellect are not separate.¹⁴

Force est de constater que la façon dont Claire Denis traite cette séquence diffère par rapport aux films d'avions traditionnels angoissants. Dans *Trouble Every Day*, cet engin devient un organe vivant, effrayant sans que rien d'extérieur ne vienne amplifier cette terreur. Le fait que l'espace soit un avion a ici une importance majeure de par sa nature même: la cinéaste joue avec cet espace rond, tout en courbes, en hauteur et que rien n'entoure, qu'elle compare à un «boyau», autrement dit un espace viscéral qui bouge. Il s'agit d'une réflexion sur les frontières physiques et mentales, ou plutôt sur l'absence de frontières. Dans toute mise en scène le choix du lieu de représentation, des décors et l'utilisation de l'espace tiennent un rôle important, ce dont a conscience la cinéaste qui a choisi le corps comme lieu de représentation et d'espace. En effet, il n'existe pas de frontières infranchissables: toute frontière humaine, quelle qu'elle soit, est poreuse, faite pour être transgressée, étymologiquement *passée à travers*. Ici, les contours de l'avion cessent d'être des limites, il devient non seulement un

13 Entretiens disponible sur: <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/12833/date/2001-07-03/article/claire-denis-lecons-de-tenebre/>

14 MARKS Laura U., *op. cit.*, p. 151.

espace organique, un corps, mais aussi un espace de mutation des corps. Par conséquent, le spectateur évolue de la vision optique d'un avion à une vision haptique d'un avion comme espace de transformation dont les images affectent le public. La distinction avion/boyau s'efface, il se produit une sorte d'invagination du décor par le corps.

Cette séquence s'organise en trois mouvements: un couple heureux / le cauchemar / un homme troublé. L'inspiration et l'interprétation du monde, selon Claire Denis, dans ce film se font synchrétiques. *Trouble Every Day*, comme l'explique Beugnet, a fait sensation à Cannes: «Newspaper reviews abounded, gleefully recounting the film's première in Cannes, where members of the public allegedly fainted or, seized by nausea, had to leave the cinema.»¹⁵ La séquence de *Trouble Every Day* s'articule en 24 plans durant 3 minutes et il n'est pas anodin de préciser que ce film est tourné en pellicule couleur, car dès le début de la séquence, nous sommes dans le monde de la nuit et des forces obscures. On pourrait très bien penser que le film est en noir et blanc. Selon Vivian Sobchack dans son ouvrage *Carnal Thoughts*:

As cinethetic subjects, then, we posses an embodied intelligence that opens our eyes far beyond their discrete capacity for vision, opens the film far beyond its visible containment by the screen, and opens language to a

reflective knowledge of its carnal origins and limits.¹⁶

Ainsi, au plan 1, la caméra est extérieure à l'avion, dans les nuages, axée sur le hublot d'un avion derrière lequel se trouve un couple. A travers le vent dans les nuages, le spectateur découvre l'immatérialité du monde. Même si on ne le voit pas, le vent existe pourtant. Cette force invisible qui agit sur les nuages préfigure le virus, la force invisible qui contamine Shane:

When he [Bacon] paints the screaming Pope, there is nothing that might cause horror, and the curtain in front of the Pope is not only a way of isolating him, of shielding him from view; it is rather the way in which the Pope himself sees nothing, and screams *before the invisible*. [...] It is the same with Artaud: cruelty is not what one believes it to be, and depends less and less on what is represented.

La force invisible qui agit sur le cerveau de Shane devient une source de cruauté. La jeune femme parle mais le spectateur n'a pas accès à ses propos, à cause de sa position extérieure à l'avion. La peau de la jeune femme est particulièrement blanche, cela est accentué par le fait qu'elle est elle-même vêtue de blanc. Quant à l'homme, il porte des couleurs éteintes. Ils forment en quelque sorte un couple clair/obscur. Ils regardent vers le bas indiquant au

15 BEUGNET Martine, *op. cit.*, p. 37.

16 SOBCHACK Vivian, *Carnal Thoughts, embodiment and moving image culture*, *op. cit.*, p. 84.

spectateur qu'ils viennent de décoller. C'est la vision d'un couple heureux qui nous est donnée à voir: elle parle et sourit tandis qu'il l'embrasse. Au plan 2, le spectateur est désormais dans l'avion, sur le siège même des personnages, nous voyons des points verts lumineux. La voix off de l'homme vient nous guider, il parle de Denver laissant donc deviner au spectateur que c'est un couple américain en voyage. Au plan suivant, le couple trinque au champagne: «à M. et Mme Brown», dit l'homme. Il s'agit donc de jeunes mariés en lune de miel. La caméra est en face d'eux, ils boivent pendant que l'homme caresse la tête de la femme, ce geste révélant toute la sensualité des corps des acteurs et leur corporalité même. Il se dit heureux, par deux fois, ce qui établit un doute chez le spectateur qui pense alors à un conditionnement par répétition. Elle l'embrasse, lui caresse lentement le torse, elle est gracieuse sans être particulièrement expressive car ses gestes sont contrôlés et ses émotions contenues. Le blanc, couleur froide, ajoute une autre connotation à cette jeune femme: elle est froide, autrement dit frigide. Il lui caresse alors la main, elle l'embrasse à nouveau. La cinéaste utilise nos sensations corporelles liées à nos souvenirs de caresses afin de réveiller notre mémoire haptique, quelque chose comme les souvenirs de notre inconscient corporel, car, selon Marks, «pure memory does not exist in the body, but it is in the body that memory is activated, calling up sensations associated with the re-

membered event»¹⁷ Il lui prend alors le bras, que son pull laisse découvert, caresse l'intérieur de son poignet, ses veines, puis la main. Le spectateur commence à avoir des doutes à cause de cette main qu'il embrasse. Ce geste, chargé de connotations, n'est en effet pas sans rappeler aux spectateurs les films de vampires, ces derniers se nourrissant de leurs proies en les vidant du sang, traditionnellement via le cou ou le poignet. En suivant ce fil, le spectateur peut assimiler l'homme à un vampire qui sucera le sang de sa victime. Au plan 4, la caméra est cette fois derrière le siège de la jeune femme et le spectateur voit le visage de l'homme. Il baise à nouveau le poignet de la femme et remonte vers son coude, tout en continuant de plus en plus intensément, puis lui lèche le poignet. La sensualité des gestes est empreinte de cruauté, les doutes du spectateur s'intensifient à cause de cette insistance sur le poignet.

Au plan suivant, la caméra est derrière le siège de la jeune femme, et la regarde. Les distances de prise de vue varient chez Claire Denis, le très grand rapprochement de la caméra peut s'apparenter à un emprisonnement du corps, fréquemment un signe de l'haptique chez Marks et qui se révèle cruel dans ce contexte. Le corps est alors déformé comme aspiré par la caméra. Celle-ci voyage de très près, de corps en corps: c'est le langage du film, sa tactilité. La femme est de profil, on ne perçoit que son œil regardant les gestes

¹⁷ MARKS Laura U., *op. cit.*, p. 73.

de son mari dont on entend le bruit des baisers. Au plan 6, la caméra est toujours derrière elle, mais cette fois axée sur le visage du mari. La scène d'un couple s'embrassant est familière au cinéma et pourtant il s'opère, selon Beugnet, une «défamiliarisation»:

As Martine Beugnet has observed in her recent study of Denis, "Even as they portray the most ordinary places and situations, her films draw on the effect of defamiliarisation that the cinema can create so powerfully" (Beugnet 2004: 4-5).¹⁸

Dans la suite du film, le spectateur découvre le plan général d'hommes d'affaires endormis dans l'avion, car c'est un vol de nuit. Nous entendons la respiration lente et bruyante de ces hommes, ce qui souligne l'étrangeté des événements.

Dans le bruit continu de l'avion, le plan 8 est celui du couloir obscur où, tout à coup, l'homme se démarque de l'ombre, se dirige sur nous en tirant le rideau bleu. Il est tout près, menaçant pour le spectateur qui remarque son trouble. Puis, l'homme s'arrête et regarde à gauche. Une hôtesse de l'air apparaît. Dans ce plan, la distinction corps/décors s'estompe. La cinéaste obtient cet effet en jouant avec le clair-obscur: c'est haptique, car le spectateur ne peut plus se fier à ce qu'il voit et doit ainsi faire appel à ses

autres sens. Cette part de cruauté dans les images, nous la ressentons en nous car les formes s'estompent, la vision du spectateur se brouille, les êtres et leur environnement se confondent alors. Les contours ne sont plus des limites, les frontières entre les êtres et les choses sont indéterminées. Cette vision haptique problématise les identités qui deviennent elles aussi floues et préfigure la perte de soi de Shane. Le décor devient un personnage à part entière, ou plus exactement un organe vivant, selon la formule de Wes Craven: «Le territoire, c'est votre propre corps.»¹⁹ Ainsi, l'avion de *Trouble Every Day* est «un boyau sombre» selon Claire Denis.

Il importe de remarquer que, dans *Trouble Every Day*, cette ambition ne s'arrête pas à l'avion, ensuite Denis «fai[t] vivre cet hôtel [celui de leur lune de miel] comme un grand corps»²⁰. Le corps de Shane contamine les lieux qui l'entourent. Vers la fin du film, lorsque Shane bat sa femme dans leur chambre d'hôtel, la réalisatrice commente: «j'avais besoin qu'il descende dans les entrailles»²¹. C'est tout à la fois les siennes, les entrailles de l'hôtel, de sa femme et du spectateur. Le décor fait corps avec le personnage du jeune homme, l'espace s'assimile alors à un personnage muet, acteur de sa souffrance, plus que simple témoin des événements.

18 AUSTIN Guy, *Contemporary French Cinema, an introduction*, Manchester University Press, 2008 [première éd. 1996], p. 110.

19 KROHN Bill, «Le territoire, c'est votre corps»: entretien avec Wes Craven, *Les Cahiers du Cinéma*, 29 mars 2011, p. 95.

20 Commentaires de Claire Denis, DVD.

21 *Ibid.*

Je reviens à la séquence du film. Au plan 9, la caméra est devant les toilettes, mais l'homme ferme la porte au nez du spectateur, on n'entrevoit que sa main fermant la porte. Il disparaît, littéralement il se terre. Le plan suivant est celui du signal lumineux indiquant que les toilettes sont occupées.

Au plan 11, l'homme est recroquevillé dans un coin, son bras, dont la main gauche est posée sur son épaule droite, cachant sa bouche. Puis, il se cache le visage en entier dans son bras. Il se séquestre mais, dans une ironie du sort, il est prisonnier de sa propre existence.

Au plan 12, plus aucun son n'est audible, le silence est total, rien ne vient perturber la vision du jeune homme. La disparition des sons oblige le spectateur à se fier à ses autres sens, selon la formule de Diane Ackerman, «we listen through our bodies»²². Le spectateur a la vision d'un bras ensanglanté dont la caméra est très proche. Cette vue très rapprochée rend la vision confuse, le spectateur doute de ce qu'il lui est donné à voir, précipité dans les abîmes de la conscience de cet homme dont le monde intérieur est celui de l'obscur, loin de la lumière et par conséquent loin des lumières de la civilisation et de l'ordre. Le rêve révèle, au plan suivant, les multiples facettes d'un fantasme, d'un bonheur fantasmé,

celui de sa femme ensanglantée et comme le souligne Marks:

What is more disturbing is when the optical image cannot be connected to any living memory. [...] I confront a virtual image that does not correspond to my experience, nor perhaps to anybody's memory, yet it cries out to have a memory assigned to it.²³

Il semble que nous rêvons et fantasmons plus «haptiquement» que visuellement. Un paradoxe apparaît alors, car la scène du film la plus haptique est celle qui n'a pas de réalité concrète dans l'histoire. Au plan 14, la jeune épouse de l'homme est à plat ventre, le spectateur voit son dos et comprend qu'elle se repose nue dans des draps ensanglantés. Le corps de l'actrice est exposé dans cette séquence pleine d'érotisme, son corps suinte le sang, le spectateur évoluant d'une simple vision à une vision haptique: la caméra oscille sur le corps, joue avec la texture du drap et la couleur du sang sur la peau. La caméra est en mouvement, descend sur le corps de la femme. Contrairement aux plans précédents figés, la caméra est désormais mouvante, vivante dans une oscillation entre visions éloignées et rapprochées. Ce mouvement ondulatoire de la caméra sur le corps crée un sentiment de désorientation, voire d'aliénation. Le rapprochement de la caméra sur le corps devient alors un signe de dévoration, de sensation. Paradoxalement, c'est

22 ACKERMAN Diane, *Natural History of the Senses*, New York, Random House, 1990, citée par AUSTERN Linda Phyllis, *Music, Sensation and Sensuality*, New York, Routledge, 2002, p. 7.

23 MARKS Laura U., *op. cit.*, p. 50.

l'extrême rapprochement sensuel qui met en lumière l'aliénation dans ce film.

Dans *Trouble Every Day*, le corps humain est un terrain de jeux propice aux hallucinations, aux fantasmes et aux forces invisibles, à l'instar des peintures de Bacon qui ont un rapport très fort avec le franchissement des frontières, comme le mentionne Deleuze:

What directly interests him [Bacon] is a violence that is involved only with color and line: the violence of a sensation (and not of a representation), a static or potential violence, a violence of reaction and expression. [...] Bacon's bodies, heads, figures are made of flesh, and what fascinates him are the invisible forces that model flesh or shake it.²⁴

La jeune femme sourit. La caméra transforme ainsi les connotations négatives liées au sang extérieur au corps, ce sang qui suinte du corps de la jeune femme n'est plus signe de mort mais bien de vie, de force vitale. Ce n'est absolument pas rassurant, même si c'est une jeune femme heureuse et souriante que nous voyons. Les images se révèlent différentes de ce qu'elles semblent être de prime abord, offrent une nouvelle perspective au spectateur: ce n'est pas une femme blessée qui saignerait mais une femme débordante de vie.

Le plan 15 est celui de ses fesses et la caméra toujours vivante remonte lentement, pour ne pas dire sensuellement. Au plan suivant, le spectateur voit son visage couché, ensanglanté, en gros plan.



Elle regarde paisiblement le spectateur, cette improbabilité marquant le fantasme comme fantasme. Ses yeux bleus contrastent avec le rouge sang, Denis jouant avec les textures et les couleurs. Un bruit hors champ vient troubler cette quiétude, celui de quelqu'un frappant à une porte. Elle dort au plan suivant, la caméra – très proche – la caresse, fait corps commun avec elle. Le bruit hors champ s'intensifie, quelqu'un frappe à une porte énergiquement, ce qui laisse penser que cela fait un certain temps que l'homme est enfermé dans les toilettes.

Au plan 18, le bruit de l'avion réapparaît, le jeune homme tire la chasse d'eau, justifiant ainsi son long séjour aux toilettes, puis s'essuie le front en sueur. L'hôtesse continue à frapper. Au plan 19, la caméra est en quelque sorte en lui car nous voyons ce qu'il regarde, le sol où il suit les points verts lumineux, nous renvoyant ainsi vers Denver. L'espace «réel» de l'avion, déjà organique, et celui du fantasme se parasitent. Au plan 20, la caméra est sur la siège voisin de celui de la jeune femme que nous voyons allongée, couverte d'une couverture bleu nuit, dont la froideur contraste avec le rouge sang de la couverture, rouge de sang du rêve. La jeune femme est affectée par le jeu de

24 DELEUZE Gilles, *op. cit.*, p. X.

l'ombre et de la lumière car dans le rêve de Shane le sang, couleur chaude, devient source de lumière et de vie contrairement à la réalité et à la couverture bleu foncé, couleur froide, alors comparable à une ombre. Le corps de son mari passe devant elle afin de se rasseoir, il la réveille. Elle se blottit dans ses bras. Il est alors très protecteur avec elle, lui remettant la couverture, la caressant et l'embrassant.

Au plan 21, l'écran devient doucement noir, le jeune homme se réveille en sursaut, en sueur et les yeux brillants. Il est légitime de penser que son trouble est dû au même rêve. Au plan suivant, la jeune femme est tournée vers lui, le spectateur remarque qu'elle est très blanche. La caméra devant elle filme son visage en gros plan. Au plan 23, la caméra est à la place du visage de la jeune femme, nous voyons ce qu'elle voit. Elle regarde son mari qui, lui, ose à peine la regarder, nous regarder. Il ouvre le rideau du hublot, le trop plein de lumière contraste alors avec sa face noire. Il est à contre-jour. Dans cette vision, il s'opère une fusion, voire une confusion de son visage avec le décor, son «visage est mangé par la lumière»²⁵ selon Denis.



Le spectateur a pu penser que lorsque Shane ouvrirait le rideau, il serait baigné de lumière et non pas «mangé» par elle. Cependant, il s'opère là une mutation des êtres et des choses où les identités et les frontières se troublent:

Bacon constantly says that sensation is what passes from one "order" to another, from one "level" to another, from one "area" to another. This is why sensation is the master of deformations, the agent of bodily deformations.²⁶

Dans cette scène, Denis recherche manifestement à créer une vision haptique avec l'ombre. Son visage n'est plus à considérer comme visage, mais désormais dans tout ce qu'il recèle de mystères. Le plan suivant est celui de l'avion atterrissant, la caméra est sur la piste d'atterrissage et l'avion passe au-dessus de la caméra.

La prégnance de la vision haptique

La cinéaste propose un cinéma de la synesthésie, un cinéma de corrélations insoupçonnées. L'image haptique n'est pas un procédé cruel en soi mais, manifestement, Claire Denis, par les diverses facettes de sa mise en scène, en fait un vecteur de cruauté. En effet, cette brève séquence est une vue de motifs que l'on retrouvera dans l'ensemble du film, comme l'enfermement et le corps-décor par exemple. Dans *Trouble Every Day*, il n'est pas question de transformation physique époustouflante, Claire Denis

²⁵ Commentaires de Claire Denis, DVD.

²⁶ DELEUZE Gilles, *op. cit.*, p. 36.

filme la contamination d'un virus qui engendre un attrait bestial, animalier des corps, de la peau et du sang et, par conséquent, d'un attrait en dehors de l'humain et de ses normes. Le film s'intéresse peu à ce virus: le spectateur ignore la façon dont Shane et Coré ont été contaminés et comment lutter contre, l'intérêt vient de la propagation et de l'évolution de cette maladie qui les ensauvage. À mesure que Shane se met dans la peau du monstre, le rôle lui colle à la peau, il est contaminé par cette nouvelle identité jusqu'à faire corps commun avec elle.

Outre l'enjeu esthétique, Claire Denis, avec *Trouble Every Day*, nous rappelle à notre corps défendant que le cinéma ne fait pas seulement appel à notre intellect. L'importance, mais aussi la difficulté, de l'hapticité vient du rôle majeur des sens non audiovisuels dans l'effet du film, qui imposent au spectateur un fort degré d'implication. Si le film est aussi exigeant envers le spectateur, c'est dû à l'illusion à laquelle il adhère, à l'imagination dont il fait preuve et à la mémoire même de son corps. C'est dans la mesure où le spectateur est fortement impliqué par ces images haptiques que *Trouble Every Day* devient si cruel et puissant.

Yannick LEMARIÉ

Alain Cavalier, un cinéma de la sensibilité

Alain Cavalier, a Cinema of Sensitivity

Abstract: Alain Cavalier is one of the most important French moviemakers. He began his career with committed movies (*Le Combat dans l'île*, *L'Insoumis*) in accordance with the rules of the "image-mouvement" as Deleuze analyzed them. He then changed his way in the '70s and his cinema became one of sensitivity. The present article aims at following this evolution. First, we will study how the characters, at best, consider the world to be an objective reality impervious to sensitivity and, at worst, make it an organic matter. Secondly, we will see how Cavalier alters the relation to the real. To do so, he uses a double withdrawal. He first has his characters get out of their environment so that they act like "flying fish" (Bernard Stiegler), which is the only way to let things

happen as *phenomena*. Then he presses the characters out of themselves – Emmanuel Coccia speaks of an "ex-tase" – and has them reach a sensitive life. With this double movement, in which the film director partakes, the senses are given more and more consideration. Although sight remains the main sense through which reality is apprehended, it is nonetheless challenged by "hearing-contact" and by touch. Whispers convey a connection with the audience of an almost physical nature while the hand, getting into the screen, experiences the consistency of *things*.

Keywords: Emanuele Coccia, Giorgio Agamben, Bernard Stiegler, bulimia, sensitive, sensibility, withdrawal, hearing-contact, touch.

Yannick Lemarié

Université d'Angers, Critique à la revue *Positif*
E-mail: yannick.lemarie@wanadoo.fr

EKPHRASIS, 1/2012

SYNTHESIS IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 46-57

Si la pratique artistique moderne, depuis Baudelaire jusqu'aux avant-gardes des années 60-80, en passant par les courants fin-de-siècle, a souvent sollicité les différents sens, afin de rendre compte d'un rapport total au monde, le cinéma semble, depuis son origine, d'autant moins enclin à emprunter cette voie qu'il est soumis au bon vouloir d'un appareil d'enregistrement. Alors que l'opérateur choisit, comme il veut,

l'angle, l'axe, l'échelle de plan, bref tous les paramètres utiles pour cadrer le réel, il n'est pas responsable, en revanche, de *la prise de vue*. A priori, une telle soumission au dispositif ampute la réalité. D'ailleurs, Walter Benjamin, qui voyait dans l'art le seul moyen de capter l'*aura* («un lointain si proche soit-il», selon sa définition), n'aura pas de mots assez durs pour condamner cette reproductibilité et si, quelques années plus tard, Bazin défendra avec un talent reconnu les films d'auteurs, il s'appuiera dans sa démonstration sur l'automatisme de la machine: «Seule l'impassibilité de l'objectif en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et partant à mon amour.»¹

Reste que cette approche techniciste a été amendée voire contestée. Tout en reconnaissant, dans un premier temps, que «la subjectivité d'un travailleur qui se sert d'un outil cède [...] le pas devant l'objectivité du machinisme conçu selon les lois de la science»², Jean-Louis Comolli, par exemple, s'empresse de contester cette prétendue neutralité. Avec d'autres, parmi lesquels Bazin lui-même, il remarque que l'image n'est pas une matière informe mais «une forme qui résultait d'un travail humain

inscrit dans la machine»³. Autrement dit, bien que l'instrument optique donne l'impression d'être le seul maître à bord avec son hyper-œil (le Kino-Glaz de Vertov), l'homme n'est jamais très loin. Et c'est la raison pour laquelle la *question synesthésique* revient en force, en dépit de tous les préjugés. Pourquoi en effet réduire l'humanité à un seul sens, fût-il, comme au cinéma, particulièrement performant? Certains cinéastes ont tenté de répondre à leur façon et de renouveler leur approche du sensible. L'un d'entre eux nous intéresse particulièrement: il s'appelle Alain Cavalier.

Né en 1931, Alain Cavalier se lance dans le cinéma, après des études d'Histoire à Paris et une formation complémentaire à l'IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques), l'ancêtre de la FEMIS. Dès 1958, il réalise un court métrage, puis se fait connaître grâce à des longs-métrages politiques (*Le Combat dans l'île*, 1961, et *L'Insoumis*, 1964) dans lesquels il évoque la guerre d'Algérie. Quelques années plus tard, encore respectueux du cinéma traditionnel, il s'attelle à un polar (*Mise à sac*, 1967) et à un drame bourgeois en partie autobiographique, *La Chamade* (1967). Les années 70 marquent un tournant: déçu par un cinéma de fiction qu'il juge trop convenu, il rompt avec celui-ci et se lance dans des projets de plus en plus radicaux.

1 BAZIN André, *Ontologie de l'image photographique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, p. 16.

2 COMOLLI Jean-Louis, «Technique et idéologie», *Les Cahiers du cinéma*, n° 229, mai-juin 1971.

3 GIRAUD Thérèse, *Cinéma et technologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 34.

Pour cela, il s'arme d'une caméra vidéo nouvellement arrivée sur le marché et se défait progressivement des techniciens (chefs opérateurs, éclairagistes...), des comédiens et du scénario pour ne plus compter que sur lui-même. L'œuvre qu'il élabore alors surprend par sa nouveauté et sa puissance. Elle attire d'autant plus les critiques qu'elle propose un rapport renouvelé au monde et une réflexion sur les liens qui, à travers l'agencement cinématographique, unissent un individu à son environnement. La démarche tient en quelques lignes que le cinéaste résume dans un entretien:

J'ai découvert petit à petit que filmer, c'était un acte corporel: si vous étiez là, c'est que vos pieds vous y guidaient, et que c'était tout votre corps qui nourrissait la pellicule. [...] J'ai été conscient assez tôt dans ma vie que l'essentiel du film était dans le rapport de mon corps avec les corps que je filmais, que tout le secret, le fond même était là, dans cette espèce d'onde, d'électricité qui liait.⁴

Assurément, il n'est pas dans notre but de mener ici une réflexion générale sur la place du corps dans la filmographie d'Alain Cavalier. Pour autant, ces quelques lignes nous invitent non seulement à penser les liens corporels qui s'établissent entre le filmeur et son sujet, mais aussi à aller au-delà de la simple analyse des choses vues. Elles nous incitent à prendre la mesure d'un

parcours: celui qui oblige le réalisateur à sortir de la pensée opératoire – pensée de science, pensée de survol, pensée de l'objet en général⁵ – pour mieux s'adonner au plaisir du sensible.

1 – Trop près du monde

a) Action-réaction

Pour comprendre la rupture opérée par Alain Cavalier dans son œuvre, notamment avec *Ce répondeur ne prend pas de messages* (1978), il convient de revenir à ses premiers films. Dans *Le Combat dans l'île*, *L'Insoumis* et plus encore peut-être dans *Mise à sac*, c'est, en effet, l'action qui prime. Le monde n'est pas considéré comme un lieu où l'homme pourrait exercer sa sensibilité, mais comme un espace géométrique sur lequel s'élève la cité présente ou future. Sans doute les sentiments ont-ils encore leur part dans les relations entre les individus, mais ils ne constituent pas la préoccupation principale. C'est ainsi que Clément (Jean-Louis Trintignant, *Le Combat dans l'île*) songe, avant tout autre chose, à la mission qu'il s'est assignée. D'ailleurs, il n'hésite pas à s'enfuir avec Anne (Romy Schneider), sa femme, quand échoue l'attentat qu'il devait commettre au nom de l'OAS. À aucun moment, il ne tient compte de son avis; à aucun moment il ne l'interroge sur ses désirs. Et, quand elle décide de rompre avec lui pour rester avec Paul (Henri Serre), l'éditeur qui l'a

4 ROBLÈS Amanda, *Alain Cavalier, le filmeur*, Paris, De L'incidence éditeur, 2011, p. 223.

5 Les expressions sont de MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 12.

cachée durant la cavale du couple, il ne voit là qu'une trahison supplémentaire dont il réclame aussitôt vengeance. Dans un contexte très différent puisqu'il relève de la criminalité, *Mise à sac* obéit, lui aussi, à une logique interprétative et tient le monde en suspens. Ancien comptable dans une usine, Edgar (Daniel Ivernel) imagine un plan audacieux pour mettre à sac Servage, une petite ville isolée qu'il a habitée autrefois dans la montagne. À l'aide d'une équipe de truands spécialisés dans le braquage, il pénètre durant la nuit dans la bourgade assoupie et, pendant qu'il paralyse les centres vitaux, laisse les professionnels s'emparer de tout l'argent: les réserves de la banque, la recette du supermarché, les salaires de l'entreprise Murtens. Là encore, l'amour n'est pas totalement évacué (après tout, Edgar n'a monté cette opération que pour se venger de son ancien patron, par ailleurs amant de sa femme), mais il n'est qu'un prétexte à agir.

Dans un cas comme dans l'autre, vivre ne signifie pas regarder, goûter, toucher ou sentir, mais penser selon ses intérêts. Certes, un sentiment (là l'injustice, ici la colère) explique en partie le besoin d'action, mais, quelle que soit la motivation première, la sensibilité de Clément ou d'Edgar s'efface au profit d'une relation au monde qui se fonde sur la raison, ou plus précisément sur des raisons. En fait, loin de considérer leur environnement comme un lieu où s'apprécie le sensible, les deux hommes en font une réalité objective où ils peuvent exercer leur intelligence

et réaliser leur projet: pour l'un, abattre la politique gaulliste qui l'insupporte, pour l'autre, renverser les rapports de forces socioéconomiques. En donnant la priorité à ce que Deleuze nomme l'image-mouvement, Alain Cavalier active le principe action-réaction. Il nous rend spectateurs d'un univers où les gestes, les attitudes, les agissements se répondent et entrent en conflit, un univers clos (le village cerné de montagnes dans *Mise à sac*, l'île de *Combat dans l'île*, les planques de *L'Insoumis*...) dans lequel les affects se règlent en pulsions.

b) La boulimie

Parce qu'elle est justement «une pathologie du lien»⁶, une pulsion mérite notre attention: la boulimie. Alain Cavalier l'évoque une première fois dans *Un étrange voyage* (1981). Dans ce film, Pierre (Jean Rochefort), quinquagénaire installé comme restaurateur de tableaux dans la capitale, décide de suivre la voie de chemin de fer avec sa fille Amélie (Camille de Casabianca) afin de retrouver sa mère disparue lors d'un voyage sur la ligne Troyes-Paris. Imaginé à partir d'un fait divers qui avait particulièrement frappé le cinéaste, *Un étrange voyage* se présente comme un *road-movie* au cours duquel un père – séparé de sa femme depuis plusieurs années – tente de renouer les liens avec son enfant. Il faut dire que tout les sépare: l'âge, les idées, leur inscription dans le temps et dans

6 SCHASSEUR Barbara, *La boulimie, un suicide qui ne dit pas son nom*, Bruxelles, De Boek, 2008, p. 23.

l'espace. Lui, restaurateur de tableaux, est tourné vers la passé et peine à voir le réel autrement que comme une surface à réparer; elle, étudiante à Science-Po, rêve d'une société sans rapports marchands tout en se jetant sur la nourriture dès qu'elle subit une crise d'angoisse. À l'abstinence paternelle, elle répond par un surcroît de dévoration. C'est ainsi qu'elle se met à engloutir tout ce qu'elle trouve dans son réfrigérateur après qu'elle a reçu la visite de son père. Son comportement a quelque chose d'animal, non pas parce qu'elle en adopterait les manières, mais parce qu'elle partage avec lui une certaine *Weltarm* («pauvreté en monde»)⁷: absorbée par son besoin de nourriture (comme d'autres le sont par le sang ou par l'argent), elle n'a plus de contact avec ce qui l'entoure. Reprenons le commentaire de Giorgio Agamben afin d'appuyer notre démonstration:

Le statut ontologique du milieu animal peut être ainsi défini: il est *offen* (ouvert), mais non *offenbar* (dévoilé, littéralement ouvrable). L'étant, pour l'animal, est ouvert mais non accessible; il est autrement dit, ouvert dans une accessibilité et une opacité – c'est-à-dire en quelque sorte dans une non-révélation. Cette ouverture sans dévoilement définit la pauvreté en

monde de l'animal par rapport à la formation de monde qui caractérise l'humain.⁸

Aussi longtemps que dure sa boulimie, Amélie reste enfermée dans le cercle des ses préoccupations: elle avale sans goûter et se saisit de tout ce qui est à sa portée sans en éprouver de plaisir. Ses sens sont annihilés parce que la jeune femme est dans un milieu qui se refuse à elle et auquel elle-même se refuse. Certes, elle continue d'utiliser ses cinq organes (nez, yeux, langue, oreilles, peau), mais elle leur dénie toute sensibilité.

On comprend, dès lors, l'importance du voyage. La voie ferrée brise le cercle et offre une *ouverture* par laquelle Amélie peut reprendre pied dans le monde. «C'est formidable d'être dans le présent»: la parole de Pierre résume le changement qui s'opère entre le début et la fin du film. Encore faut-il ne pas réduire le présent à une simple division temporelle qui permettrait de distinguer les époques. Il est plus que cela: le vif sentiment de vivre et d'être. C'est un peu ce que ressent René (Joël Lefrançois, *Re-né*, comme le précise Alain Cavalier) quand il offre à son épouse les poids correspondant aux kilos qu'il a perdus durant son régime alimentaire. Le marché était simple au moment de la séparation: s'il voulait retrouver celle qu'il aimait, il devait lui «parler à nouveau». Sous la banalité du reproche, se cache un constat plus cruel.

7 L'homonymie (Pierre/pierre), pour fortuite qu'elle soit, fait sens. On notera, en effet, que pour HEIDDEGER, «la pierre est sans monde» (*Weltlos*). Faut-il en conclure que le personnage de Cavalier est trop préoccupé par ses tableaux anciens pour garder le contact avec le monde et les siens?

8 AGAMBEN Giorgio, *L'Ouvert, De l'homme et de l'animal*, trad. GAYRAUD Joël, Paris, Bibliothèque Rivages, 2002, p. 84.

À force de manger plus que la normale, René s'est coupé des autres; il a perdu sa sensibilité et, à l'instar d'Amélie, s'est confondu avec *l'animal*⁹. Deux scènes illustrent notre propos: celle du médecin au cours de laquelle l'homme de science palpe les chairs boursouflées et insensibles de son patient; celle de la pesée pendant laquelle le fermier demande à son ami de monter sur la balance réservée d'ordinaire aux animaux ou aux aliments pour bétail. À nouveau, Alain Cavalier établit un parallèle entre la gloutonnerie et une insuffisance d'être-au-monde, comme si le glouton ne vivait plus que dans une relation exclusive qui l'emprisonne. Les gros plans sur René sont-ils là pour le signifier? En pointant sa caméra sur le visage de l'acteur, le cinéaste l'enferme, l'étouffe et le contraint; il montre combien la proximité gloutonne interdit les échanges sensibles avec le milieu. Le néant, dont le suicide mimé par René n'est qu'une variation fictionnelle, n'est dès lors plus très loin.

2 – Un double retrait

Face à une telle menace – à la fois ontologique et cinématographique – Cavalier va réagir. Rompant avec le couple action-réaction tel que nous l'avons évoqué plus haut, il impose à son

cinéma d'investir la vie sensible. Alors que, naguère, il choisissait de s'adresser, en priorité, à l'intelligence du spectateur et ses capteurs sensori-moteurs, il vise dorénavant *ses sens*. Sa démarche rappelle celle à laquelle Merleau-Ponty invitait le lecteur dans *L'Œil et l'Esprit*:

Il faut que le pensée de science – pensée de survol, pensée de l'objet en général, se replace dans un «il y a» préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvert tel qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisir de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps actuel [...], la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes.¹⁰

Si le principe est simple, la réalité est plus retorse car quiconque veut retrouver le plaisir conscient de voir, regarder, écouter, toucher, goûter, doit trouver la juste mesure. Cela implique deux mouvements complémentaires: d'une part, se mettre en *retrait* du monde, d'autre part sortir de soi-même.

a) Le retrait / la retraite

Pour justifier le premier mouvement, il suffit de relire Aristote et les commentaires éclairants de Bernard Stiegler: «Le milieu, parce qu'il est ce qu'il y a de plus proche, est ce qui est *structurellement oublié*»¹¹. Il échappe aux individus. Amélie et

9 Insistons à nouveau: nous ne comparons pas – ce serait stupide et malséant ! – René à un animal en tant que créature vivante, mais nous établissons un rapport entre l'homme et le monde. En le confondant avec l'animal, nous évoquons la *Weltarm*, la «pauvreté en monde».

10 MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.*, p. 13.

11 STIEGLER Bernard, *Passer à l'acte*, Paris, Gallilée, 2003, p. 32.

René oublie leur environnement aussi longtemps qu'ils sont occupés à leur travail de manducation et à la dévotion compulsive du monde. Ils sont, pour reprendre les mots du Stagirite, semblables aux «animaux aquatiques [...] qui ne s'aperçoivent pas qu'un corps mouillé touche un autre corps mouillé»¹². D'où la nécessité, pour eux, de s'extraire, d'agir comme des poissons volants s'ils veulent redécouvrir le monde qui les entoure. L'image que nous reprenons à Bernard Stiegler est une façon de souligner le mouvement qui ouvre à la vie sensible. D'autres images, d'autres mots sont possibles: repli, pas de côté. Mais, à vrai dire, peu importe car, derrière tous ces termes, se trouve la seule manière de laisser les choses advenir. Le sensible, rappelle Emanuele Coccia dans *La Vie sensible*, «ne coïncide pas avec le réel parce que le monde en tant que tel n'est pas sensible en soi, il a besoin de devenir sensible». Plus loin, le philosophe ajoute: «En laissant l'objet agir immédiatement sur le sujet, on n'obtient [...] aucune sensation. [...] Il faut avant toute chose que l'objet réel, le monde, la *Chose* devienne phénomène, et que le phénomène rencontre nos organes perceptifs»¹³. Ainsi, en suivant la voie ferrée dans *Un étrange voyage*, le père et la fille instaurent-ils un écart avec leur quotidien et, par conséquent,

redécouvrent les charmes du présent. Thérèse (Catherine Mouchet), dans le film éponyme de 1986, trouve un moyen plus drastique puisqu'elle décide de prononcer ses vœux. Certes, elle entre dans le couvent pour se consacrer à Dieu, mais ce n'est pas tant l'expérience mystique qui intéresse le cinéaste que le passage à l'acte de la jeune carmélite. En s'extrayant de la société à l'instar de l'assassin Pranzani dont elle tente de sauver l'âme par ses prières, Thérèse suspend l'ordinaire du monde, condition indispensable pour vivre plus intensément son engagement. Il ne s'agit pas de nier la réalité de ce qui est dehors – d'ailleurs les visites régulières du père, du médecin ou du prêtre montreraient l'inanité d'une telle proposition – mais de prendre *l'absence du monde* comme un *défaut qu'il faut*¹⁴. «J'te manque, hein?» souffle le livreur à son ex-fiancée Aimée, devenue religieuse. La taquinerie à laquelle il se livre et la réaction mi-indignée, mi-amusée de la sœur valent commentaire: alors qu'il considère la retraite de la nonne sur un mode déceptif, elle, au contraire, la voit (et Thérèse pareillement) comme un moyen de donner un sens, ou mieux des *sens*, à sa vie. Enfermée dans le monastère, loin de tout ce qui faisait son quotidien, elle éprouve plus violemment la présence de *l'hic et nunc* et de l'amour. Pour Cavalier, Jésus n'est pas seulement un dieu qu'elle honore, mais un jeune homme («un bien-aimé») auquel elle s'offre passionnément et dont le nom avive la réalité.

12 ARISTOTE, *De l'âme*, trad. BARBOTIN E., Paris, Gallimard, 1988, Livre 2, 11, 423.b.

13 COCCIA Emanuele, *La Vie sensible*, Paris, Bibliothèque Rivages, 2010, p. 23 et 24.

14 L'expression appartient à STIEGLER Bernard.

b) Arrachement de Narcisse¹⁵

Un problème reste cependant en suspens: si se mettre en retrait du monde est une condition nécessaire, elle n'est pas suffisante, il faut également s'arracher à soi-même ou si le terme paraît trop fort, sortir de soi-même. Emanuele Coccia parle d'*ex-tase*, en prenant soin, évidemment, de redonner au mot son sens d'origine:

L'esprit des vivants existe avant tout *hors d'eux*, dans les *media* où ils ont su le transformer en matière sensible. L'homme et tous les animaux ne vivent pas plus en eux-mêmes et dans leur corps qu'ils ne vivent spirituellement hors d'eux, non pas dans les choses, mais dans les *media* qui accueillent les sensibles et les intentions «intérieures». L'esprit est toujours extase avant même de se constituer comme intériorité.¹⁶

Autrement dit, la rencontre n'est possible que si, après avoir établi un écart avec le monde, le sujet sort de son égocentrisme. Le récit de Narcisse, figure tutélaire de l'œuvre d'Alain Cavalier, ne peut-il pas se lire ainsi? Le drame de l'enfant de Liriopée provient d'une double difficulté: se séparer des eaux miroitantes qui le retiennent et se démarquer de lui-même. Incapable

de s'individualiser, il fait de son environnement un prolongement naturel de son corps au risque de ne plus rien sentir. Il ne réussit ni à se mettre en retrait des choses, afin de les laisser devenir sensibles, ni à aller à la rencontre d'un «alter sans ego»¹⁷. *Ce répondeur ne prend pas de messages* propose une solution. Dans ce film qui a marqué un tournant considérable dans la carrière du cinéaste, le spectateur découvre en effet un inconnu (derrière nous devinons le réalisateur lui-même) à ce point désespéré qu'il décide de s'enfermer définitivement chez lui dans le seul but de se plonger dans l'obscurité. «Un fondu au noir», voilà comment Cavalier résumait son projet. Largement autobiographique (puisque le réalisateur évoquait la dépression qui le gagna à la suite de la mort accidentelle de sa femme), *Ce répondeur ne prend pas de messages* risquait de sombrer dans l'imagerie narcissique. Pourtant, Alain Cavalier échappe à ce reproche pour la simple raison qu'il refuse, non seulement de se nommer, mais également d'exposer son visage. Au rebours de Narcisse qui regardait fasciné ses propres traits, il ne cesse de cacher les siens derrière un bandage. Les cacher? Peut-être. Mais nous

15 Pour cette partie, nous nous appuyons sur une communication («Alain Cavalier, un Narcisse sans visage») que nous avons donnée à Boulogne-sur-Mer dans le cadre d'un symposium consacré à la figure de Narcisse.

16 COCCIA Emanuele, *op. cit.*, p. 71.

17 L'expérience du miroir était pourtant la première étape d'une rencontre avec le monde sensible. «Dans le miroir, le sujet ne devient pas objet pour lui-même, mais il se transforme en quelque chose de purement sensible, quelque chose dont la seule propriété est d'être sensible, un pure image sans corps ni conscience» (COCCIA, *op. cit.*, p. 29).

pouvons imaginer d'autres raisons: une opération chirurgicale... une maladie... la plaie sanguinolente d'une chair écorchée. Quelle que soit l'hypothèse, le choix du bandage n'est pas anodin car il fait du visage une question.

Souvenons-nous que le sentiment du visage est, selon les mots de David Le Breton, «l'objet d'une construction [...] déterminé par le statut socialement accordé à la personne». L'auteur de *Des Visages* est encore plus précis quand il ajoute que «loin d'isoler l'homme de ses semblables ou de la nature, le corps est poreux, en prise sur le monde. Pendant des siècles, il est impossible de mettre cette chair à nu en la démembrant pour voir quels organes la composent et quelle vie elle abrite [...]». La définition moderne du corps implique un triple retrait: l'homme est coupé des autres (structure individualiste), coupé de lui-même (dualisme homme-corps) et coupé du cosmos (devenu simple «milieu» de l'homme). Le corps est un reste. Mais ce reste donne son visage à l'individu¹⁸. En utilisant un bandage, Alain Cavalier, non seulement empêche la confusion à laquelle sacrifie Narcisse, mais il revient à ce qui est l'origine du visage: l'arrachement à la totalité. Mieux, il ne se laisse pas absorber dans un tout sans limite¹⁹, même s'il doit pour cela avoir

le visage couturé. D'ailleurs, la suite de la filmographie semble confirmer ce que nous avançons. Par deux fois, en effet, Alain Cavalier montre ses chairs meurtries. Certes, il existe une justification médicale à ces plaies (un cancer, une opération esthétique), mais, au-delà de ces explications presque trop banales, il y a une autre raison plus profonde: l'affirmation d'une singularité. Les cicatrices sont les signes fascinants d'une ablation et d'un retrait; elles rappellent le travail du chirurgien qui enlève la peau et le travail du filmeur qui se coupe volontairement de son environnement. Ce dernier n'avoue-t-il pas dans *Pater* (2011) qu'il craint de ressembler à son père? En recourant au lifting pour ôter le surplus de peau qui le confond avec la figure paternelle, Alain Cavalier tente d'échapper à ce que René Girard appelle le «double monstrueux». Il se tranche et se retranche. *Ce répondeur ne prend pas de messages* constitue donc une étape indispensable dans le cheminement de l'artiste puisqu'il accomplit le mouvement commencé avec les films précédents, *Le Plein de super* (1976), *Martin et Léa* (1979). Il parachève la stratégie du repli: alors que les précédents opus ouvraient un espace pour que les choses deviennent

18 LE BRETON David, *Des Visages, essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1992, p. 24-25.

19 Ce tout sans limite peut aussi désigner le suicide. «Quand j'ai imaginé le final du film, il était évident que l'homme se tirait une balle dans la tête; c'était compris dans

le projet, dans l'idée que j'en avais et il en reste toujours quelque chose pour le spectateur, bien que j'aie au tournage complètement inversé le sens en lui faisant faire du feu donc refabriquer de la lumière», «*Ce répondeur ne prend pas de messages: l'autobiographie en direct*», *Jeune cinéma*, n°224, avril 1993, p. 13.

phénomènes, il encourage l'individu à s'extasier pour aller à la rencontre d'une vie sensible. Et cette invitation s'adresse à Cavalier en premier lieu.

3 – Une adhésion renouvelée

Dans cette réflexion générale sur le monde sensible, le cinéaste a trouvé maintenant sa place; contrairement à ses confrères qui s'absentent de leur film, il décide de rester à la lisière de l'image, ni trop loin pour ne pas réduire l'espace filmique à une *cosa mentale*, ni trop près pour ne pas donner l'impression de phagocyter le réel. Cette position est d'autant plus facile à tenir que la technique a évolué et que l'usage de la petite caméra numérique permet de se défaire d'une technique parfois trop encombrante. L'opérateur lourdement équipé a laissé dorénavant la place au filmeur, ou plus exactement au corps du filmeur. Le changement de vocabulaire – *filmeur* en lieu et place de *réalisateur* – n'est pas anecdotique: il accompagne un éveil des sens.

Deux d'entre eux sont sollicités d'une manière inhabituelle: l'ouïe et le toucher. Sans doute, la première n'est-elle pas ignorée des cinéastes, comme le prouvent de nombreux travaux universitaires ou critiques sur la bande-son. Mais, comme le souligne Michel Chion, ils le font en pratiquant un voco-centrisme²⁰ destructeur et en oubliant la

matérialité de la voix²¹. Alain Cavalier s'inscrit dans une autre logique. Dans *Libera me* (1993), qui est censé raconter la vie des petites gens dans une dictature, il n'hésite pas à supprimer toute parole, afin de n'enregistrer que les bruits: le choc des corps qui s'assoient ou tombent, le crissement d'une plume sur le papier avant une exécution, le frottement d'un couvercle sur du bois de cercueil, etc. Il ne s'agit plus de voir le quotidien d'une population en proie à la peur et à la révolte, mais de ressentir le poids des choses et la consistance des événements. Au rebours des fictions qui réduisent le monde à un espace où s'agitent quelques ombres, *Libera me* lui redonne à la fois une présence et une opacité.

Le travail sur la voix relève d'une même volonté. Reprenons les mots d'Alain Cavalier quand on l'interroge sur sa position: «Je pense que j'améliore le rapport avec la personne que je filme. Mais je pense que j'améliore aussi mon rapport avec la troisième personne qui est le spectateur. Entre le filmeur, le filmé et le spectateur, il y a une circulation. Le spectateur sait qui est derrière la caméra: ce n'est pas quelqu'un d'abstrait. D'ailleurs cela fait un subjectif très particulier quand vous

humain, dans sa conduite et ses réactions quotidiennes, l'est aussi.»

20 CHION Michel, *L'Audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, p. 10: «Mais si le son au cinéma est voco- et verbo-centriste, c'est que l'être

21 CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1993 (2^{ème} édition), p. 16: «La voix est d'ailleurs là pour être oubliée dans sa matérialité, et c'est à ce prix qu'elle remplit son office premier.»

tenez une caméra et que vous parlez; c'est la plus extraordinaire voix *off* subjective. Le spectateur ne s'y trompe pas.»²² En chuchotant dans le micro pendant qu'il filme, Alain Cavalier crée un effet d'appel incomparable qui donne au spectateur un sentiment de proximité jusqu'alors inconnu. Le murmure oblige à tendre l'oreille, à se rapprocher, sinon physiquement, du moins émotionnellement. La communion entre celui qui se tient devant l'objectif, celui qui filme et celui qui regarde depuis la salle de cinéma n'est plus seulement intellectuelle, elle est quasiment charnelle.

Le toucher prolonge cette impression. Alain Cavalier n'introduit-il pas régulièrement une main dans le champ, pour saisir un objet et organiser le plan? Tandis qu'il interroge les ouvrières qui constituent ses *24 portraits* (1987-1991), il n'hésite pas à prendre un fer à repasser (*La Repasseuse*), à poser une paire de chaussures sur la table (*La Cordonnière*) ou à tourner le mannequin de la corsetière. Ici, comme dans la suite de son travail, il ne se contente pas de regarder le réel, il l'écoute et le touche. Parce qu'il est myope au point de se sentir parfois repoussé par l'optique, il va au plus près possible de ce qu'il filme et recherche le contact des objets. «Même aveugle je filmerai», confie-t-il, après la sortie du *Filmeur* (2005), dans une émission de France-culture du 16 septembre 2005, avant

d'ajouter: «Je me suis posé la question. Ça n'empêche absolument pas de continuer à tourner. Même aveugle et sourd. Il faut garder le toucher... le toucher, ça ne se perd pas.» Si la pulsion scopique anime tout cinéaste, Cavalier y adjoint donc une pulsion haptique qui passe certes par la peau mais également par le regard. D'où ces plans-contact dont Amanda Robles décrit parfaitement la nécessité:

Il est ainsi une variété de plan-contact récurrente dans toute l'œuvre de Cavalier [...]: le *plan-contact ouvrant* qui cherche à franchir cette distance interdite en allant explorer ce qu'il y a derrière, dessous et même à l'intérieur de l'image filmée. Le plan s'ouvre, image magique, à double-fond, qui laisse apercevoir une nouvelle image: jamais le plan-ouvrant n'aboutit sur le vide; il est toujours utilisé et savamment mis en scène pour susciter émoi et surprise chez le spectateur qui découvre l'enchevêtrement du réel.²³

Partant de là, l'image n'est plus réductible à la figure. Elle se fait matière sensible, chaire palpable. Elle ne vaut pas tant pour ce qu'elle dit que pour ce qu'elle suscite comme sensations mêlées. C'est la raison pour laquelle Alain Cavalier peut commencer *La Rencontre* (1996) – au titre si éloquent ! – par le plan d'une substance grise, granuleuse, visqueuse, presque palpitante; il ne s'intéresse pas à l'anecdote, mais à ce qui se passe entre lui et ce qu'il filme;

22 LEMARIÉ Yannick, MIKLES Laëticia, «Alain Cavalier, un autoportrait en cachette», *Positif*, n°481, mars 2001, p. 86.

23 ROBLES Amanda, *op. cit.*, p. 41.

il ne guette pas l'événement, mais la sensation. De la même façon, dans *Irène* (2009), il ne s'arrête pas à l'image que le miroir lui renvoie; il renoue plutôt, au-delà de la surface réfléchissante, avec son épouse défunte et s'émeut de cette étoffe légère dont sont faits nos rêves et la morte. Dans un cas comme dans l'autre, il retrouve le geste des peintres qui tentent de libérer la figure de l'impératif narratif afin de produire des sensations

plutôt que des discours. Alors que le *regard-visuel* cherche des probabilités intelligibles, l'haptique (conjointement le visible, l'audible et le tactile) établit des correspondances sensibles, un monde où le plus important n'est pas ce qu'on comprend mais ce qu'on ressent, où l'image offerte au spectateur résulte moins d'une construction intellectuelle que d'une synesthésie partagée.

Doru POP

What's Eating the Romanian "New Wave"?

Abstract: Without trying to identify a sub-genre in the Romanian contemporary cinema and without searching for the so called "cooking films", this paper is analyzing the usage of food and eating in the "new wave" films of the Romanian cinema. Treating food and food consumption as a social practice and using the concept of food semiotics, the author presents some of the most important usages of eating in the contemporary Romanian cinema.

Keywords: Romanian cinema, food, eating, taste, sensation, spectator, synesthesia.

The digestive system of the visual consumers

We are "visual consumers" (Schroeder 3-4), we consume and devour visual products and visual objects. Today Cinema is one of the most important technologies by which we absorb information through our most important sense: the sight. As Ian Christie has put it, cinema is in and by itself a form of consumption, a "devouring" of meanings, ideas and realities. This visual consumption takes place in a production world where the reproduction of images is made in a similar way to fast food. We consume pre-cooked advertising and film products, yet visual production is limited in terms of its scope. Cinema, and the other related video technologies, is fundamentally an art of two senses: sight and sound.

Pushing towards the limits of other senses has always been a question for the philosophers and practitioners of cinematic arts. One possible answer was the concept of haptic gaze (*regard haptique*), the term used by Gilles Deleuze (and borrowed from Alois Riegl), which explains how, using vision to stimulate the other senses, cinema has the capacity

Doru Pop

Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca
E-mail: doru.pop@ubbcluj.ro

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 58-67

to put the viewer in a state of mind which allows almost tactile experience (Deleuze 25-26). This tactile capacity of visual arts, documented from Ancient art to that of the Renaissance, gives vision a capacity beyond its limitations. So the tactile function of the vision, pushing beyond the optical and into the sensory, allows cinema to be crossing the visual boundaries of the cinematic and reaching to the limits of tactility and even olfactory perception. The Soviet cinematographers, like Eisenstein, were among those pushing these limits further and further, some of them suggesting even that film should become an all inclusive medium of expression, one that would address "all the senses", which would physically move the spectators through the use of montage (Eisenstein 38).

It was Antonin Artaud (1971) who went on speaking about a "third type" of film making, one that would be a mixing of the "pure", visually based cinema, and the "psychological", emotion filled cinema. This third cinema would be a cinema of senses, of sensations produced by the eye, yet existing in the other senses too. Being a purely audio-visual form of expression, cinema can only stimulate those other senses in order to generate a feeling, a substitute for the real experience. Yet eating is one of the facts, like smelling and sensing odors, which refuses itself to the visual nature of cinema making. Eating and "tasting" art was one of the key issues for experimental artists, and cinema proposed some of the most awesome experimentations with

food in an aesthetic way. Crossing the line between the screen and the experience of the viewer, starting with the 16th and 17th century masters and (not) ending with the experiments of Viennese actionism, was a constant provocation, which reverberated into cinema (Keller 2006).

In this context, the question is if cinema can integrate the taste into its mode of production, if this peculiar sense can become a part of the visual "devouring" of cinematic production. Seeing how taste is used in some of the Romanian new cinema movies could provide some hints on the motivations and the techniques of how the movie makers are dealing with this issue.

Sitting at the table of the Romanian cinema

Cristian Mungiu ironically characterized the Romanian film by the fact that it is centered around a "scene at the table" (quoted by Chirilov 13), that is we can find an ubiquitous sequence in most of the Romanian films, in which the characters sit around a dinner table, allowing the director to build a *mise-en-scène* filled with psychological tension. Chirilov reviewed the wide variety of Romanian films belonging to the "new wave", from Radu Muntean's *The paper will be blue* or *Tuesday after Christmas*, where using the dinner table is a tool for insight into the characters' inner emotional world, to Florin Șerban or Marian Crișan where the table is an intermediary object, used to present relational dynamics between the characters. I believe that it is even more

important to see how these locations of the action, beyond the simple typology of the “table scene” could be suggestive for the deeper levels of significance into these films. Identifying a sub-genre in the Romanian contemporary cinema, one close to what was called “food films”, I suggest we should analyze the implications of the usage of food and eating in the “new wave” films of the Romanian cinema. Treating food and food consumption as a social practice we can identify the conceptual use of eating in the contemporary Romanian cinema. The physical nature of the act of eating shown on the screen goes beyond the relationships or the character development, it is about getting in touch, being moved by the cinematic production in a different way than the classical movies are doing it. It is my contention that we are witnessing a search for a multi-sensory, synesthetic experience, produced by the two senses (sound and sight) to stimulate other senses, widely practiced in European moviemaking (Marks 22).

Semiotics of food

Of course, there is a long history in the arts dealing with the relationship between color and taste (as it can be traced from Goethe to Klee), or the correspondence between the music and the images (as it is for Kandinsky), yet the role of taste in the visual arts is still a debated problem. One possible answer to this problem comes from the anthropology of culture, from a structuralist interpretation of

visual representations. One of the fathers of cultural anthropology, Claude Lévi-Strauss, argued in his seminal book describing the cultural distinctions between the primitive and the civilized (*Le cru et le cuit* 1964) that we can interpret the eating practices of a group as relevant for the entire cultural practices of that group. The hypothesis of Lévi-Strauss concerning the „preparedness” of aliments distinct from the “raw” nature of food in the wild, has a very pragmatic, interpretative ending. Preparing and using the food is to be considered as one of the first and most primitive layers of code making in human societies.

As human beings we not only eat food, we attribute characteristics to that food, that is we make the processed aliments relevant for our social status. Thus, following the “food trails”, we can identify the deeply rooted significations about social practices and social identities. So, if processing food is an indicator of the possibility of processing reality, of transforming that which is natural into a carrier of significance, by consequence any form of transforming a raw signifier into a secondary, “cooked” signified, becomes a form of semiotic. Here food processing is a primitive expression of semiosis.

Later, in *L'Origine des manières de table* (1968), Lévi-Strauss takes further his analysis, suggesting that culinary rituals are indicators of social structures, of the organization of human societies as a whole. Not only that the way we treat food is relevant for the way we operate

with meaning in society, but our table "rules and habits" become indicators of the emotional dynamic within the group. And, since eating contains the cultural practices of a given group, by interpreting these practices of eating we have access to the initial conventions, to the profound meanings otherwise hidden.

In the logic of the "semiotics of food" – the way we eat as a representation of the way we see the world we live in – we must follow the differences between our practices concerning eating. As in all cultures we attribute symbolic meaning to our food, from the Hebrew tradition of eating bitter herbs to remind the chosen people of their bitter life during the captivity, the Hindu interdiction of eating cow meat, due to the connection to the bounty-full Goddess of the Earth, or the Christian representation of the body and the blood of Christ by their food substitutes, bread and wine, we should look at food as never being just food. Food is always codified by the cooking and preparing practices, by the codes we embed in the act of making our food. These codes are based on a fundamentally structuralist approach to all forms of signs, where the permutation of an opposing set of terms (cooked-raw; fresh-rotten) become indicators of the qualities of the given cultural object, environment, of the social practices they take place in.

So, if cooking is a sign, a manifestation of cultural elaboration, that is invested with meaning, it is allowing us to have access to the embedded significance. One obvious expression of this significance is

that the relationship we have with food is an indicator of our social status, of the position we are taking in society. But the "code of food" is more complex, it carries more than the codes of social relationship or social hierarchies, it is an expression of power structures and cultural practices. And this, as Brower suggests, this cultural interpretative tool, can be used in films to "communicate important aspects of character's emotions, along with their personal and cultural identities" (Bower 1). So the interaction with food and the treatment of food as related to the actions on the screen must be seen as part of meaning creation in cinema. Food is an indicator of the ethics and moral values of the characters, but also of the inner dynamics of meaning production in any film.

Here I will be using some relevant examples from some of the most important cinematographers of the new Romanian cinema, like Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu and Cristian Mungiu, in order to discuss the role played by eating in cinema. In the following analysis I will apply the binary structure of myth-making and myth interpretation proposed by Lévi-Strauss: savage – civilized, processed – natural, to give a description of the signification searched by the contemporary Romanian moviemakers.

Eating (in) cinema

Although food and nutrition play a fundamental role in our lives, the classic film practice deliberately ignored these functions, constantly avoiding

images of people eating. Eating was, in the traditional film canon, a gesture of irreverence. In a very Victorian way of thinking, eating in front of other people was not a nice gesture, and so the unsightly nature of the eating has put food, together with taste as sensation, outside the interest of cinema. They were the “missing meals and appetites” of early moviemaking (Zimmerman 2009). Because it was commonly accepted that movies cannot show their feelings of people who eat and even less what they taste when they eat, cinema excluded eating as a function and attributed it other roles.

Zimmerman describes three key ways classical cinema uses food and represents the act of eating. At the first level, food is a simple prop, it is an element belonging to the setup, used to localize or to contextualize the narrative within a historical or spatial frame. Here food is a function that allows the author to create subtext hermeneutics, and send us simple information. For reasons related to the arguments of the “pure” aesthetics of film, which makes eating an ignoble visual action, filmmakers started avoiding it by an ellipse, which can integrate eating in a temporal split, or they simply placed it in the background. This gave another important function of eating, which was early on used into movies, that is to indicate the fast passing of time. As Orson Welles does in the now famous sequence of the time passing by in the relationship between Charles Kane and his wife, the table is only a

background which allows the director to build intellectual significance. In an even more primitive way, eating allows time to be processed in the movies, most of the times the character sits at a table, then we see him standing up – he has finished eating, time passed by.

The third level of using the food in cinema is by attributing symbolic and metaphorical significance to it, building a deeper reference level into the scene (Zimmerman 9). This is best exemplified by the famous table sequence in Bunuel’s *Viridiana*. The action takes place at the table of apparently regular people, but it is a reference to the Last Supper of Christ. Another symbolic treatment of food is to build it metaphorically, from a simple material to a psychological tool. As it happens in the famous *Gold rush* sequence, where Charlie Chaplin eats a slice of his own boiled shoe soles, and later becomes himself a roasted chicken in the eyes of his antagonist, food is used as a narrative tool. This also happens in comedy films, where playing with food (throwing tarts or cream pies) are comic instruments, since food is always available, yet is only an object, devoided of its primarily quality, the taste.

The soup as the primordial liquid of Reality

The artificial nature of most of the traditional cinema productions was the fact that it seemed to ignore basic bodily functions: sleeping, excretion, eating were deliberately avoided since they did not seem to be important in the

narrative development. They were simply "dejection", shameful and disgusting references to our animality. Cinema was "disembodied" (Elsaesser), yet even these theoreticians, interpreting the role of senses in cinema are relying only on hearing, touching and thinking. As it was the case with other biological functions of our bodies, the cinema evaded the puritan constriction imposed on its modes of production, and during the 50s, together with the growing interest for realism in the European cinema, as it was with the British kitchen sink films, but also with the French Nouvelle Vague, the bodily actions became integral parts of the aesthetics of cinematic realism. In this respect, eating and cooking were considered fundamental parts of the realism of life, not only representing the materiality of the visible world, but also reshaping the universe where human beings live. This meant a return of the kitchen as a filmic space: many of the new Romanian films are beginning or are ending in the space of the kitchen.

In Corneliu Porumboiu's movie *Polițist adjektiv* (*Police, adjective*) we have an important use of the kitchen space and of the act of eating. The main character, the policeman, troubled by a moral dilemma, is all alone at the table, and we see him in a close up eating soup for several minutes. This is the point where the "Real" takes place, that "Real" which Roland Barthes has called (with respect to photography) the *punctum*. It is that hole, that single element which pokes out from the image and "pierces" the viewer, bringing him

into the created Reality (Barthes 26-27). The fact that Porumboiu puts his character in this deeply human position, making us witnesses to a fact of life otherwise ignored by cinematographers, has to do with the interest for realism of these young moviemakers.

Have you eaten yet (any Romanian cinema)?

Eating is also fundamental in another key film of the Romanian new wave. Cristi Puiu's *Cigarettes and Coffee* (*Un pachet de cafea și un cartuș de Kent*) is taking place within a "table scene". Unlike the Romanian movies before him, Puiu creates a context where we do not take part in a symbolic reconstruction of the world (like in Pintilie's ending of the *Oak Tree – Balanța*), but we are witness of a natural scene. A son greedily eats course after course, in the middle of the dialogue with his father, without caring about the spectator, without any courtesy towards his parent. This treatment of the realistic dialogue is, more importantly, relevant for the inner dynamics of the Father-Son relationship. The son eats incessantly, and the Father only gets a glass of water, which he never manages to drink, and which is chose also by his son, all the while watching the greed and almost gluttony manner in which his offspring becomes a representation of the capitalist consumerism.

There is no *plan-séquence*, as in other new wave movies. On the contrary, "Reality" is built upon other cinematographic techniques. The table scene

begins with a standard medium shot, and it starts *in medias res*, that is it begins when we already see an empty plate on the table, an indication that the son had already eaten a meal before, and now the waiter brings him the second plate, maybe even the third course, since it is an apple pie. We also find out that the son had already drank a beer, since the waiter offers him another one. He refuses and condescendingly asks his father: "Have you eaten, yet?" And the father says twice that he is not hungry, although he looks starvingly at the son, as he starts eating the pie. From now on the son will speak only with his mouth full, with a total lack of respect for the father, and the sound of cutlery on the plate is counter-pointing his father's words. The son scornfully masticates while his father describes his life tragedy, the loss of his job, the desperation of a life time lost. In this context, the food becomes not only a metaphor of relationship, it is a narrative function, one positioning the viewer, by counter-shot over the son's shoulder, in his eating position. We are the ones who are "eating" the information about this person's life, we are chewing without feelings, we are tasting the deep despire.

Relevantly enough, the job the father used to have was also tied to food and to eating practices. He used to provide food for a worker's canteen, he was transporting peas, potatoes and noodles meant to feed the working class. "Now there is no one to be fed", says the father, all the while his son continues to eat. The references to processing food are constantly present during the entire

narrative. For example, later on in the discussion, we find out that the father is going to cook a potatoes soup – one of the simplest and cheapest meals, even for Romanian standards – another indication of the social status of the father. Here, the counterpoint becomes obvious and even transparent. While the "working class" is no longer fed by the government, a new social category of workers is born, one of capitalist extraction, which does not need society to be feeding them, they provide for themselves, they are the egoistic devourers, the emotionless eaters. This becomes more than clear when the son gets a coffee, and the father is still undecided about what to order, that the son asks for another piece of apple pie, and surreptitiously asks for a special part, a crunchier part of the pie. A cup of water, says the father, and the son decides for him, "bring him a Dorna". The entire scene describes, by simply showing eating and drinking practices, the power relationship between the two and their ideological universe. As we will see later, the father is unable to understand the difference between instant coffee and "Lavazza" coffee, as he is not able to understand the difference between the various types of bottled water offered to him. His incapacity to perceive the differences between different types of processing food is a manifestation of his incapacity to understand the cultural changes taking place in society, in the general transformation of his world.

While the crunchiness of the pie asked by the son is simultaneously an indicator of the crunchiness of the son towards the

father, his lips seem clenched in the sugar of the pie while telling his father what to do, and the choosy nature of his character. His mouth is filled with sweetness, yet the words he mutters are bitter and sour for the ears of his parent. Since almost the entire discussion between father and son is conducted with the son masticating his food, Cristi Puiu is leaving us with the bitter taste in our mouth.

Human versus animal

Another important director of the new generation, Cristian Mungiu, is also using the table scene and eating as a device to create significance. As it happens in *Tales from the Golden Age*, in the episode dedicated to the killing of the pig, we see how social hierarchies are clearly indicated (not only in Communist time) by the food children have in their lunch box. In an apparently egalitarian society, young children were educated early on that some are "more equal" than others, and this showed in the food they were eating. The son of the militia officer is eating salami sandwiches, while his comrade is selling his intelligence for food. In the school the boys make transactions with food, one of them sells his help for the tests, for sausage and pork skin. Here, in a parodic manner, Mungiu (who wrote the screenplay of this episode, although not directing it) refers in an oblong way to the scarcity of food during Communist time, when people had to use primitive practices, like killing pigs in the courtyard of their block of flats, in order to provide meat to their family. The militia officer, who is supposed to uphold

the law, brings an "alive" pig in his apartment. This is paired in a symbolic way to the nature of his existence. The way people in Communist Romania found their food becomes an indicator of the primitive status of their very life. Illegal and illicit, the killing of the pig is done by the upholder of the law. And the solution they find to kill the pig, which is gassing the animal, is not due to their "humanism", but to their secretive way of life, since they want to avoid social participation, they do not want to share this food.

At the next level, we must note that the social value of the pig is here a reference to the lowest form of eating, there is nothing prestigious about the way people get their food, and the indoors slaughter is a reference to the dismantling of the intimate space, which should have been a space of non-violence. The apartment becomes a butcher's house, hinting to the "unclean" nature of Communism. The pig (not due to religious reference, but mostly because in Romanian "pig" is used as a swear word) becomes an indicator of the unclean relationships humans developed with each other. Finally, all the citizens of the Socialist Romania were brought to their lowest manifestations, their dehumanization being complete when we are witnessing their eating habits. The beastly nature of the "new human beings" becomes obvious in the discussions about the various options they have for killing the pig: strangulation, shooting, and finally it is the young school boy proposing the solution of "gassing the pig". Even children are debased from

their human condition to the animalistic, primitive state. If food is profoundly connected with our emotions and our passions, in a deep psychoanalytical way, the pleasure that we obtain from eating being linked to our sexual pleasures, when empty mastication takes place, it is only an expression of the void of any desire and pleasure, finally indicating the depletion of significance in the film itself.

This binary pair of significances, human versus animal, is also present in Mungiu's Palme d'Or winning movie *4 months, 3 weeks and 2 days*. On one hand there is the brutal abortion, which makes our stomach turn, in a very terrifying scene where we see the bloody fetus thrown on the floor of the bathroom, which is opposed to the polite and civilized manner in which Găbița, who just aborted, sits and waits for her food. "I was hungry", she answers her friend, and here slow development of the sequence gives us the awful sensation that the separation between the brutality of the killing of the baby and the animal state the woman was thrown is very narrow. Here the symbolic boundary is broken by Otilia's gaze towards us in the end of the movie we are distributed as witnesses of the transformation of these women on the screen. They are falling from human beings into an animality caused by broken social relationships. Raped, abused and emotionally terrorized, they end up as devourers themselves.

Before, in the same movie, we have another table scene, which is taking

place in the house of the Radu family, when Otilia goes to visit her boyfriend, and where a ritualistic eating takes place. Even if food is about family, since cooking is done in the private space of the nuclear group which is bonded by eating together, in this scene eating is a method of social separation. During the entire time Otilia sits at the table, she does not eat anything, and the refusal to eat is equivalent with the refusal to integrate in that group.

Constructed at the borders of gore and horror films, *4 months...* is a movie where shock and disgust are used to obtain emotional reactions from the viewer. In this movie, eating is a form of violence, since all eating is based on an initial violence on a life form. Left almost dead in her hotel room after the brutal abortion, while Otilia searches panicked for her (and we are also searching with the main character), Găbița sits in the restaurant of the hotel, looking with an empty gaze outside the screen. No longer sick, now she is in the mood for a cigarette, while asking Otilia if she buried the fetus, she has ordered food. By this, she is finally devouring herself, and devouring her humanity. "What is this?", Otilia asks the waiter who brings a plate of meat, and the waiter's answer is more powerful, since the menu from the wedding next door is a list of body parts: "beef loin, pork loin, fried liver, breaded brain, marrows...". While Otilia settles for a bottle of sparkling water and Găbița looks emptily at the menu, the main character looks towards the spectator, breaking the wall

between the two worlds. It is now that the disgust becomes almost physiological, the tension built by the director reaches its peak when a very corporeal disgust, a visceral reaction coming from the visual encounter with the narrative generates an emotion that can be almost tasted. This is what Mungiu succeeds to do in this sequence – to make the spectator participate at the “taste” of the visual object (as in other sequences of the film, the spectator is involved by participation

to emotional or psychological tension by hearing and moving).

Sitting in the movie theater we are not only viewers. By using the final *décadrage*, the moving of the visual attention creates a connection between seeing, hearing and tasting. The final *mise-en-scène* is designed to create a visceral sensation within the viewer, one that we cannot experience without this reflexion of the camera into our mind. And this is beyond the simple witnessing of people eating or partying. It is a pure cinema of sensations.

References

- ARTAUD Antonin, *Collected Works of Antonin Artaud*, Trans. CORTI Victor, London, Calder and Boyars, 1971.
- BARTHES Roland, *Camera lucida. Reflections on Photography (La Chambre claire)*, New York, Hill and Wang, 1981.
- BELL David, GILL Valentine, *Consuming Geographies: We Are Where We Eat*, London, Routledge, 1997.
- BOWER Anne, *Reel Food: Essays on Food and Film*, London, Routledge, 2004.
- CHIRILOV Mihai, “Stop-cadre la masă”, in *Noul cinema românesc. De la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu*, coord. CORCIOVEANU Cristina, MIHĂILESCU Magda, Iași, Polirom, 2011.
- COUNIHAN Carole, VAN ESTERIK Penny, *Food and Culture: A Reader*.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon – Logique de la sensation*, trans. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, London, Continuum, 2003 (1981).
- EISENSTEIN Serghei M., *Writings 1934–47. Selected Works. Vol. 3*, Ed. TAYLOR Richard, transl. POWELL William, London, BFI Publishing, 1996.
- ELSAESSER Thomas, HAGENER Malte, *Film Theory. An Introduction through the Senses*, New York, Routledge, 2010.
- KELLER James R., *Food, film and culture: a Genre Study*, Jefferson, North Carolina, McFarland, 2006.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Le cru et le cuit* (1964), in *Mythologiques*, vol. I, trans. WEIGHTMAN John and Doreen, London, J. Cape, 1969.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *The Origins of Table Manners* (1964), in *Mythologiques*, vol. III, trans. WEIGHTMAN John and Doreen, London, J. Cape, 1969.
- MARKS Laura, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, Duke University Press, 2000.
- SCHROEDER Jonathan E., *Visual consumption*, London, Routledge, 2002.
- WOOD Roy C., *The Sociology of the Meal*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995.
- ZIMMERMAN Steve, *Food in the Movies*, Jefferson, North Carolina, McFarland, 2009.

Ioan POP-CURȘEU

Films et parfums ou quelques réflexions sur les synesthésies cinématographiques

Movies and Perfumes, or Some Reflections
on Cinematographic Synesthesia

Abstract. This paper shows the synesthetic possibilities of cinema, focusing on the manner in which olfactory sensations are rendered by moving visual images. Some techniques are identified and described: the verbal discourse (common to literature and cinema), the showing of scented substances, the act of breathing and the *close ups* of the nose, the accelerations and slow motions, the association between image and music, etc. The main example discussed in the paper is Tom Tykwer's movie: *Perfume: the Story of a Murderer* (2006).

Keywords: synesthesia, cinema, olfaction, perfume.

Au cours du XX^e siècle, des penseurs illustres se sont constamment intéressés aux rapports entre les mécanismes de la perception visuelle ou auditive et le cinéma. Beaucoup d'ouvertures théoriques ont été tentées, depuis les recherches fondatrices de Hugo Münsterberg et Rudolf Arnheim¹, en passant par la définition du film en tant qu'«objet à percevoir» par Maurice Merleau-Ponty en 1945², ou bien par la constatation d'Edgar Morin que «la caméra mime les démarches de notre perception visuelle»³, pour arriver à

Ioan Pop-Curșeu

Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca
E-mail: ioancurseu@yahoo.com

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 68-80

- 1 ARNHEIM Rudolf, *La Pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976. Voir aussi, du même auteur, *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator* [L'Art et la perception visuelle. Une psychologie de la vue créatrice], Bucarest, Meridiane, 1979.
- 2 MERLEAU-PONTY Maurice, «Le cinéma et la nouvelle psychologie?» [conférence du 13 mars 1945], *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966, p. 85-108.
- 3 MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Gonthier, 1958, p. 102.

travers la théorie de l'«image-perception» de Gilles Deleuze⁴ aux plus audacieuses investigations contemporaines (celles de Jacques Aumont, entre autres). Il n'en est pas moins vrai cependant que, au milieu d'une ahurissante pluralité de voies, certaines pistes restent ouvertes, réclamant de nouvelles interprétations.

Pourvoyeur de sensations surtout visuelles ou auditives (action directe des *stimuli* sur les analyseurs sensoriels au cours des séances de projection), le cinéma semble être incapable de faire éprouver au spectateur les subtilités de l'odorat, du toucher, du goût, ainsi que la transformation des stimulations sensorielles en concepts perceptifs / images perceptives. L'action des *stimuli* olfactifs, tactiles, gustatifs sur les analyseurs sensoriels étant indirecte lorsqu'on voit un film, il faut se demander comment le cinéma produit des concepts perceptifs liés au goût, au toucher et à l'odorat. Une table bien garnie peut faire saliver le spectateur, l'aider à retrouver des saveurs enfouies au plus profond de sa mémoire, ou bien évoquer le souvenir d'orgies gastronomiques (comme dans le *Satyricon* de Fellini, 1969, ou dans *La Grande bouffe* de Marco Ferreri, 1973); un personnage qui caresse le corps d'une femme, la carrosserie d'une voiture ou la carlingue d'un avion (*Aviator* de Martin Scorsese, 2004) renvoie à toutes les joies de la tactilité, en questionnant la nature

même du toucher en tant que sens de contact...

Parmi tous les sens qui semblent secondaires dans le processus de réception d'un film, j'ai choisi de privilégier l'olfaction, puisque rendre à l'écran une réalité aussi essentiellement immatérielle que le parfum, ainsi que son action sur les personnages de l'histoire, ou encore plus sur les spectateurs, me paraît représenter un immense défi pour les cinéastes. L'olfaction nous place d'emblée dans le domaine des choses impalpables, voire irréprésentables, et son implication dans le travail de constitution des significations esthétiques – à la fois chez les réalisateurs et chez le public – s'avère des plus délicates.

Il faut tout d'abord s'arrêter un peu sur les expériences concrètes qui consistent à vaporiser des parfums dans les salles de cinéma, à l'aide de plusieurs dispositifs techniques, dans l'espoir de créer des expériences synesthésiques en associant les odeurs aux perceptions visuelles et auditives spécifiques au film. Le rêve d'infuser une senteur aux films est ancien, et les premières tentatives dans ce sens remontent à 1906, quand des boules de coton imprégnées d'huile de roses ont été utilisées pendant une projection de *The Rose Bowl*, donnée dans The Family Theatre de Forest City, PA. Plus tard, vers 1929 et 1933, des propriétaires de salles ont libéré d'amples vagues de parfum parmi les spectateurs, à partir des caves, ce qui a eu plutôt pour conséquence d'étourdir ceux-là et d'«empuantir» l'atmosphère pendant plusieurs jours. Le fameux Walt

4 DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 104-124 (chap. 5).

Disney, dans le projet initial du dessin animé musical *Fantasia* (1940), a été un des premiers à inclure l'utilisation des stimuli odorants dans la conception même de l'œuvre cinématographique et n'y a renoncé que pour des raisons financières. Dans les années '60, le cinéma, confronté à la montée en puissance de la télévision, a essayé d'attirer les spectateurs en diversifiant l'offre et en proposant deux types de film «parfumé»: le Smell-O-Vision et l'AromaRama. Le premier type se fonde sur le système «Scentovision», inventé en 1939 par le Suisse Hans Laube, repris à une très large échelle dans le film *Scent of Mystery*, produit et lancé en 1960 par Michael Todd Jr., qui a rebaptisé l'invention initiale d'un nom plus sonore: Smell-O-Vision. Ce système consistait à diffuser des odeurs liées à la trame du film par des tubes fixés à chaque siège, toutes les fois que la bande sonore marquait un certain point de son évolution; plus de trente odeurs ont ainsi été employées dans *Scent of Mystery*. Le deuxième type, concurrent, l'AromaRama (terme forgé sur le modèle du Cinérama), se fondait sur une trouvaille de Charles Weiss, et consistait à faire circuler les odeurs à travers l'installation d'air conditionné de la salle de projection. L'AromaRama a été utilisé en décembre 1959, lors du lancement américain de *Behind the Great Wall*, film de voyage en Chine réalisé par l'Italien Carlo Lizzani. Les innovations n'en sont pas restées là, quoique le public et la critique se soient montrés réfractaires: en 1982, le réalisateur américain d'avant-garde John Waters proposait aux spectateurs

des cartes odorantes pour la sortie de *Polyester*. Plusieurs scènes du film étaient marquées par des numéros correspondant à un numéro de la carte: on grattait l'endroit et l'on pouvait renifler l'odeur censée dominer l'image que le spectateur avait devant les yeux (*scratch and sniff*⁵). En 2006, NTT Communications a impliqué les nouvelles technologies dans l'utilisation des odeurs dans les salles de cinéma: à sept moments cruciaux de l'évolution narrative du film de Terence Malick *The New World*, des odeurs ont été téléchargées automatiquement par un serveur Internet connecté directement à la bobine du film⁶.

Toutes ces tentatives, quoique relativement réussies sur le plan technique, n'ont pas joui longtemps de la faveur du public, vite rassasié du caractère factice et des imperfections de procédés qui n'avaient d'autre but que de donner une consistance réelle à ce qui par définition n'en a pas, et donc ne s'appréhende pas mécaniquement, à savoir le parfum. Quand tout le public se penche dans le

5 L'idée des cartes *scratch and sniff* a été reprise en 2010 par le réalisateur norvégien Tommy Wirkola lors de la sortie de son film *Kurt Josef Wagle and the Legend of the Fjord Witch*.

6 Sur ces expériences olfactives dans le cinéma, voir <http://filmusik.com/smell-o-vision-vs-aromarama/>, <http://en.wikipedia.org/wiki/Smell-O-Vision>, ainsi que DIACONU Mădălina, *Despre miresme și duhori. O interpretare fenomenologică a olfacției [Des parfums et des puanteurs. Une interprétation phénoménologique de l'olfaction]*, Bucarest, Humanitas, 2007, p. 150-151.

noir et regarde fixement les cartes pour trouver le bon numéro à gratter, ou bien quand certaines gens moins sensibles reniflent bruyamment à la recherche d'une odeur trop volatile et difficilement localisable, la situation de réception esthétique devient grotesque. Ni le système Smell-O-Vision, ni l'AromaRama, ni les cartes *scratch and sniff* n'ont réussi à évacuer une question qui, heureusement, a continué de se poser: comment dépasser les barrières matérielles posées par l'utilisation cinématographique du parfum? Les cinéastes ont vite saisi que les scientifiques, les distributeurs et les producteurs n'empruntaient pas la bonne voie en immergeant le public dans un monde de senteurs réelles. Puisque le cinéma est un art qui repose sur des suites de photogrammes, il s'agissait tout simplement de faire signifier le parfum à travers l'image⁷, donc de réellement ressusciter le vieux rêve baudelairien des synesthésies, ce qui ne manquait pas d'avoir quelques inconvénients...

Pour pallier ces inconvénients, les réalisateurs peuvent faire discourir les personnages / narrateur(s) sur les sensations olfactives ou sur les images perceptives que réveillent les parfums, mais c'est là sans doute une solution un peu trop facile. Ici, le cinéma se

rapproche de la littérature, car c'est aux mots qu'incombe la tâche de transmettre au spectateur les informations; c'est au cœur du discours que les parfums sont décrits et classifiés, et que leur impact émotionnel et intellectuel se fait deviner. De tels discours sont fréquents dans *Profumo di donna*, comédie dramatique de Dino Risi (1974), et dans sa transcription américaine, *Scent of a Woman* de Martin Brest (1992). Les deux protagonistes masculins, d'anciens militaires aveugles (l'un joué par Vittorio Gassman, l'autre par Al Pacino), ont pu développer une sensibilité olfactive aiguë, qui donne au monde dans lequel ils se meuvent une structure et une forme différentes de celles qui émergent à travers le visible. Grands amateurs de femmes, ils en décrivent les diverses odeurs, celles du cul, de l'entre-jambes, de l'aisselle, des seins et des divers types de peau, activant ainsi dans le cerveau du spectateur tout un réseau d'associations linguistiques. Souvent, les discours sur les odeurs des femmes sont accompagnés – de manière prévisible – par le mouvement des ailes du nez, censé faire voir l'acte même de la respiration goulue, chargée de désirs érotiques: les narines deviennent un réceptacle non pas du sexe de l'autre, mais de tout son être condensé dans une gamme de senteurs.

Le langage, médiateur incontournable des perceptions, offre aux réalisateurs des issues de bon sens, quoique la terminologie liée à l'olfaction soit – en général – beaucoup plus pauvre que celle qui se trouve en rapport avec les quatre

7 QUIVIGER François, s'est penché sur un problème similaire, en étudiant le monde sensoriel des artistes de la Renaissance, *The Sensory World of Italian Renaissance Art*, Londres, Reaktion Books, 2010.

autres sens et quoiqu'elle se serve d'un nombre réduit de termes vraiment spécifiques⁸. Les cinéastes semblent miser sur le fait que les descriptions les plus nuancées des expériences olfactives sont sorties de la plume des écrivains, à commencer par Baudelaire. À travers les scénarios, ils se font donc poètes et prosateurs, en essayant d'exprimer l'inexprimable. Le remarquable film de Tom Tykwer, *Le Parfum: histoire d'un meurtrier* (2006), adapté du best-seller homonyme de Patrick Süskind, fonde à un premier niveau son architecture cognitive liée au parfum sur des stratégies discursives: un narrateur dit l'histoire d'un personnage extraordinaire, Jean-Baptiste Grenouille, figure marquante du XVIII^e siècle, mais inconnue car son unique ambition s'est bornée à l'exploration d'un domaine «qui ne laisse pas de trace dans l'histoire», à savoir le domaine impalpable des odeurs. Ce narrateur, secondé souvent par les personnages mêmes de l'histoire qu'il raconte, parle magnifiquement des odeurs, en prélevant souvent des phrases telles quelles du roman de Süskind. La copie, la coupe intelligente, résout efficacement la question de l'adaptation d'un texte jugé difficile à employer par Stanley Kubrick, Martin Scorsese et Miloš Forman, qui avaient travaillé avant Tykwer sur le projet.

Mais, en plus du discours narratif, le film de Tykwer montre clairement qu'il y a des manières spécifiques de filmer, des particularités de montage, des truquages,

des métaphores visuelles qui essaient de reproduire les mécanismes cognitifs de la perception (à un état presque expérimental / post-expérimental), en transformant le cinéma en art total, capable de se confronter à tous les types de *stimuli* sensoriels et de les structurer en expérience utilisable pour le spectateur, ce qui n'est pas sans remodeler le rapport au monde réel du sujet de l'expérience esthétique. Plusieurs techniques pour rendre l'action du parfum en images visuelles peuvent ainsi être identifiées (et cela constitue peut-être un des plus beaux cas de synesthésie):

1) Du point de vue purement visuel, les cinéastes ont la possibilité de circonscrire le monde des odeurs en montrant des matières particulièrement odorantes, dans le style des natures mortes flamandes du XVII^e siècle, qui combinaient les poissons avec les fruits et légumes, ou bien les viandes saignantes avec les épices enflammées de l'Orient. Tom Tykwer recourt à une stratégie similaire lors du premier voyage de Grenouille dans les rues agglomérées de Paris, en balayant de la caméra des cheveux de femmes, des sabots de chevaux, des éventails, une cruche de vin, des étoffes, des perruques, des fleurs sèches, des fromages, des charbons éteints, des livres, ou bien des bols remplis de graines de café, de safran, de curry, d'huîtres et d'escargots... Le cinéma multiplie donc les matières, rend vivantes les natures mortes et ranime des odeurs que la surface de l'écran était censée bloquer.

8 DIACONU Mădălina, *op. cit.*, p. 64-69.

2) En rapport avec l'acte de respirer rendu à l'écran, phénomène mentionné plus haut à propos de *Profumo di donna* ou de *Scent of a Woman*, il faudrait mentionner les gros plans du nez de celui qui respire, accompagnés souvent d'effets de zoom. Au début, c'est le visage tout entier qui est en gros plan, pour bien marquer l'état affectif qui domine le personnage, ensuite la caméra isole le nez du reste de la figure en faisant voyager les spectateurs à l'intérieur même des narines, peut-être jusqu'au cerveau, lieu où s'élaborent et se structurent les contenus perceptifs et où peut-être les informations olfactives deviennent des images synthétiques.

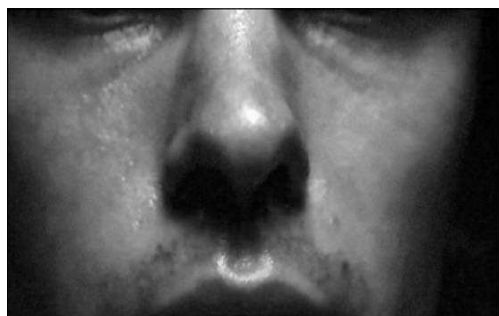


Figure 1: Dans le nez du personnage de Tykwer...

Tom Tykwer nous fait pénétrer dans le nez et le «cerveau» de son héros à deux reprises. Au tout début du film, quand un gardien de prison lit la condamnation à mort avec l'énumération des tortures promises au criminel, on pénètre dans le nez du personnage, suivis par la *voix off* du narrateur, et ce procédé de *zoom fondu* nous emmène jusqu'au générique, qui se détache sur le fond noir obtenu par l'assombrissement progressif de l'image.

En deuxième lieu, le gamin élevé dans l'orphelinat de Mme Gaillard se délecte en sentant un rat mort et un effet de zoom semblable à celui du premier cas nous fait entrer au cœur même du grouillement des vers gras et blancs, à travers les poils emmêlés de l'animal, tandis que le plan suivant met au centre de l'attention le nez qui tremble voluptueusement. Sans laisser aucun répit aux spectateurs, une surimpression tournoyante sur le visage du petit garçon montre déjà l'adolescent, étendu sur une pile de bois, raffinant encore plus son odorat.

3) L'action du parfum sur les analyseurs spécifiques ou bien sur l'être humain tout entier est souvent rendue par des ralentis ou des accélérations, ce qui souligne la nature évanescence du monde olfactif, la volatilité des essences odorantes, la manière inégale et ondoyante dont les senteurs circulent dans l'air. Dans *Le Parfum* de Tykwer, une belle image en ralenti montre une goutte d'essence de roses distillée par Grenouille chez le parfumeur Baldini, qui tombe dans un récipient, en faisant gicler d'autres gouttes autour; c'est – selon les mots du maître – l'âme même de la fleur qui se répand ainsi dans l'atmosphère. Les accélérations du rythme apparaissent là où des odeurs très fortes, voire pestilentielles, frappent le personnage. Un bel exemple se trouve au début du film, lorsque le petit Grenouille, à peine né, lutte pour survivre dans l'atmosphère fétide du marché aux poissons de Paris (il existe ici une différence par rapport au roman, qui nous dit que le personnage

est né près du cimetière des Innocents): des plans montrant le petit au milieu des tas d'ordures amassés sur le sol alternent très vite avec des plans montrant des bêtes qu'on égorge, des montagnes de harengs, des rats et des vers, des gens en train de vomir, des chiens qui s'arrachent l'un à l'autre des tripes de bétail, tout ce qui pourrait faire sentir au spectateur d'aujourd'hui qu'au XVIII^e siècle «c'est naturellement à Paris que la puanteur était la plus grande», car c'était la plus grande ville d'Europe⁹. Un autre bon exemple d'accélération se trouve au générique du film *Le Parfum d'Yvonne* de Patrice Leconte (1994), où la caméra – avant de s'arrêter sur la jeune femme qui sera la protagoniste du film – caresse vite la surface d'un lac chauffé par le soleil de l'été, dont les reflets tremblants donnent au spectateur l'impression de ressentir une forte odeur d'eau.

Un moment cinématographique très intense, qui combine l'accélération et le ralenti pour montrer la force d'impact d'un parfum, est représenté – chez Tykwer – par le moment où Grenouille court, à l'extérieur de la ville de Grasse, sur les traces de Laure Richis, sa dernière victime, à laquelle le film accorde un statut plus important que dans le roman. Le jeune apprenti parfumeur a soif de la tuer afin de pouvoir extraire, par le procédé de l'enfleurage, l'essence odorante de

son être, concentrée dans les cheveux, les vêtements et la peau. L'accélération, combinée avec de vastes panoramiques circulaires, suggère que Grenouille est en train d'explorer olfactivement d'immenses espaces où il ne parvient pas à localiser la jeune fille avec exactitude. Elle chevauche loin de la ville hantée par le tueur, accompagnée de son père, qui veut l'enfermer dans un monastère inexpugnable. Mais tout à coup, le chapeau masculin s'envole de la tête de Laure par un coup de vent (et il faut mentionner que les cinéastes recourent souvent au coup de vent pour faire sentir aux spectateurs la manière concrète dont les odeurs se propagent), en libérant les cheveux, matière particulièrement chargée de senteurs, dont Baudelaire a exploré toutes les nuances et virtualités. Un ralenti montre le moutonnement de la chevelure rousse, Laure jette un regard en arrière par-dessus son épaule, et le plan suivant fait voir la satisfaction de Grenouille, content d'avoir trouvé la direction à suivre.

4) Par ailleurs, le cinéma dispose aussi de la possibilité de recourir aux truquages pour rendre les odeurs plus poignantes. Afin de souligner que les parfums ont une certaine consistance, les cinéastes peuvent nous les faire «voir» (dans l'air, ou bien dans de petits récipients à couleurs chatoyantes, alignés sur des étagères), mais c'est ici encore un simple rattachement de l'olfaction au mo(n)de visuel caractéristique de l'expérience cinématographique. Lorsque Jean-Baptiste Grenouille s'approche de

9 SÜSKIND Patrick, *Le Parfum. Histoire d'un meurtrier*, traduit de l'allemand par LORTHOLARY Bernard, Paris, Fayard, 1995, p. 10.

l'endroit où il doit être exécuté, après les meurtres de treize jeunes vierges, il tient dans la main un flacon de parfum d'un jaune foncé, avec des irisations orange et ocre, qu'il a patiemment extrait des cadavres et qui est si parfait, qu'il lui permet de subjuguier tout le monde. En partant d'une légende égyptienne que lui a racontée Maître Baldini, le parfumeur auprès duquel il a travaillé, et d'un désir très fort de conserver la senteur d'un corps humain après la mort, Grenouille s'est lancé dans une quête effrénée de la perfection en parfumerie, en poussant ses expériences à l'extrême limite du possible. Sur l'échafaud, Grenouille imprègne un mouchoir de son parfum *de femmes* et fait flotter le tissu au-dessus de la foule assemblée pour assister à son supplice. Quelques visages béats se lèvent, tandis que des vagues jaunes, lumineuses, transparentes, déferlent sur la masse des corps serrés dans la quadrilatère de la place: c'est Le Parfum, l'odeur absolue, la quintessence du royaume olfactif. Le cinéaste réussit donc dans cette scène à faire voir à la fois la cause et l'effet, tout en soulignant que le parfum est à la fois réel et irréel, matériel et immatériel, lourd et léger, visible et invisible.

En dehors de ces stratégies purement visuelles, techniques, relevant des possibilités de la caméra et de celles du montage, le cinéma se montre capable d'opérer d'autres synesthésies étonnantes: le parfum se verra donc associer avec la musique, avec le toucher ou avec les qualités gustatives, et il se définira au milieu des interactions entre les données

de ces sens aussi divers. Dans *Le Parfum* de Tykwer, la musique – composée en partie par le réalisateur en personne aidé de ses amis Reinhold Heil, Johnny Klimek – joue un rôle capital, à savoir celui d'accompagner et de souligner l'impact des sensations olfactives, comme par exemple au moment où Maître Baldini respire pour la première fois une composition de Grenouille: le vieux maître, autour duquel la caméra décrit une rotation complète, sera projeté dans un jardin embaumant et une belle brune, dont la brise caresse les cheveux, viendra l'embrasser sur une musique à tonalités psychédéliques. Tykwer, Klimek et Heil recourent à une musique élaborée, solennelle, obsessionnelle, avec des influences qui viennent à la fois des sonorités liturgiques et des ritournelles populaires, fondée sur une architecture sonore qui suggère – par un habile jeu synesthésique – à quel point le royaume des odeurs est complexe.

Toujours dans le sens des synesthésies prodigieuses, on pourrait citer une scène reprise du roman de Süskind, où elle occupe deux pages environ, mais que le cinéaste transcrit de manière originale, afin d'illustrer le rapport entre l'olfaction, le toucher, la vue et le langage. Chez Süskind, Grenouille est en train d'apprendre à parler et le but principal du fragment suivant est de mettre en relief la liaison entre la matérialité de l'odeur et le langage:

Les bûches du dessus dégageaient une odeur sucrée et roussie, du fond du tas montait une senteur de mousse,

et les parois de sapin de la grange répandaient à la chaleur une odeur picotante de résine. [...] Il buvait cette odeur, il s'y noyait, s'en imprégnait par tous ses pores et jusqu'au plus profond, devenait bois lui-même, gisait comme une marionnette en bois, comme un Pinocchio sur l'amas de bois, comme mort, jusqu'à ce qu'au bout d'un long moment, une demi-heure peut-être, il éructe enfin le mot bois.¹⁰

Dans le film, le personnage plutôt adolescent reste étendu sur la pile de bois, le caresse et en respire l'odeur en même temps, tout en prononçant le mot «wood» – ce qui constitue un intégrateur verbal nécessaire pour structurer le domaine de la perception, pour ramener à un dénominateur commun des sensations très différentes l'une de l'autre. Plusieurs sens me semblent profondément impliqués ici: la vue (puisque le spectateur, ainsi que le personnage, voit le bois, ses couleurs, ses formes, et que la caméra finit par balayer en accéléré la pile comme pour rendre un excès de présence matérielle), le toucher (Grenouille promène sa main sur l'écorce, en attirant notre attention sur la rugosité et les craquelures des troncs) et même l'audition (puisque nous entendons le personnage prononcer le mot, un mot tellement charnel qu'il semble motivé, s'il est permis de reprendre cette vieille obsession de Ferdinand de Saussure). La scène construite par Tykwer est cependant beaucoup plus complexe que

ce que laissent imaginer les deux pages du roman, puisque le réalisateur associe dans le travail perceptuel de son personnage l'odeur du bois chaud à l'odeur de l'herbe mouillée, des pierres chauffées par le soleil, de l'eau froide, voire à celle d'une «grenouille»: Jean-Baptiste respire tour à tour l'odeur de ces matières tout en la nommant avec un profond recueillement, pendant que la caméra explore la texture même du monde. C'est ici un exemple de corroboration des données reçues par les analyseurs sensoriels et même on peut dire que le spectateur assiste à la mise en mouvement du mécanisme de la perception, qui suppose une dimension verbale bien mise en évidence par la psychologie expérimentale.

Les perceptions kinesthésiques sont elles aussi impliquées dans le discours que Tykwer construit autour des mécanismes perceptifs. Sorti dans la cour de l'orphelinat de Mme Gaillard à la recherche d'arômes nouveaux, Jean-Baptiste regarde un pommier dont les fruits jaunes et les feuilles sont légèrement agités par le vent. Son nez tressaillit avec inquiétude et l'enfant penche vite la tête de côté tandis qu'une pomme que lui a jetée par derrière quelque polisson va s'écraser contre l'arbre. La perfection de son odorat confère à Grenouille une fabuleuse intuition des coordonnées spatiales et du mouvement, le personnage semblant vivre et sentir en quatre dimensions, ou au moins dans un espace immersif, inclusif, sans les coupures arbitraires que seule la frontalité de la vue semble y introduire !

¹⁰ *Ibid.*, p. 39. Les deux pages qui décrivent cette scène: p. 38-40.

Une question fondamentale, qui mérite d'être posée (ou *re*-posée), au moment des conclusions, est: comment construire – au cœur même du médium / de la pratique cinématographique, tout en laissant de côté le visuel et l'auditif – une réflexion cohérente sur la perception, en tant qu'acte fondamental de liaison entre l'individu et le monde? À travers des exemples extraits de ces quelques films traitant extensivement de l'olfaction, j'ai tenté de circonscrire les stratégies spécifiques qu'emploie le langage cinématographique dans ce qu'on pourrait appeler son travail synesthésique métaperceptif, c'est-à-dire qui engage et fait communiquer tous les mécanismes de la perception, tout en en (dé)construisant le contenu cognitif et en remodelant sans cesse le champ perceptif et ses connotations culturelles. Dino Risi, Martin Brest, Patrice Leconte et surtout Tom Tykwer, dont *Le Parfum* m'a servi de point d'ancrage principal, montrent que le cinéma peut assumer les défis les plus fabuleux (comme celui de représenter *visuellement* le parfum), et leurs œuvres prouvent que l'impact anthropologique le plus grand du septième art a été celui de remodeler en profondeur les modes de perception, produisant ainsi une des plus grandes révolutions culturelles de l'humanité.

Mais c'est là une révolution qui paraît souvent acquérir, hélas, des couleurs sombres sous des dehors étincelants, ce qui rappelle étrangement *Brave New World* d'Aldous Huxley (1932) et son cinéma des *feelies*, où les masses de

spectateurs recherchent la sensation pour le pur plaisir de la sensation, et les distributeurs font – pour séduire le public – les mêmes bévues que ceux qui ont libéré des parfums dans les salles de projection à partir de 1906. Dans les cinémas du «meilleur des mondes», ce sont des orgues à parfum qui servent à vaporiser des fragrances musquées (le renvoi intertextuel au roman de J.-K. Huysmans, *À rebours*, bréviaire des expériences synesthésiques décadentistes, est clair), et bien d'autres stratégies et truquages semblent employées à une large échelle. Cependant, les synesthésies ne sont plus des processus sensori-cérébraux complexes, mais de simples phénomènes qui passent par l'intermédiaire de la mécanique. Il suffit donc – chers spectateurs – d'appuyer sur un bouton se trouvant à portée de la main sur des «fauteuils pneumatiques»:

Les lumières de la salle s'éteignent; des lettres flamboyantes se détachèrent en relief, comme si elles se soutenaient toutes seules dans l'obscurité. TROIS SEMAINES EN HÉLICOPTÈRE. SUPER FILM 100 POUR 100 CHANTANT, PARLANT SYNTHÉTIQUE, EN COULEURS, STÉRÉOSCOPIQUE, ET SENTANT. AVEC ACCOMPAGNEMENT SYNCHRONISÉ D'ORGUE À PARFUMS. [...] Ces lettres flamboyantes, cependant, avaient disparu; il y eut dix secondes d'obscurité complète; puis soudain, éblouissantes et paraissant incomparablement plus solides qu'elles ne l'auraient fait en chair et en os véritables, bien plus réelles que la réalité, voilà que parurent les images stéréoscopiques, serrés dans les bras l'un

de l'autre, d'un nègre gigantesque et d'une jeune femme brachycéphale Bêta-Plus aux cheveux dorés. Le Sauvage [un des spectateurs, n. n., I. P.-C.] sursauta. Cette sensation sur ses lèvres ! Il leva la main pour la porter à sa bouche; le chatouillement cessa; il laissa retomber la main sur le bouton métallique; la sensation reprit. L'orgue à parfums, cependant, exhalait du musc pur. D'un ton expirant, une super-colombe de

rouleau sonore roucoula: «Ouh-ouh»; et, n'effectuant que trente-deux vibrations à la seconde, une voix de basse plus qu'africaine par la profondeur répondit: «Aa-aah.» «Ouh-ah ! Ouh-ah !», les lèvres stéréoscopiques se joignirent de nouveau, et de nouveau les zones érogènes des six mille spectateurs de l'Alhambra titillèrent d'un plaisir galvanique presque intolérable. «Ouh»¹¹

Filmographie, Bibliographie, Sitographie

Filmographie:

- BREST Martin, *Scent of a Woman*, Scénario: Bo Goldman, Avec: Al Pacino, Chris O'Donnell, Produit par Martin Brest, 1992.
- KINOSHITA Keisuke, *Le Parfum de l'encens (Koge)*, Scénario: Keisuke Kinoshita, Avec: Mariko Okada, Kinuyo Tanaka, Nobuko Otawa, Haruko Sugimura, Tsuyoshi Kato, Eiji Okada, Produit par Keisuke Kinoshita, 1967.
- LECONTE Patrice, *Le Parfum d'Yvonne*, Scénario: Patrice Leconte, Avec: Sandra Majani, Jean-Pierre Marielle, Hippolyte Girardot, 1994.
- RISI Dino, *Profumo di donna*, Scénario: Ruggero Maccari, Dino Risi, Avec: Vittorio Gassman, Alessandro Momo, Produit par: Pio Angeletti, Adriano De Micheli, 1974.
- TYKWER Tom, *Le Parfum: histoire d'un meurtrier*, Scénario: Andrew Birkin, Bernd Eichinger, Avec: Ben Whishaw, Dustin Hoffman, Alan Rickman, 2006.

Cinéma et perception; expériences perceptives dans le cinéma; esthétique du film:

- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 3^{ème} édition, 2004.
- CARROLL JM & BEVER TG, «Segmentation in cinema perception», *Science*, Vol. 191, n° 4231, March 1976, p. 1053-1055.

11 HUXLEY Aldous, *Le Meilleur des mondes*, Paris, Pocket, 1995, p. 190. Voir aussi p. 53, où la scène d'amour interracial est anticipée: «- Vous allez au Cinéma Sentant ce soir, Henry? s'informa le Prédestinateur Adjoint. J'ai entendu dire que le nouveau film de l'Alhambra est de premier ordre. Il y a une scène d'amour sur un tapis en peau d'ours; on dit que c'est merveilleux. Chacun des poils de l'ours est reproduit. Les effets tactiles les plus étonnants... - Voilà pourquoi l'on ne vous enseigne pas l'histoire, disait l'Administrateur. Mais, à présent, le moment est venu...».

- CUTTING James E. *et alii*, «Attention and the evolution of hollywoodian films», *Psychological Science*, n° 21 (3), 2010, p. 432-439.
- CUTTING James E., «Rigidity in cinema seen from the front row, side aisle», *Journal of Experimental Psychology, Human Perception and Performance*, Vol. 13, n° 3, 1987, p. 323-334.
- DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 104-124 (chap. 5: «L'Image-perception»).
- DOANE Mary Ann, «The voice in cinema: the articulation of body and space», *Yale French Studies*, N° 60, *Cinema and Sound*, 1980, p. 33-50.
- FISHER Scott S. *et alii*, «Experiments in interactive panoramic cinema», <http://imlportfolio.usc.edu/staff/sanderson/words/PanoramicCinema.pdf> (consulté le 26.10.2011).
- GARDNER William O., «New Perceptions: Kinugasa Teinosuke's Films and Japanese Modernism», *Cinema Journal*, Vol. 43, N° 43, Spring 2004, p. 59-78.
- LANT Antonia, «Haptical Cinema», *October Magazine*, Massachusetts Institute of Technology, Vol. 74, Automne 1995, p. 45-73.
- MERLEAU-PONTY Maurice, «Le cinéma et la nouvelle psychologie?» [conférence du 13 mars 1945], *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966, p. 85-108.
- MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, p. 73-97 (chap. IV «L'âme du cinéma»), 102-108 («La perception au cinéma»).
- MULVEY Laura, «Visual pleasure and narrative cinema», in BRAUDY Leo, COHEN Marshal (éds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 833-844.
- MÜNSTERBERG Hugo, *The film. A psychological study. The silent photoplay in 1916*, New York, Dover Publications, 1970.
- PONECH Trevor, «Visual Perception and Motion Picture Spectatorship», *Cinema Journal*, Vol. 37, N° 1, Autumn 1997, p. 85-100.
- SANTANDER Hugo, «Perception and cinema», http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/percin_i.html, (consulté le 26.10.2011).
- SMITH Tim J., «Film (Cinema) perception», http://www.psy.ed.ac.uk/people/tsmith2/pdfs/Film_Cinema_timsmith_preprint.pdf, (consulté le 26.10.2011).

Histoire, théorie et esthétique des parfums:

- DIACONU Mădălina, *Despre miresme și duhori. O interpretare fenomenologică a olfactivei* [Des parfums et des puanteurs. Une interprétation phénoménologique de l'olfaction], Bucarest, Humanitas, 2007. <http://en.wikipedia.org/wiki/Smell-O-Vision>, (consulté le 26.10.2011).
- <http://filmusik.com/smell-o-vision-vs-aromarama/>, (consulté le 26.10.2011).
- SÜSKIND P., *Le Parfum. Histoire d'un meurtrier*, traduit de l'allemand par LORTHOLARY Bernard, Paris, Fayard, 1995.

Théories de la perception (notamment de la perception visuelle):

- AILINCĂI Cornel, *Introduce în gramatica limbajului vizual*, Cluj-Napoca, Dacia, 1982, p. 100-115.
- ARNHEIM Rudolf, *La Pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976.
- ARNHEIM Rudolf, *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator* [L'Art et la perception visuelle. Une psychologie de la vue créatrice], Bucarest, Meridiane, 1979.
- AUMONT Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, col. «Cinéma», 2003, p. 40-54.
- CARROLL Noël, «Modernity and the plasticity of perception», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, n°1, Winter 2001, p. 11-17.

FRAISSE Paul, *La Psychologie expérimentale*, Paris, PUF, «Que sais-je?», 1966.

FREEDBERG David, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1989.

GROUPE μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992, p. 87-93.

KEVIN O'REGAN J., «Solving the *real* mysteries of visual perception: the world as an outside memory», *Canadian Journal of Psychology*, n° 46: 3, 1992, p. 461-488.

KURBY Christopher A. & ZACKS Jeffrey M., «Segmentation in the perception and the memory of events», *Trends Cogn. Sci.*, February 2008, n° 12 (2), p. 72-79 [contient deux pages sur le cinéma et les images].

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

NINIO Jacques, «Comment le cerveau donne forme à l'image», *La Recherche*, n° 305, janvier 1998, p. 103-109.

Véronique BUYER

«Tout chante» ou l'entrelacement des sensations dans *Le Désert rouge* de Michelangelo Antonioni

«Everything Sings» or the Interlacing of the
sensations in Michelangelo Antonioni's *Red Desert*

Abstract: I analyze Michelangelo Antonioni's *Red Desert* through the main character's way of perceiving the world. Giuliana is depressed and this particular state changes her relations to the world: her senses are overdeveloped and she has trouble understanding the complex information they are permanently sending her. The colours are the first clue of Giuliana's specific relation with the world. Antonioni creates a new reality by painting each element of the set which echoes with Giuliana's interiority. The film appeals to the spectators to develop an attentive kind of perception in order to connect with the main character and to share, for a time, her vision of the world. The sight is a central issue in *Red Desert*. Giuliana compensates her difficulty to understand the changing world by remarkable strength and power in her act of seeing. I analyze her specific relation with the

objects she sees with the help of Maurice Merleau-Ponty's work about synesthesia and Gilles Deleuze's time-image. The sight is not the only sense Giuliana develops trying to reconnect with the reality. She has a hypersensitivity which creates immediate desires she cannot control. She *really* feels every detail. Even the words become a reality she can touch. Her hypersensitivity leads her to hallucinate in the film. The spectator shares with her a hallucination which melts sounds and colours in a synesthetic moment. Finally, I consider the famous scene of the little girl on the pink beach. This scene comes from the story Giuliana tells her sick son and represents her way of understanding the world. Colours circulate in a dreamlike landscape where a mysterious singing voice emerges.

Keywords: Michelangelo Antonioni, *Red Desert*, colours, painting, senses, synesthesia, Paul Cézanne, attentive perception, hypersensitivity, hallucinations.

Véronique Buyer

Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis
E-mail: veronique.buyer@gmail.com

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 81-98

- Qui chante? La plage était déserte mais la voix était là, proche, lointaine... À un moment, elle semblait venir de la mer elle-même. Une crique, des rochers. Une multitude de rochers. Elle les découvrait, pareils à la chair. Et la voix, en ce lieu, était très douce.
- Mais qui chantait?
- Tout chantait. Tout.

Michelangelo Antonioni¹

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Charles Baudelaire²

Choix du chromatisme et mise en commun des sensations

Immédiatement après sa fameuse «trilogie» – *L'Avventura*, *La Nuit*, *L'Éclipse* – Michelangelo Antonioni décide de réaliser des films en couleurs, en ce milieu des années soixante, suivant ainsi l'exemple de nombre de grands réalisateurs de l'époque, de Jean-Luc Godard (*Une femme est une femme*, 1961) à Federico Fellini (*Juliette des esprits*, 1965). Et, comme ces derniers, le cinéaste ferrarais n'opère ce changement qu'à condition de contrôler cette intrusion dans son travail. Ainsi, dans le chef-d'œuvre que constitue

Le Désert rouge, chaque couleur qui apparaît à l'image est issue d'une volonté forte d'Antonioni. Murs et accessoires des décors intérieurs, costumes des personnages mais aussi constructions et paysages naturels lors des prises de vues extérieures, tout a été coloré pour le film selon les directives du réalisateur lui-même, allant même jusqu'à peindre en blanc toute une forêt pendant une longue nuit, pour finalement ne jamais tourner les scènes qui auraient dû s'y dérouler³. Qu'apportent aux spectateurs ces accords colorés? Si le cinéaste s'apparente dans ce travail de composition à un peintre, le film devient-il tableau? Qu'est-ce que cela change à notre façon de recevoir l'œuvre?

Pour la quatrième fois consécutive, le personnage principal du film est une femme, Giuliana (Monica Vitti). Ce personnage principal, peut-être plus que tous les autres, est au cœur du film. Présente dans presque chacun des plans, Giuliana représente pour le réalisateur italien un aboutissement dans son tra-

1 ANTONIONI Michelangelo, *Le Désert rouge*, 1964, extrait du dialogue.

2 BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, précédées du Fac-similé de l'édition illustrée par Henri Matisse, édition de 1861, Paris, Editions du Chêne, 2007, p. 188.

3 «Je suis en train d'observer le bois qui peu à peu devient blanc. [...] Ils savent que je ne veux aucune tache sombre mais il en reste toujours une [...]. Ce passant regarde aussi, il est vrai, les ouvriers qui manœuvrent une énorme pompe montée sur un camion et qui produit, comme je le disais, un grand nuage blanc, ou qui montent sur des échelles immenses qui se perdent dans l'obscurité, ou déplacent des projecteurs et des groupes électrogènes, ou remplissent des bidons de colorant [...]», «La Forêt blanche», in TINAZZI Giorgio, *Michelangelo Antonioni: Ecrits, 1936/1985*, Rome, Cinecittà international, 1991, p. 244-245.

vail de façonnage des rôles féminins qu'il affectionne tout particulièrement, attribuant à la gente féminine une sensibilité particulière, un regard sur le monde différent de celui des hommes: «La femme est peut-être un filtre plus subtile, plus sincère de la réalité. Il y a en elle une acuité d'esprit instinctif que l'homme n'a pas toujours.»⁴ C'est indéniablement dans *Le Désert rouge* que le réalisateur pousse jusqu'à l'extrême cette question de la sensibilité féminine. En effet, ce regard particulier est au centre du film par l'intermédiaire du corps affaibli de Giuliana. Avec lui, ou à travers lui, Antonioni met à l'épreuve les sensations physiques et leurs correspondances. Le personnage féminin mobilise constamment tous ses sens pour appréhender le monde inquiétant de la zone industrielle dans laquelle elle évolue. Antonioni, mettant en scène cette hypersensibilité, et l'inscrivant sur la surface, a bien pour finalité de permettre au spectateur du film de ressentir les choses sensibles en parfaite symbiose avec Giuliana, jusque dans ses hallucinations visuelles et sonores. Ces hallucinations trouvent leurs germes à l'écran, quand elles n'y sont pas franchement, suggérant que Giuliana elle-même, à l'instar d'un spectateur de cinéma, est sujette à des synesthésies.

Enfin, nous nous intéresserons plus spécifiquement à une séquence du film: l'histoire racontée par Giuliana à son fils Valerio. Les plans extrêmement

célèbres de la petite fille bronzée qui joue sur la plage de sable rose sont en effet particulièrement représentatifs de la sensibilité du personnage de Giuliana. Nées des propres mots de la jeune femme, les images et la narration elle-même révèlent son mode d'appréhension et de ce fait de compréhension du monde: un monde étrange, dont les couleurs et les sons sont chargés d'une mystérieuse beauté.

Compositions colorées

Les films de Michelangelo Antonioni, réalisateur particulièrement attentif à la composition des images, sont des œuvres totales dans lesquelles «chaque plan, chaque scène, (...) contient le poids et le sens du tout» nous dit William Arrowsmith⁵. L'arrivée de la couleur dans le travail du cinéaste entraîne une amplification de cette recherche d'unité. Orchestrant déjà magistralement les nuances de gris dans *Le Cri* ou les noirs et blancs contrastés dans *L'Éclipse*, Antonioni, avec *Le Désert rouge*, s'ouvre toute une nouvelle gamme de coloris à penser et à organiser dans l'image. La composition colorée du film met en place des rimes visuelles: les couleurs se multiplient à l'écran, réapparaissent plus tard dans le film et créent ainsi des liens entre des éléments ou des séquences

4 *Ibid.*, p. 360.

5 «Each frame, each scene, (...) contains the pressure and sens of the whole», ARROWSMITH William, *Antonioni: the poet of images*, Ed. PERRY Ted, Oxford University Press, 1995, p. 86 (traduction personnelle).

entières. Les couleurs circulent sur la surface et dans l'ensemble du film: le rouge du titre, par exemple, trouve sa source dans les cheveux roux de Giuliana, puis colore les murs de la cabane pendant les jeux érotiques du groupe d'amis, pour enfin souligner l'impossibilité du départ de la jeune femme sur cette coque rouillée d'un paquebot qui partira sans elle. Le vert, sa couleur complémentaire et désespérément manquante dans la nature qui apparaît dans le film, toujours réduite à des teintes ocre ou charbonneuses, s'introduit en touches dérisoires dans le manteau de Giuliana ou sur le mur de sa boutique, comme pour souligner son absence inquiétante.

Ce choix délibéré des couleurs perdurera dans les films suivants⁶. Cependant, *Le Désert rouge* reste le film de Michelangelo Antonioni dans lequel le concept est poussé à l'extrême. Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, le cinéaste n'hésite pas à prendre les pinceaux pour adapter à ses désirs les teintes des décors dans lesquels il tourne: chaque nuance de jaune dans les

buissons, chaque couleur primaire sur un tuyau de l'usine est issue de sa volonté. Antonioni compose ainsi chaque image comme le ferait un peintre sur la toile. C'est donc vers la peinture qu'il faut s'orienter tout d'abord pour comprendre ces couleurs vives, variées, artificielles et parfois incongrues qui installent une ambiance si particulière dans le film. Lawrence Gowing, dans son ouvrage sur Paul Cézanne, s'intéresse justement au choix des couleurs de ce peintre singulier, penseur des sensations:

Il était très conscient de ce que ses mutations de couleurs prenaient leur source dans la théorie autant que dans l'observation. Quand l'un de ses visiteurs s'étonnait de le voir peindre vert un mur gris, il expliquait qu'on développait le sens de la couleur non seulement par le travail mais par la raison. En fait, le besoin était à la fois émotionnel et intellectuel.⁷

La liberté d'utilisation des couleurs par Antonioni, à la manière de Cézanne dans ses tableaux, ne s'arrête pas à une recherche de réalisme mais bien à un «besoin émotionnel» autant qu'«intellectuel», une volonté d'exprimer une certaine sensibilité. Il ne s'agit pas de représenter la réalité mais de créer une réalité marquée par l'émotion, les sensations et porteuse d'un certain ressenti du réalisateur à la vision des

6 On se souvient, par exemple, de la chemise bleue et du pantalon beige de Jack Nicholson perdu dans le désert de *Profession: Reporter*, comme intégré dans cette image obstinément bicolore – le bleu sans nuage du ciel et le beige jaunâtre et uniforme de l'étendue de sable à perte de vue – qui l'absorbe et semble ne pas vouloir le laisser repartir. Et c'est encore cette sensation d'unité entre personnage et paysage que l'on ressent dans la déambulation de Thomas, vêtu d'une veste de velours vert, dans le parc de *Blow up*.

7 GOWING Lawrence, *Cézanne: la logique des sensations organisées*, Trad. FOURCADE Dominique, Paris, Macula, 1992, p. 21-23.

paysages de Ravenne. L'artiste cherche à transmettre aux spectateurs sa propre sensibilité, cette sensibilité qui colore en vert les murs de Cézanne et pare de rose ceux d'Antonioni⁸. En décalant la réalité à travers des couleurs surprenantes, Antonioni sort le spectateur de ses réflexes de réception des sensations – ici visuelles – l'obligeant ainsi à se repositionner, à interpréter ce qu'il voit au lieu de s'enfermer dans des habitudes conditionnées. «Cette recherche esthétique qui préside dans tous les films de l'auteur à la composition des images est devenue aujourd'hui tellement inhabituelle au cinéma qu'elle provoque une sensation d'insolite, d'hyperperception, de suspense par le beau», écrit d'ailleurs René Prédal au sujet du cinéaste ferrarais⁹.

Murray Pomerance, dans son livre justement intitulé *Michelangelo Red Antonioni Blue*, s'intéresse lui aussi aux couleurs du *Désert rouge*:

L'usine doit être colorée pour que nous la voyions. Pas voir *dedans*, se concentrer sur un certain passage clé narratif, un instant indicateur et singulier du flux, mais voir l'usine elle-même, pour ce qu'elle est dans chaque dimension. Voir le territoire contenant

l'usine. Ne pas voir des objets, des personnes, des nœuds, mais le champ entier de l'écran.¹⁰

Les couleurs de l'usine, mais aussi des paysages, des rues de Ravenne, du port, de la cabane, de chacun des décors du film, permettent à ces éléments du fond de l'image de surgir, de prendre une importance, une prégnance au même titre que les acteurs, entrant alors en confrontation directe avec les corps. Tous sont à la surface de l'écran autant que cette surface.

La question des significations de ces couleurs a bien sûr souvent attiré l'attention des critiques et des penseurs. S'intéressant déjà à la question de la couleur au cinéma en 1940 alors qu'il n'était encore que critique dans un journal, Antonioni réfléchit aux raisons qui empêchent, selon lui, réalisateurs et producteurs de passer à la couleur. Il avance déjà dans ses propos la notion d'intériorité signifiée grâce aux teintes polychromes:

Une autre raison de cette impasse réside dans le fait que lorsqu'un art

8 Je fais ici référence à la fin de la séquence qui se déroule dans l'hôtel de Corrado, l'amant de Giuliana, et qui voit se colorer mystérieusement en rose les murs de la chambre (voir plus loin dans cet article le paragraphe intitulé *Hallucinations*).

9 PRÉDAL René, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*, Paris, Éditions du Cerf, 1991, p. 144.

10 «The factory must be colored so that we will see it. Not see *in* it, not focus on some narrative crux, some singular telltale instant out of the flow, but see the factory itself, for what it is in every dimension. See the territory containing the factory. See not objects, not persons, not nodes, but the entire field of the screen.», POMERANCE Murray, *Michelangelo Red Antonioni Blue: eight reflections on cinema*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 86 (traduction personnelle).

perd cette urgence de représenter un monde intérieur, cette aspiration vers un enrichissement du moyen d'expression et se contente de suivre des sentiers déjà battus, craignant tout ce qui est nouveau et inusité, cet art est épuisé. [...] Peu à peu l'œil du spectateur s'habitue aux teintes, se laisse caresser par la douceur de certaines combinaisons, sent en elles plus de vérité, de vérité intérieure, et en tire une jouissance nouvelle.¹¹

Si les couleurs du *Désert rouge* permettent au réalisateur de «représenter un monde intérieur», Giuliana paraît, bien sûr, au centre de cette réflexion – comme elle est aussi au centre du film dans son ensemble. Cependant, il est réducteur, me semble-t-il, de limiter les couleurs du film à une simple mise en image des sensations de l'héroïne. Plusieurs chemins de pensée sont en effet ouverts: quelles sont les relations exactes entre Giuliana et ces couleurs? Quelle est la place du spectateur, témoin, autant que les personnages, des colorations mystérieuses du film? De quelles façons le monde intérieur reflété dans ces teintes vives est-il un monde commun au réalisateur et à son héroïne?

Il semble en effet exister un aller-retour permanent entre Giuliana et les couleurs qui parent son univers. Ces nuances colorées sont à la fois issues du monde intérieur de la jeune femme et exercent une influence sur son état physique. Le gris qui recouvre obstinément tous les

éléments qui composent la rue Alighieri dans laquelle se trouve la boutique de Giuliana, des façades aux fruits de l'étal d'un marchand, est tout autant vision du mal-être de la jeune femme et lourde ambiance qui pèse sur ses épaules. Giuliana a besoin de s'asseoir pour se reposer un instant, pour reprendre son souffle, étouffée par tout ce gris, ce neutre, cette absence de vie, de couleurs, ce chromatisme envahissant, tout aussi monotone qu'oppressant.

Il convient enfin de remarquer que le spectateur du film observe toutes ces visions colorées avec Giuliana. Le spectateur est alors le témoin d'un monde en mutation, tout aussi énigmatique que ses couleurs – ce monde qui agresse les sens du personnage: jaunissement de la nature, saturation des teintes de l'usine, rougeoiement de la cabane, blanchiment des rues désertes de la vieille ville, etc. Mais il assiste aussi, dans des échanges complexes et simultanés, à la coloration du monde par l'esprit perturbé de Giuliana. Résolument connecté à Giuliana, le spectateur ne partage-t-il que le sens de la vue avec la jeune femme? Jusqu'où les liens tissés entre le spectateur et Giuliana s'étendent-ils? Leurs trajectoires ne sont-elles qu'unidirectionnelles, dans une direction qui va toujours de Giuliana vers le spectateur du *Désert rouge*?

Contemplation

Sous le regard attentif de Corrado, Giuliana confie à son amant: «Si Ugo m'avait regardée comme tu le fais, il aurait compris bien des choses.» La jeune

11 TINAZZI Giorgio, *Michelangelo Antonioni: Ecrits, 1936/1985*, op. cit., p. 147.

femme connaît l'importance du regard que l'on pose sur les choses et les êtres. Elle fait en effet référence à la vue à de nombreuses reprises dans le film. Dans la séquence de la cabane, Giuliana dit à Corrado: «Je ne sais pas quoi regarder», ce à quoi son amant répond: «Toi tu ne sais pas quoi regarder, moi je ne sais pas comment vivre. C'est la même chose.» Et c'est bien toute l'instabilité du personnage de Giuliana qui est résumée dans cette phrase que Corrado analyse avec justesse. Pendant son hospitalisation, ses médecins lui disaient d'apprendre à aimer quelque chose ou quelqu'un mais les rapports qui relient la jeune femme au monde sont troubles, déformés, parfois décevants mais toujours au cœur de ses difficultés d'adaptation. Elle ne sait pas quoi regarder de la même façon qu'elle ne sait pas quoi ou qui aimer ou même comment aimer, et le regard devient le symbole de son décalage.

Du fait de l'inadaptation à son environnement, Giuliana se trouve en position d'observatrice en dehors du reste du monde qui semble tourner trop vite pour elle. N'étant pas prise dans l'engrenage comme les autres personnages¹², elle explore et analyse ce qu'elle voit. Pour lutter contre cet isolement, Giuliana surinvestit l'acte de regarder ainsi que les objets observés. Sur la plate-forme flottante, elle interroge

Corrado sur son départ pour monter une entreprise en Patagonie. La capacité de Corrado à quitter sa vie actuelle, en laissant absolument tout derrière lui, semble intriguer tout particulièrement la jeune femme. Giuliana affirme alors qu'au contraire elle emporterait tout, et plus précisément *tout ce qu'elle voit*. Lorsque Giuliana regarde un objet, la relation qui s'établit entre elle et cet objet est si forte que la jeune femme ne peut s'imaginer séparée de ce dernier. Il devient un élément nécessaire dans sa vie, une partie d'elle-même rattachée à son corps au même titre qu'un membre.

Selon Gilles Deleuze dans son livre *L'Image-temps*, la vue est une caractéristique essentielle des personnages des films modernes. Privé de son aptitude à l'action, le personnage développe sa capacité d'observation:

Le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est débordé de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. Il enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action.¹³

Plus encore que tous les autres protagonistes des films de Michelangelo Antonioni, Giuliana est ce «personnage-spectateur» que décrit Deleuze. Submer-

12 On pense à Corrado le voyageur, Ugo le patron d'usine, et même Valerio, le fils de Giuliana, aussi robotisé que les machines qui peuplent sa chambre.

13 DELEUZE Gilles, *Cinéma II: L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1994, p. 9.

gée par la vision d'un monde dans lequel il lui semble impossible de vivre – dans ce que le terme «vivre» comprend d'actions volontaires et de réactions contrôlées – la jeune femme ne peut répondre aux informations sensibles qu'elle reçoit. Elle ne saurait pas comment. Elle concentre alors toute son énergie à la collecte de ces informations et cela commence par la vue – sens primordial pour l'homme – même si nous verrons plus tard que ses recherches sensibles ne s'arrêtent pas là. Son regard prend alors une puissance inédite, une force capable d'affecter la personne qui observe au plus profond d'elle-même, pour l'attirer vers l'objet ainsi contemplé, comme si elle était alors mise en état de le toucher, comme si elle le touchait effectivement.

Dans la cabane près du port du *Désert rouge*, Giuliana regarde longuement par la fenêtre; elle est elle-même observée par le regard bienveillant de Corrado. Elle murmure: «Elle ne reste jamais calme. Jamais, jamais, jamais.» Une pause. «Je ne peux pas regarder longtemps la mer ou alors la terre ne m'intéresse plus.» Le bruit de la mer s'insinue alors depuis l'extérieur par la fenêtre comme pour légitimer ses paroles. «Mes yeux sont comme mouillés.» La mer que regarde la jeune femme s'immisce jusque dans ses yeux, à travers la fenêtre. Son regard, qui peut paraître flottant, possède en réalité une telle force d'insistance que l'objet de son attention finit par entrer en contact avec elle, par envahir ses yeux eux-mêmes, jusqu'à submerger toute son intériorité au point que le bruit de la mer sonne maintenant dans sa tête,

à proportion qu'il déborde de toute la surface écranique.

Maurice Merleau-Ponty, dans sa *Phénoménologie de la perception*, thématise bien ce qu'il en est de ces phénomènes subjectifs d'absorptions débordantes qui contribuent à brouiller les frontières entre l'objectif et le subjectif au point de faire advenir une nouvelle corporéité (ou plus exactement, comme il le dit «une nouvelle manière d'être»), qui fait perdre jusqu'à la pertinence de la désignation (le mot couleur, désormais inadéquat pour caractériser un nouvel état synesthésique):

Selon que je fixe un objet ou que je laisse mes yeux diverger, ou enfin que je m'abandonne tout entier à l'événement, la même couleur m'apparaît comme couleur superficielle (*Oberflächenfarbe*), – elle est en un lieu défini de l'espace, elle s'étend sur un objet, – ou bien elle devient couleur atmosphérique (*Raumfarbe*) et diffuse tout autour de l'objet; ou bien je la sens dans mon œil comme une vibration de mon regard; ou enfin elle communique à tout mon corps une même manière d'être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur.¹⁴

C'est bien dans la dernière possibilité de perception décrite par Merleau-Ponty que se situe la synesthésie: lorsque la sensation perçue, ici la couleur, ne s'arrête pas à un sens mais s'adresse au corps tout

14 MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1972, p. 262-263.

entier qui la reçoit et l'intègre dans toute sa complexité. Giuliana est constamment confrontée à cette perception totale englobante qui la submerge et qu'elle a tant de mal à contrôler. La jeune femme ne perçoit pas seulement avec les yeux mais bien avec tout son corps. Tous ses sens sont sollicités lorsqu'elle regarde la mer, ses yeux sont capables de toucher l'eau qui la fascine, tout son corps voudrait quitter la terre, partir par la fenêtre et rejoindre la mer.

Giuliana est spectatrice des paysages désolés, des zones industrialisées mais aussi, bien souvent, des actions des autres personnages dans des plans où Monica Vitti est en retrait du groupe, observatrice isolée. Giuliana est immobile et «hypervoyante» au même titre que toute personne assise dans le noir pendant une projection du *Désert rouge*. Un lien très étroit se crée alors entre elle et le spectateur du film, tous deux témoins mais surtout observateurs attentifs. En effet, les spectateurs du film d'Antonioni sont eux aussi invités, à l'image du personnage central, à percevoir le film en état d'imprégnation, à réceptionner longuement chaque image dans des plans insistants s'inscrivant dans une durée particulière.

William Arrowsmith remarque cette attention singulière demandée aux spectateurs des films du cinéaste italien:

[Antonioni], par la précision et la complexité de sa composition, la cohérence de la structure implicite dans chaque scène, la beauté fonctionnelle de ses détails, et ses efforts incessants pour

penser et pour ressentir en termes profondément cinématographiques, a pris le très grand risque de demander à son public le genre de respect intellectuel ou d'attention qu'il donnerait volontiers à un poème, une pièce ou une peinture. Mais apparemment pas à un film.¹⁵

La fixité et la durée des plans, supérieure à celle d'un film du cinéma classique, accentuent encore d'avantage cette idée d'attention particulière que requiert une œuvre de Michelangelo Antonioni. Elles renforcent cette attitude de contemplation semblable à celle que l'on peut avoir face à une peinture. Le spectateur est invité à s'imprégner de la surface de l'écran, à l'investir suivant deux processus inverses de projection de son corps dans les images du film mais aussi d'accueil de ces images en lui-même. Gilles Deleuze, à la suite de Bergson, nomme cette nouvelle façon de percevoir un film la «reconnaissance attentive» en opposition à la «reconnaissance automatique ou habituelle».

À tel ou tel aspect de la chose correspond une zone de souvenirs, de

15 «By the precision and the complexity of his composition, the coherence of his structure implicit in every scene, the functional beauty of his detail, and his unmistakable effort to think and feel in genuinely cinematic terms, has taken the great risk of demanding from his audience the kind of intellectual respect or attention it would willingly give to a poem, a play, or a painting. But not, it would seem, to a film.», ARROWSMITH William, *op. cit.*, p. 85-86 (traduction personnelle).

rêves ou de pensées: chaque fois, c'est un plan ou un circuit, si bien que la chose passe par une infinité de plans et de circuits qui correspondent à ses propres «couches» ou à ses aspects. À une autre description correspondrait une autre image mentale virtuelle, et inversement un autre circuit. [...] Chaque circuit efface et crée un objet. Mais c'est justement dans ce «double mouvement de création et de gommage» que les plans successifs, les circuits indépendants, s'annulant, se contredisant, se reprenant, bifurquant, vont constituer à la fois les couches d'une seule et même réalité physique, et les niveaux d'une seule et même réalité mentale, mémoire ou esprit.¹⁶

Toutes ces couches, tous ces circuits mentaux ainsi sollicités chez le spectateur, dans son esprit bien sûr mais avant tout dans son corps lui-même, font appel à une multiplicité de sensations, tout à la fois occasions et lieux de réactivation des perceptions anciennes qui résidaient en lui à l'état de souvenirs. Une pluralité de sens est alors engagée dans cette perception attentive d'un film tel que le constitue Antonioni et qui éveille chez le spectateur des souvenirs de sensations visuelles qui sont elles-mêmes de véritables sensations, sonores, tactiles voire même olfactives et gustatives liées à cet objet. Ces sensations synesthésiques émeuvent alors le spectateur à l'égal de ce personnage sur l'écran qui est mis en état de les éprouver.

Hypersensibilité

La vue n'est pas le seul sens que Giuliana utilise de manière particulière dans le film. Ses cinq sens sont toujours en éveil. Dans une tentative désespérée de comprendre le monde qui l'entoure, Giuliana scrute mais aussi écoute, touche, et même goûte tout ce qu'elle rencontre. La jeune femme, que sa dépression a coupée du monde, se sert de son corps et donc de ses sens comme moyens d'accès à la réalité perdue.

Giuliana manifeste une immédiateté dans ses désirs suscités par les informations qu'elle perçoit. Au début du film, apercevant un ouvrier en grève qui mange un sandwich, la jeune femme s'approche et demande à l'homme où il a acheté son encas. Mais la réponse qu'elle obtient ne lui convient pas: Giuliana ne peut pas aller chercher un autre sandwich, elle veut celui-là, ici et maintenant. Elle le prend donc à l'ouvrier intrigué de la voir dévorer son sandwich entamé. De la même façon, elle voudrait faire l'amour avec son époux dans la cabane de leurs amis et sa spontanéité se confronte au triste pragmatisme d'Ugo: «Mais, comment veux-tu faire?» Dans cette même séquence, le pavillon jaune (épidémie) hissé au mât du paquebot près de la cabane la fait fuir au loin, entraînant avec elle, dans sa frayeur subite, les autres membres du groupe.

Lorsque Giuliana accompagne Corrado chez l'ouvrier, la séquence est marquée par de nombreuses réactions enfantines de la jeune femme face à des sensations tactiles et visuelles qui

16 DELEUZE Gilles, *Cinéma II: L'image-temps*, op. cit., p. 65.

l'interpellent. Marchant sur un chemin au bas des immeubles, elle s'arrête soudain, interloquée. En gros plan, ses pieds reviennent sur une latte mal fixée qu'elle fait bouger un instant. Giuliana jette un regard rapide à Corrado, puis reprend sa marche. Plus loin, un plan large silencieux filme le couple devant un passage ouvert entre les immeubles. La jeune femme s'arrête devant l'allée, une bourrasque de vent qui provient du passage ébouriffe ses cheveux. Elle adresse à nouveau un regard interrogateur à Corrado qui, d'un geste, lui indique quelle route prendre. Mais était-ce réellement la question sous-entendue dans ce regard? N'était-ce pas plutôt: «Vous sentez? Ce courant d'air, ce phénomène étrange qui se produit ici?» À chaque fois que Giuliana jette un regard furtif à Corrado dans cette séquence, inquiète, surprise ou rieuse, elle semble l'interpeller et par cet échange de regards, l'inviter à partager avec elle ses peurs, ses découvertes, ou plus immédiatement, ses sensations visuelles, sonores, tactiles qui suscitent en elle des désirs contradictoires. Comme un enfant perpétuellement surpris par ce qu'il découvre à chaque instant, Giuliana cherche l'approbation, ou simplement le regard d'un autre (d'un adulte) pour partager mais aussi confirmer ses propres sensations «Vous aussi vous avez vu?», «Vous aussi vous sentez?» Mais Corrado ne répond pas à ses attentes. Il ne ressent pas le monde de la même manière qu'elle:

Quand ils parlent, ses mots à lui sont abstraits, séparés des choses, fabriqués, déjà vides; mais lorsqu'elle parle, ils sont

toujours en relation avec les choses [...]. Giuliana ressent le monde et tous ses objets, sa couleur et sa lumière à travers ses cheveux, le bout de ses doigts, la surface de ses yeux.¹⁷

Sam Rohdie appuie ces remarques sur le début de la scène que nous venons de mentionner. Giuliana et Corrado croisent un étal de marché où une femme achète des anguilles. Cela perturbe visiblement Giuliana qui sort du champ, le visage crispé, suivie par Corrado rieur. Ce dernier poursuit alors la conversation sur les anguilles: «Elles sont très belles, transparentes...» Giuliana secoue la tête: «Non, je vous en prie, arrêtez. Ces histoires me font peur. Vous ne pouvez pas imaginer les peurs que j'ai.»

La réalité de Giuliana est brutale en comparaison avec l'expérience plus rationalisée de Corrado: quand elle parle de poissons, les poissons sont présents, immédiats, réels; il peut parler des poissons en leur absence et en pensant à quelque chose d'autre. [...] Pour elle, le langage est présence, position, perspective. [...] Parler de poissons transparents en passant à côté d'un frêle rosier dans un lotissement froid est le sommet de l'abstraction. La modernité, la société

17 «When they speak his words are abstract, divorced from things, made up, already empty; but when she speaks they are always in relation to things [...]. Giuliana feels the world and all its objects, its colour and its light through her hair, her fingertips, the surface of her eyes.», ROHDIE Sam, *Antonioni*, Londres, British Film Institute, 1990, p. 164 (traduction personnelle).

té de masse, l'extrême mobilité et l'industrialisation favorisent toutes les relations abstraites, mais Giuliana essaie vraiment, contre toutes probabilités, d'être là dans ce qu'elle pense, ce qu'elle dit et dans ce qu'elle fait, et ainsi les «poissons transparents» sont terrifiants. Pas les poissons eux-mêmes mais leur évocation, qui est elle-même transparente, insaisissable, échappant toujours au réel.¹⁸

Murray Pomerance s'intéresse aussi à cette scène du film et, en particulier, à cette discussion entre Corrado et Giuliana au sujet des anguilles. Il souligne la différence profonde qui oppose les deux personnages dans leur façon d'appréhender le réel, même lorsqu'il n'est que mentionné, comme c'est le cas ici pour ces poissons à la forme

singulière. Pour Corrado, ce ne sont que des mots, voire des images abstraites qu'il manipule donc sans se soucier de l'apparition physique et sensible qu'il engendre devant les yeux de sa compagne. Pour Giuliana, les mots, stériles dans l'esprit de Corrado, génèrent des formes et les anguilles de l'étal du marchand reprennent vie, elles ondulent, visqueuses et translucides, autour de son corps et elle peut les voir, elle peut les toucher.

Hallucinations

La multiplication des sensations perçues par Giuliana tend vers l'hallucination. La jeune femme saisit le monde qui l'entoure de manière si intense et si complète qu'elle finit par *trop* percevoir, par percevoir des objets visuels et sonores qui ne sont pas réellement présents, par ressentir des sensations que rien n'engendre, mise à part elle-même. C'est dans la séquence qui se déroule dans la chambre d'hôtel de Corrado que le spectateur assiste à ces hallucinations. Très troublée par la maladie feinte de son fils, Giuliana s'est précipitée auprès de son amant. Dès son arrivée dans la chambre, un grondement sourd et insolite se fait entendre. Le son, présent dans toute la séquence, prend parfois des allures de sifflement aigu, alors qu'il ne possède aucune source diégétique rationnelle. Rapidement, ce bruit intermittent semble s'attacher à Giuliana elle-même, s'arrêtant lorsque Corrado entre dans le cadre, s'intensifiant sur des gros plans du corps torturé de la jeune

18 «Giuliana's reality is brutal by comparison with Corrado's more streamlined experience: when she talks of fish, fish are present, immediate, real; he can talk of fish in the absence of fish and while thinking of something else. (...) For her, language is presence, position, perspective. (...) To speak of transparent fish while walking past a tiny implantation of roses into a cool apartment complex is the height of abstraction. Modernity, mass society, rapid mobility, and industrialism all favor the abstract relation, but Giuliana is trying hard, against considerable odds, to be *here* in what she thinks, what she says and what she does, and so the "transparent fish" are terrifying. Not the fish themselves but the invocation, which is itself transparent, slippery, always evading the real.», POMERANCE Murray, *op. cit.*, p. 94-95 (traduction personnelle).

femme. Elle semble d'ailleurs être la seule à l'entendre et réagit plusieurs fois aux variations sonores en se redressant, se retournant, comme à la recherche de sa source. Elle va même jusqu'à fermer la porte entrouverte d'un placard pour tenter d'arrêter le sifflement. Mais le son, à la source définitivement indiscernable, résiste toujours.

Dans l'ouvrage intitulé *Le Cinéma et les sens*, Thomas Elsaesser et Malte Hagener s'arrêtent un instant sur l'ouïe, ce sens qui semble ici faire défaut à Giuliana. Les auteurs citent Mirjam Schaub :

Le rôle «anthropologique» principal de l'ouïe [est] de stabiliser notre corps dans l'espace, de le maintenir en place, de faciliter une orientation tridimensionnelle et, surtout, d'assurer une sécurité tout autour qui inclut également les espaces, objets et actions que nous ne pouvons voir, particulièrement ce qui se passe dans notre dos. Tandis que l'œil cherche et pille, l'oreille écoute ce qui nous pille. L'oreille est l'organe de la peur.¹⁹

L'ouïe de Giuliana, peut-être plus que ses autres sens, est à l'origine de ses peurs. Elle dira d'ailleurs dans cette séquence qu'elle a peur «des rues, des usines, des couleurs, des gens, de tout». Les hallucinations auditives de Giuliana

l'installent dans un monde menaçant. Les espaces qu'elle ne voit pas, et que devraient révéler les sons étranges qui lui parviennent, se teintent alors d'un mystère inquiétant qui l'enveloppe constamment.

Très vite dans la séquence, les hallucinations auditives de Giuliana sont rejointes par des illusions visuelles. La jeune femme, assise sur le lit, fixe le mur blanc derrière Corrado qui l'observe intrigué : «Que regardes-tu?» «Là!» répond Giuliana, mystérieusement. Très doucement, elle s'allonge, ne quittant pas le mur des yeux, comme fascinée par quelque chose qu'elle est encore seule à percevoir. Le sifflement strident se fait alors entendre très nettement. Giuliana regarde maintenant le plafond de la chambre qui arbore de mystérieuses couleurs violacées. La jeune femme, effrayée par ces teintes intenses, se couvre soudain le visage avec le drap, cherchant une protection illusoire qui passe avant tout par une profonde volonté de *ne plus voir*. Le plafond est maintenant parfaitement blanc. Ces mêmes couleurs énigmatiques, plus rougeoyantes, parent plus tard un mur de la chambre, toujours sous le regard de Giuliana.

«Quand je dis que je vois un son, je veux dire qu'à la vibration du son je fais écho par tout mon être sensoriel et en particulier par ce secteur de moi-même qui est capable des couleurs»²⁰, écrit Merleau-Ponty. Lors des deux

19 SCHAUB Mirjam, *Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stand der Kinotheorie*, Weimar, VDG, 2005, p. 76, in ELSAESSER Thomas, HAGENER Malte, *Le Cinéma et les sens: Théorie du film*, trad. SZANIAWSKI Jeremy, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 155.

20 MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 270.

apparitions colorées, le sifflement qui agresse Giuliana pendant toute la séquence se fait plus intense. Ces deux types d'hallucinations, sonore et visuelle, semblent étroitement liés, à l'écran bien sûr, mais en particulier à l'intérieur même du corps du personnage. Ce son, parfois aigu comme un rouge vermillon, parfois plus grave, tendant vers le violet, devient couleur et Giuliana le voit alors se matérialiser sous ses yeux, ou peut-être, plus justement, en elle, dans «ce secteur capable de couleurs».

À la fin de la séquence, lorsque Giuliana et Corrado font l'amour, Antonioni ne filme que des gros plans flous des corps nus. L'écran devient une surface mouvante en camaïeu de teintes rosées qui finissent par colorer les murs eux-mêmes. En effet, à l'insu du spectateur, ils se sont parés d'une teinte rose poudrée qui a recouvert également chacun des objets de la pièce dans laquelle se fondent maintenant les corps de Giuliana et Corrado, étendus sur le lit.

Les sensations de Giuliana prennent forme dans son corps et par son corps qui, canalisant toutes les informations sensibles émises par le monde extérieur, les focalise en ce point central. Cette concentration paraît parfois dépasser la jeune femme, qui ne contrôle plus ce bombardement sensible dont elle est victime, et ce trop-plein ressort alors de son corps qui ne peut plus le contenir. Cela commence par une grande fatigue, des spasmes dans les membres, des cauchemars, puis les sensations, toujours

plus nombreuses, toujours plus intenses, explosent, et les murs se parent des couleurs rougeoyantes de la souffrance ou du rose pastel de l'apaisement. Devant les toiles de Francis Bacon, Gilles Deleuze est frappé par l'expression donnée aux corps torturés peints par l'artiste et son corps de spectateur des œuvres est alors lui aussi chargé des sensations inscrites dans le tableau:

[La sensation] est être-au-monde, comme disent les phénoménologues: à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre et l'un dans l'autre. Et à la limite, c'est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. Moi spectateur, je n'éprouve la sensation qu'en entrant dans le tableau, en accédant à l'unité du sentant et du senti. La leçon de Cézanne au-delà des impressionnistes: ce n'est pas dans le jeu «libre» ou désincarné de la lumière et de la couleur (impressions) que la Sensation est, au contraire c'est dans le corps, fût-ce le corps d'une pomme. La couleur est dans le corps, et non dans les airs. La sensation, c'est ce qui est peint. Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation (ce que Lawrence, parlant de Cézanne, appelait «l'être pommesque de la pomme»²¹).

21 DELEUZE Gilles, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 3^{ème} éd., 2 vol., Paris, Éditions de la Différence, 1994, p. 27.

Le corps de Giuliana, comme ceux des personnages de Francis Bacon, est au centre de la circulation des sensations, à la fois lieu de réceptions sensibles mais aussi objet émettant. Il accueille également le corps du spectateur qui se projette dans l'écran comme Gilles Deleuze entre dans le tableau de Bacon. Le spectateur intègre par moments le corps de Giuliana qui devient alors le lieu de partage des sensations.

Toujours étroitement lié au personnage de Giuliana, le spectateur est lui aussi induit en erreur par ses perceptions à la vision du film. Adeptes du faux-raccord, Antonioni joue avec ses habitudes et le perd dans de fausses subjectives, des enchaînements trompeurs, des continuités brutalement brisées. Thomas Elsaesser rappelle que «le système de montage transparent²² se base essentiellement (sinon exclusivement) sur les liens de regards: en partie regards des personnages à l'intérieur du monde diégétique, en partie regards imaginaires, et que la configuration spatiale d'un film est défini par ses axes de vue»²³. Rompant avec ce que l'auteur nomme le «montage transparent», le cinéaste ferrarais fausse le regard du spectateur de la même façon que la vue de Giuliana est troublée. Notons que, pour Pascal Bonitzer, c'est

justement lorsque son œil est trompé un instant par l'œuvre d'art qu'il contemple que le spectateur participe au spectacle; c'est dans ce jeu d'erreur et de compréhension de cette erreur qu'un véritable lien se crée entre l'œuvre et celui qui la regarde.

Qu'est-ce qu'un trompe-l'œil? Une représentation, qui se dénonce en deux temps comme l'illusion d'un spectacle réel, comme illusion de réalité. La conscience et le tableau, le plan et le tableau si l'on veut, d'abord confondus dans l'illusion de réalité, se détachent brusquement l'un de l'autre. Et c'est bien ce détachement, non l'illusion, qui fait la jouissance du trompe-l'œil. [...] Ce qui joue dans le trompe-l'œil est une dialectique de l'illusion et du démenti.²⁴

Lorsqu'Antonioni trompe le spectateur dans un faux-raccord, c'est bien cette même «dialectique de l'illusion et du démenti» qui entre en jeu. Le spectateur, d'abord déstabilisé, est plus que jamais intégré au film qui s'adresse alors directement à son attention particulière. En perturbant la linéarité, la monotonie d'une perception sensible rendue imperceptible dans l'automatisme des habitudes des spectateurs, le cinéaste met en évidence cette perception. Le spectateur, à l'image de Giuliana, est ramené à sa position de récepteur hypersensible face aux informations que lui transmet le film.

22 Le «montage transparent» correspond au respect des règles classiques de succession des plans (règle des 180°, raccord dans le mouvement, passage du regard à l'objet regardé, etc.), ELSESSER Thomas, HAGENER Malte, *Le Cinéma et les sens: Théorie du film*, op. cit., p. 106-109.

23 *Ibid.*, p. 109.

24 BONITZER Pascal, *Décadrages: peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 34-35.

Rêverie

Peu avant la fin du film, le fils de Giuliana, Valerio, feint une perte de sensations dans les jambes dans le but de rater l'école. Sa mère, marquée par les photographies d'enfants atteints de poliomyélite que contiennent les magazines qui s'amoncellent dans son salon, s'inquiète profondément. Giuliana, à la demande de son fils, lui raconte une histoire en attendant le médecin qui semble ne jamais vouloir arriver, tant le temps paraît se diluer et accentuer la douleur insoutenable de la jeune femme. La séquence débute par un plan flou, très célèbre, qui met en images les mots de Giuliana. Les couleurs mêlées semblent s'organiser au son de sa voix, les images émerger de son histoire, de son esprit. Un panoramique vers le bas dévoile une petite fille bronzée qui fixe la caméra. La voix de Giuliana, en *off*, dresse le portrait de son étrange héroïne: «Les grandes personnes l'ennuyaient et lui faisaient peur. Elles n'aimaient pas les autres enfants. Aussi elle restait seule, avec les cormorans, les mouettes et les lapins sauvages.» À un plan de la petite fille qui nage en éclaboussant autour d'elle, succèdent, comme à l'identique, trois plans des animaux décrits par Giuliana. La petite fille, à l'image du cormoran, de la mouette et du lapin sauvage, appartient à la nature inviolée du lieu. La crique aux couleurs improbables²⁵

est filmée délicatement dans des plans fixes décomposant l'espace: l'eau transparente, les rochers polis, le sable fin et rosé. «Elle aimait cet endroit. Les couleurs de la nature étaient si belles et rien ne faisaient de bruit.», décrit encore la voix de Giuliana. Le silence du lieu est souligné par les clapotis discrets de l'eau. La petite fille s'allonge sur le sable, son corps bronzé chauffé par les rayons du soleil. Des vaguelettes roulent doucement sur la plage. Chaque image renvoie le spectateur à une sensation physique mémorisée dans des souvenirs de plage: la fraîcheur de l'eau, la rugosité chaude de la surface des rochers, la finesse du sable qui coule dans les mains et s'imprègne des marques des paumes des pieds nus, enfin la chaleur du soleil.

Un voilier apparaît soudain à l'horizon accompagné d'un étrange bruit de tempête qui cesse et laisse un silence pesant s'installer mystérieusement. Le voilier semble vide et c'est seul qu'il vire et s'en va. Soudain, un chant rompt le silence. Giuliana poursuit: «— Qui chantait? La plage était déserte mais la voix était là, proche, lointaine... Certains moments, elle semblait venir de la mer elle-même. Une crique, des rochers. Une multitude de rochers. Elle les découvrait, pareils à la chair. Et la voix, en ce lieu, était très douce.» Lawrence Gowing fait une description d'une toile de Cézanne intitulée *Rochers à Château Noir* à laquelle cette séquence du film renvoie incontestablement:

Les blocs arrondis de grès altéré
par les intempéries se massent au-

25 Le sable rose et la mer turquoise dont les couleurs sont pourtant les seules qui n'ont pas été modifiées par la main du réalisateur-peintre.

dessus d'une fissure en plan incliné; c'est le genre d'endroit où il arrive d'éprouver que le *genius loci* développe réellement une présence physique, assez perturbante, et Cézanne a peint le lieu comme un corps. Le jaune sable est présent ou latent partout. Il est le haut d'une première gamme de couleurs, qui descend jusqu'au violet par le vert; il est le milieu d'une autre, plus profonde celle-ci, entre le rouge et le vert-bleu; et il s'allie en un vibrant accord à un bleu clair très pâle [...] – comme si la forme allait se mettre à palpiter, bien physiquement, au mélange des tons. Le contour, à la manière d'une ardente caresse, ajoute un arrondi; on se surprend à créditer d'un extraordinaire volume corporel les modulations d'une gamme à une autre, et à partager une humeur sensuelle non exempte d'une sourde violence.²⁶

Alors que Cézanne «a *peint* le lieu comme un corps», Antonioni filme les rochers rosés et polis comme les plis de la chair. Les couleurs se répondent en camaïeu de rose et doré dans le sable et les rochers. Le bleu turquoise de l'eau lui-même semble rosir dans les gros plans des vaguelettes. La transparence de l'onde laisse deviner les grains de sable brassés doucement au rythme de la houle. Et le silence, troublé seulement par le clapotis de l'eau, pèse sur le paysage lorsque la voix s'élève,

mystérieuse et troublante, «sensuelle non exempte d'une sourde violence».

«– Mais qui chantait?» demande Valerio. La caméra parcourt doucement le paysage, comme à la recherche de l'origine de la voix, qui enfle puis semble s'éteindre pour revenir à nouveau plus forte, telles les vagues qui roulent sur la plage. La caméra s'attarde sur les rochers en plusieurs gros plans. Puis l'image devient à nouveau floue, fondant ses composants en une masse de couleurs mêlées, lorsque Giuliana répond à son fils: «Tout chantait. Tout.» Tous les éléments du paysage balayés par le regard se croisent et se confondent dans le son de la voix, tous semblent être à l'origine de cette chanson qui émane de la crique rose, dont les couleurs irréelles invitent à la poésie et au mystère du chant.

«Tout chantait. Tout.» Cette parole insigne renvoie aux sollicitations et aux rassemblements synesthésiques propres au cinéma d'Antonioni. Des circulations des couleurs dans les décors aux sensations intenses qui lient Giuliana à chaque élément du monde qui l'entoure, «tout chante» mais surtout tout se répond et s'unit dans le film. Tout se passe comme si cette scène recelait en elle la valeur d'un véritable manifeste esthétique, une pensée «en cinéma» de l'art du cinéaste ferrarais.

26 GOWING Lawrence, *Cézanne: la logique des sensations organisées*, op. cit., p. 62.

Bibliographie

- ARROWSMITH William, *Antonioni: the poet of images*, Éd. PERRY Ted, Oxford University Press, 1995.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, précédées du Fac-similé de l'édition illustrée par Henri Matisse, édition de 1861, Paris, Editions du Chêne, 2007.
- BONITZER Pascal, *Décadrages: peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma II: L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 3^{ème} éd., 2 vol., Paris, Éditions de la Différence, 1994.
- ELSAESSER Thomas, HAGENER Malte, *Le Cinéma et les sens: Théorie du film*, trad. SZANIAWSKI Jeremy, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- GOWING Lawrence, *Cézanne: la logique des sensations organisées*, trad. FOURCADE Dominique, Paris, Macula, 1992.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1972.
- POMERANCE Murray, *Michelangelo Red Antonioni Blue: eight reflections on cinema*, Berkeley, University of California Press, 2011.
- PRÉDAL René, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*, Paris, Éditions du Cerf, 1991.
- ROHDIE Sam, *Antonioni*, Londres, British Film Institute, 1990.
- SCHAUB Mirjam, *Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stand der Kinotheorie*, Weimar, VDG, 2005.
- TINAZZI Giorgio, *Michelangelo Antonioni: Écrits, 1936/1985*, Rome, Cinecittà international, 1991.

Elena TYUSHOVA

**Le Kitsch comme art du désespoir
dans le cinéma de Rainer Werner Fassbinder
(*Les larmes amères de Petra von Kant*)**

The Kitsch as Art of Despair in the Cinema
of Rainer Werner Fassbinder
(*The bitter tears of Petra von Kant*)

Abstract. I establish my study on basically two theorists of Fassbinder's aesthetics, the analysis of the kitsch in Fassbinder's films by Françoise Dahringer and the articles on painting and music in his films by Vivien Villani. Then I take the idea of Abraham Moles, that Kitsch is "the art of happiness" and I use it to analyse a six minutes sequence in *The bitter tears of Petra von Kant*. Thereby, I show that Fassbinder's film aesthetic is synesthetic. It is a superposition of kitsch objects, objects that provide happiness, which combine in a very unique way opera, painting,

cinema and theatre. But in the case of Fassbinder, the kitsch does not provide happiness. My theory on kitsch as art of despair comes from Fassbinder's theatre influences (Bertolt Brecht and Antonin Artaud). This film shows both the techniques of the theory of alienation and the "theatre of cruelty". The first one adds a dimension of irony and the second adds the theatrical violence, which is exaggerated and spectacular. Both of these techniques create an alienation of the spectator. Whereby, the Kitsch becomes the art of despair.

Keywords: kitsch, "the art of happiness", Rainer Werner Fassbinder, painting, opera, melodrama, theatre, sculpture, alienation, violence.

Elena Tyushova

Université de Paris 8

E-mail: lena.t@mittsvenskfilm.se

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 99-110

«Je crois qu'après *La Traviata* de Verdi il ne devrait y avoir besoin d'autres œuvres d'art, parce qu'il n'est pas possible d'en faire une plus parfaite: *La Traviata* est le summum de ce que la culture occidentale peut offrir.

– Alors pourquoi continuez-vous à travailler?

– [...] Eh oui, parce que je ne saurais pas comment m'occuper autrement, voilà pourquoi.»¹

Une approche politique du kitsch

Il existe déjà un nombre d'écrits considérable sur la question du kitsch dans les films du réalisateur allemand Rainer Werner Fassbinder (1945-1982). Dans cet article j'aimerais, d'un côté, prolonger l'étude entreprise par Françoise Dahringer et, d'un autre côté, proposer une hypothèse qui me semble non seulement innovatrice mais même provocatrice.

Je considère le kitsch fassbindérien comme une forme d'art très personnelle et synesthésique. Grâce au medium du cinéma, Fassbinder filme tout un «pot-pourri» d'arts différents. La séquence narrative que j'ai choisie comme exemple illustratif provient de l'œuvre *Les Larmes amères de Petra von Kant* où le théâtre,

la peinture, la sculpture et surtout la musique d'opéra s'entremêlent au service de ce kitsch fassbindérien.

La théoricienne Françoise Dahringer qualifie l'art cinématographique de Fassbinder en tant que «mensonge universel» en parlant de sa conception, à la fois réaliste et pessimiste, du monde comme spectacle. L'expression «mensonge universel» n'est pas innovatrice, mais elle le devient dans le traitement fassbindérien du cinéma. Autrement dit, «le monde entier est un théâtre, – et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs»².

[...] puisque tout est rôle, costume, masque, dans la vie comme au cinéma, il n'y a que dans l'artificialité la plus complète de l'art qu'on puisse trouver une part de vérité: en montrant des images fausses elles aussi. Le film est ainsi bien plus que la somme des objets dont il est constitué, il est un objet privilégié, leur symbole par l'excellence. Dans cet univers du simulacre, du travestissement perpétuel, le kitsch (des images, des postures, des sentiments) n'est qu'un des aspects, figé à l'extrême, du mensonge universel.³

1 LIMMER Wolfgang, «Conversations avec Rainer Werner Fassbinder», in R.W. Fassbinder TV, dirigé par SPAGNOLETTI Giovanni, Siena, Editori del Grifo, 1983, traduit et cité par VILLANI Vivien dans *Contre Bande* «Fassbinder et l'opéra», Paris, Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2002, p. 51.

2 Comme on sait, cette expression provient de *As You Like It* de SHAKESPEARE William, Acte 2, Scène 7. Jacques: «All the world's a stage / And all the men and women merely players / They have their exits and their entrances / And one man in his time plays many parts...»

3 DAHRINGER Françoise, *Rainer Werner Fassbinder, un artiste dans la cité, ou des images dans les sons*, thèse de doctorat en études

À partir de cette conception de Dahringer, je propose donc une analyse de la nature de cette artificialité, de ce kitsch des images, des sentiments, des gestes, des postures et des composantes musicales.

Dans les années soixante-dix, le sociologue Abraham Moles avait lancé l'idée que le kitsch pourrait être un «art du bonheur». L'objet kitsch provoque une certaine extase – un mélange de jouissance et d'ironie.

Camille Mourier pose des questions intéressantes en s'interrogeant sur le kitsch dans les œuvres des artistes dits «postmodernes»⁴. Dans l'art contemporain, l'esthétique kitsch peut être interprétée dans des œuvres d'artistes renommés comme Andy Warhol, qui fait d'un objet ordinaire reproduit une œuvre d'art⁵. La même question peut se

poser au sujet de l'immense *Puppy* en acier inoxydable de 1992 de Jeff Koons. Il semble donc justifié de parler du kitsch comme d'une tendance artistique, présente dans l'art moderne, et qui caractérise, à notre sens, l'art de Warhol lorsqu'il prétend sublimer les choses du quotidien les plus banales, et qui se prolonge, quoiqu'en d'autres modalités, dans le courant dit postmoderne dans le champ des arts plastiques. C'est que, selon moi, on retrouve à chaque fois cette conception molesienne du mélange d'ironie et de jouissance. Mais comment cette tendance se montre-t-elle dans le cinéma, et en particulier dans le cinéma de Fassbinder?

De *Querelle* (1982), on ne peut pas oublier les lanternes géantes de forme phallique dans le port de Brest: symboles du désir et de l'homosexualité. Ce film, librement adapté du roman de Jean Genet *Querelle de Brest*, dresse le portrait du marin Querelle, désiré par tous ceux qu'il rencontre, hommes ou femmes. Pour les lanternes, en carton-pâte, immenses et violettes, on peut sans doute utiliser l'expression de Moles «extase du kitsch». Elles sont l'image même de la jouissance et de l'ironie. Ces symboles de la jouissance sont comme des totems en l'honneur du sexe masculin.

Pourtant, je ne m'intéresse pas uniquement aux objets du décor, comme s'inscrivant dans une esthétique «kitsch». Par la suite, je traiterai du kitsch d'une

germaniques, sous la direction de BANDET Jean-Louis et BERTHOME Jean-Pierre, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1995, p. 413.

4 MOURIER Camille, *Le kitsch entre «mauvais goût» et subversion*, mémoire de Master 2 périphérique au diplôme PFE d'Architecture soutenu en juin 2008 à l'ENSAPL (Ecole Supérieure d'Architecture et du Paysage de Lille), sous la direction de DOUTRIAUX Emmanuel et de VERMANDEL Frank.

5 Cette idée est proposée par MOURIER Camille, *op. cit.*, p. 6: «Au milieu des années cinquante, le pop art et Andy Warhol, sans revendiquer l'esthétique kitsch, s'inspirent de la production de masse, des objets et des icônes populaires. Warhol joue de l'imitation, de la contrefaçon, du décalage. D'un objet banal, il fait une œuvre d'art, qu'il multiplie à l'infini. Arthur Danto

parlera au sujet de "transfiguration du banal". Ne peut-on pas transposer cette idée au kitsch?»

forme cinématographique synesthésique qui procède à des juxtapositions et des superpositions entre des arts différents, pour créer de la jouissance et de l'ironie. Dans l'art cinématographique de Fassbinder ce recours au kitsch «générateur de jouissance et d'ironie» vient compenser le désespoir du désir inabouti.

Die bitteren Tränen der Petra von Kant

Le mélodrame *Les larmes amères de Petra von Kant* est une pièce de théâtre, écrite par Fassbinder à l'âge de 26 ans. Il l'adapte au cinéma un an après, en 1972. Petra von Kant, 35 ans, styliste à la mode a placé sa fille Gabriele dans un internat privé. Petra vit avec sa servante et assistante Marlene, une femme qui aime Petra jusqu'à supporter toutes les exigences et humiliations de sa part. Grâce à son amie Sidonie, Petra rencontre une jeune et belle femme, Karin. Petra croit tomber amoureuse de Karin. Elles vivent ensemble pendant un moment. Ensuite Karin quitte Petra, quand son mari revient, après un long séjour en Australie. La séquence considérée (1.47 – 1.55) se trouve à la fin du film. C'est la fête d'anniversaire de Petra et elle attend désespérément l'appel de Karin. Je procède à une description détaillée à partir du moment de l'arrivée de la mère de Petra, Valérie, à l'anniversaire.

Le décor et le costume

Il faut d'abord s'intéresser à la description du lieu et du décor, car cela ouvre à des questions intéressantes sur les objets kitsch et leurs significations

dans la diégèse du film. L'intrigue du film se noue entièrement dans l'appartement de Petra. Ce que l'on voit principalement, c'est le salon, qui sert également de chambre. Selon les moments, il s'agit d'un espace tout à la fois intime et public de Petra. Dans la séquence considérée, le lit est déplacé dans l'espace voisin du salon, et il ne reste que le sol et le mur de son salon/chambre. Un tapis blanc velu couvre le sol et une reproduction du *Midas devant Bacchus* de Nicolas Poussin cache le mur. La caméra cadre le tableau la plupart du temps, ce qui transforme quasiment l'écran cinématographique en scène théâtrale, avec le sol comme territoire scénique et le tableau comme décor allégorique de l'action qui se déroule devant lui.



Figure 1. Nicolas Poussin,
Midas devant Bacchus, 1628-1629⁶

Le tableau de Poussin représente une scène de la mythologie grecque. Midas, roi de Phrygie, est dépeint comme un pénitent devant le dieu Bacchus. Bacchus

6 <http://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/poussin/midasetbacchus.htm>
18/05/2012.

est entouré de ses compagnons habituels: Silène, un satyre et une bacchante, allongée à ses côtés, en position de soumission. Selon les historiens d'art, cette scène représente le moment où Midas remercie Bacchus de l'avoir délivré de son propre souhait que tout ce qu'il touche soit métamorphosé en or. Le roi avait compris qu'il est impossible de vivre avec un tel pouvoir. On peut être d'accord avec Vivien Villani qui énonce à propos de ce tableau, tel qu'il est dans *Les larmes amères de Petra von Kant*:

[...] cependant, étant donnée la position de Midas face à Bacchus, l'on peut imaginer que le souverain soit en admiration devant Bacchus et sa grande beauté, et qu'il fasse une déclaration d'amour – un peu comme fera Petra von Kant (Margit Carstensen) tout au long du film, devant Karin (Hanna Schygulla).⁷

D'autre part, Villani propose une sorte de polyphonie: «L'œuvre de Poussin participe (...) d'une forme de narration quasi autonome, en parallèle avec le récit et indépendant des dialogues.»⁸ Je considère le tableau eu égard aux autres éléments de la mise en scène, afin de montrer que le kitsch se constitue non seulement avec la mobilisation profilmique d'une toile

baroque⁹, le tableau de Poussin, mais d'un entassement d'éléments différents, venant d'arts différents et tous classables comme kitsch.

Villani fait un parallèle entre les personnages du tableau et les personnages du film. Petra correspond à Midas et Bacchus correspond à Karin. Mais le tableau de Poussin incarne aussi la relation de Petra et Marlene. De ce point de vue, c'est Petra qui est Bacchus et Marlene, la servante muette, qui éprouve un amour sadomasochiste envers Petra, est Midas. Le tableau de Poussin n'est pas seulement une allégorie des relations entre les personnages-clé du film, ou le décor kitsch une allégorie du mauvais goût de la bourgeoisie, ce tableau montre aussi la position politique de Fassbinder. Elle se résume dans les termes suivants: *tout est relatif et celui qui a le pouvoir sur les sentiments de l'autre, c'est celui qui est fort*. C'est «le droit du plus fort»¹⁰. Petra est à la fois Midas et Bacchus; Karin a

7 VILLANI Vivien, «Présence de la peinture dans l'œuvre de Fassbinder», in *Fassbinder l'explosif* (dir. BANTCHEVA Denitza), *CinémAction* n° 117, Condé-sur-Noireau, CinémAction – Arte éditions, 2005, p. 227.

8 *Ibidem*, p. 227.

9 LIÈVRE-CROSSON Élisabeth nous dit que la peinture baroque reflète «la remise en cause de valeurs traditionnelles et traduit des sentiments excessifs, souvent contradictoires: apothéose, explosion de joie, lyrisme ou drame pathétique, douleur exacerbée, mélancolie grave», cf. *Du Baroque au Romantisme*, Ligugé, Éditions Milan, 2000, p. 5. Il n'est pas sans importance à noter que le terme baroque soit souvent utilisé dans le langage commun comme dans le vocabulaire académique comme synonyme de kitsch.

10 *Le Droit du plus fort* est le titre du film de Fassbinder de 1974 avec Fassbinder lui-même dans le rôle principal.

le pouvoir sur les sentiments de Petra; Petra a le pouvoir sur ceux de Marlene. C'est en arrivant à cette conception qu'on peut comprendre la dédicace du film: «dédiée à celui qui devient ici Marlene». Fassbinder veut dire que la relation que vit Petra avec Karin est identique à celle que Marlene vit avec Petra: celle de la soumission et de l'amour aveugle. Petra devient Marlene.

Cette signification politico-sentimentale, construite à travers la mobilisation du tableau de Poussin, n'est pas le seul moyen de la mise en abyme. Trois mannequins – les objets en plastique représentant des êtres humains, kitsch par excellence – représentent dans la séquence considérée une deuxième mise en abyme. De temps en temps, la caméra s'arrête sur une configuration de trois mannequins. Deux sont allongés dans le lit et le troisième, debout devant le lit, «regarde» les deux autres. Les deux poupées dans le lit incarnent véritablement Petra et Karin. Marlene est symbolisée par le mannequin debout. Ces objets, simulacres du corps humain, sont des sculptures kitsch renforçant l'idée clé du film du «droit du plus fort». Le fait que ces trois mannequins sont identiques montre explicitement l'idée d'interchangeabilité, et donc de la relativité de position du fort et du faible.

La dernière hypostase de l'objet kitsch est la poupée offerte par Sidonie à Petra. C'est une poupée à visage enfantin et à cheveux blonds et bouclés, comme ceux de Karin. Cette poupée, remise à Petra, est une façon de lui adresser un message humiliant: «Karin est partie,

mais contente-toi de son simulacre.» Petra reçoit ce cadeau avec humilité. En fin de compte, la tenue revêtue par Petra est une façon d'exprimer son admiration envers Karin. Elle porte une perruque blanche, une imitation de la coiffure de Karin; et la rose rouge autour de son cou métamorphose Petra en cadeau. Elle est prête à s'offrir à Karin si celle-ci veut bien. Petra elle-même devient ici une poupée.

Le simulacre, les mises en abyme de la relation fort-faible, les superpositions des objets et du sentiment exagéré du désespoir, voilà les enjeux riches et complexes de l'esthétique kitsch. On se retrouve devant ce que Dahringer appelle le «mensonge universel».

*L'interpénétration
entre la théâtralité et la bande sonore*

Dans notre séquence, on dispose de trois éléments clé au niveau sonore. La sonnerie du téléphone, une sorte d'élément du monde extérieur, faisant effraction, souligne le huis clos du dispositif du lieu. Chaque fois que le téléphone sonne, Petra se jette par terre pour répondre. Les influences synesthésiques concernent ici le personnage lui-même: le son reçoit ainsi une réponse corporelle qui laisse penser qu'il agit directement sur le corps selon un schéma comportemental de cause à effet, qui n'est pas sans rappeler les réflexes conditionnés de Pavlov (que la dramaturgie de Fassbinder tourne en dérision, évidemment). Tirée par la ficelle d'amour, après s'être jetée par terre, la marionnette Petra raccroche chaque fois, déçue, car ce n'est pas Karin qui l'appelle,

et la répétition insistante de cette déception revêt une allure burlesque.

La deuxième composante sonore réside dans les dialogues. C'est surtout Petra qui parle et les autres qui écoutent. Ses paroles, l'intonation de sa voix, ainsi que la mimique du visage et les mouvements corporels sont exagérés et violents. Les dialogues sont accompagnés par divers bruits menaçants: Petra jette des verres sur le mur et ils se cassent, elle marche sur le service à café, qui se brise sous ses pieds ... Autant de sensations étroitement mêlées de l'entendre et du toucher du personnage (au risque de la blessure), ce qui n'est pas sans provoquer chez le spectateur le souvenir d'expériences sensibles analogues qu'il a pu faire dans son histoire personnelle. Exagérations et violences évoquent pleinement la théorie de l'aliénation de Bertolt Brecht et «le théâtre de la cruauté» d'Antonin Artaud. Elles sont des mises en mouvement exacerbées des signes visuels et sonores, des exagérations expressives propres à provoquer des émotions synesthésiques chez le spectateur. On ne se trouve pas devant le désespoir d'une femme abandonnée, on se trouve devant une performance consciente de cette femme qui agit sur elle-même en extériorisant son propre désespoir. Petra est d'ailleurs contente d'avoir son public devant elle, car le théâtre, comme on sait, n'existe véritablement qu'au moment où il y a un public.

Une précision s'impose: ce que j'appelle «théâtralité» ne se réfère pas du tout à une sorte de théâtre filmé, même si les entrées des personnages sont souvent filmées

de manière frontale. Tout en utilisant les conventions des jeux théâtraux et le dispositif d'unité de lieu et d'action, ce film est hautement cinématographique. Le spécialiste de Fassbinder, Thomas Elsaesser, précise à propos de séquence d'anniversaire de Petra:

Cette séquence obéit scrupuleusement aux règles de la narration cinématographique classique, avec ses plans subjectifs, ses échanges de regards et l'enveloppement du spectateur dans la trame du récit. On dirait presque que Fassbinder identifie le montage classique du cinéma hollywoodien, gouverné par la continuité, avec la présence du drame œdipien, comme s'il citait Douglas Sirk (et les théories du regard masculin) pour mieux divulguer la «pathologie» du cinéma narratif traditionnel.¹¹

On est donc devant une hybridation cinématographico-théâtrale. La caméra utilise ses moyens et procédés classiques d'expression – le cadrage différencié, les mouvements d'appareil, le zoom, etc. – mis ou non au service d'une narration, mais à coup sûr au profit, ici, d'une mise en scène théâtrale.

Finalement, l'élément sonore le plus spectaculaire de cette scène, est la première partie du duo de Verdi *Un di felice eterea* (*Un jour heureux éthéré*) tiré de l'opéra *La Traviata*. C'est un duo

11 ELSAESSER Thomas, R. W. *Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne*, trad. de l'allemand par JOUANLANNE Christophe, RUSCH Pierre, TORRENT Jean, Paris, Centre Pompidou, 2005, p. 141.

d'Alfredo et de Violetta, l'expression de l'amour d'Alfredo, qui prend forme à travers les paroles les plus majestueuses et pathétiques¹². On peut être tout à fait d'accord avec Vivien Villani, à propos de la transition entre les dernières paroles de Petra et le passage à l'opéra, que cet air a un statut extra-diégétique. Il n'est pas entendu par les personnages mais s'inscrit dans la continuité des mots prononcés par Petra:

Sa détresse est telle qu'elle ne peut plus parler. La déclaration d'amour d'Alfredo à Violetta peut certainement être transposée en celle de Petra à Karin: alors que Violetta, courtisane, profitait de l'argent de riches aristocrates en leur accordant ses faveurs, Karin a profité de l'argent de Petra, une créatrice de mode aisée, en échange de relations amoureuses.¹³

L'air d'opéra s'achève avec les paroles d'Alfredo. Fassbinder interrompt la musique avant la partie de Violetta. Ce qui était un duo entre les amoureux devient, dans sa dramaturgie, le cri de désespoir de Petra/ Alfredo. Dans l'illustration n°2, nous voyons le moment où on entend *Un di felice eterea*. Le choix du morceau de musique n'est pas seulement au diapason des sentiments mélodramatiques de Petra. Il répond aussi à une volonté de

distanciation ironique, puisque, selon une conception occidentale commune, une fête d'anniversaire doit être «un jour heureux».

La synesthésie opératique

Pour Denis Lévy, l'opéra semble bien être l'art par excellence des provocations synesthésiques:

Il y a toutefois, quand on assiste à la représentation d'un opéra, un affect supplémentaire dû à la pure dimension visuelle, indépendamment de toute narrativité ou identification. C'est l'impureté essentielle de l'opéra, celle qui l'arrache à l'art de la musique pour le reverser au compte du théâtre: le théâtre lyrique. En un sens, l'opéra fait image: les mises en scène d'opéra font même davantage image que les mises en scènes de théâtre, par le statisme nécessaire des chanteurs, l'effet de ralenti qu'introduit le temps du chant, l'importance des conventions. En un sens, l'opéra rend visible la musique. Il avère qu'il y a une visibilité de la musique.¹⁴

La mise en scène fassbindérienne répond aux conventions opératiques décrites par Lévy: l'impression du ralenti est due aux corps immobiles des comédiennes à la fin de la séquence considérée, laquelle n'exclut cependant pas le mouvement. C'est cette invention d'un ralenti propre à Fassbinder, d'une solution cinématographique tout à fait

12 «Quell'amor ch'e palpito/Dell'universo,/ Dell'universo intero/Misterioso,/ Misterioso altero/Croce e,/Croce e delizia/ Croce e delizia, delizia al cor.»

13 VILLANI Vivien, «Fassbinder et l'opéra», in *Contre Bande*, Paris, Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2002, p. 53.

14 LÉVY Denis, «Opéra et cinéma», in CIRCAV, n° 18 *Impureté(s) cinématographiques(s)* (dir. CUGIER Alphonse et LOUGUET Patrick), Paris, L'Harmattan, 2007.

originale, qu'il faudrait caractériser maintenant. Cette solution tient tout à la fois au travail du cadre, à la posture des personnages, à la dramaturgie mise en jeu et à la mise en scène, sans exclure, évidemment, la composition sonore.

En préalable, il s'avère nécessaire de rappeler ce que dit Ludovic Cortade à propos de l'arrêt sur l'image chez Fassbinder: «Il est permis de relever l'importance de l'immobilité de Brecht pour cette utilisation de l'immobilité à des fins de distanciation.»¹⁵ Dans la scène considérée, nous nous retrouvons devant un autre mode d'immobilité, création fassbindérienne d'une véritable singularité esthétique: les corps des comédiens ont beau être figés, ils n'en sont pas moins animés de légers mouvements. Sidonie clignote des yeux. Gabriele bouge légèrement la tête. La jambe de Valérie, instable sur le tapis à cause de ses talons, bouge pour préserver l'équilibre.

Du coup, cette scène ne relève pas tant de l'esthétique brechtienne de la distanciation que de d'immobilité propre aux chanteurs d'opéra. Fassbinder utilise la convention opératique d'immobilité dans une mise en scène cinématographique parsemée d'éléments théâtraux, en même temps qu'il utilise la musique de manière extra-diégétique. L'imaginaire du spectateur est donc invité à créer sa propre relation entre la musique et la mise en scène. L'oreille entend la musique qui, dans une mise en scène de

La Traviata de Verdi, est accompagnée par d'autres images. Ce décalage crée une forme synesthésique dans l'imaginaire du spectateur. Autrement dit, Fassbinder n'utilise pas seulement la musique de Verdi pour rendre visible son propos. Par sa mise en scène opératique il «rend visible la musique» en lui attribuant une nouvelle émotion. La mémoire des mises en scènes de *Un di felice eterea* rend l'imaginaire du spectateur sensible aux modifications synesthésiques multiples dans la séquence d'anniversaire de Petra.

Cette mise en scène, quasi immobile, non au sens photographique — au sens où la photographie serait, en quelque sorte, une image «morte» — nous met devant une pause dans l'action qui est plus puissante que tous les déplacements et les dialogues des personnages. Ces mouvements, propres à l'art du cinéma, et que l'on peut qualifier en effet de synesthésiques par toutes les sensations et émotions sensibles qu'ils mettent en jeu ou suscitent, répondent bien ici, me semble-t-il, à la conception que se fait Gilles Deleuze de ces mouvements en «intensité sur place», davantage voyages spirituels que mouvements *stricto sensu*, du reste¹⁶. Comme on sait, pour cet

15 CORTADE Ludovic, «Fassbinder: un cinéaste de l'immobilité?», in *Fassbinder l'explosif*, op. cit., p. 115.

16 Il semble bien que l'œuvre d'art soit régie par un double nomadisme: celui qui régit ses formes sensibles et ses affects, mais aussi celui du spectateur dont pensée et imagination vagabondent au gré des perceptions de celles-ci. Si le spectateur est immobile, il est cependant mis en situation de voyager, «voyage immobile» sur lequel insistent de nombreux théoriciens du cinéma. Pour cette «intensité sur place»,

esthéticien du cinéma, le mouvement ressortit de cette dialectique entre mobilité et immobilité bien propre à suspendre le temps dans la mobilité des choses immobiles ou l'immobilité des choses mobiles. Celles-ci caractérisent tout autant la pensée d'une œuvre que celle de son spectateur. Chez Fassbinder, le jeu des éléments ou composants divers, au sein d'une mise en scène accordée à la dramaturgie, est à la fois kitsch, pathétique et politique, jusqu'à une fréquente coïncidence de ces termes. Reconsidérons alors ce plan dans lequel Fassbinder façonne les personnages de Sidonie, Gabriele, Valérie, avec les postures paradoxales que je viens de décrire. Il est constitué des éléments suivants: positions maniérées des corps dans l'espace, figés comme des sculptures (fixité qui n'exclut pas, comme l'a montré Deleuze, des mouvements discrets, non-imperceptibles); le tableau de Poussin derrière eux; la bande sonore d'opéra à la fois pathétique et ironique.

Valérie, bourgeoise, traditionaliste, apprend ici que sa fille est devenue lesbienne. Choquée, Valérie est alors assaillie de sentiments multiples, plus ou moins mélangés. Parmi d'autres, elle éprouve une envie de cacher cette «honte», complémentaire d'une sorte de sentiment de culpabilité. La mère au

premier plan qui occupe un quart de la surface de l'écran incarne véritablement le jugement moral de la petite bourgeoisie, au sens où Milan Kundera dit de son étudiant qu'il est «la litost incarnée»¹⁷. Tout à l'heure Valérie a dit: «Meine Töchter liebt eine Mädchen.» (Ma fillette aime une fille). Du côté de l'espace que le corps de la mère ne masque pas, Petra est allongée sur le tapis, tout près des pieds de sa mère. Un tel choix de cadrage évoque la relation masochiste entre la fille et sa mère. Marlene, toujours muette, garde la distance éloignée d'une servante, de celle qui regarde, et qui n'est jamais regardée. Sidonie garde la position de l'humiliatrice, rôle qu'elle tenait pendant tout le film. Et la petite Gabriele, la seule qui aime Petra, mais dont Petra refuse l'amour, est la victime réelle du drame. Assise tout près de sa mère, elle en déplore les échecs.

La ficelle de la marionnette Petra a été coupée. Immobile et par terre, elle incarne la mort. Autour d'elle, tous les corps et les visages/masques sont figés. L'air de Verdi baisse lentement (le volume de la musique diminue) et se termine avec un lent *fade out* au niveau visuel. Il devient ici un requiem. Ce tableau cinématographique, symbole de la mort à cause de l'amour, déterminé par une triple impureté picturale, théâtrale et opératique, est bien

voir DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux (Capitalisme et Schizophrénie)*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1980, p. 473: «Il n'est donc pas étonnant qu'on ait pu évoquer des voyages spirituels qui se faisaient sans mouvement relatif, mais en intensité sur place.»

17 L'art du cinéma de Fassbinder, tout comme l'art littéraire de KUNDERA sont capables d'installer des figures archétypales. L'expression de KUNDERA est extraite de son roman traduit du tchèque, *Le livre du rire et de l'oubli*, éd. de poche, Paris, coll. «Folio», 1987, pp. 186-189.

régi dans ce film de Fassbinder par ce que j'ai désigné avec l'expression de «kitsch du désespoir», dès lors qu'à cette triple impureté esthétique se joint la composante de la morale qui veut qu'une mère se sente quelquefois coupable de ce que sa fille lui échappe, surtout quand son chemin de liberté morale croise celui de la liberté des mœurs et que la fille assume son homosexualité.

En conclusion, vu l'étymologie du mot mélodrame, une véritable forme de synesthésie se fait jour chez Fassbinder. Le mélodrame est «drame avec musique»...

Il évoque le rôle dramatique essentiel qu'y remplit la musique. Le *melodramma* en Italie est synonyme d'opéra (dès la naissance de l'opéra, avec *l'Orfeo* de Monteverdi au XVII^e siècle, l'on parlait déjà de *melodramma*). Ainsi, de nombreux points sont communs au mélodrame cinématographique et à l'opéra, que ce soient la grande importance dramatique de la musique, la dimension visuelle exacerbée qui va parfois jusqu'à une véritable effusion de couleurs, les multiples coups de théâtre ou le resserrement de l'action pour ne garder qu'une succession de moments paroxystiques.¹⁸

On peut répondre maintenant à la question de ce qu'est le kitsch fassbindérien, en utilisant l'expression – peut-être un peu risquée – de «peinture opératique baroque» pour le caractériser. Il

s'agit d'une mobilisation d'arts différents capable aussi de se jouer d'époques et de modes distincts. C'est une esthétique de l'hybridation des formes qui provoque chez le spectateur du spectacle fassbindérien l'activité d'une imagination mélodramatique. Il y a de l'opéra, du mélodrame cinématographique, des éléments théâtraux ironiques et violents, des sculptures, qui se ressemblent et se rassemblent pour présenter sur la surface de l'écran l'expression du désespoir, à la fois joueuse et ironique, face à la réalité pessimiste du «droit du plus fort»¹⁹.



Figure 2. R.W. Fassbinder,
Les larmes amères de Petra von Kant, 1972.

19 Depuis la mort de Fassbinder en 1982, des metteurs en scènes ont repris son travail sur le kitsch. Le plus connu, et peut-être encore plus radical que Fassbinder, est peut-être WARLIKOWSKI Krzysztof. Ses mises en scènes opératiques et théâtrales montrent la nudité de l'âme et du corps, la cruauté, et elles vont dans la ligne d'Artaud avec de la distanciation ironique – un dérivé de la distanciation brechtienne. Regarder une pièce du théâtre dans sa mise en scène est comme manger du tartare. C'est cru, kitsch et synesthésique.

18 VILLANI Vivien, «Fassbinder et l'opéra», *op. cit.*, p. 54.

Bibliographie

- CORTADE Ludovic, «Fassbinder: un cinéaste de l'immobilité?», in *Fassbinder l'explosif* (dir. BANTCHEVA Denitza), *CinémAction* n° 117, Condé-sur-Noireau, CinémAction – Arte éditions, 2005.
- DAHRINGER Françoise, *Rainer Werner Fassbinder, un artiste dans la cité, ou des images dans les sons*, thèse de doctorat en études germaniques, sous la direction de BANDET Jean-Louis et BERTHOME Jean-Pierre, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1995.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux (Capitalisme et Schizophrénie)*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1980.
- ELSAESSER Thomas, *R. W. Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne*, trad. de l'allemand par Christophe Jouanlance, Pierre Rusch, Jean Torrent, Paris, Centre Pompidou, 2005.
- KUNDERA Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, éd. de poche, Paris, coll. «Folio», 1987.
- LÉVY Denis, «Opéra et cinéma», in *CIRCAV*, n° 18 *Impureté(s) cinématographiques(s)* (dir. CUGIER Alphonse et LOUGUET Patrick), Paris, L'Harmattan, 2007.
- LIMMER Wolfgang, «Conversations avec Rainer Werner Fassbinder», in *R.W. Fassbinder TV*, dirigé par SPAGNOLETTI Giovanni, Siena, Editori del Grifo, 1983, traduit et cité par VILLANI Vivien dans *Contre Bande «Fassbinder et l'opéra»*, Paris, Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2002.
- LIÈVRE-CROSSON Élisabeth, *Du Baroque au Romantisme*, Ligugé, Éditions Milan, 2000.
- VILLANI Vivien, «Présence de la peinture dans l'œuvre de Fassbinder», in *Fassbinder l'explosif*, *CinémAction* n° 117, Condé-sur-Noireau, CinémAction – Arte éditions, 2005.
- VILLANI Vivien, «Fassbinder et l'opéra», in *Contre Bande*, Paris, Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2002.

Till R. KUHNLE

Ces maudits trompe-l'œil «qui ne peuvent que nous exciter l'appétit»: les arts face au défi de l'anti-aisthesis

Those Disastrous Trompe-l'oeil, "which by their Deceptive Likeness Necessarily Excite the Appetite": Arts Facing *Anti-aisthesis*

Abstract: For Schopenhauer, the opposite of the sublime is the "charming and attractive" (*das Reizende* – in the translation of R. B. Haldane and J. Kemp). Objects of art – especially paintings and sculptures – should never excite the appetite for the things they are representing. Especially the representations of erotic scenes are supposed to "arouse" the Will. But there is also another possibility to affect the Will through the "negative species of the charming or exciting" (*das Negativ-Reizende*), method which is even more reprehensible; "this is the disgusting or the loathsome" (*das Ekelhafte*). Since all the senses are involved, this emotion could be considered as the

perfect realization of *synesthesia*. It constitutes de facto the negation of all *aisthesis* (perception in the sense of aesthetic contemplation), but merely since the experience of most overwhelming emotion, *anti-aisthesis* precedes – as a consequence of the fall from Paradise – all kind of aesthetics meaning distinction *by taste*. The relationship between the Apollonian and Dionysian established by Nietzsche is almost the first theoretical approach taking into consideration the phenomenon of *anti-aisthesis*. Anchored in the tradition of nietzschean aesthetics, philosophers like Levinas, Sartre, Bourdieu or Deleuze continue to develop the existential analysis of works of art and literature.

Keywords: synesthesia, taste, anti-aisthesis, disgust, painting.

Till R. Kuhnle

Université de Limoges
E-mail: Kuhnle-Augsburg@t-online.de

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 111-129

La femme vit que l'arbre était bon à manger et qu'il était agréable aux yeux et l'arbre était plaisant à contempler. Elle prit son fruit et en mangea, elle en donna aussi à son mari qui était avec elle et il en mangea. Alors se dessillèrent leurs yeux à tous deux, et ils surent qu'ils étaient nus. Ils cousirent donc des feuilles de figuier et se firent des ceintures. (Gn 3, 6-7)

Selon la Bible, l'homme est entré dans l'Histoire avec un *acte nutritif*. Inutile de consulter les classiques de la psychanalyse: l'*acte nutritif* est bien associé à l'acte sexuel – comme l'illustre une fresque peu remarquée dans la cathédrale gothique d'Augsbourg.



Figure 1: Fresque dans la Cathédrale Notre-Dame d'Augsbourg (Augsburger Dom).

En outre, le récit biblique démontre l'union intime entre l'*acte nutritif* et la *connaissance*. Les conséquences racontées par le *Livres des livres* sont bien connues: les hommes sont devenus «comme des dieux, sachant le bien et le mal». La décision de la femme d'Adam de manger le fruit – pour nous les occidentaux: la pomme – apparaît désormais tout d'abord comme un choix éthique, un choix *pour* la connaissance. La Bible nous décrit l'arbre portant le fruit défendu comme «agréable aux yeux» et «plaisant à contempler» – donc comme un objet esthétique. Mais ce charme de la contemplation désintéressée

est court-circuité par la présence du fruit, d'un objet à s'approprier. Alors, la beauté de l'arbre fait partie d'une entreprise de séduction, bien semblable à celle que nous connaissons des présentations dans les hypermarchés.

Or, depuis Kant, l'esthétique – issue de la rhétorique des Anciens et de la poétique des doctrines classicistes – est fondée sur un interdit: l'objet de l'esthétique ne doit pas inviter à la consommation, il ne doit en aucun cas exciter les sens, à savoir le désir sexuel, afin de garantir une forme de satisfaction au second degré: «Mais nous ne pouvons mieux mettre en lumière cette vérité capitale, qu'en opposant à la satisfaction pure et désintéressée, propre au jugement de goût, celle qui est liée à un intérêt, surtout si nous sommes assurés qu'il n'y a pas d'autres espèces d'intérêt que celles dont nous allons parler» (Kant: 1974, § 2)¹. En cela, la satisfaction par l'intermédiaire de l'objet esthétique est à distinguer d'une satisfaction des sens qui produit l'agréable. Par ailleurs, cette idée d'une «satisfaction pure» par un «jugement de goût» (all. *Geschmacksurteil*) est censée enlever à l'appréhension d'un objet le

1 «Wir können aber diesen Satz, der von vorzüglicher Erheblichkeit ist, nicht besser erläutern, als wenn wir dem reinen uninteressierten Wohlgefallen im Geschmacksurteile dasjenige, was mit Interesse verbunden ist, entgegensetzen: vornehmlich wenn wir zugleich gewiß sein können, daß es nicht mehr Arten des Interesse gebe, als die eben jetzt namhaft gemacht werden sollen.»

stigmatisme du péché originel en établissant une distance infranchissable entre l'objet et le sujet qui l'appréhende. Ce dernier trouve alors sa satisfaction en assumant cette distance: «Les jugements esthétiques, comme les jugements théoriques (logiques) peuvent être partagés en deux classes: ils sont empiriques ou purs. Les premiers expriment ce qu'il y a d'agréable ou de désagréable, les seconds ce qu'il y a de beau dans un objet ou dans la représentation de cet objet; ceux-là sont des jugements de sens (des jugements esthétiques matériels), ceux-ci (comme formels) sont seuls de véritables jugements de goût» (Kant § 14, 139)². Ce qui est proposé ici, c'est une forme d'*aisthesis* qui – en présupposant, comme l'indique déjà la notion de «représentation» (all. *Vorstellung*), un concept de l'espace qui privilégie la vue – fait oublier que toute perception est toujours *synaisthesis* dans la mesure où elle fait appel aux autres sens. Sinon, il n'y aurait point le jeu de la séduction. En effet, c'est en excluant la séduction que Kant dépasse les autres approches philosophiques de son temps. Citons à titre d'exemple l'article «goût» de

l'*Encyclopédie* rédigé par Voltaire: «[...] le goût exprime souvent tout seul l'opposé du sérieux, d'instructif, d'utile; il s'emploie pour spécifier les ouvrages de simple agrément, de pur ornement, dans lesquels l'auteur ne s'est proposé pour but que d'amuser et de plaire» (Voltaire, art. «goût»). Alors le goût peut, en quelque sorte, être associé au jeu ou à une esthétique du plaisir, qui est bien à distinguer des réflexions de Kant. Le concept voltairien du goût se situe dans le sillage des concepts rhétoriques de l'*aptum* et du *decorum*, à l'origine de celui de la *bienséance*. Mais, comme l'indique déjà l'histoire du mot *goût* (du latin *gustus*) depuis le Moyen Âge, c'est l'action de goûter des aliments qui est à l'origine de tout acte de distinction. Un tel acte reproduit *in effigie* la distinction primordiale entre nuisible et comestible et préfigure ainsi tout ce qui est admis dans un milieu dorénavant déterminé par les usages d'une civilisation, d'une nature au second degré. En ce qui concerne le développement des significations du mot *goût*, on peut donc constater les étapes suivantes retracées par le *Trésor de la Langue française* (art. «goût»): d'abord il désigne le «sens par lequel on discerne les saveurs» (XIII^e), puis le «sentiment d'appréciation qui pousse à préférer telle ou telle chose» (XVI^e), notamment «dans le domaine esthétique» (XVII^e). Le processus de différenciation croissante qui détermine *Le Processus de civilisation* – tel qu'il est perçu par Norbert Elias – va de pair avec une «“rationalisation” du comportement» («*Rationalisierung*»

2 «Ästhetische Urteile können, eben sowohl als theoretische (logische), in empirische und reine eingeteilt werden. Die erstern sind die, welche Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit, die zweiten die, welche Schönheit von einem Gegenstande, oder von der Vorstellungsart desselben, aussagen; jene sind Sinnenurteile (materiale ästhetische Urteile), diese (als formale) allein eigentliche Geschmacksurteile.»

des *Verhaltens*) qui engendre une augmentation des tensions entre les pulsions et le moi, une augmentation de «cette peur que nous appelons “pudeur”» (Elias: 1995 II, 398). Il s'ensuit que la honte est provoquée au moment où, par son comportement ou par l'anticipation d'un tel, l'individu se met en contradiction non seulement avec la société mais aussi avec lui-même. Or, au cours de ce processus de civilisation, les barrières auxquelles se heurtent les pulsions de l'individu, à savoir les interdits, deviennent de plus en plus importantes. Cette «progression du seuil de la pudeur» (*Vorrücken der Scham- und Peinlichkeitsgrenzen*) engendre de nouveaux interdits et ainsi de nouvelles angoisses (Elias: 1995 II, 409); le dégoût menace alors de s'emparer de l'individu à tout moment de sa vie.

Étant donné que, comme l'a constaté Bourdieu, le goût continue à être la forme primordiale de tout jugement, le plaisir est structuré par l'acte nutritif qui fournit l'«archétype du goût», même dans «les plaisirs les plus épurés de toute trace d'enracinement corporel» (Bourdieu: 1979, 86). Cet archétype agit encore dans les formes les plus développées de la sublimation, car on ne cesse de recourir aux «oppositions primitives amer / doux, savoureux / fade, chaud / froid, grossier / fin, sévère / gai, aussi indispensables aux commentaires gastronomiques qu'aux phrases épurées des esthètes» (Bourdieu: 1979, 86; cf. Kuhnle: 1999, 186). Or, ces oppositions sont toujours précédées par une exclusion primaire: à l'origine de tout jugement de goût, il y a la décision

de savoir si un objet est considéré comme comestible ou non. Cette décision forme donc l'archétype de toute décision de goût, même dans les autres domaines de la vie et ainsi par rapport aux autres sens qui contribuent à produire le plaisir lié au sentiment d'une satisfaction.

De la plus primitive à la plus développée, toute civilisation s'exprime par des règles, voire des tabous, dans le domaine de la nutrition. Aucune des grandes religions monothéistes ne renonce à imposer à ses fidèles certains préceptes alimentaires: le judaïsme exige une nourriture *casher*; l'Islam – au moins dans ses expressions intégristes – interdit le vin et la viande de porc, considérés comme impurs. De surcroît, Jésus a su souder sa communauté par la merveilleuse multiplication miraculeuse du pain et du vin, de telle sorte que sa future église repose sur les épaules d'un pêcheur du lac de Kinneret (de Tibériade) en Galilée et sur ses successeurs – donc d'un pêcheur de poissons d'eau douce. Or, le moment suprême de la liturgie chrétienne est le sacrement de l'eucharistie (*eukharistia* signifiant «action de grâce»). Ce dernier rappelle la mort et la résurrection de Jésus; sa célébration culmine dans le partage des éléments eucharistiques – le pain et le vin. Dans les cercles d'un protestantisme radical, notamment dans ceux vivant dans la tradition du piétisme apparu au XVIII^e siècle en Allemagne, on prône l'immédiat et la spontanéité d'une communion (eucharistique) vécue pour parer toute «médiation» intellectuelle: dans ce

contexte, le verbe allemand *genießen* signifie à la fois «savourer» et «participer» (cf. Kondylis: 2002, 567).

En revanche l'idée kantienne d'une «satisfaction pure» cherche à supprimer cet effet de *synaisthesis* dû au fait de l'«enracinement corporel» (Bourdieu) de tout plaisir. Cet ascétisme apparaît d'une manière explicite au XIX^e siècle chez un défenseur acharné de l'esthétique idéaliste. Dans son œuvre majeure, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Schopenhauer déclare que le contraire du sublime est *das Reizende* (ceci peut être traduit par «le joli», «le gracieux», mais aussi par «l'excitant»). «Je comprends sous ce nom ce qui stimule la volonté, en lui offrant directement ce qui la flatte, ce qui la satisfait. / *Dasjenige, was den Willen, dadurch daß es ihm die Gewährung, die Erfüllung, unmittelbar vorhält, aufregt.*» Cette distinction entre le joli (*Reizende*) et le sentiment du sublime (*Gefühl des Erhabenen*) va de pair avec le rejet du réalisme excessif de quelques natures mortes des écoles néerlandaises et flamandes:

Le sentiment du sublime provient de ce qu'une chose parfaitement défavorable à la volonté devient objet de contemplation pure, contemplation qui ne peut se prolonger, à moins qu'on ne fasse abstraction de la volonté et qu'on ne s'élève au-dessus de ses intérêts; c'est là ce qui constitue la sublimité d'un pareil état de conscience; le joli [*das Reizende*], au contraire, fait déchoir le contemplateur de l'état d'intuition pure qui est nécessaire à la conception du

beau; il séduit infailliblement sa volonté par la vue des objets qui la flattent immédiatement; désormais le spectateur n'est plus un pur sujet connaissant; il devient un sujet volontaire soumis à tous les besoins, à toutes les servitudes. – On donne ordinairement le nom de joli à toute chose belle dans le genre enjoué; c'est d'ailleurs un concept que l'on a, faute d'une distinction nécessaire, trop étendu; j'estime qu'il faut le laisser de côté et même le réprouver complètement. – Mais, en me tenant au sens que j'ai posé et défini, je trouve qu'il y a dans le domaine de l'art deux sortes de joli, toutes deux également indignes de l'art. L'une, tout à fait inférieure, se trouve dans les tableaux d'intérieur des peintres hollandais, quand ils ont l'extravagance de nous représenter des comestibles, de véritables trompe-l'œil qui ne peuvent que nous exciter l'appétit; la volonté se trouve par là même stimulée, et c'en est fait de la contemplation esthétique de l'objet. Que l'on peigne des fruits, c'est encore supportable, pourvu que le fruit ne paraisse là que comme la suite du développement de la fleur, comme un produit de la nature, beau par sa couleur, beau par sa forme et que l'on ne soit point forcé de songer effectivement à ses propriétés comestibles; mais malheureusement on pousse souvent la recherche de la ressemblance et de l'illusion jusqu'à représenter des mets servis et accommodés, tels qu'huîtres, harengs, homards, tartines de beurre, bière, vins, et ainsi de suite:

ceci est absolument inadmissible.
(Schopenhauer: 1977, § 40, 265sq)³

- 3 «Entstand das Gefühl des Erhabenen dadurch, daß ein dem Willen geradezu ungünstiger Gegenstand Objekt der reinen Kontemplation wird, die dann nur durch eine stete Abwendung vom Willen und Erhebung über sein Interesse erhalten wird, welches eben die Erhabenheit der Stimmung ausmacht; so zieht dagegen das Reizende den Beschauer aus der reinen Kontemplation, die zu jeder Auffassung des Schönen erfordert ist, herab, indem es seinen Willen, durch demselben unmittelbar zusagende Gegenstände, nothwendig aufreizt, wodurch der Betrachter nicht mehr reines Subjekt des Erkennens bleibt, sondern zum bedürftigen, abhängigen Subjekt des Wollens wird. – Daß man gewöhnlich jedes Schöne von der heitern Art reizend nennt, ist ein, durch Mangel an richtiger Unterscheidung, zu weit gefaßter Begriff, den ich ganz bei Seite setzen, ja mißbilligen muß. – Im angegebenen und erklärten Sinn aber, finde ich im Gebiete der Kunst nur zwei Arten des Reizenden und beide ihrer unwürdig. Die eine, recht niedrige, im Stilleben der Niederländer, wenn es sich dahin verirrt, daß die dargestellten Gegenstände Eßwaaren sind, die durch ihre täuschende Darstellung nothwendig den Appetit darauf erregen, welches eben eine Aufregung des Willens ist, die jeder ästhetischen Kontemplation des Gegenstandes ein Ende macht. Gemaltes Obst ist noch zulässig, da es als weitere Entwicklung der Blume und durch Form und Farbe als ein schönes Naturprodukt sich darbietet, ohne daß man geradezu genöthigt ist, an seine Eßbarkeit zu denken; aber leider finden wir oft, mit täuschender Natürlichkeit, aufgetischte und zubereitete Speisen, Austern, Heringe, Seekrebse, Butterbrod, Bier, Wein u.s.w., was ganz verwerflich ist.»

Un de ces «véritables trompe-l'œil qui ne peuvent que nous exciter l'appétit» est la *Nature morte avec homard* du peintre Jan Davidsz de Heem qui étale les saveurs d'une table richement servie.



Figure 2: Jan Davidsz de Heem (1606–1683/1684),
Still life with Lobster (1643).

Par ailleurs, c'est l'érotisme qui a un effet particulièrement néfaste sur la contemplation d'une œuvre d'art. Ainsi, Schopenhauer s'en prend notamment à la peinture d'histoire où «le joli [*das Reizende*] se traduit par des nudités dont l'attitude et le déshabillé joints à la manière générale dont elles sont représentées, tendent à exciter la lubricité des spectateurs: la contemplation esthétique cesse immédiatement» (Schopenhauer: 1977, § 40, 266)⁴. De toute évidence, en écrivant ces lignes, Schopenhauer

- 4 «In der Historienmalerei und Bildhauerei besteht das Reizende in nackten Gestalten, deren Stellung, halbe Bekleidung und ganze Behandlungsart darauf hinzielt im Beschauer Lüsternheit zu erregen, wodurch die rein ästhetische Betrachtung sogleich aufgehoben, also dem Zweck der Kunst entgegengearbeitet wird.»

pensait à des tableaux, comme *L'Éducation de Marie de Médicis* de Rubens, qui privilégie l'érotisme par rapport aux faits historiques représentés.



Figure 3: Pierre [Peter] Paul Rubens (1577-1640),
L'Éducation de Marie de Médicis (1621-1625).

Le jugement de goût, en revanche, ne peut faire abstraction du fait que le corps (*Leib*) en est la première et la dernière instance, le corps, cette immanence précédant toute transcendance, à savoir celle que l'idéalisme veut «pure». Pour le goût, on peut donc constater avec Gérard Danou qu'il «est perverti par les autres sens, qui lui donnent une caisse de résonance, une amplitude corporelle. Tous s'entrelacent en une danse de synesthésies. L'odorat goûte les mets fumants qui caressent les narines. L'oreille goûte les sons et fait saliver (Pavlov). Le regard dévore l'objet désiré de son œil tactile (haptique), il le caresse, le saisit pour dévorer, pour détruire. La saveur résonnante met en jeu l'émotion, l'interférence de sens.

Elle est intraduisible en mots, pur domaine de l'expérience corporelle» (Danou: 1994, 86sq). Avec ce tournant phénoménologique dans le discours sur le goût qui se situe dans les sillons de Nietzsche, de Levinas, de Sartre, de Merleau-Ponty – pour ne citer que les plus connus – ou, finalement, de Deleuze, démontrant *La Logique de la sensation* à travers l'œuvre de Francis Bacon, la théorie esthétique s'est définitivement dégagée des manifestes d'avant-garde. Ceux-ci ont pourtant contribué à ébranler la validité de l'*aisthesis* comme pivot de l'institutionnalisation de l'art – ce fait social qui est pourtant à l'origine de la persévérance des prémisses idéalistes dans les discours sur les arts. Par conséquent, Jean Dubuffet, artiste et défenseur d'un *art brut*, reproche à la pensée occidentale une fragmentation des choses et ainsi de la vie «par son appétit de cohérence, son illusion de cohérence» (Dubuffet: 1968, 44). Et une telle fragmentation interdit la synesthésie – l'appréhension d'un objet par plusieurs sens – car celle-là ébranle l'idée de la séparation du sujet et de l'objet en tant que fondement du concept moderne d'individualité. Et c'est notamment en célébrant le culte de la synesthésie dans un monde où règne l'aliénation que les décadents affirment ce concept *ex negativo*. Par ailleurs, les décadents ne mettent point en doute l'existence de l'objet d'art en tant que tel. La négativité des avant-gardes dites «historiques» s'attaque au culte de l'œuvre en redéfinissant l'objet d'art, sans pour autant porter atteinte

à la notion d'art. L'art et avant tout la poésie modernes sont les produits d'une aliénation paradoxale: celle du réel au réel. Ayant recours aux travaux de l'ethnologue Lévy-Bruhl, Benjamin Fondane a constaté – bien avant Dubuffet – dans son *Faux traité d'esthétique* que «[...] pour les "primitifs", le réel de leur art coïncide absolument avec le réel que leur expérience leur donne pour véritable, alors que pour le civilisé, le réel appréhendé par son art se situe hors de ce que son expérience ne cesse de tenir pour le seul réel légitime» (Fondane: 1998, 68).

Mais interrompons ici nos considérations pour évoquer deux questions auxquelles la Bible ne donne pas de réponse. Le «repas» d'Adam et d'Eve a-t-il été bon? Ont-ils éprouvé du plaisir en dévorant le fruit? Comme la Bible et la théologie nous abandonnent, accordons la parole au philosophe Emmanuel Levinas qui, en 1936, se livre à des réflexions sur une émotion qui marque l'inversion de tout sentiment de plaisir (esthétique): *l'état nauséabond qui précède le vomissement*.

Il y a dans la nausée un refus d'y demeurer, un effort d'en sortir. Mais cet effort est d'ores et déjà caractérisé comme désespéré: il l'est en tout cas pour toute tentative d'agir ou de penser. Et ce désespoir, ce fait d'être rivé constitue toute l'angoisse de la nausée. Dans la nausée, qui est une impossibilité d'être ce qu'on est, on est en même temps rivé à soi-même, enserré dans un cercle étroit qui étouffe. On est là, et il n'y a plus rien à faire, ni rien à ajouter à ce fait que nous avons été livrés

entièrement, que tout est consommé: *c'est l'expérience même de l'être pur [...]*. (Levinas 1993: 116)

On ne sait pas si le fruit a fait vomir les habitants du Paradis. Mais une chose est certaine: ce n'est qu'après la chute que l'homme a pu connaître le dégoût et la nausée. Et ce n'est que depuis la chute qu'il éprouve des besoins – et notamment celui de *distinguer*. En effet, le texte du penseur judaïque et connaisseur de la Thora qu'est Levinas rappelle bien les «yeux dessillés» après la Chute, une prise de conscience désormais incontournable. Or, selon ce philosophe, «le besoin exprime la présence de notre être et non pas sa déficience, il nous faut envisager le phénomène primordial de la satisfaction du besoin: le plaisir» (Levinas 1993: 107). Le plaisir est donc une manifestation de *l'être-au-monde* réalisée par la satisfaction d'un besoin: le plaisir et – peut-être encore plus – son anticipation constituent la différence spécifique de l'être humain, mais aussi une source intarissable de souffrances. De plus, l'anticipation d'un plaisir est étroitement liée à celle de la possibilité d'un échec ou d'un manque – et ainsi d'une douleur nouvelle. Tel est, du moins, le message de l'histoire d'Adam et d'Eve chassés du Paradis – lue comme une parabole anthropologique.

La nausée et le dégoût signifient la négation totale de la perception esthétique, *l'aisthesis*. En tant qu'*anti-aisthesis*, ils démasquent les limites d'une esthétique établie – comme celle du classicisme. Le dégoût se situe aux extrêmes du maniéré et du grotesque. C'est notamment chez les

esthéticiens allemands des XVIII^e et XIX^e siècles (A.W. Schlegel, Schiller, Herder) qu'on peut trouver des réflexions sur ce sujet (cf. Kuhnle: 1996 et Kuhnle: 1999), dont la quintessence a été formulée par Schopenhauer dans *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Selon lui, il y a quelque chose «qui est encore plus inadmissible que le joli positif / *das Positiv-Reizende*», à savoir «un joli négatif / *das Negativ-Reizende*» qui «consiste dans l'ignoble / *das Ekelhafte*». C'est *das Ekelhafte* (aussi: «le dégoûtant») qui désigne le point zéro, la négation totale de l'*aisthesis*.

Il y a aussi un joli négatif, qui est encore plus inadmissible que le joli positif dont nous venons de parler: il consiste dans l'ignoble. De même que le joli proprement dit, il stimule la volonté du spectateur et il supprime par le fait la contemplation purement esthétique. Mais c'est une aversion et une répulsion violente que nous éprouvons alors: le joli, ainsi entendu, excite la volonté, en lui présentant des objets qui lui font horreur. Aussi a-t-on depuis longtemps reconnu que l'ignoble n'est point supportable dans l'art, bien que le laid lui-même, du moment qu'il ne tombe point dans l'ignoble, puisse y trouver sa place légitime. (Schopenhauer: 1977, § 40, 266sq)⁵

En se détachant de tout objet, en engendrant ce désir d'évasion, le dégoût et la nausée mais aussi le vertige affectent tous les sens. La logique de la sensation peut y voir le dépassement définitif de la fragmentation des sensations. Le dégoût et la nausée marquent donc le point zéro qui permet de saisir *ex negativo* le point de convergence idéal des créations artistiques tournées vers la *synesthésie*.

Mais il fallait attendre Nietzsche pour obtenir une valorisation philosophique du dégoût puis de la nausée en tant qu'étapes d'une expérience dont la puissance ne peut pourtant être assumée que par le surhomme. Selon Nietzsche, jusqu'ici, seule la culture grecque a connu cette communion extatique avec la collectivité dans une transgression dionysiaque à l'issue de laquelle l'homme est pris de dégoût puisqu'il doit faire face à l'*Absurde* (Nietzsche: KSA 1, 30-57). Or ce sentiment connaît deux étapes: la première – le dégoût – marque la distinction de l'humain trop humain, en quelque sorte un nihilisme primaire du refus; la deuxième en tant que «grande nausée», par contre, est la condition sine qua non du dépassement de l'homme vers

ästhetische Betrachtung. Aber es ist ein heftiges Nichtwollen, ein Widerstreben, was dadurch angeregt wird: es erweckt den Willen, indem es ihm Gegenstände seines Abscheus vorhält. Daher hat man von je erkannt, daß es in der Kunst durchaus unzulässig sei, wo doch selbst das Häßliche, solange es nicht ekelhaft ist, an der rechten Stelle gelitten werden kann, wie wir weiter unten sehn werden.»

5 «Es giebt auch ein Negativ-Reizendes, welches noch verwerflicher, als das eben erörterte Positiv-Reizende ist: und dieses ist das Ekelhafte. Eben wie das eigentlich Reizende erweckt es den Willen des Beschauers und zerstört dadurch die rein

l'homme supérieur, voire le surhomme qui désigne également le vrai nihilisme (cf. Kuhnle: 1999). C'est uniquement en partant de la position hypothétique – ou, plus précisément, topique dans le sens de la rhétorique ancienne – du surhomme que l'on peut concevoir le dépassement d'une anthropologie toujours trompeuse et incomplète, voire négative, vers une véritable anthropologie. Car seul le surhomme sait donner une valeur positive aux affectations et aux émotions et assumer ainsi la plus forte des émotions, la «grande nausée» (*der große Ekel*). Zarathoustra fait embarquer «ses disciples» (*seine Jünger*) sur «la haute mer» (*die große See*) afin qu'ils soient confrontés au «grand mal de mer» (*die große Seekrankheit*), «la grande nausée» (*der große Ekel*) – afin qu'ils s'exposent donc, non seulement aux dangers concrets pour apprendre la peur, mais aussi pour faire face à la contingence ontologique qui les renvoie à eux-mêmes (Nietzsche: KSA 4, 267), à *l'expérience même de l'être pur*, au sentiment de cette nudité absolue évoquée par Levinas: «La nausée comme telle ne découvre que la nudité de l'être dans sa plénitude et dans son irrémédiable présence» (Levinas: 1993, 116sq.). L'expérience de la nausée marque en même temps la naissance de la honte: «[...] la nausée est honteuse sous une forme particulièrement significative. Elle n'est pas seulement honteuse parce qu'elle menace d'offenser les convenances sociales. L'aspect social de la honte est plus effacé dans la nausée et

dans toutes les manifestations honteuses de notre corps que dans n'importe quel acte moralement mauvais» (Levinas: 1993, 117). Depuis que Adam et Ève «se dessillèrent leurs yeux», la honte et avec elle la nausée désignent deux *catégories existentielles* précédant tout acte de distinction – la seconde est «découverte» par une *pensée existentielle* dans les sillons de Nietzsche et de Kierkegaard (cf. Kierkegaard: 1990, 328-336), la première, en revanche, rappelle la condition de cet être solitaire qui, après avoir été chassé du Paradis, est toujours renvoyé à son espèce pour cacher à lui-même ce gouffre désigné d'abord par le concept du péché originel, ensuite par des notions comme «l'Absurde» ou la «contingence». Nietzsche et Kierkegaard, mais aussi Pascal, sont les maîtres du jeune Levinas des années 30 ainsi que du philosophe et poète Benjamin Fondane qui, dans les années 40, reprend le sujet dans son étude remarquable: *Baudelaire ou l'expérience du gouffre* (Fondane: 1994). Ces deux philosophes judaïques n'ont d'ailleurs jamais renié l'influence de Nietzsche sur leur pensée, contrairement à Sartre qui a pourtant fait descendre son Zarathoustra sous le nom d'Antoine Roquentin au Havre rebaptisé Bouville (Sartre: 1981; cf. Kuhnle: 1999, 215-224, et Kuhnle: 2010).

Certes, il n'est pas nécessaire de résumer *La Nausée* de Sartre. Toutefois, pour la suite des réflexions proposées ici, il est indispensable de rappeler quelques éléments de ce roman qui nous permettent de comprendre l'importance

des concepts du dégoût et de la nausée. L'expérience traumatisante d'Antoine Roquentin – notamment dans sa célèbre rencontre avec une racine de marronnier – a été causée par le fait d'apprendre la contingence radicale du monde, donc de tout être. Il s'ensuit que nous sommes «de trop» (Sartre: 1981, 152; cf. Kuhnle 1996, 298), qu'aucune ontologie ne saurait nous justifier, qu'aucune anthropologie ne saurait définir l'essence de notre espèce. Les bourgeois cherchent à se cacher ce fait en se retranchant derrière un système de droits et de devoirs – derrière une morale fondée sur l'histoire et sur la généalogie. L'homme des temps modernes, l'homme «civilisé» et – finalement – le bourgeois cherchent à préserver les contours de leurs corps, à refouler cette chute dans la bouillie visqueuse qui est le fond de tout être et qui menace de nous engloutir (cf. aussi Bakhtin [Bakhtine]: 1995, 345-412). Ainsi peut être résumée d'une manière simplifiée la «psychanalyse existentielle» développée dans *l'Être et le néant*: le visqueux menace toute distanciation – condition *sine qua non* du savoir – et la nausée nous le rappelle (Sartre: 1976, 673, cf. Sartre: 1983, 168). L'angoisse, le dégoût et la nausée décrits dans le journal intime d'Antoine Roquentin fondent la structure même des horreurs éprouvées lors de la lecture de romans d'horreur comme ceux d'un Lovecraft ou d'un Stephen King – où ça coule et ça colle. Mais ils apportent aussi des éléments précieux pour expliquer les provocations causées par certaines œuvres d'avant-garde comme

celles d'un Joseph Beuys qui a créé des objets à base de graisse.

Antoine Roquentin, en revanche, fait une découverte lorsqu'il écoute un morceau de jazz: seule l'œuvre d'art échappe à la contingence. Alors il décide d'écrire un roman qui doit raconter «une histoire dure comme de l'acier» pour faire honte aux bourgeois (Sartre: 1981, 204sq), pour leur prouver l'absurdité de leur existence – comme celle de toute existence –, pour leur faire ressentir, dans cette confrontation avec l'œuvre d'art, la nausée – *die große Seekrankheit*. Sartre inverse ici la fonction de l'art telle qu'elle a été scellée par la philosophie idéaliste: celle-ci a prôné la perception esthétique, l'*aisthesis*, comme une forme de plaisir échappant à la nécessité de s'approprier un objet, une forme de plaisir qui préconise la distance et qui empêche tout engagement de notre corps – qui nous empêche de manger tout fruit défendu. Mais cette distance ne protège pas seulement d'un objet pourtant imaginaire! Il signifie tout d'abord un rempart contre le danger d'être englouti dans la masse indifférente du visqueux.

Dans son premier livre, *La naissance de la Tragédie à partir de la musique* – *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, Nietzsche définit l'art comme un dualisme constitué du dionysiaque et de l'apollinien. Le dionysiaque désigne la communion extatique dans la transgression orgiaque dont est imprégnée la musique. L'apollinien, par contre, est le domaine de l'illusion où agissent les

autres arts, notamment la sculpture et la peinture:

Et, en ce péril imminent de la volonté, l'arts'avance alors comme un dieu sauveur, apportant le baume secourable: lui seul a le pouvoir de transmuier ce dégoût de ce qu'il y a d'horrible et d'absurde dans l'existence en images idéales, à l'aide desquelles la vie est rendue possible. Ces images sont le *sublime*, où l'art dompte et assujettit l'horrible, et le *comique*, où l'art nous délivre du dégoût de l'absurde. Le chœur de satyres du dithyrambe fut le salut de l'art grec; les accès de désespoir évoqués tout à l'heure s'évanouirent grâce au monde intermédiaire de ces compagnons de Dionysos. (Nietzsche: KSA 1, 57)⁶

La fonction de l'apollinien c'est de parer le choc du dionysiaque; il éloigne également de cette profonde *frustration ontologique* qui nous attend à l'issue de l'ivresse dionysiaque. Cette frustration porte un nom: *der Ekel* – le dégoût, la

nausée (Nietzsche: KSA 1, 56). Nous parlons de *frustration ontologique* puisque dans ce dégoût, toute l'absurdité de l'existence est dévoilée à l'individu devant lequel s'ouvre un gouffre. À l'autre bord, par contre, il y a les délices de l'apollinien puisque seul dans l'apollinien l'être est justifié à jamais – *ist das Dasein auf immer gerechtfertigt*. Et ce sera le programme d'Antoine Roquentin qui rêvera d'«une histoire dure comme de l'acier». Mais en passant au rang de la morale, ce Zarathoustra de province renie la condition *sine qua non* de tout plaisir: la possibilité de destruction et d'abandon qui devance toute sublimation.

Or l'illusion de l'apollinien tend à renforcer l'hiatus séparant l'expérience du réel de celle de l'esthétique: il s'ensuit que seul un peuple ou un artiste sachant assumer le choc provoqué par la confrontation avec le réel à travers l'extase dionysiaque peut s'élever aux cimes de l'apollinien – sans cette expérience, celui-ci tombe dans l'esthétique qui n'en marque que la dégradation. Une fois soumis aux lois d'une civilisation, l'apollinien ainsi dégradé engendre une nature à son image en la couvrant d'une fausse ontologie. Autrement dit: la vie est considérée d'après les mêmes critères que l'objet de l'*aisthesis* – et ainsi reniée dans son aspiration vers le dionysiaque. À cela, Nietzsche oppose l'art dans son rapport indissoluble avec la corporéité vivante (*Leiblichkeit*):

L'art nous rappelle aux états du *vigor* animal: il est d'une part un excédent [Überschuss] et une effusion

6 «Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die Kunst; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt: diese sind das Erhabene als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das Komische als die künstlerische Entladung vom Ekeldes Absurden. Der Satyrchor des Dithyrambus ist die rettende That der griechischen Kunst; an der Mittelwelt dieser dionysischen Begleiter erschöpften sich jene vorhin beschriebenen Anwendungen.»

de la corporéité vivante [Leiblichkeit] épanouie dans le monde des images et des désirs; d'autre part une excitation de la fonction animale par des images et des désirs de la vie intensifiée; – une exaltation du sentiment de vivre, un stimulant de celle-ci. (Nietzsche: KSA 12, 9[102], 393)⁷

Dans ce fragment intitulé «Aesthetica», Nietzsche désigne le désir sexuel (*Geschlechtstrieb*), l'ivresse (*Rausch*) et la cruauté (*Grausamkeit*) comme les éléments primordiaux de la joie ressentie au moment de la fête (cf. Audi: 2003, 128). Ce sont ces éléments qui marquent les débuts de tout artiste. L'apollinien représente ce que la tradition idéaliste appelle l'objet esthétique – mais il porte en lui le dionysiaque (dionysien). Et seul est digne du nom d'art l'objet qui en porte encore la marque. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'essence même de la tragédie. En développant cette hypothèse dans son essai *La Naissance de la tragédie*, le jeune Nietzsche citait encore l'idole de sa jeunesse, Wagner, avec des vers qui évoquent la *synesthésie*:

On ne doit comprendre le mythe tragique que comme une représentation symbolique de la sagesse dionysienne

[dionysiaque] à l'aide de moyens artistiques apolliniens; il conduit le monde de l'apparence jusqu'aux limites où celui-ci se nie soi-même et veut retourner se réfugier au sein de la véritable et unique réalité, où il semble alors entonner, avec Isolde, son métaphysique chant du cygne: «Dans le flot houleux / de l'océan des béatitudes / dans l'harmonie sonore / des ondes de vapeurs embaumées / dans la tourmente infinie / du souffle du monde – / s'engloutir – s'abîmer – / inconscient – joie suprême!» C'est ainsi que, d'après les impressions de l'auditeur vraiment esthétique, nous nous représentons l'artiste tragique lui-même créant ses figures ainsi qu'un exubérant demiurge de l'individuation [...]. (Nietzsche: KSA 1, § 22, 141)⁸

De surcroît, il souligne que ce sentiment d'extase va à l'encontre de la *mimesis* aristotélicienne censée en

7 «Die Kunst erinnert uns an Zustände des animalischenvigor; sie ist einmal ein Überschuß und Ausströmen von blühender Leiblichkeit in die Welt der Bilder und Wünsche; andererseits eine Anregung der animalischen Funktionen durch Bilder und Wünsche des gesteigerten Lebens; – eine Erhöhung des Lebensgefühls, ein Stimulans desselben.»

8 «Der tragische Mythosist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel; er führt die Welt der Erscheinung an die Grenzen, wo sie sich selbst verneint und wieder in den Schooss der wahren und einzigen Realität zurückzuflüchten sucht; wo sie dann, mit Isolden, ihren metaphysischen Schwanengesang also anzustimmen scheint: „In des Wonnemeeres / wogendem Schwall, / in derDuft-Wellen / tönendem Schall, / in des Weltathems / wehendem All – / ertrinken – versinken – / unbewusst – höchsteLust!“. So vergegenwärtigen wir uns, an den Erfahrungen des wahrhaft aesthetischen Zuhörers, den tragischen Künstler selbst, wie er, gleich einer üppigen Gottheit der individuation, seine Gestalten schafft.»

atténuer le choc. Il descend dans des sphères dont nous ne possédons aucun témoignage mais qui font résonner les forces archaïques du désir sans lesquelles il n'y aurait point d'art. Or, comme l'a démontré Nietzsche, le dégoût et la nausée portent la marque de ce désir à travers leur négation totale. Dans sa *Théorie esthétique*, Adorno fera valoir ces réflexions de Nietzsche – sans pour autant le nommer – en analysant l'œuvre de Kafka:

Mais la peur réelle répondant à des récits comme *La Métamorphose* ou *La Colonie pénitentiaire*, le choc du recul, le dégoût qui ébranle la physis, sont même à travers sa fonction de défense plus proches du désir que du vieux désintéressement que ce dernier absorbe, comme il absorbe tout ce qui lui suit. (Adorno: 1997 VII, 26)⁹

L'*anti-aisthesis* fait donc entendre la voix du désir qui est à l'origine de la création artistique et qui constitue ainsi la condition *sine qua non* de l'*aisthesis*. Étant donné qu'à l'origine de tout jugement de goût il y a la décision de savoir si un objet est considéré comme comestible ou non, tout jugement de goût est donc précédé de «dégoûts, faits d'horreur ou d'intolérance viscérale (c'est à vomir) pour les autres goûts» (Bourdieu: 1979,

60). Pour Bourdieu, il en résulte que c'est également le cas pour le plaisir esthétique qu'il distingue de la «jouissance» populaire. Il est bien à craindre qu'il se dévoile ici comme un descendant trop fidèle de Kant. Toutefois, le sociologue qu'est Bourdieu ne peut ignorer le fait que le sentiment de dégoût est le résultat d'une convention sociale, qu'il a un rapport direct avec le tabou.

On a bien vu, dans le passage cité de la Genèse, que Dieu a permis à Adam et Eve de contempler l'arbre qui porte le fruit défendu. La contemplation est donc une façon d'approcher un objet sans s'en emparer. D'après la psychanalyse orthodoxe, la sublimation de la sexualité est à l'origine de cet effet de distanciation. Sans pour autant adhérer entièrement à la théorie freudienne sur la sexualité, on peut constater que les réflexions du père de la psychanalyse ont contribué à la découverte du corps comme seule instance de toute *aisthesis*.

Par ailleurs, Freud a démontré que le principe de plaisir est un allié naturel de la pulsion de mort puisque l'assouvissement sans condition des besoins et la multiplication des plaisirs mènent droit à la destruction de l'individu (Freud: 1999). Ceci montre que, depuis la chute du premier homme, la négativité est inhérente à tout plaisir et, pour l'homme conscient, les saveurs permettent d'anticiper sur le plaisir dans la mesure où elles excluent ce sentiment de dégoût. Autrement dit, l'*aisthesis* porte en elle l'*anti-aisthesis* comme possibilité immanente à ce que doit produire le

9 «Aber die Realangst, die auf Prosastücke wie die Verwandlung oder die Strafkolonie antwortet, der Schock des Zurückzuckens, Ekel, der die Physis schüttelt, hat als Abwehr mehr mit dem Begehren zu tun als mit der alten Interesslosigkeit, die er und was auf ihn folgt kassiert.»

plaisir (esthétique). Par là, le corps entier et avec lui tous les sens se trouvent engagés. Il s'ensuit que tout *aisthesis* est nécessairement *synaisthesis*, même dans les moments où un des cinq sens, notamment la vue, paraît dominer.

C'est ici que la parabole biblique de l'arbre portant le fruit défendu gagne son importance pour le processus de civilisation. Tout interdit est entouré d'une barrière évoquant ce sentiment primordial qui nous fait distinguer les objets nuisibles des objets savoureux: le dégoût. Or, là où notre vie n'est pas immédiatement en danger, cette distinction est celle établie par un système de conventions. Dès qu'un tel système touche à ses limites, le dégoût s'oppose à la connaissance. Celle-ci, comme l'a bien montré l'histoire d'Adam, est motivée par la promesse d'une saveur nouvelle qui devient ainsi l'archétype du plaisir.

Si l'homme doit éprouver le dégoût, puisque celui-ci inaugure et garantit la séparation du sujet et de l'objet – séparation qui est le fondement même du concept de l'individualité –, ce dégoût est pourtant accompagné d'un élément de jouissance susceptible de «délivrer» l'individu de toute subjectivité. Telle est la conséquence que Julia Kristeva a su tirer des dualismes constatés par Nietzsche et Freud (Kristeva: 1983). Or l'élément de jouissance constaté par Kristeva peut être ramené d'une part à ce Paradis «archétypal» évoqué dans les moments de saveur, et d'autre part à ce désir de transgression allant de pair avec celui de la connaissance.

La fonction du corps comme instance de toute perception et donc de toute perception esthétique, à savoir de l'*aisthesis*, est le sujet du roman *Les Corps conducteurs* de Claude Simon. Il s'agit d'une suite d'associations engendrées par les perceptions d'un homme malade qui, pris d'un malaise, s'assoit dans la rue:

Dans le triangle sombre entre les courbes des deux rideaux se reflète l'alignement des jambes levées dont les cuisses se superposent aux photos d'acteurs, à celle des gratte-ciel émergeant de la brume et à la suite d'images où la femme en rose rampe sur l'arrière de la voiture. L'image reflétée de l'homme malade assis sur la prise d'incendie, sa cigarette intacte entre les lèvres, apparaît en surimpression sur les fleurs et le paon de dentelle pisseuse. (Simon: 1971, 27)

Les images évoquent le sexe de la femme – «le triangle sombre» – et la scène primitive – «jambes levées». Le corps de l'homme malade est devenu un corps conducteur parmi les corps conducteurs: une «image reflétée» le montre sans corporéité vivante et sa transcendance par la perception (possible) de sa propre image. Il y a toujours une transcendance de l'objet perçu par l'évocation d'un autre qui lance la narration dans une suite de descriptions sous forme d'*hypotypose* ou d'*ekphrasis* – à savoir la description des moments de la vie quotidienne tels qu'ils sont perçus par le malade, puis celle des œuvres d'art évoquées à travers des correspondances. De surcroît, il y a une autre version de ce texte publié en 1970

sous le titre *Orion aveugle* et accompagné d'illustrations qui le transforment en emblème de l'écriture qui inclut d'autres emblèmes tel celui constitué par les maquettes et les dessins anatomiques accompagnés d'explications.

Il ne convient donc pas d'accorder une signification particulière au fait que les testicules et la naissance de la verge sectionnée forment une tache environ deux fois plus grande que celle du cerveau. Le texte explicatif restitue d'ailleurs à ce dernier son importance primordiale dans le fonctionnement du système. (Simon: 1971, 165sq)

La douleur devient ainsi génératrice d'une suite d'images qui évoquent le *memento mori*. C'est la mort qui se fait palper dans ces instants qui font apparaître les changements. «Quoique s'opérant par d'imperceptibles degrés pour l'œil attentif d'un observateur, la modification s'est néanmoins produite avec une surprenante rapidité» (Simon: 1971, 166). Pour l'œil, il n'y a aucun enjeu ontologique, même pas celui de la mort qui signifie pourtant un changement fondamental: le cadavre n'est plus



Figure 4: Claude Simon, *Décapités* (photo s.d.).

ce qu'était le corps vivant. L'*aisthesis* annonce ainsi la mort car elle renvoie à cette corporéité vivante dont elle est transcendance.

Sans aucun doute, Francis Bacon compte parmi les artistes qui, dans leur peinture, transposent cette souffrance «génératrice» dont parle Claude Simon, admirateur du peintre irlandais. Or, c'est dans *Francis Bacon. Logique de la sensation* de Deleuze qu'on peut trouver une analyse de ce point de convergence des sensations qui constitue la corporéité vivante: «La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce "fait", cet état même où la peinture s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion» (Deleuze: 2002, 30).



Figure 5: Pieter Aertsen [Aertsz], *Butcher's Stall with the Flight into Egypt* (1551).

Les corps conducteurs de Claude Simon donnent une parfaite illustration des réflexions deleuziennes en posant la douleur au centre des images évoquées, images nourries à leur tour d'autres images aux prises avec la parole, puis avec l'écriture. C'est à propos du triptyque de 1973 que Deleuze, dans une

terminologie qui évoque Nietzsche, met en relief l'enjeu de la synesthésie dans la dialectique qui rattache l'*aisthesis* à l'*anti-aisthesis*, l'apollinien au dionysiaque, dialectique assumée pleinement par Bacon:

Les niveaux de sensation seraient vraiment des domaines sensibles renvoyant aux différents organes des sens; mais justement chaque niveau, chaque domaine auraient une manière de renvoyer aux autres, indépendamment de l'objet commun représenté. Entre une couleur, un goût, un toucher, une odeur, un bruit, un poids, il y aurait une *communication existentielle* qui constituerait le moment «pathique» (non représentatif) de la sensation [...] Mais cette opération n'est possible que si la sensation de tel ou tel domaine (ici la sensation visuelle) est directement en prise sur une *puissance vitale* qui déborde tous les domaines et les traverse. Cette

puissance, c'est le Rythme, plus profond que la vision, l'audition etc. (Deleuze: 2002, 45 sq)

En tant que peintre, Bacon qui dresse le portrait de l'artiste en boucher, va jusqu'au bout en faisant appel aux différents organes des sens, en faisant ressortir la viande qui unit l'homme à l'animal, en tant qu'êtres mortels – et donc souffrants.

En revanche, le souvenir et l'anticipation de la souffrance sont la différence spécifique de l'espèce humaine, de l'artiste. Par ailleurs, le même Schopenhauer qui réfutait ces maudits «trompe-l'œil qui ne peuvent que nous exciter l'appétit» écrivait ces lignes qui finissent par démontrer l'impact de l'*anti-aisthesis* sur toute activité humaine:

La satisfaction, le bonheur, comme l'appellent les hommes, n'est au propre et dans son essence rien que de négatif; en elle, rien de positif. Il n'y a pas de satisfaction qui d'elle-même et comme de son propre mouvement vienne à nous: il faut qu'elle soit la satisfaction d'un désir. Le désir, en effet, la privation, est la condition préliminaire de toute jouissance [...] Pour la satisfaction et la jouissance, nous ne pouvons les connaître qu'indirectement: il nous faut faire appel au souvenir de la souffrance, de la privation passées, qu'elles ont chassées tout d'abord. (Schopenhauer: 1977, §58, 399sq.)¹⁰



Figure 6: Francis Bacon, *Figure with Meat*, 1954.

10 «Alle Befriedigung, oder was man gemeinhin Glück nennt, ist eigentlich und wesentlich immer nur *negativ* und durchaus

Bibliographie

- ADORNO Theodor W., *Ästhetische Theorie* (= *Gesammelte Schriften* 7), texte établi par TIEDEMANN Rolf, Frankfurt a.M., 1997.
- AUDI Paul, *L'Ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique*, Paris, Livre de poche (biblio / essais), 2003.
- BACHTIN Michail [BAKHTINE Mikhaïl], *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M., Suhrkamp (stw), 1995.
- BENJAMIN Walter, «Traumkitsch», in: *Gesammelte Schriften II.2*, sous la direction de TIEDEMANN Rolf, Schwenninger Hermann, Frankfurt a.M., Suhrkamp (stw), 2^{ème} éd. 1991, p. 620-622.
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit (Sens commun), 1979.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 2002.
- DANOU Gérard, *Le Corps souffrant: littérature et médecine*, Seyssel, Champ Vallon (L'Or d'Atalante), 1994.
- DUBUFFET Jean, *Asphyxiante Culture*, Paris, Minuit, 1968.
- ELIAS Norbert, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziologische und psychologische Untersuchungen* (2 volumes), Frankfurt a.M., Suhrkamp (stw), 19^e éd., 1995.
- FONDANE Benjamin, *Faux Traité d'esthétique*, Paris, Paris-Méditerranée, 1998.
- FONDANE Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, Complexe, 1994 [première édition: Paris, Seghers, 1947].
- FREUD Sigmund, «Jenseits des Lustprinzips», in *Gesammelte Werke XIII*, éd. Freud Anna, Frankfurt a. M., Fischer (TB), 1999, p. 1-69.
- IMBS Paul / CNRS (dir.), *Le Trésor de la Langue française: dictionnaire de la langue du 19^e et du 20^e siècle (1789-1960)*, Paris, CNRS 1971-1994.
- KANT Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (= *Werkausgabe Band X*), texte établi par Weischedel Wilhelm, Frankfurt a.M., Suhrkamp (stw), 1974. La traduction française (*Critique du jugement*) est de BARNI Jules (Librairie philosophique de Ladrangé, 1846).
- KIERKEGAARD Sören, *Le Concept de l'angoisse*, in *Miettes philosophiques – Le Concept de l'angoisse – Le Traité du désespoir*, Paris, Gallimard (Tel), 1990.
- KONDYLIS Panagiotis, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Hamburg, Meiner, 2002.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil (points), 1983.
- KUHNLE Till R., «Der Ernst des Ekels», in *Archiv für Begriffsgeschichte XXXIX*, Bonn, Bouvier, 1996, p. 268-325.
- KUHNLE Till R., «Der Ekel auf hoher See. Begriffsgeschichtliche Untersuchungen im Ausgang von Nietzsche», in *Archiv für Begriffsgeschichte XLI*, Bonn, Bouvier, 1999, p. 161-261.
- KUHNLE Till R., «L'insoutenable fardeau de l'être: Benjamin Fondane devant Sartre et la "nouvelle génération existentielle"», in JUTRIN Monique (dir.), *Europe, N° 972 – Dossier: Kierkegaard / Penseurs existentiels des années trente / Paul Gadenne*, Paris, Avril 2010, p. 233-254.

nie positiv. Es ist nicht eine ursprünglich und von selbst auf uns kommende Beglückung, sondern muß immer die Befriedigung eines Wunsches seyn. Denn Wunsch, d.h. Mangel, ist die vorhergehende Bedingung jedes Genusses. [...] Die Befriedigung aber und den Genuß können wir nur mittelbar erkennen, durch Erinnerung an das vorhergegangene Leiden und Entbehren, welches bei seinem Eintritt aufhörte.»

- LEVINAS Emmanuel, *De l'Évasion*, introduit et annoté par ROLLAND Jacques, Paris, Fata Morgana / Le Livre de Poche, 1993 [première édition: «De l'Évasion», in *Recherches philosophiques V*, Paris 1935-36, p. 373-392].
- NIETZSCHE Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, in *Kritische Studienausgabe* (= KSA 1), établi par COLLI Giorgio, MONTINARI Mazzino, München, dtv², 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Kritische Studienausgabe* (= KSA) 3, établi par COLLI Giorgio, MONTINARI Mazzino, München, dtv², 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen II* (= *Kritische Studienausgabe* / KSA 4), établi par COLLI Giorgio, MONTINARI Mazzino, München, dtv³, 1994.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard (Tel), 1976 [première édition: Gallimard (Idées), 1943].
- SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, in *Œuvres romanesques*, introduites et annotées par CONTAT Michel, RYBALKA Michel, Paris, Gallimard (Pléiade), 1981 [première édition: Gallimard (nrf), 1938].
- SARTRE Jean-Paul, *Carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1983.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung I / 1* (= *Werke I* [*Züricher Ausgabe*]), édité par Hübscher Arthur, Zürich, Diogenes, 1977. La traduction française (*Le Monde comme volonté et comme représentation*) est de BURDEAU Auguste (Librairie Félix Alcan, 6^e éd. 1912), la traduction anglaise (*The World as Will and Idea*) de HALDANE R.B. et de KEMP J. (Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. 7^e éd. 1909).
- SIMON Claude, *Orion aveugle* (avec dix-neuf illustrations), Genève, Skira (Les sentiers de la création), 1971.
- SIMON Claude, *Les Corps conducteurs*, Paris, Minuit, 1971.
- VOLTAIRE, Art. «goût», in DIDEROT Denis et al., *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neuchâtel, Briasson et al., 1754-1772.

Références pour les reproductions

- Fresque dans la Cathédrale Notre-Dame d'Augsbourg (Augsburger Dom). Photo: KUHNLE Till R.
- DAVIDSZ DE HEEM Jan (1606–1683/1684), *Still life with Lobster* (1643). http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Jan_Davidsz_de_Heem_004.jpg
- RUBENS Pierre [Peter] Paul (1577-1640), *L'Éducation de Marie de Médicis* (1621-1625). http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Peter_Paul_Rubens_039.jpg
- SIMON Claude, *Décapités* (photo), in Simon Claude, *Photographies*, préface Roche Denis, Paris, Maeght (Collection Photo-Cinéma), 1992, p. 131.
- AERTSEN [AERTSZ] Pieter, *Butcher's Stall with the Flight into Egypt* (1551). http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Pieter_Aertsen_005.jpg
- BACON Francis, *Figure with Meat*, 1954. <http://search.it.online.fr/covers/?m=1563>

Marie-Laure DELAPORTE

L'Hybridité des genres artistiques: une *Gesamtkunstwerk* à l'aube du XXIème siècle

The Hybridity of Artistic Genres:
a *Gesamtkunstwerk* at the Dawn of the 21st century

Abstract. The notion of synesthesia in the contemporary artistic practices has its echoes in the work called multidisciplinary or even multimedia. In fact, the evolution of these practices often tends to show a will of unifying the arts and to get close to the Wagnerian concept of *Gesamtkunstwerk*. However, concerning the second half of the 20th century and the beginning of the 21st, the filmic object (video or installation) seems to affirm itself as the main path of this synesthesia, being able to gather and modify the status of practices such as performance, sculpture and even opera. Through the pieces of artists like Bruce Nauman, Matthew Barney and Bill Viola, this

paper proposes a multidisciplinary dialogue in order to place the system of display at the heart of the piece. Thus, film becomes sculptural and sculpture becomes filmic, and opera has never been so visual. However this mixing of genres, this link between arts lead to a potential confusion of the spectator's senses that can be pushed to its climax in a will of immersing him. As Monique Maza explains it: "The synesthesia is not a simple confusion of sensations, sensory jumble, but a dynamic circulation between the sensory sites." As a consequence, the synesthesia would not lead to confusion but to a fusion of the aesthetic feelings.

Keywords: film, video, installation, opera, total work of art, multidisciplinary.

Le film: une nouvelle *Gesamtkunstwerk*?

L'appartenance du medium vidéographique au domaine de l'art contemporain ne fait désormais plus aucun doute. Les ouvrages tels que celui de Françoise Parfait¹ ou les expositions organisées par des institutions comme le Moving Image

Marie-Laure Delaporte

Université Paris Ouest Nanterre La Défense
E-mail: marie-laure.delaporte@hotmail.fr

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 130-143

1 Cf. PARFAIT Françoise, *Art vidéo: un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

Museum de New York ou le Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe sont la preuve formelle du développement et de l'affirmation de ce medium. Pourtant, certaines incertitudes persistent encore et notamment en ce qui concerne les dénominations et appellations à employer pour ce qui est de la qualification du medium en lui-même: vidéo, film expérimental, images en mouvement, art multimédia, termes souvent associés à la technique employée par l'artiste ainsi qu'à la finalité, à la destination voire au sens de l'œuvre. Néanmoins le film confirme sa position centrale au sein des autres pratiques artistiques à la fois à travers sa capacité d'émission et de réception, de projection et d'enregistrement. C'est par le biais de ces facultés qui lui sont propres que le medium filmique trouve un rôle déterminant dans le lien qu'il crée entre les autres arts. Et comme l'explique Hans-Jürgen Syberberg:

Le film, et non l'opéra, est le *Gesamtkunstwerk* de notre temps [...] une nouvelle unité de l'art comme continuité de la vie, une nouvelle métaphysique dans sa forme mythologique transmise par le film.²

Cette relation entre film et arts semble avoir toujours été présente depuis l'invention du medium. Partageant de nombreuses caractéristiques avec le musée, il n'est donc pas étonnant que

le cinéma soit «exposé» en-dehors des salles obscures et soit même constitutif de nombreuses installations, forme artistique hybride par excellence. Longtemps considéré comme un art dit «visuel», le film trouve également son développement dans une dimension spatiale:

Le film trouve sa place dans la construction de l'espace, car il est aussi une «projection» [...] le film est en réalité un objet très matériel qui rend visible quelque chose qui ne l'est pas, incluant notre espace imaginaire et mental.³

Ce lien fait écho à la notion d'œuvre d'art totale ou *Gesamtkunstwerk* attribuée à Richard Wagner. Il aborde ce concept dans son *Oeuvre d'art de l'avenir* en 1849:

[...] théorie ambitieuse, et même un véritable système, à la fois artistique, culturel et politique; la scène lyrique devient ainsi le lieu où les arts vivent en harmonie, seule capable de produire le sortilège par lequel les hommes s'unissent dans une même émotion. En dehors de ce système, point de salut pour les arts visuels.⁴

2 SMITH Michael W., *The Total Work of Art, From Bayreuth to Cyberspace*, Londres, Routledge, 2007, p. 187.

3 SMITH Marquard, «Cultural cartography, materiality and the fashioning of emotion, Interview with Giuliana Bruno», in *Visual Cultures Studies*, Londres, Sage, 2008, p. 147-148: «And film fits into this fashioning of space, because it is also a "projection" [...]. Films is actually a very material object that makes visible something that is invisible, including our imaginary and mental space.»

4 Cf. Richard Wagner: *visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, Cité de la

Wagner formule donc la volonté de réunir à travers l'opéra différentes formes d'art en harmonie, mais dont l'ambiguïté implique à la fois une fusion et une complémentarité, voire une synthèse qui produirait une œuvre d'ensemble permettant l'accession à une discipline et une spiritualité suprêmes, transcendées par la réunion de la poésie, du théâtre, de la peinture et de la musique. Richard Wagner s'efforce donc d'élaborer cette théorie dans ses opéras, s'inscrivant dans le contexte du romantisme allemand. Il fait notamment appel au théâtre et plonge, pour la première fois dans l'histoire de l'opéra, le public dans le noir, déclenchant ainsi le processus d'immersion des spectateurs dans l'espace d'une œuvre englobante qui absorbe les limites entre réalité et fiction.

De la performance filmée: enregistrement d'une œuvre éphémère...

Dans sa relation aux autres pratiques artistiques, l'enregistrement filmique ou vidéographique trouve une place prédominante dans sa forme documentaire et notamment au début des années 1960 avec le développement d'arts dits «éphémères» tels que les *happenings* ou performances. Participant à la documentation de l'action, de la mémoire et de l'expérience, la nature du film reste néanmoins très problématique pour Peggy Phelan qui affirme: «La seule vie de la performance réside dans le

présent»⁵, considérant que l'œuvre reste la performance et est distincte de son enregistrement. De plus, elle émet un doute quant à la possibilité de médiation de ce medium relevant de la technologie:

Dans la performance *live*, ce qui importe est la possibilité pour l'événement d'être transformé par ceux qui y participent, c'est ce qui donne vie à la performance [...]. Mais ce potentiel, cette promesse séduisante de transformation mutuelle est extrêmement importante car c'est le lieu où se rejoignent l'esthétique et l'éthique.⁶

Cette position a très rapidement suscité des réactions et notamment chez Philip Auslander⁷ pour qui l'enregistrement filmique peut faire œuvre de manière autonome indépendamment de la performance.

Les «Studio Films» de Bruce Nauman

L'artiste américain Bruce Nauman semble avoir été confronté à ces deux

5 PHELAN Peggy, *Unmarked: the Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993, p. 146: «Performance's only life is in the present.»

6 SMITH Marquard, *op. cit.*, p. 136: «Performance, Live Culture and Things of the Heart, Interview with Peggy Phelan», «In live performance, the potential for the event to be transformed those participating in it – this is precisely where the 'liveness' of live performance matters. [...] But this potential, this seductive promise of possibility of mutual transformation is extraordinarily important because this is the point where the aesthetic joins the ethical.»

7 Cf. AUSLANDER Philipp, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge, 1999.

Musique, Paris, 25 oct. 2007- 20 jan. 2008, Paris, Somogy, 2005.

possibilités et offre pourtant une autre option à la relation entre performance et enregistrement. Il explique qu'en 1967, travaillant alors à ses premiers «Studio films» dans l'atelier de Mill Valley, il n'a les moyens financiers que de louer le matériel lui permettant de travailler avec du film 16 mm, ne produisant qu'une œuvre d'une dizaine de minutes et exigeant une préparation en amont de la performance filmée. L'année suivante, lors de son séjour à South Hampton, Léo Castelli permet à Bruce Nauman d'emprunter du matériel vidéo pouvant engendrer un enregistrement durant jusqu'à soixante minutes⁸. La durée des performances peut donc désormais être rallongée, le corps être soumis à des difficultés physiques supérieures, à la contrainte du temps et du hasard. L'artiste peut également visionner son action sur moniteur et y apporter des modifications. Ainsi, les performances ne revêtent plus les mêmes problématiques en fonction de l'outil avec lequel elles sont enregistrées. Film et vidéo peuvent donc être confrontés au traitement et à l'exécution de la performance.

Dès ses premières œuvres filmiques et vidéographiques, Nauman fait de son studio l'un des éléments constitutifs de l'œuvre. L'atelier est «cartographié» à l'aide des performances qui y sont exécutées et enregistrées selon un

certain angle de vue, en fonction du positionnement de la caméra. Le corps de l'artiste qui évolue selon un schéma prédéterminé, tel le carré tracé au sol de *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)*, participe pleinement à cette cartographie. La performance ainsi que son enregistrement en studio deviennent un lieu d'expérience «théâtrale», sorte de laboratoire dans lequel l'utilisation de la répétition donne un effet de continuité, sans commencement ni fin⁹. L'enregistrement filmique se révèle comme un prolongement du corps de l'artiste devenant à la fois sujet et objet dans une détermination du temps à travers l'enregistrement du mouvement¹⁰.

En 1966, Nauman établit un système de codifications qu'il qualifie de «meta-communication», lui permettant l'imperméabilité entre les différentes limites de moyens de communication artistique:

CODIFICATION (1966)

1. Personal appearance and skin
2. Gestures
3. Ordinary actions such as those concerned with eating and drinking
4. Traces of activity such as footprints and materials objects

8 LEWALLEN Constance M., «A Rose has no Teeth», in *A rose has no teeth Bruce Nauman in the 1960's*, éd. Constance M. Lewallen et al., Berkeley Los Angeles, University of California press, 2007, p. 7-82.

9 CROSS Susan, «Bruce Nauman, Theaters of Experience», in *Bruce Nauman, Theaters of Experience*, éd. Cross Susan et al., New York, Guggenheim Museum Publisher, 2003, p. 13-21.

10 VAN ASSCHE Christine, «People die of exposure», in *Bruce Nauman: Image/Texte 1966-1996*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997, p. 12-19.

5. Simple sounds – spoken and written words

Ces multiples préceptes traversent son œuvre à partir de la fin des années 1960:

1. la présence charnelle de l'artiste,
2. la gestualité, 3. des activités ordinaires telles que manger et boire, 4. des traces laissées par les activités comme des empreintes et des objets matériels, 5. des sons simples et des mots oraux et écrits.

Nauman utilise donc la caméra dans une pratique d'auto-effacement dans laquelle l'apparition personnelle est en réalité une disparition du soi, l'artiste fait part de sa présence à travers sa propre absence du cadre. Quelques années plus tard, dans ses *Notes and Projects*, publiés en décembre 1970, dans *Artforum*, Nauman aborde la possibilité d'une forme d'art existant dans l'extraction d'éléments et non dans l'ajout: «Je me suis intéressé à la possibilité d'extraire des informations d'une situation tout en conservant son efficacité.»¹¹ Ces activités conduites dans le studio lui permettent de se concentrer sur le processus et sur la possibilité de transformer ses actions quotidiennes en production artistique, sans toutefois porter l'attention principale sur le produit fini. Ce processus met en jeu l'importance de l'utilisation du temps et plus spécifiquement la durée dans

l'œuvre, notion empruntée à sa relation à la musique et notamment par le biais de musiciens tels que Steve Reich et Philipp Glass, que Nauman fréquentait à la fin des années 1960¹². Il explique que:

c'était vraiment important [...] leur attitude concernant le temps [...] la manière dont j'utilisais la vidéo correspondait à leurs idées à propos du temps [...] de la continuité que la musique fait ressentir.¹³

Cette conception se traduit à travers une œuvre vidéo sans début ni fin, réalisée comme un cercle continu. En 1968, Nauman rencontre Meredith Monk et lui fait part de sa volonté de créer un geste artistique à partir d'une pratique amateur, ce qui, à la même époque, est expérimenté par le Judson Dance Theater mettant en scène des chorégraphies et *happenings* dans lesquels interviennent des danseurs non professionnels. Cet amateurisme lui permet de dépasser les limites entre les disciplines et de perdre le contrôle sur le processus créatif:

La menace permanente de s'effondrer, de perdre son équilibre ou autre-

¹¹ AUPING Michael, «Metacommunicator», in *Raw Materials*, Londres, Tate Publishing, 2006, p. 11: «I got interested in how much information you could take away from a situation and still have it be effective»

¹² SCHIMMEL Paul, «Pay Attention», in *Bruce Nauman*, Minneapolis, Walker Art Center, 1994, p. 68.

¹³ BUTTERFIELD Jan, «Bruce Nauman, the center of yourself», *Arts Magazine* 49 6, 1975, p. 53: «That was really important for me... Their attitude about time and the things going on were very supportive... I was a musician... The way I used video tape was to incorporate their ideas about the way time should be... The continuousness you feel in the music.»

ment de tomber techniquement, qui vient du statut d'amateur dans un domaine professionnel.¹⁴

Nauman explique son rapport à ces influences:

Les premières performances filmées se rapportaient à être assis dans le studio et ce que vous y faites. Il se trouve que je marchais beaucoup dans le studio... C'était une activité que je faisais et donc je l'ai filmée. Les travaux de Cunningham m'étaient familiers ainsi que ceux d'autres danseurs qui utilisaient des mouvements simples et en faisaient de la danse en les présentant comme tels. Je n'étais pas un danseur, mais je pensais qu'en prenant les choses que je ne savais pas faire mais que j'étais suffisamment sérieux, elles seraient prises au sérieux [...] Mais parler à Meredith (Monk) a beaucoup aidé, parce qu'elle est une danseuse et pensait en tant que telle.¹⁵

De simples actions répétées indéfiniment qui forcent l'attention du spectateur jusqu'à l'épuisement: une certaine tension se crée par le biais de la durée de l'enregistrement et du niveau de difficulté de l'activité. Ainsi Nauman parvient-il à garder le contrôle sur son activité en tentant d'altérer le temps à travers la répétition. De ce fait, les questionnements soulevés par le processus de l'activité se sont exprimés plus directement dans un media alternatif comme la vidéo ou la performance, plus éphémères et transitoires que la sculpture ou l'objet, témoignant d'une temporalité différente.

L'enregistrement de l'activité artistique apporte une nouvelle spatialité à l'œuvre et apparaît comme un prolongement complexe du corps de l'artiste à la fois sujet et objet. Cet enregistrement du mouvement offre désormais une détermination du temps de l'action permettant ainsi de jouer sur l'absence/présence du performer.

...À la mise en espace du film

Cette réflexion amène une seconde problématique, à savoir le rapport que l'enregistrement entretient avec un medium artistique autre, dans ce cas la performance, mais aussi la danse/chorégraphie, la sculpture, l'installation, l'architecture ou encore le théâtre et

14 VAN BRUGGEN Coosje, *Bruce Nauman*, New York, Rizzoli, 1988, p. 50: «The continuous threat of collapse, of losing his balance or otherwise failing technically, that comes from his amateur status in a professional field.»

15 *Ibid.*: «The earliest performance things that were filmed were things like you sit in the studio and what you do. Well, it turned out that I was pacing around the studio a lot... That was an activity that I did so I filmed that, just this pacing. I was familiar with some of the things that Cunningham had done and some other dancers where you can take any simple movement and make it into a dance just by presenting it as dance. I was not a dancer, but I sort of thought if

I took things I didn't know how to do, but was serious enough about them, that they would be taken seriously... But anyway, talking to Meredith helped, because she is a dancer and thought about things in that way.»

l'opéra. Il s'agit d'inscrire l'acte d'enregistrement au sein d'un système complexe faisant intervenir d'autres pratiques artistiques, de la création d'un genre hybride et d'une pluridisciplinarité définitive des artistes concernés par cette pratique. L'artiste n'est plus seulement performer ou sculpteur; à l'instar de Matthew Barney, il semble s'inscrire dans une logique de *Gesamtkunstwerk* ou de transversalités artistiques¹⁶. Lorsque ce dernier développe son *Cremaster Cycle* au cours des années 1990, il crée un espace intermédiaire entre films, sculptures et installations¹⁷. Dans un premier temps le film donne vie à la sculpture, puis tous deux évoluent dans l'espace d'exposition conçu telle une installation démesurée offrant un environnement et un espace au-delà de l'écran, espace à la fois illusoire et filmique¹⁸. La notion d'œuvre d'art totale apparaît dès l'achèvement du cycle en 2002 et notamment dans le dossier de l'exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris rédigé par Julia Garimorth et Laurence Bossé:

Ce système de références internes nous amène enfin au concept de

Gesamtkunstwerk (œuvre d'art totale), issu du romantisme allemand. Il s'agit d'appréhender une totalité dans chaque expression particulière, de s'incarner dans le tout et d'y ramener chaque élément. Il faut pour cela constituer un monde en soi, recourir à la mythologie ou à des mythologies réinventées.¹⁹

Dès l'ouverture de l'exposition parisienne, Philippe Dagen, dans son article *L'art total de Barney*, met en exergue le «pouvoir de stupéfaction bien au-delà de tout ce que l'on voit d'ordinaire [...] la capacité d'invention visuelle, la prolifération onirique et le pouvoir hypnotique des images»²⁰. Outre-atlantique, le philosophe et critique d'art Arthur C. Danto développe une comparaison très aboutie entre l'œuvre de Barney et le cycle *L'Anneau des Nibelungen* de Wagner²¹.

L'exposition comme médium artistique

Le cycle du *Cremaster* est envisagé comme étant sculptural avant d'adopter la forme cinématographique²²: une sculpture, composante essentielle des installations, dans l'espace et dans le temps, composée de cinq épisodes qui se

16 Le terme de «transversalités artistiques» est ici emprunté à BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 79.

17 VAN ASSCHE Christine, «The State of Things», in *Saving the image/ art after film*, ed. Leighton Tanya, Glasgow/Manchester, Centre for Contemporary Arts /Manchester Metropolitan University, 2003, p. 90-102.

18 ILES Christie, «Issues in the New Cinematic Aesthetic in Video», *ibid*, p. 29-141.

19 BOSSÉ Laurence et Garimorth Julia, «The Cremaster Cycle», in *Matthew Barney: The Cremaster Cycle*, Paris: Paris-Musées/Beaux-arts Magazine, 2002, p. 5.

20 DAGEN Philippe, «L'art total de Matthew Barney», *Le Monde*, 2002, 21.

21 Cf. DANTO Arthur C., «The Anatomy Lesson», *The Nation*, 2003.

22 OBRIST Hans-Ulrich, *Hans-Ulrich Obrist Interviews*, Vol. I, Milan, Charta, 2003, p. 71.

déployaient comme des organismes vivants, et dont la narration loin d'être linéaire apparaît comme un lien unificateur. De plus, les films sont créés comme des pièces monocanales, faites pour être regardées du début jusqu'à la fin. À travers les métaphores biochimiques et psychosexuelles, c'est l'évolution d'une forme qui est mise en place. Si le point de départ conceptuel est le muscle crémaster, les films expriment une circulation autour des conditions anatomiques d'ascension et de descente dans la description d'organismes mythologiques suspendus dans des états de latence. Les films du cycle instaurent un nouveau style cinématographique construit sur une mythologie privée, une narration lente et labyrinthique, une musique omniprésente qui rythme les actions simultanées qui une fois montrées à l'écran créent une relation entre l'espace et le temps. Ils possèdent à la fois la complexité d'une symphonie et la plasticité d'une sculpture²³.

C'est justement ce mélange des genres à travers l'utilisation de plusieurs médias au sein d'une même œuvre qui n'est pas sans rappeler la notion d'œuvre d'art totale. Mais cette dernière se développe de manière d'autant plus pertinente dans la mise en forme, voire mise en scène de l'exposition des œuvres. L'artiste conçoit ses expositions comme des installations créées pour un site spécifique permettant d'intégrer les œuvres dans un espace

unitaire. De plus, les œuvres étant créées sur plusieurs années, l'exposition devient un véritable médium, une œuvre d'art à part entière qui apparaît comme le point d'orgue des créations précédentes²⁴.

En 2003, Matthew Barney investit le musée Solomon R. Guggenheim de Frank Lloyd Wright à New York pour présenter l'exposition *The Cremaster Cycle*. L'architecture en spirale ainsi que la coupole de verre permettent la mise en place d'une scénographie adaptée à la disposition des écrans, retransmettant *The Order*, séquence du troisième et dernier film du cycle, placés au sommet de la rotonde et à la répartition des sculptures, dessins et photographies sur les rampes hélicoïdales du musée, qui jouent avec les principes d'ascension et de descente abordés par le cycle. Cette structure crée une mise en abyme de l'œuvre à l'intérieur du musée, *The Order* ayant été tourné à l'intérieur même du bâtiment, et déploie dans l'espace muséal une forme hybride entre exposition et installation. Des premières expositions de l'artiste, la scénographie du Guggenheim reprend à la fois le système de suspension des écrans en hauteur, surplombant les visiteurs, ainsi que le rapport d'espace/temps créé par la projection de l'action filmée ayant eu lieu dans l'espace d'exposition. Au-delà du lien qui unit le lieu à l'œuvre par

23 Cf. GIONI Massimilio, *Matthew Barney*, Milan, Electa, 2007.

24 SZMARAGD Charlotte, «L'Exposition comme Œuvre: l'exposition *The Cremaster cycle* de Matthew Barney au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (10 octobre 2002 – 04 janvier 2003)», Mémoire d'étude, Paris, École du Louvre, 2006.

la séquence de *Cremaster 3*, une relation symbolique est également établie entre les cinq épisodes filmiques et les cinq courbes ascendantes de l'architecture du musée. L'ordre dans lequel sont disposés les sculptures et objets du cycle est expérimenté d'une rampe à l'autre en résonance avec l'ordre des films. Comme le remarque Arthur Danto, de la même façon que dans l'œuvre de Richard Wagner l'élément architectural du *Festspielhaus* (Palais des Festivals) de Bayreuth, dessiné par le compositeur, est une composante essentielle à l'expérience totale de l'œuvre, le musée Guggenheim, bien qu'il ne soit pas l'œuvre de Barney, est réapproprié pour devenir une véritable installation architecturale et une partie intégrante du *Cremaster*. Ainsi l'espace d'exposition se confond avec le contenu exposé²⁵.

Dans une pratique «multimedia», le musée apparaît comme le lieu le plus propice à l'exposition des différents états d'une même œuvre. Les sculptures, photographies, installations et films peuvent s'exprimer clairement dans l'espace muséal et parfois même se révèlent comme ayant été conçus uniquement pour cet environnement.

Néanmoins, la forme filmique témoigne une fois de plus de son ambiguïté. Les films sont soit retransmis sur moniteurs au cœur des expositions, soit projetés sur écrans dans des salles de cinéma. Dans le premier cas, ils font alors partie intégrante du dispositif

scénographique, participant à la forme hybride de l'œuvre, comme le montre l'exposition du Musée d'art moderne de la ville de Paris en 2002. Pourtant, l'artiste fait appel à l'endurance du visiteur qui, pour visionner le cycle dans son intégralité, doit rester dans l'espace d'exposition plus de sept heures. Les films empruntent alors le comportement des vidéos, ne permettant pas d'être visionnés dans leur continuité. Dans le second cas, il est fait abstraction de toutes les autres œuvres pour se concentrer sur la pièce filmique qui acquiert une autonomie particulière, mais qui est également sortie de son contexte premier dans lequel elle est censée s'inscrire. Ainsi, projetée dans les salles de cinéma, l'œuvre filmique prend le risque d'être assimilée au divertissement cinématographique, face auquel le spectateur se laisse submerger et ne peut instaurer de distanciation critique ou analytique.

Cette dualité dans le mode d'exposition refait surface lors des expositions des pièces appartenant à la série *Drawing Restraint*, commencée en 1987 et toujours en cours de réalisation. Les différentes œuvres (photographies, sculptures, vitrines, long métrage) fonctionnent sur un mode similaire à celui du *Cremaster Cycle*. Néanmoins, le long métrage *Drawing Restraint 9* (2005) a désormais pour sujet concret la construction mais aussi la déconstruction de la forme sculpturale et de sa matière à travers l'enregistrement filmique. C'est ainsi que la construction, fragmentaire ou partielle, des œuvres *Occidental Restraint*, *Flensing*

²⁵ DANTO Arthur, *op.cit.*

of the Occidental Guest ou *Ambergris*, est présente à l'écran dans plusieurs scènes, donnant à la sculpture le rôle principal. Film et sculpture peuvent ensuite entrer à nouveau en dialogue soit par le biais de la salle de cinéma dans l'exposition de la Sammlung Goetz de Munich (2007), soit par des écrans suspendus au-dessus des sculptures lors de l'exposition au Moma de San Francisco (2005).

Matthew Barney répond partiellement à un problème déjà soulevé par ses prédécesseurs, à savoir l'intégration de la vidéo et de l'espace sculptural au sein du medium de l'installation. Il positionne les écrans au-dessus des sculptures et intègre les éléments sculpturaux dans les vidéos qui, à leur tour, dans la matérialité des écrans, deviennent des objets sculpturaux. Il donne à la sculpture ainsi qu'à la vidéo une nouvelle dimension, physique et substantielle²⁶ qui se retrouve également chez Bill Viola.

Dialogue avec l'opera:

TRISTAN PROJECT de Bill Viola

Avant de trouver sa forme finale dans la version créée pour l'opéra de Bastille à Paris en 2005, dans une mise en scène de Peter Sellars, une première esquisse du film de Bill Viola est projetée en décembre 2004 au Walt Disney Concert Hall de Los Angeles sous le titre du *Tristan Project*, répartie sur trois soirées, chacune représentant «un acte» du film. Chaque soirée étant ouverte par une œuvre

du XX^{ème} siècle: *Suite lyrique* d'Alban Berg, *Pelléas et Mélisandre* de Debussy et *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho. Cette première présentation donnait déjà le ton de cette œuvre transversale et hybride que sont les quatre heures de film accompagnant l'opéra de Richard Wagner *Tristan und Isolde*.

Les différentes séquences du film reprennent les aspects de lenteur et d'inversion des effets gravitationnels, entre plongée et extraction du corps dans l'eau, caractéristiques de l'œuvre de Bill Viola. Usant de la condition réflexive du medium, l'artiste accède à la modification de la temporalité et de la linéarité de l'action filmée. Formant une œuvre dans sa totalité lorsqu'elles accompagnent l'opéra, les vidéos existent pourtant dans leur forme autonome, montrées lors d'expositions de manière indépendante²⁷. Elles s'intitulent *Fire Woman*, *Tristan's Ascension* ou encore *The Fall into Paradise*.

Comme l'explique Peter Sellars, l'accompagnement des vidéos sur la scène s'est imposé comme une évidence dans une volonté de démultiplier les points de vue:

Une œuvre de cette envergure doit être approchée depuis des centaines de directions. Non seulement elle les supporte, mais elle les réclame. Et c'est ce qui en fait la beauté.²⁸

26 Cf. SALTZ Jerry, «The Next sex: video art, Matthew Barney, various venues, various locations», *Art in America*, 1996.

27 C'est le cas notamment de l'exposition *The Tristan Project*, à la Art Gallery of New South Wales, du 10 avril au 27 juillet 2008.

28 PERROUX Alain, *Tristan et Isolde à l'aube du XXI^{ème} siècle: trois visions pour une œuvre mythique*, Genève, Labor et Fides, 2005, p. 8.

Dans une création wagnérienne comme l'est *Tristan und Isolde*, il apparaît comme évident de mettre en scène les moyens nécessaires pour en faire une interprétation du principe d'œuvre d'art totale au XXI^{ème} siècle, la vidéo étant l'un de ces moyens. Au cours de ce «long duo, de ces trois actes où il ne se passe rien»²⁹, les images viennent compléter ce vide, moins comme un décor que comme un élément de la mise en scène à part entière, aussi prégnant que les personnages ou l'orchestre, voire plus par la taille imposante de la projection: sur un écran géant derrière et en surplomb de l'espace de jeu, alternant images horizontales et dédoublées dans les deux premiers actes et verticales dans le troisième. Cette complémentarité est confirmée par Bill Viola: «Wagner aurait été tout naturellement attiré par le cinéma, la vidéo, le numérique, les ordinateurs.»³⁰ Ainsi l'opéra permet d'intégrer tous les moyens possibles d'expression comme pour mieux servir la mise en scène. Effectivement, Wagner «mélange de toutes les esthétiques, combine tous les genres: poétique, musical, vocal, jeux scéniques, effets visuels et de décor. C'est ainsi qu'il doit faire naître chez le spectateur, ou plutôt dans la communauté de ses fidèles envoûtés, la *sunaisithesis*, la perception simultanée»³¹.

29 FLINOIS Philippe, «Tristan à la scène: entre mythe et mode», *ibid.*, p. 11.

30 Entretien avec l'artiste, *Le Monde*, 12 avril 2005.

31 ROTH Jean-Jacques, «Un beau conte d'eau et de feu», in Perroux Alain, *op.cit.*, p. 50.

Ce sont toutes les caractéristiques de l'œuvre de Bill Viola qui sont ici mises au service du film et de son iconographie liée à l'opéra lui-même: les images ralenties, l'élévation des corps, la présence de l'eau comme élément de purification et d'ablution. Ces caractéristiques viennent rencontrer et renforcer chaque détail de l'opéra: la mer guidant les personnages vers les Cornouailles ou le feu comme obstacle, la nuit comme révélatrice et la mort comme dissolution du moi. Pourtant, il n'en reste pas moins évident que la place tenue par le film pourrait porter préjudice au reste de la composition et desservir cette tentative de *Gesamtkunstwerk* en créant un déséquilibre entre les différents éléments, car l'image en mouvement, de par son autonomie, possède son propre langage:

Elle éveille chez le spectateur sa propre gamme d'évocations sensorielles, olfactives, auditives. Le rêve de la *sunaisithesis* se voit dès lors menacé par cette surenchère des sollicitations.³²

L'ensemble des éléments présents sur scène sollicite les sens des spectateurs, mais dans cette volonté englobante voire totalisante, l'œil semble devoir choisir face à la multitude de chants, de musique et d'images. Ces images en mouvement viennent soulever la question du temps dans l'œuvre wagnérienne et sa compréhension que Bill Viola tente d'atteindre:

Les images en mouvement vivent dans un domaine qui se situe quelque

32 *Ibid.*, p. 55.

part entre l'urgence temporelle de la musique et la certitude matérielle de la peinture, et sont donc particulièrement adaptées à la création d'un lien entre les éléments pratiques de la conception scénique et la dynamique de la représentation. [...] Le temps wagnérien et avec la continuité forcenée de sa musique: quand le rideau s'ouvre, il n'y a pas de coupure, tout se déroule en temps réel. Or, la vidéo travaille beaucoup sur le temps réel. Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, nous utilisons un médium artificiel qui nous transmet l'image d'une action en même temps que cette action a lieu.³³

Le médium vidéographique étire l'image parallèlement à l'étirement temporel wagnérien. Ainsi les images vidéo ne se contentent pas d'être l'illustration des scènes se jouant devant elles, mais elles forment un ensemble cohérent au sein de l'œuvre, entrant en dialogue avec les différents constituants de l'opéra, comme un troisième élément entre gestualité des chanteurs et musicalité. Notamment, dans l'Acte I, l'écran divisé en deux parties, donne à voir deux personnages évoluant dans un diptyque, lors d'une cérémonie de purification, sans lien apparent avec le reste de la scène représentant le voyage de Tristan et Isolde. Cette distance que les images vidéo prennent avec la scène s'explique par le

fait qu'elles ont également la possibilité d'être montrées lors d'expositions sous la forme d'installation, alors qu'elles sont ici soumises à des conditions particulières et rejoignent celles du spectateur face à un écran de cinéma plus que celles d'un visiteur de musée.

Entre complémentarité de l'opéra et autonomie artistique, projection filmique et installation-vidéo, le *Tristan Project* témoigne de son potentiel transversal et hybride, oscillant entre images en mouvement, gestualité corporelle, musique orchestrale et chants.

Vivian Sobchack expliquait récemment son attachement au médium filmique au regard du dialogue qu'il peut entamer avec les autres médias artistiques et de sa capacité révélatrice:

Ce qui m'a attiré vers le film en tant qu'objet d'étude n'était pas seulement le fait que je l'appréciais pour ce qu'il a de sensuel et de totalement fascinant en tant que médium, mais aussi parce qu'il me paraissait être un point d'ancrage à partir duquel on pouvait aller partout. On pouvait s'intéresser à la peinture, ou à l'architecture, ou vouloir aller vers la philosophie ou des problématiques sociales. Pour moi, le film était un médium qui était par nature interdisciplinaire.³⁴

33 «Un espace pour la solitude et la contemplation: entretien avec Bill Viola», *ibid.*, p. 76.

34 SMITH Marquard, «Phenomenology, mass media, and being-in-the-world, Interview with Vivian Sobchack», *op.cit.*, p. 116: «What appealed to me about film as an object of study was not only that I loved it in itself because it's such a sensuous and totally enthralling medium, but also

Le film, mais plus précisément ses propriétés d'enregistrement et de projection, participe pleinement au dialogue qui s'installe entre les arts. Dans ce cas où se situe la place de l'enregistrement? Comme outil conservant la trace d'une «œuvre-empreinte», si éphémère qu'elle ne subsiste qu'à travers l'œil de la caméra et sur la pellicule de film, comme une surface à la fois réceptive et réflexive dans un processus «installatif» s'imposant au spectateur dans un rapport phénoménologique, ou encore comme un dispositif modifiant l'essence première de l'œuvre qu'elle capte, dans une mise en scène créatrice d'une fusion, d'un mélange des genres tel le «film sculptural/sculpture filmique» de Benjamin Buchloh³⁵? Chaque discipline artistique pourrait donc emprunter les codes de représentation des autres et semer le doute sur sa nature propre, troubler les modes de réception qui lui sont habituellement attribués.

La promesse apportée par le film comme lien entre les différents medias

n'est pas sans rappeler une fois de plus l'utopie de l'œuvre d'art totale, mais en mettant l'accent sur la multidisciplinarité et la possibilité de rassembler les arts à travers la technique, comme celle du montage, déjà prônée par Sergueï Eisenstein:

Le problème de la synthèse des arts est un élément vital du cinéma [...] le cinéma est cette synthèse sincère et ultime de toutes les manifestations artistiques, qui s'est effondré après l'apogée de la culture grecque.³⁶

Cette forme de «passerelle entre les arts» permet donc de formuler une interrogation sur «une grammaire spatio-temporelle» des nouveaux modes de création³⁷. Le spectateur est donc intégré à part entière dans l'œuvre et en devient une composante essentielle. Les artistes ayant recours à ces pratiques multimédia ne prétendent pas former un mouvement ou encore une école, mais rassemblent pourtant de nombreuses similarités proposant une réinterprétation contemporaine de la *Gesamtkunstwerk*.

because it seemed to be an Anchor from which you could go anywhere. You could become interested in painting, or architecture, or want to follow through on some philosophical or social issue. To me, film was a medium that inherently prompted interdisciplinary.»

35 BUCHLOH Benjamin développe cette théorie très controversée dans son essai «Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra» (1978), in *Richard Serra*, FOSTER Hal et HUGHES Gordon éd., Cambridge, The MIT Press, coll. «October Files», 2000, p. 1-21.

36 SMITH Michael W., *op.cit.*, p. 76-79: «The problem of the synthesis of the arts is of vital concern to cinematography... The cinema is that genuine and ultimate synthesis of all artistic manifestations that fell to pieces after the peak of Greek culture.»

37 Institut supérieur pour l'étude du langage plastique (Bruxelles), *Comment exposer l'image en mouvement?*, Bruxelles, La Lettre volée, 2004, p. 11.

Bibliographie

Ouvrages

- AUSLANDER Philipp, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge, 1999.
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.
- CHAMBOISSIER Anne-Laure, *Comment exposer l'image en mouvement?*, Bruxelles, La Lettre volée, 2004.
- CROSS Susan, *Bruce Nauman, Theaters of Experience*, New York, Guggenheim Museum Publisher, 2003.
- GIONI Massimilio, *Matthew Barney*, Milan, Electa, 2007.
- LEIGHTON Tanya, *Saving the image/ art after film*, Glasgow/Manchester, Centre for Contemporary Arts /Manchester Metropolitan University, 2003.
- LEWALLEN Constance M., *A rose has no teeth Bruce Nauman in the 1960s*, Berkeley Los Angeles, University of California press, 2007.
- OBRIST Hans-Ulrich, *Hans-Ulrich Obrist Interviews, Vol. I*, Milan, Charta, 2003.
- PARFAIT Françoise, *Art vidéo: un art contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2001.
- PERROUX Alain, *Tristan et Isolde à l'aube du XXIe siècle: trois visions pour une oeuvre mythique Tristan et Isolde*, Genève, Labor et Fides, 2005.
- PHELAN Peggy, *Unmarked: the Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993.
- SMITH Michael W., *The Total Work of Art, From Bayreuth to Cyberspace*, Londres, Routledge, 2007.
- SMITH Marquard, *Visual Cultures Studies*, Londres, Sage, 2008.
- VAN BRUGGEN Coosje, *Bruce Nauman*, New York, Rizzoli, 1988.

Article

- BUCHLOH Benjamin, «Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra» (1978), in *Richard Serra*, Foster Hal, Hughes Gordon, Cambridge, The MIT Press (collection *October Files*), 2000, p. 1-21.

Catalogues d'exposition

- Bruce Nauman*, Minneapolis, Walker Art Center, 1994.
- Bruce Nauman: Image/Texte 1966-1996*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997.
- Raw Materials*, Londres, Tate Publishing, 2006.
- Richard Wagner: visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, (Cité de la Musique, Paris, 25 oct. 2007- 20 jan. 2008), Paris, Somogy, 2005.

Raluca MĂRGINAȘ

The Spurious Case of Synesthesia in the Popular Arts

Abstract: Whether we talk about genuine “synesthesia” in the context of scientific research or just exploring general realms of perception, it still remains a fascinating phenomenon. This article focuses on works that unify the senses, drawing a somewhat historical sketch, a commentary upon the thin line between highbrow art and popular forms of art. The compelling “synesthetic experience” can also be found in the uneven mixture of image and words, thus suggesting different points of departure for further projects.

Keywords: synesthetic experience, popular art, rigid conceptions, medium.

Raluca Mărginaș

Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca
E-mail: raluca.marginas@yahoo.com

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 144-151

“Synesthesia” is the strangest thing or should I say “ideasthesia”... This intense crossover phenomenon is highly discussed among scientists, artists, writers, poets and sensationist shows bringing new insights dispersed across miscellaneous media along with the promise that neuroscience will indeed explain the wiring of the brain.

First of all, according to its etymological origin, synesthesia comes from the Greek word “syn” meaning “together” and “aesthesia” meaning “sensation”. As a natural occurrence, it was officially documented by Sir Francis Galton in 1880 who also observed its innate feature. Over the years, scientists and composers attempted to create instruments that would render color-music (eg: the clavecin oculaire) and become real trend setters of color-organs¹.

1 BERMAN Greta, *Synesthesia and the Arts*, Source: Leonardo, Vol. 32, No. 1, 1999, p. 16, Published by: The MIT PressStable URL: <http://www.jstor.org/stable/1576621>. Accessed: 14/03/2012.

Despite a lot of research in the field, the phenomenon hasn't exactly coalesced into one pertinent and solid opinion, but often dismissed as bogus. A more clear definition that might shed more light on the subject is given by two neuroscientists, Ramachandran and Hubbard (2001), who call it "...a curious condition in which an otherwise normal person experiences sensations in one (sensory) modality when a second modality is stimulated"².

To such an extent, a series of experiments were made to demonstrate the perceptual nature of this experience (instead of a cognitive one). In the visual perception of items in a display that look different than other background items in the same display, the first are seen automatically and involuntarily separate from the latter, thus the set of digits seemed to "pop-out". On this consideration, the subjects were shown a black against white display of 2s and 5s, so that the 5s were mirror images of the 2s. At a careful glance, the 5s were disposed among the background and the 2s formed a triangle. The "nonsynesthetes" took their time in detecting the triangle, meanwhile the color-grapheme "synesthetes" quickly saw the triangle standing out in one color which was different than the background color. More precisely, red and green. They saw the numbers in colors even though they were presented in black and white. This accounts for

the conspicuous separation of authentic perceptual characteristics and mere verbal associations or metaphor³. Evidently, there are other instances of synesthesia but this one is the most popular form (color-grapheme synesthesia), when individuals see the numbers or letters, by the case, as having color or texture or even gender.

Interestingly and contrary to some beliefs that synesthesia is conceptual, synesthesia is a sensory phenomenon, mainly because, as Ramachandran and Hubbard concluded: (1) colors that are induced synesthetically can lead to a perceptual grouping, segregation and pop-out; (2) synesthetic colors are not seen with eccentric viewing⁴ even if the numbers are scaled in size to make them clearly visible; (3) a crowded grapheme that is not consciously perceived can nevertheless evoke the corresponding color; (4) a color-blind synesthete sees colors in numbers that he cannot otherwise see in real-life visual scenes⁵.

This is very different from when an otherwise normal individual smells a pie and then uses memory to visualize the picture of the dessert. That will not be the case every time he picks up a delicious scent of a pie. On the other hand, the synesthete would have the

2 RAMACHANDRAN V.S., HUBBARD E.M. "Synesthesia: a window into perception, thought and language", in *Journal of Consciousness Studies*, 8/12, 2001, p. 3-34.

3 *Ibid.*, p. 132.

4 "a method by which the person looks slightly away from the subject in order to view it peripherally with another area of the visual field. This is similar to looking slightly away from an object at night in order to see it better."

5 *Ibid.*, p. 25.

same experience each time from then on: a mixture of textures and colors, nothing very clear⁶.

Just like in the act of ventriloquism, the venting of synesthesia in art does have something in common with the experience that true synesthetes perceive: the weaving and “throwing” of nets between senses. Here, the non-synesthetic person would not experience consistency in these perceptions, nor would he ponder upon the “editing” process. He would let himself be carried away by the gimmick of the artist and forever bought by its, perhaps, commercial formula. This is the case of a form of “popular art” created for the general audience in order to elicit synesthetic experience. Remember the heydays of live rock festivals when bands, like Pink Floyd, the Grateful Dead, The Who, Frank Zappa and others, used visual stimuli along with their music? As if the recipe wasn’t rich enough some added psychedelic drugs (LSD, Magic Mushrooms) so they could induce this chemical imbalance, mimic neural activation and feel the “highest” sensations. It is worth mentioning that this “traditional” cultural freedom of the American society is brought about by the absence of two institutions which had a say in the structuring of European high culture: the aristocracy and the national church⁷.

Nowadays, this multi-sensory effect is “staged” by the multimedia artist Joshua White and with his eclectic group in the already traditional *Joshua Light Show* in New York⁸. The affluence of visual “chicanery” is due to the use of “liquid lights”⁹ and other digital approaches, such as: multiple projector, color wheels, prisms, films – an assemblage very different than the vintage analog means used back in 1967, the year the project was founded. The artist’s intention is to render the transgression on old to new media, engaging digital “listening devices” to analog media and, thus, luring the “ghosts in the machine” (the name of the trans-medial performance program)¹⁰.

There is indeed a thin line between what’s titillating and easily ingested and what’s labeled as highbrow form of art, but here¹¹ Shusterman offers some pointers. The elite thinks that relating to some forms of art in an emotional and

6 GROSS Veronica, *The Synesthesia Project*, on: <http://www.bu.edu/synesthesia/faq/index.html>, 14.04.2012.

7 SHUSTERMAN Richard, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Second Edition, Rowman & Littlefield, 2000, p. 197.

8 <http://www.amnh.org/calendar/event/Joshua-Light-Show:-FullDome/>, 13.04.2012.

9 “projections of permutation of colored oils that conjured magical morphing shapes”. Also, for more information regarding the recent project or performances do visit the official site: <http://joshualightshow.com/index.html>

10 <http://www.ctm-festival.de/ctm-festival/specials/the-joshua-light-show.html>, 13.04.2012.

11 SNÆVARR Stefán, *Pragmatism and Popular Culture: Shusterman, Popular Art, and the Challenge of Visuality*, 1953 – *The Journal of Aesthetic Education*, Volume 41, Number 4, Winter 2007, p. 1-11 (Article) Published by University of Illinois Press, p. 2-4.

somatic way is not really aesthetic and undermines popular art by accusing it of: (a) spuriousness – the satisfaction obtained from such an experience is shallow or unreal (faked sensations they say); (b) passivity – everything is absorbed without any intellectual effort. Here, the philosopher neutralizes the top notch's opinion by saying that intellectual thinking is not the only game in town and that there's no reason to claim that the corporeal is of less worth than the spiritual. The rigid conceptions continue with (c) superficiality – where critics say that pop art is ephemeral and superficial. Unlike the classic work of art which was displaced in a remote kingdom above human condition, popular art restores the intensified and connected forms of experience.

Furthermore, John Dewey's idea that today the arts which discharge the most vitality for the random individual are accessible things like: comics, jazz music, movies, that are not regarded as art by him. Sad to say that what he thinks art is has a brick wall around it or is relegated to the museums or galleries. Because of their distance, the objects admitted by the competent people in the field as art seem "anemic" to the mass, and thus they search satisfaction in the vulgar, the kitsch I may add, or in enhancements processes of everyday life. These are the sort of dislocations, as Dewey names them, that art could not escape¹².

Again, Shusterman brings forth evidence that the audience responds to TV entertainment in a complex manner and understands the ambivalence of certain shows or rock songs. More to the point, what is the harm in having an ephemeral encounter which can be more rewarding than a long established relationship?

Blowing a horn with this next creak, the critics say that (d) the lack of autonomy – an important criterion in our discussion, which glides from the philosophical pedestal that positions art somewhere far away from the real, practical world. Yes, it serves human needs, but as Shusterman puts it "after all, life forms the substance of art and artworks inhabit the world, so can life and art really be separated"¹³? The last two objections refer to (e) the lack of form – manifestations of such kind are seen as formless because they focus on content, but we have all tasted the allusions to other works of art, haven't we?; and (f) the lack of creativity – this accusation is the most hilarious of them all because it picks on the communal dimension of popular art and its standardization feature. This rests on the romantic myth of individualism, where the desire to entertain the audience is not compatible with individual self-expression¹⁴. What draws the audience in either of the infusion experiences is, as I tend to

12 DEWEY John, *Art as Experience*, New York, G.P. Putnam's Sons, Capricorn Books, 1958, p. 6.

13 SHUSTERMAN Richard, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, op. cit., p. 3.

14 *Ibid.*, p. 192.

believe, the employment of extreme stimuli, or better yet, the shock itself.

Popular artists are also consumers and there's no real conflict between wanting to express oneself creatively and wanting to please the audience. The ordinary receiver (non-synesthete) in this act of communication will not establish or incorporate invariants of sensory modalities. He will create scaffoldings that cross multiple media engaging multiple senses. This is best described by Dewey in its referential chapter "The Common Substance of the Arts" from *Art as Experience* (1958), where he states that in any usual visual perception, we see by the means of light. "Moreover, the medium of colors tends to be mixed, "adulterated" and accompanied by hearing, feeling of pressure, heat and color. In a painting, for example, color renders the scene without these "alloys" in such a way that the medium becomes color alone. And now color carries all the attributes of movement, sound, touch etc. that are physically on their own account in ordinary vision, so the expressiveness and energy of color are enhanced."¹⁵

We are slightly gliding towards a more frisky territory. Back in the twenties and thirties, the American public's preference for cartoons began to manifest itself when daily and Sunday newspaper comic strips sales started to grow. It seems they were attracted by the vitality in graphic design associated with the energy of mass art

forms that gave the artists the chance to improvise freely¹⁶.

With the displacement and exaggeration of some body parts, cartoonish characters and abstract settings juxtaposed in sequence sold some synesthetic appeal (provisory that is). Even wordless or pantomimic strips managed to get appreciated, without the usual witticism enclosed in the near caption that would sometimes "explain" the image. The popular characters, as Robert C. Harvey suggests, "speak in the same mode as they appear – the visual not the audio mode", mentioning the inclusion of speech balloons in the frame¹⁷. Visually speaking, each experience is an enclosed one. The page is scanned by the eye with a panoptical precision. We have spatio-topical coordinates in the page layout. The panel needs to be searched "beyond linear relations, to the aspects or fragments of panels susceptible to being networked with certain aspects or fragments in other panels"¹⁸. The dialogue may be *in praesentia* between images which are co-present under the gaze of the reader or *in absentia*, if a panel from some page maintains a privileged

15 DEWEY John, *Art as Experience*, op.cit., p. 195-196.

16 ORWELL Miles, "Writing Posthistorically: Crazy Kat, Maus, and the Contemporary Fiction Cartoon", in *American Literary History* 4/1, 1992, p. 110.

17 HARVEY Robert C., "How Comics Came to Be", in *A Comics Studies Reader* by Heer Jeet and Worcester Kent (eds.), The University Press of Mississippi, 2009, p. 39.

18 BAETENS Jan, Lefevre Pascal, apud Goens-teen Thierry, *The System of Comics*, University Press of Mississippi, 2007, p. 146.

relationship with a panel from another distant page. Therefore, the basic criterion of comics is iconic solidarity:

[I]ndependent images that, participating in series, present the double characteristics of being separated – this specification dismisses unique enclosed images within a profusion of patterns or anecdotes – and which are plastically and semantically over-determined by the fact of their coexistence in *praesentia*.¹⁹

Nevertheless, Groensteen's approach of comics as a system brings forth the survey of an organic totality composed of elements, parameters and multiple procedures²⁰.

The capabilities of visual language are also fueled by the white spaces in comics, also known as "gutters". The reader is involuntarily active in filling the gutters thus bringing closure. If we take three pictures and present them in a sequential manner, then the viewer will definitely try to make sense and search for coherence, right? Scott McCloud adds that by closure, time and motion are simulated. The sensations transmitted by the medium are conveyed by several distinct categories of closure: moment-to-moment, action-to-action progressions, subject-to-subject, scene-to-scene, aspect-to-aspect (it sets a "wandering eye of several aspects of a place, idea or mood") and, finally, non-sequitur (no logical relation between panels)²¹.

The independent viewing of a panel, or a whole page can be similar to the viewing of a painting, only that the verbal language along with the "kinetic typography" of the text causes aesthetic and sensory perception. It sounds familiar as it could be the case of "crafted" synesthesia. The kinetic effect is given by the very eye of the beholder who passes with an inconsistent speed from panel to panel evoking emotions and sensations.

If we are to keep on searching for synesthetic nuances we should also investigate the nature of physiognomy in comics. Yes, stereotypical faces of villains, superheroes or super sexual women have a set of recognizable features that lure the viewer in a quick identification of roles. Pen-and-ink guru Will Eisner tells about expressive anatomy in his third instructional book, *Expressive Anatomy for Comics and Narrative* (2005), by claiming in its introduction that comics resemble theatre and that "... the artist functions like a theatrical director choreographing the action"²². Postures, gestures, space placement and other contours elicit a fusion of affect and perception from the reader through a process of identification.

George Herriman's *Krazy Kat*, the intellectual comics that attracted the attention of artists such as e. e. cummings, Picasso, Hemingway, Chaplin, Walt Disney or James Joyce provides an

19 *Ibid.*, p. 18.

20 *Ibid.*, p. 159.

21 McCloud Scott, *Understanding Comics: the Invisible Art*, New York, HarperPerennial, 1994, p. 69-72.

22 EISNER Will, POPLASKI Peter, *Expressive Anatomy for Comics and Narrative: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*, published by W.W. Norton & Company, 2008, see *Introduction*.

abstract environment in which the reader is tempted to immerse in an allusive imaginary world filled with existential reasoning. The recurring gag of the strip revolves around a cat, a mouse named Ignatz who relentlessly throws a brick in Krazy Kat's head. The synesthetic allure wasn't at all plain as the line, the space, the syntax and logic were exceeded. Even cummings was intrigued and wrote an essay about it published in the 1946 *Sewanee Review*, in which the strip is characterized as a "meteoric burlesque melodrama"²³. Synchronicity was the premium twist that gave its fame. The setting was surreal and while Offissa Pupp is on the trail of Ignatz, the strip takes a postmodern touch. Ignatz draws his own bricks, after that hides them from the local constabulary by cutting a hole in a panel, and then stitching it²⁴. The sensorial properties of color and sound are enhanced by the abstract lands of Coconino County, fluid frames and by the use of the indeterminate language, almost vocal and idiosyncratic: "S'funna, but I dun't see no stomm – the sky is klee – blue an' bride wit' sunshine – not

a cloud in it." This just might be what we call "ideasthesia", the conjuring of an inducer and a concurrent which are no longer just sensory, as in the case of synesthesia, but also semantic and sensory. Any wiki search can give one's indexing on the matter. The adventures of Krazy Kat and Ignatz set in an always changing background could trigger an awaited momentum (before you turn the page for another glance). And so, these sensory inputs, let's say the concept of unrequited love, could evoke something transmissive.

This monochromatic graphic storytelling undergoes a transformation later on, in 1935, when due to changes in technology and in desperation to maintain its small audience shifts to a polychromatic one. The series was in danger because it was no longer in tune with the spirit of the times and the situation of the Hearst press was gloomy. Panels become larger, a new system of repetition is being introduced that leaves the impression that each of the elements from the panel can be replaced at any time. Jan Baetens observes a paradox in the reorganization of the fictional world: "things that are traditionally seen as "mobile" such as the characters of the story, do appear very static, whereas things that are traditionally seen as static such as the setting of the story become very mobile"²⁵.

23 CSSGN – The Canadian Society for Studies in the Graphic Narrative, "kontinue kuri-osity to its illogical klimax": Krazy Kat, E. E. Cummings and the (Un)Grammar of Modernism, from: http://cssgn.org/krazy_kat_cummings_project.html, 28.04.2012.

24 ARNOTT Luke, "Krazy Kat's History and Significance. George Herriman's Strip Influential in Pop and High Art Alike", 2009, on: <http://luke-arnott.suite101.com/the-history-and-significance-of-krazy-kat-a119100#ixzz1taMUIO72>, 28.04.2012.

25 BAETENS Jan, *From Black & White to Color and Black: What Does It Mean (not) to Use Color?*, College Literature; Summer 2011, Vol. 38 Issue 3, p. 111, on: <http://pdc-connection>.

Bibliography and Internet sites

- ARNOTT Luke, "Krazy Kat's History and Significance. George Herriman's Strip Influential in Pop and High Art Alike", 2009, on: <http://luke-arnott.suite101.com/the-history-and-significance-of-krazy-kat-a119100#ixzz1taMUIO72>, 28.04.2012.
- BAETENS Jan, *From Black & White to Color and Black: What Does It Mean (not) to Use Color?*, *College Literature*, Summer 2011, Vol. 38 Issue 3, on: <http://pdc-connection.ebscohost.com/c/essays/62968590/from-black-white-color-back-what-does-mean-not-use-color>, 28.04.2012.
- BERMAN Greta, *Synesthesia and the Arts*, *Leonardo*, Vol. 32, No. 1, 1999, Published by: The MIT Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1576621>. Accessed: 14/03/2012.
- CSSGN – The Canadian Society for Studies in the Graphic Narrative, "kontinue kuriosity to its illogical klimax": Krazy Kat, e. e. cummings and the (Un)Grammar of Modernism, from: http://cssgn.org/krazy_kat_cummings_project.html, 28.04.2012.
- DEWEY John, *Art as Experience*, New York, G.P. Putnam's Sons, Capricorn Books, 1958.
- EISNER Will, POPLASKI Peter, *Expressive Anatomy for Comics and Narrative: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*, W. W. Norton & Company, 2008.
- GOENSTEEN Thierry, *The System of Comics*, translated by BEATY Bart and NGUYEN Nick, University Press of Mississippi, 2007.
- GROSS Veronica, *The Synesthesia Project*, on: <http://www.bu.edu/synesthesia/faq/index.html>, 14.04.2012.
- HARVEY Robert C., "How Comics Came to Be", in *A Comics Studies Reader* by HEER Jeet, WORCESTER Kent (eds.), The University Press of Mississippi, 2009.
- HEER Jeet, WORCESTER Kent (eds.), The University Press of Mississippi, 2009.
- MCCLOUD Scott, *Understanding Comics: the Invisible Art*, New York, HarperPerennial, 1994.
- ORWELL Miles, *Writing Posthistorically: Krazy Kat, Maus, and the Contemporary Fiction Cartoon*, *American Literary History* 4/1, 1992.
- RAMACHANDRAN V. S., HUBBARD E. M. "Synesthesia: a window into perception, thought and language", in *Journal of Consciousness Studies*, 8/12, 2001, p. 3-34.
- SHUSTERMAN Richard, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Second Edition, Rowman & Littlefield, 2000, p. 197.
- SNÆVARR Stefán, *Pragmatism and Popular Culture: Shusterman, Popular Art, and the Challenge of Visuality, 1953 – The Journal of Aesthetic Education*, Volume 41, Number 4, Winter 2007, p. 1-11 (Article) Published by University of Illinois Press, p. 2-4.

Elise Van HAESEBROECK

Le Théâtre de Claude Régy, expérience synesthésique et érotisme d'un corps à l'état de brume

The Theater of Claude Régy,
Synesthetic Experience and Eroticism of a Misty Body

Abstract. Questioned about the theater play *God's Mist*, Jean-Claude Ameisen, researcher in cellular biology, describes Claude Régy as "a synesthetic director". The object of this paper will be to show that in *God's Mist*, the last creation of the director Claude Régy, in collaboration with the scenographer Salladhyn Khatir and the creator of the lights Remi Godfroy, the spectator is *synesthète* as far as he is invited to resume with the faculty not to distinguish his various perceptions. He is also invited to take a posture in which he does not analyze any more where do his various perceptions come from. Consequently, it may happen that the spectator cannot differentiate the Touch

or the Visual from the Sound. At first, we will show how Claude Régy stages the collusion of opposites by giving to hear a character who seems to speak without cancelling the silence. Secondly, we will analyze the synesthesia between the silence and the light. Indeed, the lights created by Remi Godfroy seem to skip into the silences of the actor, as if they answered him. In a conclusive part, we will study how the synesthesia creates hallucinations and, thus, how it reveals the body of the actor as a *skiagraphia*, in other words as a written shadow.

Keywords: contemporary theater, *hologrammic* theater, synesthetic staging, eroticism, *skiagraphia*, Claude Régy, Tarjei Vesaas, Salladhyn Khatir, Rémi Godfroy.

*«Le sens dernier de l'érotisme est
la fusion, la suppression de la limite.»¹*

Claude Régy fait ses débuts en 1952 avec la mise en scène de *Dona Rosita* de Garcia Lorca. Très rapidement, il s'éloigne à la fois du réalisme, du naturalisme psychologique et du théâtre dit *politique* – sous-entendu ouvertement politique et militant. Aux antipodes du divertissement, il choisit

Elise Van Haesebroeck

Université de Toulouse II, Dramaturge et assistante
à la mise en scène (Groupe *Merci*),
E-mail: elisevh@hotmail.com

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 152-161

¹ BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de minuit, 2011, p. 138.

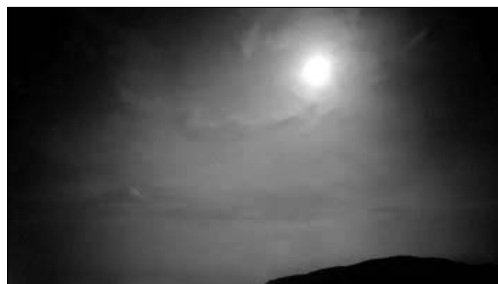


Figure 1: *Brume de Dieu*, extrait du roman *Les Oiseaux* de Tarjei Vesaas. Mise en scène de Claude Régy, scénographie de Salladhyn Khatir et lumières de Rémi Godfroy, 2011. ©Éric de Berranger.

de s'aventurer vers d'autres espaces de représentation. Découvreur d'écritures contemporaines françaises et étrangères², C. Régy est le premier à avoir mis en scène des œuvres de Marguerite Duras (*Les Viaducs de la Seine-et-Oise* en 1963, *L'Amante anglaise*

en 1968, *L'Eden Cinéma* en 1977 et *Le Navire-Night* en 1979) mais aussi de Nathalie Sarraute (*Isma* en 1973, *C'est beau* en 1975 et *Elle est là* en 1980). Il a également mis en scène *Ivanov* d'Anton Tchekhov (1985) et *Huis clos* de Jean-Paul Sartre (1990) à la Comédie Française et monté des opéras comme *Passaggio* de Luciano Berio (1985), *Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg* de Wagner (1990) et *Jeanne d'Arc au bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger (1991). Il a mis en scène *Paroles du Sage* à partir de *L'Ecclésiaste*, retraduit de la Bible par le linguiste et poète Henri Meschonnic (1995), *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck (1997), *Holocauste* du poète américain Charles Reznikoff (1999), *Quelqu'un va venir* du Norvégien Jon Fosse (2000), *Des Couteaux dans les poules* du jeune Ecossais David Harrower (2000), *Melancholia-théâtre* à partir du roman de Jon Fosse *Melancholia I* (2001), *4.48 Psychose* de Sarah Kane (2002), *Variations sur la mort* de Jon Fosse (2003), *Comme un chant de David* (2005), *Homme sans but* de Arne Lygre (2007), *Ode maritime* de Fernando Pessoa (2010) et *Brume de Dieu* de Tarjei Vesaas (2011).

Interrogé dans l'émission radiophonique *Les Mercredis du théâtre*³ au sujet de *Brume de Dieu*⁴, Jean-Claude Ameisen, chercheur en biologie cellulaire⁵, décrit

2 Le dernier numéro des *Voies de la création théâtrale* est consacré à Claude Régy (*Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par M.-M. Mervant-Roux, Les Voies de la création théâtrale*, n°23, sous la dir. de MERVANT-ROUX M.-M., Paris, CNRS Éditions, 2008). Claude Régy a mis en scène des textes de Harold Pinter (*L'Amant* et *La Collection* en 1965, *Le Retour* en 1966, *L'Anniversaire* en 1967), James Saunders (*La Prochaine Fois je vous le chanterai* en 1966), Tom Stoppard (*Rozencrantz et Guildenstern sont morts* en 1967), Edward Bond (*Sauvés* en 1971), David Storey (*Home* en 1971), Peter Handke (*La Chevauchée sur le Lac de Constance* en 1973, *Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition* en 1978, *Par les villages* en 1983), Botho Strauss (*Trilogie du revoir* en 1981, *Grand et petit* en 1982, *Le Parc* en 1983), Victor Slavkine (*Le Cerceau* en 1990), Gregory Motton (*Chutes* en 1992, *La Terrible Voix de Satan* en 1994), Charles Reznikoff, Jon Fosse, David Harrower et Léos Janacek (*Carnet d'un disparu* en 2001).

3 AMEISEN J.-C., *Les Mercredis du théâtre*, France culture, 12 janvier 2011.

4 *Brume de Dieu*, extrait du roman *Les Oiseaux* de VESAAS Tarjei, a été mis en scène par Claude Régy en 2011.

5 AMEISEN Jean-Claude est un médecin, immunologiste et chercheur français en biologie. Spécialiste des mécanismes de mort cellulaire programmée, il a publié en 1999

Claude Régy comme «un metteur en scène synesthésique»⁶. L'objet de notre réflexion sera de montrer que dans *Brume de Dieu*, la dernière création du metteur en scène français Claude Régy, du scénographe Salladhyn Khatir et du créateur de lumières Rémi Godfroy, le spectateur est synesthète dans la mesure où il est invité à renouer avec la faculté de ne pas distinguer les différentes perceptions⁷. Il est ainsi invité à prendre une posture dans laquelle il n'analyse plus d'où viennent les différentes perceptions. Par conséquent, à certains moments, il peut ne plus distinguer le toucher ou le visuel du sonore. Dans un premier temps nous montrerons comment Claude Régy met

en scène la connivence des contraires en donnant à entendre un personnage qui semble parler sans annuler le silence. Dans un second temps, nous analyserons la synesthésie entre silence et lumière. En effet, les lumières créées par Rémi Godfroy semblent se glisser dans les silences de l'acteur, comme si elles lui répondaient. En conclusion, nous verrons que la synesthésie permet de créer des hallucinations par le flou, faisant ainsi apparaître le corps de l'acteur comme une *skiagraphia*, une ombre écrite.

Parler sans annuler le silence

«Mais parce que le bonheur cherche anxieusement le partage, au point que soudain, comme cette fois, les mots échappent de la bouche malgré soi et pointent vers un autre, un sage, un fort, un des qui-comprend-tout-clairement.»⁸

Dans le monologue mis en scène par Claude Régy, les mots de Tarjei Vesaas semblent «échapper de la bouche» de Mattis malgré lui. Comme si la parole du comédien entrait en connivence avec le silence, première manifestation de la synesthésie dans la création. Mettre en scène la connivence des contraires – parole et silence mais également ombre et clarté, masculin et féminin, mort et vie, santé mentale et folie⁹ – et créer ainsi

La Sculpture du vivant. Le suicide cellulaire ou la mort créatrice aux éditions du Seuil.

- 6 Du grec *syn*, union, et *aesthesis*, sensation, la synesthésie désigne un phénomène neurologique par lequel deux ou plusieurs sens sont associés. On distingue ainsi un type de synesthésie connu sous le nom de synesthésie graphèmes-couleurs dans lequel les lettres de l'alphabet ou les nombres peuvent être perçus colorés. Dans un autre type de synesthésie, appelée synesthésie numérique, les nombres sont automatiquement et systématiquement associés avec des positions dans l'espace. Dans un autre type de synesthésie, appelé synesthésie de personnification ordinale/linguistique, les nombres, jours de la semaine, mois de l'année évoquent des personnalités. Dans d'autres types de synesthésie, la musique et d'autres sons peuvent être perçus colorés, ou ayant une forme particulière.
- 7 Faculté que, pour certains, nous avons enfants.

8 VESAAS Tarjei, *Les Oiseaux*, Paris, Éditions Plein chant, 2000. Souligné par nous.

9 Le metteur en scène aime ainsi à citer le docteur HOURY Jean, inventeur du terme de «normopathe». «Nous sommes tous des normopathes», plaisante-t-il lors d'une ren-

un mode de perception synesthésique appartient au vocabulaire de C. Régy. Ce désir de solliciter le spectateur selon un mode de perception synesthésique nous semble central dans *Brume de Dieu*, tant dans le texte de Tarjei Vesaas que dans l'écriture scénique de C. Régy. S. Khatir et R. Godfroy. Nous l'observons tout d'abord dans l'écriture même du roman de T. Vessas. L'auteur, à travers le personnage de Mattis¹⁰, abolit la frontière entre les contraires. Ainsi, par exemple, lorsqu'il dit «Que faire quand tout le monde autour est fort et sage?»¹¹, nous apprenons que Mattis est conscient de sa folie. Cependant, l'auteur décrit cette folie non comme une tare mais, au contraire, comme un accroissement de l'intelligence de son personnage qui, lui, sait lire dans les traces des oiseaux¹². En

outre, le personnage de Mattis semble être sensible aux perceptions synesthésiques. Ainsi, ne différenciant pas parole et silence, il affirme «De toute façon, j'entends le murmure du vent qu'il y ait un murmure ou qu'il n'y en ait pas»¹³. Cette synesthésie est transposée par le metteur en scène dans sa création. En effet, notre expérience de spectatrice nous permet de dire qu'à certains moments Laurent Cazenave semble parler sans pour autant annuler le silence. Grâce au travail extrêmement précis et complexe effectué afin de délivrer le texte avec une diction et un débit très éloignés de ceux du quotidien, le comédien parvient à laisser entendre le silence dans le bruit de sa parole. Cela commence dès les premiers mots qu'il prononce et, plus

contre autour de *Brume de Dieu* qui s'est déroulée le 30 avril 2011 au Théâtre Garonne à Toulouse.

10 Mattis est le personnage principal du roman *Les Oiseaux* de Tarjei Vessas. *Brume de Dieu* est un monologue de Mattis, joué par le comédien Laurent Cazenave.

11 VESAAS Tarjei, *op. cit.*, p. 115.

12 «Dans le fossé boueux, il y avait des empreintes légères de pattes d'oiseau, et puis quantité de petits picotis ronds et profonds dans la terre marécageuse. C'était la bécasse qui était passée par là. Les trous profonds avaient été faits par le bec de l'oiseau à la recherche de quelque chose de mangeable, et parfois c'étaient seulement de petits picotis: c'était son écriture. Mattis se pencha et lut. Regarda les légères empreintes dansantes. L'oiseau est si léger, si beau, pensa-t-il. Mon oiseau marche si légèrement dans le marécage quand il

est fatigué du ciel. Tu es toi, voilà ce qui était écrit. C'était vraiment une salutation. Mattis cherche un bâton et répond. Pas en lettres ordinaires (humaines) puisque destinées à la bécasse. En écriture d'oiseau. Elle comprendra. Elle comprend. Elle répond. De jour en jour l'homme et l'oiseau s'écrivent ainsi dans la terre. De jour en jour ils se comprennent Alors pourquoi faut-il que Mattis parle de la bécasse à ce garçon qui est chasseur, pourquoi? (se demande-t-il) Mais parce que le bonheur cherche anxieusement le partage, au point que soudain, comme cette fois, les mots échappent de la bouche malgré soi et pointent vers un autre, un sage, un fort, un des qui-comprend-tout-clairement, et maintenant, nuit tombée, le garçon posté dans un buisson tire avec son fusil, et la bécasse est morte. Mattis la ramasse et l'enterre sous une grosse pierre», VESAAS Tarjei, *op.cit.*

13 *Ibid.*, p. 116.

particulièrement, lorsqu'il répète à quatre reprises le mot «fenaison» en prenant soin de séparer fenai-son: «*Il pouvait bien aider à la fenaison? [...] Un homme fait et désœuvré, au beau milieu de la fenaison [...] dans la maisonnette on ne soufflait mot de la fenaison mais c'était le moment on l'on pouvait espérer que quelqu'un ferait une offre, une offre à Mattis d'aider à la fenaison.*»¹⁴ En plus de séparer les deux syllabes du mot, il garde la bouche grande ouverte après avoir produit le son [son] afin de le faire traîner et d'y introduire peu à peu du silence. Il reprend ce procédé pour dire la ritournelle du bruit de l'eau qui s'infiltre dans sa barque: «*Blubb! dit l'eau en coulant dans ses souliers*»¹⁵ ou encore «*Blubb! dit l'eau dans le fond du bateau*»¹⁶. Il décompose l'onomatopée «Blubb» en «bleu/ be, bleu/be, bleu/be» et, à nouveau, étire l'onomatopée mêlant ainsi son et silence, et faisant résonner un étrange chant. Enfin, pour faire entendre le cri que T. Vesaas mentionne à la fin du passage mis en scène – «*Hege! cria-t-il sauvagement*»¹⁷ – L. Cazenave criera à deux reprises le prénom de «Heeeeee/ge» d'une voix extrêmement aigüe et puissante. À nouveau il étire une des syllabes, ici la première, faisant pénétrer du silence à l'intérieur même de son cri puissant et déchirant. Pour créer cet effet synesthésique entre silence et parole, C. Régy s'appuie sur l'exploration de

la théâtralité de la *phone*¹⁸. Avec sa voix à contretemps, à contre-emploi, vieux disque ralenti de quelques tours, et qui pourtant rend limpide chaque syllabe parfaitement articulée, L. Cazenave ne bute jamais sur un seul mot, tout en les arrachant un à un au plus profond de lui-même. Sa diction s'apparente parfois à celle de l'Idiot. D'autres fois à celle de l'enfant. Il alterne des plaintes et des cris puissants et déchirants avec des murmures et des onomatopées aux fréquences sonores plus douces. Il travaille sa diction pour donner corps au texte, le faire sortir comme un souffle, un râle, un hoquet. Il ne parle pas, il inhale, mugit, halète. Toute gestuelle parasite lui étant interdite, son corps vit tout entier dans une performance vocale. Les mots sont dits très lentement, articulés soigneusement, les accents toniques sont portés sur des syllabes inhabituelles aux oreilles francophones. En mettant en scène la théâtralité de la *phone*, C. Régy invite le spectateur à se situer au delà de la fonction informationnelle de la parole. Ainsi, dans *Brume de Dieu*, l'essentiel du langage ne réside pas dans ce qui est écrit par l'auteur. Comme le dit Henry Meschonnic¹⁹ à propos de *Comme un chant de David*, une autre création de Claude Régy, «on entend ce qu'on ne sait pas

14 *Ibid.*, p. 113.

15 *Ibid.*, p. 118.

16 *Ibid.*, p. 122.

17 *Ibid.*, p. 123.

18 Par opposition au *logos*, le discours, la *phone* désigne ici la voix.

19 MESCHONNIC Henry, poète, linguiste et exégète, est l'auteur de *Gloires*, la traduction des psaumes que Claude Régy a utilisée pour créer *Comme un chant de David* en 2005.

qu'on entend». L'exploration minutieuse et audacieuse que C. Régy mène des potentialités de la théâtralité de la voix des acteurs avec lesquels il travaille aboutit au phénomène selon lequel le spectateur croit plutôt voir la parole que l'entendre. Ainsi, nous pouvons rapprocher la démarche de C. Régy de la figure littéraire de l'hypotypose²⁰. En effet, selon Quintilien, l'hypotypose est «l'image des choses, si bien représentée par la parole que l'auditeur croit plutôt la voir que l'entendre». L'hypotypose permet ainsi la composition de tableaux poétiques donnant à voir une scène, comme si les limites de la phrase n'existaient plus. Dans le théâtre de C. Régy, les sons et les mots délivrés par l'acteur sur le mode de l'hypotypose donnent à voir des tableaux vivants, ils font paysage.

Si la synesthésie entre le sonore et le visuel repose en partie sur la mise en scène de la théâtralité de la *phone*, elle repose également sur la scénographie de S. Khatir et sur le dispositif de lumières de R. Godfroy. Nous pouvons alors parler de synesthésie entre silence et lumière. En effet, sur le plateau de *Brume de Dieu*, les lumières semblent parler leur propre langage. Parfois celui-ci devient sonore. La lumière vient alors se glisser dans les silences de l'acteur, comme si elle lui répondait.

«Une nuit emplie d'une lumière inaccessible»²¹

Dans *Brume de Dieu*, le plateau semble être éclairé par cette «lumière inaccessible» qu'évoque Pascal Quignard dans *Le Sexe et l'effroi* ou encore, selon les mots de J.-C. Ameisen, par ce «noir de la nuit, une lumière qui n'arrive pas jusqu'à nous»²². En effet, Rémi Godfroy travaille la lumière en connivence avec son contraire, l'ombre. L'utilisation de leds – diodes qui émettent une lumière pure qui n'est pas filtrée par des gélamines – et non des projecteurs traditionnels, lui permet de créer une lumière qui s'étale avec délicatesse sur la surface du vide, faisant ainsi advenir des paysages immatériels. Cette lumière particulière semble émaner du corps de l'acteur, se diffuser par le tiers reclus qu'est le spectateur et le traverser organiquement. Ainsi, lorsque L. Cazenave fait sa première entrée – il traverse le plateau en largeur puis vient



Figure 2: Laurent Cazenave dans *Brume de Dieu*.

© Brigitte Enguerand.

²⁰ Du grec *hypotupos*, ébauche, l'hypotypose consiste en une description réaliste, animée et frappante de la scène dont on veut donner une représentation imagée et comme vécue à l'instant de son expression.

²¹ QUIGNARD Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

²² AMEISEN J.-C., *Les Mercredis du théâtre*, France culture, 12 janvier 2011.

se placer au centre très lentement – la lumière qui irradie alors de son corps nous procure la sensation de voir un hologramme (figure 2).

Grâce aux diodes lumineuses et à la présence d'un revêtement au sol et d'un écran en fonds de scène qui réfléchissent l'image de l'acteur, nous voyons un corps qui vibre et qui ne se fixe jamais définitivement. Le spectateur ne regarde pas la lumière à travers une gélatine ou un filtre mais directement à sa source et peut ainsi voir les variations à la fois d'intensité lumineuse et de fréquence lumineuse. Ce procédé participe de l'effet synesthésique de la création. La synesthésie est directement corrélée au

caractère hypnotique du théâtre de C. Régy. Ainsi, par exemple, lors de sa première apparition, L. Cazenave avance continuellement et, pourtant, nous percevons une image de lui fragmentée, comme si nous faisons des arrêts sur image à la manière des suites d'images d'Eadweard Muybridge ou des chronophotographies d'Étienne-Jules Marey, deux pionniers de la photographie qui ont accompli d'importantes recherches dans la prise de vue du mouvement à la fin du XIXe siècle. Comme on le voit sur la figure ci-dessous, E. Muybridge utilisait plusieurs objectifs pour capturer le mouvement:

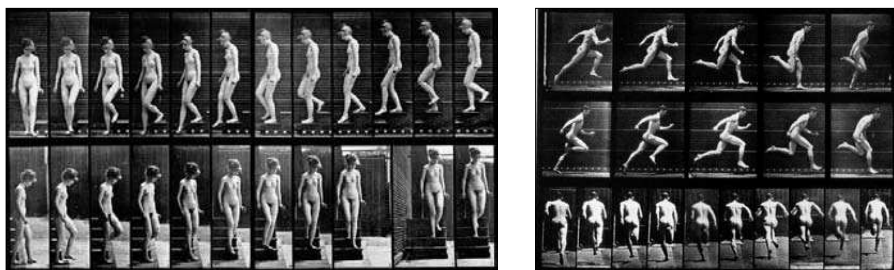


Figure 3: Photographies de Eadweard Muybridge.

À gauche, *Descending stairs and turning around* (1884-1885). À droite, *Athletes in Motion* (1896).

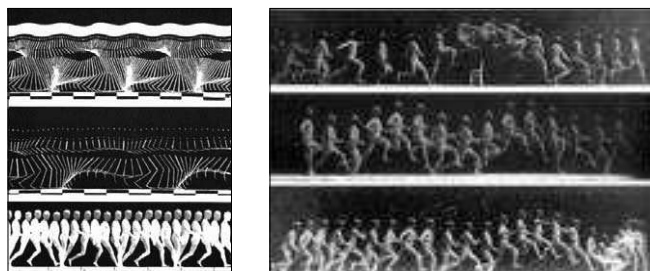


Figure 4: Chronophotographies d'É.-J. Marey.

Études chronophotographiques du corps en mouvement (1886).

É.-J. Marey voulait, quant à lui, comprendre les lois du mouvement. Physiologiste, il prenait les corps à l'état brut et les faisait défiler devant ses appareils. Les traces du mouvement réel de ces corps donnent ces éventails «irréels» de la chronophotographie, comme si le discontinu coupait le continu pour le révéler. Dans ces expériences, comme dans l'esthétique de C. Régy, il ne s'agit pas d'élargir quantitativement la perception mais, au contraire, de l'élargir qualitativement afin de saisir ce qui s'évanouit, ce qui est en train de se dérober.

Dans *Brume de Dieu*, les synesthésies visant à rendre visibles des objets et des facettes de l'être qui étaient jusqu'à invisibles reposent sur le procédé qui consiste à utiliser le corps de l'acteur comme une surface instable mais également sur une conception du corps de l'acteur comme une *skiagraphia*, surface où les contraires peuvent entrer en connivence.

Le corps de l'acteur, une *skiagraphia*

Umbra hominis lineis circumducta.

(Pline)

Dans *Brume de Dieu*, le corps de l'acteur semble ne plus séparer clarté et obscurité et peut ainsi apparaître comme une *skiagraphia*, littéralement une ombre écrite. Ce corps n'est pas sans rappeler celui qui est gravé sur le couvercle du caveau de la tombe dite du plongeur de Paestum et à propos duquel P. Quignard écrit «[l]e fond est blanc, le trait est noir.



Figure 5: L. Cazenave dans *Brume de Dieu*, 2011.

© Brigitte Enguerand.

*C'est encore une ombre projetée. C'est ce que les grecs appellent une skiagraphia (mot à mot ombre écrite)»²³. Ombre projetée, ombre écrite, corps de l'acteur comme un hiéroglyphe réconciliant ombre et clarté. Dans la création de C. Régy, ce procédé est utilisé lorsque Mattis fait naufrage (cf. photographie ci-dessus). L. Cazenave marche extrêmement lentement jusqu'au devant de la scène, les bras largement ouverts. Son corps est alors utilisé comme une surface de fusion entre ombre et clarté, et semble alors être circonscrit par une ligne d'ombre – «*Umbra hominis lineis circumducta*»²⁴. L'esthétique de R. Godfroy*

²³ QUIGNARD Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, op.cit., p. 228-229.

²⁴ À propos de la monochromie, PLINIE écrit qu'il s'agit de «circonscire par une ligne l'ombre d'un homme», in *Histoire naturelle, Livre XXXY*, paragraphe 15, 50, traduction de CROISILLE Jean-Pierre, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 4.

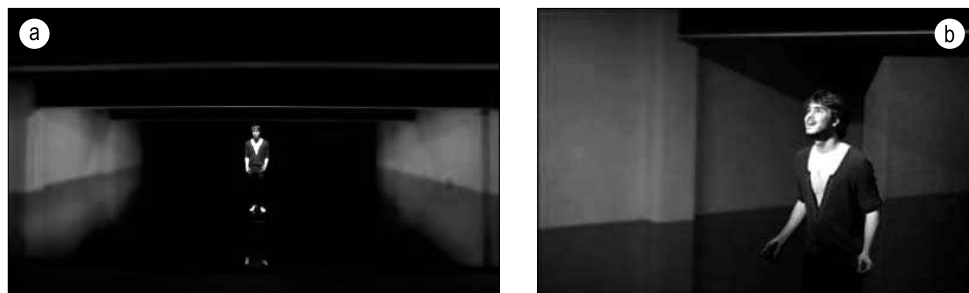


Figure 6: L. Cazenave dans *Brume de Dieu*, 2011. ©Brigitte Enguerand.



Figure 7: L. Cazenave dans *Brume de Dieu*, 2011. ©Brigitte Enguerand.

s'appuie sur des fréquences lumineuses au seuil entre clarté et ombre et crée ainsi des phénomènes d'hallucination. L'artiste fait en effet apparaître des images persistantes du comédien de façon à ce que, même lorsque le noir se fait sur le plateau – à trois reprises dans la création –, le corps de L. Cazenave ne disparaisse jamais vraiment.

Même lorsqu'il travaille avec des intensités basses, R. Godfroy parvient à créer des images extrêmement nettes. Il dessine des nuanciers de couleurs qui participent de l'effet d'hallucination produit par ces images-paysage. Par exemple, lorsque Mattis est encore sur la terre, les panneaux latéraux sont éclairés dans les tons rose, fuchsia et violet (cf. figure 6a). Là où l'on attendrait davantage du jaune et du vert – ce moment du récit

se situant à la période de la fenaison – R. Godfroy choisit le rose. Afin de révéler cet «ardent soleil de juillet qui montait», il utilise un nuancier du vert à l'orangé (cf. figure 6b).

Après le premier noir, la nuit arrive dans le récit de T. Vesaas. C'est alors un nuancier allant du violet au vert sombre qui baigne le plateau (cf. figure 7a). Enfin, lorsque Mattis embarque, les écrans latéraux se teintent d'un camaïeu de bleus (figure 7b). La sophistication du dispositif de lumières créé par R. Godfroy permet donc des effets de synesthésies.

La lumière qui irradie du corps de L. Cazenave crée des visions hors d'attente. Par le biais de ces visions, C. Régy tente de saisir ce qui s'évanouit, ce qui est en train de se dérober, de révéler ces êtres multiples qui sont en chacun de nous.

En effet, lors d'une rencontre récente, le metteur en scène explique que «le travail sur la lumière est une manière de transformer l'être. Il y a plusieurs êtres en chacun de nous, et il est important de les laisser apparaître – de ne pas photographier un seul aspect, une seule image»²⁵. Être sollicité selon un mode de perception synesthésique et être invité à saisir cette évanescence peuvent procurer au spectateur un plaisir sensuel d'un ordre érotique. Ainsi, une dimension érotique forte naît de cette expérience synesthésique et de cette sensation de connivence, voire même, plus précisément, de confusion entre les perceptions que nous avons éprouvée en tant que spectatrice de *Brume de Dieu*. En effet, ainsi que l'affirme Georges Bataille, «le sens dernier de l'érotisme est la

fusion, la suppression de la limite»²⁶. Or, c'est précisément cette fusion des limites entre les différentes perceptions que recherchent conjointement C. Régy, S. Khatir et R. Godfroy. Les différentes synesthésies analysées dans cet article leur permettent de rendre flous les seuils et les frontières entre les différentes perceptions, bâtissant ainsi une nouvelle forme de théâtre – *théâtre hologrammique* – au sein duquel, et c'est là ce qui fait son paradoxe et toute sa richesse, la dimension organique, charnelle et érotique de l'acteur semble être transcendée. Le mode de perception synesthésique à l'œuvre dans ce théâtre transforme l'acteur en un *anachorète* – littéralement celui qui se retire – tout en explorant une forme inédite d'érotisme, l'érotisme d'un corps à l'état de brume.

Bibliographie

Ouvrages

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Les Éditions de minuit, Paris, 2011.

MERVANT-ROUX M.-M., *Les Voies de la création théâtrale*, n°23, Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par..., Paris, CNRS Éditions, 2008.

PLINE, *Histoire naturelle*, Livre XXXY, traduction de CROISILLE Jean-Pierre, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

QUIGNARD Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Gallimard, Paris, 1994.

VESAAS Tarjei, *Les Oiseaux*, Paris, Éditions Plein chant, 2000.

Émission radiophonique

AMEISEN Jean-Claude, *Les Mercredis du théâtre*, France culture, 12 janvier 2011.

Entretien

«Autour de *Brume de Dieu*», rencontre avec RÉGY Claude, Théâtre Garonne, Toulouse, 30 avril 2011.

²⁵ RÉGY Claude, rencontre autour de *Brume de Dieu* qui s'est déroulée le 30 avril 2011 au Théâtre Garonne à Toulouse, animée par BOURNAC Sébastien.

²⁶ BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, op. cit., p. 138.

Charlène CLONTS

Les Synesthésies dans les *cubomanies* et l'écriture poétique de Gherasim Luca

The Synesthesia in the *Cubomanies*
and the Poetic Writing of Gherasim Luca

Abstract: Gherasim Luca's work as a poet and as an artist was greatly influenced by Victor Brauner and Ilarie Voronca's theories. His work was displayed to the viewer in the exhibition "Présentation de graphies colorées de cubomanies et d'objets", that took place in Bucarest, in January 1945. Through this exhibition, both Gherasim Luca – with his *cubomanie* or the "Objets Objectivement Offerts" – and Dolfi Trost will lay stress on the desire to create new images bias a new creating process, of which the surrealist coincidence and automatism take a great place. This practice and the poetry lead one to reconsider the notion of composition, which can be understood in its literal

meaning (to put down together and so to re-assemble), and to wonder what articulation can be made between sight, hearing and touch. By means of a comparative reading of samples taken from Gherasim Luca's *cubomanies* after the 1960's and his texts published in France after 1945, we will have to establish how the *cubomanie* and the poetical writing interact and communicate, how it partakes of a world and life reinvention, but also how this practice manages to recreate to some extent a contemplation of the self-fragmentation, and is also a solution to trigger the numerous reflects of the reality, in his works.

Keywords: Gherasim Luca, cubomanie, synesthesia, french contemporary poetry, romanian artist, mixture of genres and fields.

Charlène Clonts

Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II,
CELIS, France
E-mail: charlene_michelle@yahoo.fr

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 162-176

Gherasim Luca (1913 Bucarest - 1994 Paris) est considéré comme l'un des fondateurs du surréalisme roumain, dans une ambiance des avant-gardes menées de près ou de loin par Tzara, Janco, Vinea, Voronca, Fondane, Brancusi ou Brauner. Il souhaite «regarder l'objet et tout ce qu'il y a autour de [lui] comme si nos yeux étaient bourrés de dynamite, regarder nous détruire et nous étourdir, pour nous dérégler, pour nous intoxiquer et pour devenir fous d'une manière

systématique»¹. Ainsi sa poésie s'inscrit-elle dans un renouvellement du monde réel qui fait la part belle aux images mais aussi aux sonorités. C'est pourquoi le poète tente de faire table rase en refusant les métaphores et expressions toutes faites. Sa manipulation du langage et du pictural devient véritable maïeutique.

La rencontre avec les théories de Victor Brauner et d'Illarie Voronca² marquera le travail du poète sur l'image, travail qu'il présentera notamment lors de l'exposition «Présentation de graphies colorées de cubomanies et d'objets», ouverte à Bucarest en janvier 1945³. Lors de cette exposition, G. Luca – par la *cubomanie*⁴ et les «Objets Objectivement Offerts»⁵ – et Dolfi Trost – par la «négation concrète de la peinture» grâce à des moyens sur-automatiques – souligneront leur désir de trouver de nouveaux procédés de fabrication de l'image dans lesquels le hasard et l'automatisme tiennent une place importante⁶. La *cubomanie*, inventée par G. Luca, est une forme de collage fabriquée à partir de photos ou d'illustrations diverses, mais surtout de reproductions de tableaux, découpées en carrés d'égales dimensions. Ces carrés sont ensuite collés côte à côte de manière aléatoire

afin de former une nouvelle image. Cette pratique invite à reconsidérer la notion de composition, que l'on peut entendre dans son sens propre (poser ensemble et donc assembler). Dans quelle mesure les pratiques de la *cubomanie* et de l'écriture poétique, chez Gherasim Luca, entrent-elles en correspondance? Comment sont-elles le reflet d'une seule et même pensée, à la fois artistique et littéraire, entre répétition et variation? Il s'agira donc, par une lecture croisée d'un échantillon de *cubomanies* postérieur à 1960 – choisies parce que l'artiste prend son autonomie par rapport aux travaux collectifs effectués auparavant – et des textes de Gherasim Luca publiés en France après 1945, de comprendre comment la *cubomanie* et l'écriture poétique s'interpénètrent et se correspondent, comment elles participent à cette réinvention du monde et de la vie, mais aussi de comprendre dans quelle mesure cette pratique peut constituer une contemplation de fragments de soi-même en écrivain et une solution pour activer les multiples reflets du monde, du réel, dans son œuvre.

Pour réaliser ses *cubomanies*, Gherasim Luca fait appel à l'art des XV^eme, XVI^eme, XVII^eme et XIX^eme siècles, avec une nette préférence pour les deux premiers: les deux tiers des *cubomanies* ont pour source un tableau de l'un de ces deux siècles. En 1960, l'artiste se consacre en majeure partie au XIX^eme siècle en réemployant uniquement des reproductions de tableaux d'Ingres, dans une quantité non négligeable. Progressivement, au cours de l'année,

1 LUCA, «Parcourir l'impossible», p. 534.

2 BRAUNER, VORONCA, 75HP.

3 LUCA, TROST, *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*.

4 LUCA, «Cubomanies non-oedippiennes».

5 LUCA, *Le Vampire passif*.

6 TROST, *Le Profil navigable. Négation concrète de la peinture*.

apparaît un intérêt pour le XVI^{ème} siècle, intérêt qui ira croissant jusqu'en 1983, c'est-à-dire pendant plus de vingt ans. A partir de 1983, et encore en 1986, le XVI^{ème} siècle cède peu à peu sa place au XV^{ème}. Enfin, 1987 et 1989 ouvrent une étroite porte au XVII^{ème} siècle. Après une étude minutieuse des *cubomanies*⁷, nous pouvons dire qu'une archéologie de la peinture, en lien avec la poésie de l'artiste, semble se présenter aux yeux du spectateur des *cubomanies*. De grands noms de la peinture⁸ sont présents dans cette œuvre picturale de Gherasim Luca, même si les pistes se brouillent avec la refonte effectuée par l'artiste contemporain. Il est permis au spectateur, dans bon nombre de *cubomanies*, d'observer la source d'inspiration, ce qui est laissé au bon vouloir de l'artiste qui choisit ou non d'effacer toute possibilité de reconnaissance immédiate du tableau-source. Mais il existe aussi des *cubomanies* dont l'origine ne se laisse pas facilement appréhender. Luca s'inscrit ici dans une histoire de l'art, tout en créant sa propre

voix(e). Cette posture va de pair avec les choix de l'artiste: changer de nom⁹ pour faire table rase du passé tout en créant au sein de la langue française un nouveau langage poétique influencé par la langue roumaine et l'image, et puiser à la source pour recréer. Par là, des liens se tissent entre son travail du pictural et sa poésie, nommée à juste titre *pictopoésie*. Le terme de *pictopoésie* apparaît dans la revue *75HP*, réalisée par Brauner et Voronca¹⁰. C'est dans cet unique numéro que nous pouvons lire: «Pictopoezia nu e pictură / Pictopoezia nu e poezie / Pictopoezia e pictopezie», «inventată de Victor Brauner & Ilarie Voronca»¹¹. Si *pictopoésie* il y a, chez Gherasim Luca, c'est par l'appel des mots dans la composition *picturale*, ces deux parties de l'œuvre s'interpénétrant et s'influençant mutuellement pour en faire évoluer l'aspect purement linguistique ou purement graphique. Dans cette recréation/récréation picturale par les *cubomanies* et les textes, trois thèmes principaux permettent des correspondances: les mathématiques, la sensualité, l'écrit.

Alors que nous les trouvons dans la poésie de Gherasim Luca, les chiffres n'ont pas leur place dans les *cubomanies* en tant que signes calligraphiés. Mais une

7 Pour l'étude détaillée des *cubomanies* et de leur origine, voir la thèse de doctorat: CLONTS Charlène, *Gherasim Luca, pictopoésie et ontophonie – Etude de la variation continue* (en cours de préparation).

8 Peintres ayant inspiré les *cubomanies*: Robert Campin, les frères Van Eyck, Paolo Uccello, Rogier Van der Weyden, Antonello de Messine, Piero della Francesca, Botticelli, Dürer, Holbein, Leonard de Vinci, Raphaël, Grünewald, Quentin Metsys, Titien, François Clouet, les peintres de l'Ecole de Fontainebleau, Caravage, Zurbaran, Ingres...

9 L'artiste naît sous le nom de Salman Locker.

10 BRAUNER, VORONCA, *75HP*.

11 «La pictopoésie n'est pas la peinture / La pictopoésie n'est pas la poésie / La pictopoésie est la pictopoésie», «inventée par Victor Brauner et Ilarie Voronca», traduction personnelle.

synesthésie numérique relie les chiffres à l'espace pictural, ne serait-ce que par le format même des œuvres postérieures à 1960. La hauteur du collage oscille entre deux et trois unités et excède rarement cinq carrés. Quant à la largeur, elle varie généralement de deux à trois unités. Même si les *cubomanies* antérieures à 1960 peuvent compter jusqu'à vingt-cinq unités, le format global de l'œuvre réalisée reste toujours celui du carré. Ce n'est plus le cas par la suite, lorsque Luca se détache du programme qu'il avait établi avec D. Trost: plus des deux tiers de ces *cubomanies* sont rectangulaires. La géométrie de l'espace apparaît donc dans le format des œuvres, en se cantonnant toutefois aux carrés et aux rectangles. Mais c'est à l'intérieur de l'espace pictural, et non plus à son pourtour, que se dessinent des formes nouvelles. En effet, les figures géométriques peuplent les *cubomanies*: triangles, carrés, parallélogrammes, rectangles, ovales, rosaces. Nous ne comptons, pour seuls volumes, que des sphères, présentes en un nombre signifiant. Toutefois, ce sont bien les figures planes qui prennent le dessus, même si l'on observe la présence de creux et de pleins, autrement dit de «vide plein»¹². Sont ainsi mises en exergue de nombreuses lignes et courbes. Celles-ci participent donc d'un rythme qui organise les compositions. Il peut s'agir d'un rythme interne à la *cubomanie*, si l'on considère le jeu de

hachures, les formes qui se lient. Mais cela peut aussi créer un rythme inhérent aux *cubomanies* prises comme un tout. De fait, entre ces individualités, les formes se répondent, les figures donnent naissance à des correspondances. Chaque *cubomanie* s'inscrit par là dans une organisation séquentielle. Loin d'être statiques, ces lignes droites et ces courbes sont mues par des mouvements circulaires, hélicoïdaux, en spirale. Gherasim Luca effectue des translations et des rotations d'un carré à l'autre. La symétrie et les placements en miroir par rapport à une ligne ne sont pas en reste, de même que la diffraction et l'arborescence. C'est ainsi que naissent une intra-scansion et une inter-scansion. Au sein du désordre apparent des carrés, cette organisation met donc en lumière une grammaire ou une syntaxe des *cubomanies*. Cela ne va pas sans nous rappeler le rythme de la langue, et surtout le rythme en poésie. En effet, les figures planes apparaissent aussi dans les textes de Gherasim Luca et donnent un rythme aux mots. Le poème «Initiation spontanée»¹³, par exemple, joue sur la présence du noir des mots sur le blanc de la page pour créer un rythme qui fait littéralement onduler les mots, à l'image d'Olga, personnage féminin érotisé dans ce texte: les corps se meuvent sous l'impulsion de l'attraction physique tandis que l'œil suit les mouvements des lignes noires sur la page. De même, les poèmes de *Sept slogans ontophoniques*¹⁴

12 LUCA, «Autres secrets du vide et du plein», *Héros-Limite*, p. 47.

13 LUCA, *Héros-limite*, p. 55.

14 LUCA, *Sept slogans ontophoniques*, p. 23-25.

forment des figures géométriques, comme le triangle du poème 7 d'«Entrée libre» ou le rectangle de «EAU AIR FRAIS / ECHEC A LA CHALEUR» dont l'interligne et l'espacement entre les mots font respirer le poème et le poète.

En toute logique, la présence de ce rythme ne peut être saisie que par un *ego percipio*. Avec les *cubomanies*, un certain nombre de sensations sont réunies pour en permettre une perception toute particulière. Tout d'abord, il faut inévitablement parler des sensations visuelles. L'œil du spectateur est de prime abord perdu dans l'assemblage des carrés. L'éloignement est une nécessité pour percevoir l'ensemble. Cependant, voir ne suffit pas car G. Luca force le spectateur à créer mentalement un lien nouveau entre les carrés. Le rythme évoqué précédemment en est la pierre de touche mais l'artiste demande aussi au spectateur de participer à cette élaboration. En effet, par le regard porté sur chaque carré, le spectateur absorbe les images qui passent par le prisme de sa mémoire visuelle, mémoire qui imprime les éléments et fait effet de courroie de transmission entre les carrés, comme elle le fait entre les mots. De plus, de nombreuses *cubomanies* offrent des formes ou figures qui tendent à se prolonger dans le noir du support ou en dehors de l'œuvre. G. Luca fait alors appel à l'imagination du spectateur pour poursuivre son acte de création par la pensée. Il manipule aussi la pulsion scopique inhérente à l'homme dans les thématiques de certaines *cubomanies*.

Dans l'*Odalisque couchée* (1960), mais aussi dans le diptyque intitulé *Saint Georges et le dragon* (1986) ou dans *Le ton erre confit dans ciel* (sans date), on remarque la présence de trous noirs. Ceux-ci semblent littéralement aspirer le regard du spectateur qui cherche, en vain, à voir au-delà ou à distinguer quelque chose dans cette obscurité. Ce caractère hypnotique de l'œuvre fait écho à des sentiments comme la peur, mais peut aussi donner lieu à un étonnement, notamment lorsque le trou noir laisse la place à un trou blanc qui rappellerait une lumière aveuglante, comme nous pouvons le voir dans *J. et V. dans la maison de N.* (sans date). Or, dans les écrits de G. Luca, le trou correspond picturalement aux O.O.O. et au zéro, dont l'objectif est cognitif. Dans *Héros-limite*¹⁵, par exemple, le poète propose au lecteur une expérimentation qui ne va pas sans nous rappeler le recueil pictopoétique de *La voici la voie silanxieuse* où les poèmes apparaissent sur un fond pictural de petits points qui pourraient tout aussi bien être de petits trous dans la page, effectués par une aiguille. L'expérimentation proposée est la suivante: faire des trous dans des plaques de cuivre. Ainsi, il en tire la conclusion suivante:

La distance d'un trou à l'autre est
un infime esp espa espace, l'infime et
minime es esp espa espace dément,
demandé par un trou pour ne pas se,
pour ne pas dé dé dépasser, [...] pour ne
pas priver de con de concept le nez, le
nez, le néant béat de son être nié.

¹⁵ LUCA, *Héros-limite*, p. 21-24.

[...] Le zéro, ce rond zénith des chiffres, étant le, le zéro étant le chiffre du trou absolu, [...] cet objet n'a pas été construit avec, pas avec des trous troués dans des seins, [...] mais avec tous les trous du mon, du monde, réunis dans un tout, dans un grand rien du tout lubie lubie lubrifiant et absolu.

[...] de son zéro ouvert comme une trappe infinie sous la tour des trous infinis, il frappe le grand tout en plein cœur.

Dans cet extrait, le «grand tout» est le monde et le pronom «il» reprend le mot «zéro», lui-même représentatif du «trou». Ainsi, le trou permet d'ouvrir une brèche dans le réel et de cerner le monde dans son ensemble, par l'infini qui s'ouvre à l'œil, et surtout à l'imagination.

Comme dans sa poésie – et nous lisons d'ailleurs dans *L'Inventeur de l'amour* que l'on peut faire «surgir à l'infini / sur l'écran de [son] cœur / l'aimée fastueuse / inventée et inventable»¹⁶ –, des écrans peuvent aussi s'intercaler entre le regard du spectateur et un potentiel objet désiré, mais il s'agit dans certaines *cubomanies* d'écrans percés, qui laissent alors passer le regard et devraient soulager la pulsion scopique. *La Vierge à l'écran d'osier* (1986) en est un exemple puisque le panier en osier laisse passer le regard. L'œuvre picturale devient un écran qui s'efface pour laisser voir un au-delà à imaginer. On comprend par une mise-en-abyme que, si l'œuvre picturale est elle-même écran, par sa forme – elle projette une

représentation du monde –, l'objectif de l'artiste est que le spectateur aille au-delà. En effet, vouloir percer l'écran-support, équivaut à une volonté de comprendre l'œuvre picturale qui est en définitive auto-critique: celle-ci «pose picturalement les problèmes fondamentaux inhérents à la peinture, à la représentation de la peinture elle-même, [...] elle donne à voir la représentation elle-même, le procès qui l'a produite»¹⁷. C'est en ce sens que G. Luca, en reprenant le tableau *La Vénus d'Urbain* de Titien, s'approprie le rideau qui se trouve entre le premier plan et le fond, rideau qui ne peut plus être défini comme tel, mais comme un écran où apparaît une nouvelle représentation du monde et de l'artiste. Parfois, sur les écrans présentés par G. Luca, notre regard en rencontre un autre. De fait, l'artiste laisse souvent apparaître un œil, en dehors de toute autre matérialisation du visage du personnage découpé, comme dans *Sabina Poppea* (sans date). Le mouvement du regard instaure une réciprocité entre le spectateur et la *cubomanie*, par delà l'inertie apparente de la pierre, puisque le cartouche minéral du tableau d'origine prédomine sur la chair. D'après Michael Fried, dans son étude du travail de Manet, le *facingness*¹⁸ – autrement dit le face-à-face du spectateur et du tableau – est un élément propre à la modernité, dans laquelle G. Luca s'inscrirait donc inéluctablement. Ce dernier instaure ainsi dans ses *cubomanies* une forme

16 LUCA, *L'Inventeur de l'amour*, p. 50.

17 MARIN, *Détruire la peinture*, p. 130.

18 Cité par ARASSE, *On n'y voit rien*, p. 163.

de perméabilité entre notre monde et celui de l'œuvre. Celle-ci est rendue vivante, d'où l'envie de toucher que peut ressentir le spectateur. Il s'agit en effet de collages dont nous pouvons constater les aspérités en nous approchant. Le collage est aussi à l'œuvre dans la *Série Brésil* où le poète applique des illustrations et des définitions encyclopédiques sur des photographies anciennes trouvées aux puces de Saint-Ouen. Ces images modifient la vision que nous pouvons avoir des photographies en apportant un complément verbal au visuel et en guidant notre perception.

Le support des *cubomanies* est plus ou moins visible mais il prend une importance toute particulière dans la mise en scène des diptyques, triptyques ou quadriptyques. L'empilement de strates donne du volume à ces œuvres. Le fond, noir, la plupart du temps, agit aussi comme un cadre pour les *cubomanies*, dont il met en évidence les formes et les couleurs. L'espace créé devient un nouvel espace de représentation lié non seulement au toucher mais aussi au visuel, espace de représentation qui se démarque visuellement du monde qui nous entoure car «le cadre marque [...] la possibilité d'accession au regard, de l'objet comme objet lisible»¹⁹. Pour en revenir au toucher, celui-ci agit aussi lorsque G. Luca nous présente des objets mis en lumière par les découpes, objets qui forcent l'envie de préhension chez le spectateur qui veut dépasser sa condition

d'*ego percipio*. De fait, les objets du quotidien sont très présents, comme par exemple la miche de pain sur une tablette dans la *Vierge à l'enfant* (1988), mais aussi les bijoux ou les vêtements. Ces objets tissent un réseau dont le contexte pourrait être celui d'une scène d'intérieur, et deviennent signes d'un quotidien. C'est ainsi que, d'après Gherasim Luca, «la cubomanie est une vraie fossilisation de notre époque»²⁰. Nous pourrions ainsi reprendre, à propos de G. Luca, ces conclusions de Daniel Arasse qui étudie la *Vénus d'Urbain* de Titien où il s'agit de «passer du toucher au voir, substituer le voir au toucher, faire du voir un quasi-toucher mais, pour voir, ne pas toucher. Voir, seulement voir»²¹. Et les objets sont loin de prendre le pas sur le corps représenté dans les *cubomanies*, qui confère à ces œuvres un caractère sensuel, voire érotique, dépassant par là les simples sensations, dans une dialectique du voir et du toucher.

Tout d'abord, les tableaux choisis par G. Luca comptent un grand nombre de portraits comme, par exemple, *l'Homme au turban rouge* de Jan Van Eyck, le *Portrait de Michele Manullo Tarcaniota* de Botticelli, le *Portrait de Mademoiselle Rivière* d'Ingres, ou les nombreux tableaux de madones. Même si l'on dénombre des portraits d'hommes, ceux-ci sont le plus souvent des représentants spirituels de l'écrivain ou le reflet de l'artiste, dans des mises

20 LUCA, TROST, *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*.

21 ARASSE, *On n'y voit rien*, p. 162.

19 MARIN, *Détruire la peinture*, p. 45.

en scène plus métaphoriques. D'ailleurs, dans une certaine mesure, l'intérêt du portrait réside dans la tentative de capter la part spirituelle de l'être représenté. Par là, l'aspect mémoriel du genre est en lien avec l'immortalité. La vie dans et à travers l'œuvre d'art est un thème qui a pu interpeller G. Luca dans ce choix réitéré des portraits. D'ailleurs, la déconstruction des portraits entretient une dialectique insistante avec la mort car elle symbolise aussi la dégradation physique subie par l'être humain au fil des jours. Gherasim Luca écrit à ce propos dans *La mort morte*²²:

La mort en tant qu'obstacle
oppression, tyrannie, limite [...]
doit, pour devenir vraiment vulnérable
et, partant, soluble
m'apparaître dans les relations dialectiques
minuscules et gigantesques
que j'entretiens continuellement avec elle
indépendamment de la place qu'elle occupe
sur la ridicule échelle des valeurs

Ainsi, le poète tente de dissoudre cette angoisse existentielle par un aller-retour constant entre la vie et la mort. En lui conférant une place dans ses textes et ses *cubomanies*, il tente de conjurer son oppression car la mort fait partie de la vie et ne détruit pas la continuité de l'Être: «Etre nez/ c'est humer / s'inhumer», ou encore: «Naître c'est net/ c'est n'être plus»²³.

Parallèlement, dans les *cubomanies*, les personnages sont souvent démembrés et

leur chair prend parfois le pas sur ce qui la recouvre. Le démembrement donne souvent naissance à des monstruosité: les *Trois Grâces* (1980) sont effrayantes par leur difformité et les trois femmes sont rassemblées en un être bicéphale aux excroissances de membres; dans la *Madone de Sinigallia* (1983), apparaissent des êtres siamois par le crâne; les personnages du Retable d'Issenheim sont décapités dans la *Piétà* (sans date) et les têtes flottent sans attache. De même, en poésie, G. Luca introduit une «bombe»²⁴ onirique qui fait exploser visuellement et sémantiquement les mots, et donc le langage. Mais cette esthétique de l'horreur tend aussi à rappeler la difformité de la nature humaine, qui peut paraître aux yeux de l'artiste comme un puzzle aux figures mal raccordées. Elle se découvre dans les *cubomanies* sous la forme de portraits imaginaires dont le corps et l'esprit ne sont pas forcément en harmonie, créant ainsi un abîme. La reconstruction des portraits originaux en bestiaire accroît ce fossé entre les deux parties puisque la métaphore animale entre directement en tension avec la profondeur spirituelle des personnages représentés, à moins qu'il ne s'agisse tout simplement de proposer au regard du spectateur une intériorité animale, proche de l'instinct. En même temps, une grande partie des découpes met en évidence une main, un œil, une bouche, un nez, une oreille, autant de symboles de ce qui permet à l'être humain d'obtenir des sensations. Le

22 LUCA, *La Mort morte*, José Corti, p. 60.

23 LUCA, *Théâtre de bouche*, José Corti, p. 18.

24 LUCA, «La Clef», *La Proie s'ombre*, p. 73.

Portrait de Giovanni Arnolfini (1987), réduit à une oreille, un front, un œil, devient le portrait de celui qui voit, de celui qui pense et de celui qui entend. Il en va de même avec le *Portrait d'Antonin Artaud* (1960) qui constitue le portrait du Poète Voyant, Parlant, Pensant, préconisation rimbaldienne citée par G. Luca dans «La Clef»²⁵. Ainsi, la déformation dans les *cubomanies* donne toute sa place aux sensations et à l'intériorité de l'Homme.

Malgré tout, la charge érotique ou sensuelle n'est pas exclue et revient à la femme. Les corps de femmes sont souvent déstructurés, les visages souvent défigurés, les membres souvent coupés du reste du corps, et le tout est rassemblé par G. Luca en des êtres à caractère monstrueux, comme dans ses textes. La définition de la figure féminine qui transparaît dans l'ensemble des *cubomanies* devient donc incertaine: nous ne savons plus si nous avons affaire à une madone, une Vénus, une baigneuse, une reine, une bourgeoise ou toute autre femme. La femme, dans toute l'œuvre de G. Luca, est puzzle, donc recreation. Quoi qu'il en soit, la déformation de leur corps s'accompagne d'éléments à connotation érotique, comme les trous ou les chiffons froissés de manière sensuelle. De plus, G. Luca garde essentiellement les caractéristiques physiques qui rappellent le caractère sensuel de la femme: le cou du *Portrait de jeune femme* de Rogier Van der Weyden, les yeux de la *Vierge à l'Annonciation* d'Antonello da Messina, les

rondeurs du bras de la *Vierge au trône* de Quentin Metsys, le corps nu de la *Vénus d'Urbain* de Titien, le téton de *Gabrielle d'Estrées* de l'École de Fontainebleau, mais aussi la chevelure de *La Grande Odalisque* d'Ingres. Les personnages représentés dans les tableaux choisis par G. Luca disparaissent au profit d'une image de la féminité, comme on peut l'observer aussi dans sa poésie: «dans cette aimée toujours inventée / se donnent rendez-vous / tous les fragments vivants / trouvés sous les ruines biologiques / de l'humanité disparue / des fragments de corps»²⁶. Les titres des *cubomanies* sont en ce sens significatifs. En effet, la plupart du temps, les femmes apparaissent sous l'appellation de «vierge», «madone», «grâces», «odalisque» ou «baigneuse», voire tout simplement de «femme». Ainsi, les particularismes laissent la place à des termes génériques. De plus, les titres des *cubomanies* qui font appel à des personnages historiques n'ont pas toujours de lien immédiat avec les tableaux-sources: par exemple, *Christine du Danemark* (1983) a été réalisé à partir du tableau d'Holbein intitulé *Les Ambassadeurs*, ou *Gabrielle d'Estrée et sa sœur* (1960) a pour origine le *Portrait d'Elisabeth d'Autriche* de Clouet. G. Luca crée donc de toute pièce une image de la femme historique à partir d'un autre personnage, quel que soit le sexe. La femme, même inscrite dans l'Histoire, ne serait pas celle qu'on montre dans les tableaux, mais elle serait autre que

25 LUCA, *La Proie s'ombre*, p. 73.

26 LUCA, *L'Inventeur de l'amour*, p. 41.

ce que l'on perçoit habituellement. C'est aussi pour l'artiste une nouvelle tentative de conjurer la mort puisque «tant que le désir persiste on ne meurt pas»²⁷. L'érotisme, lieu de vérité de l'être pour le poète, en images ou en mots, permet d'atteindre la *vie* dans le *vide* créé par une société aliénante.

De plus, toutes les femmes des *cubomanies* regardent le spectateur. Or, dans son œuvre picturale, ce regard est central, devenant lui-même trou aspirant l'*ego percipio* qui, comme le racontait déjà le mythe de Narcisse, «suscite une image qu'il désire et qu'il ne peut ni ne doit toucher», qui «est sans cesse pris entre le désir de l'embrasser [...] et la nécessité de se tenir à distance pour la voir»²⁸. Les tissus, les vêtements, les couleurs, participent à cette sensualité. Les thèmes du voilement et du dévoilement ajoutent à ce caractère érotique des compositions puisque les éléments corporels tranchés dans la chair font jour au cœur d'un amas de voiles. Il en va de même pour les matières diverses comme le velours, la soie, qui confèrent un côté tactile aux assemblages de l'artiste. Ainsi, ces matières font appel à la vue et au toucher. Et Baudelaire de rajouter que «les étoffes parlent une langue muette»²⁹. C'est pourquoi G. Luca s'intéresse souvent

davantage aux plis, diaprures, aux creux et aux pleins des tissus, comme il choisit de jouer avec les plis et recoins de la langue. De fait, le bégaiement poétique inventé par le poète fait apparaître des strates de sens nouvelles³⁰ par delà les mots importants pour la chaîne signifiante. Parallèlement, le spectateur ne peut que constater le moelleux de bon nombre des *cubomanies* qui apparaissent comme autant de «lits profonds», d'après la formule de Baudelaire, «qui chantent les transports de l'esprit et des sens»³¹. Ainsi, par la décomposition des images et les correspondances, G. Luca s'insère dans le lieu de la sensualité. C'est bien le but annoncé aussi dans *L'Inventeur de l'amour*: «Ces corps de femmes dynamités par moi / fragmentés et mutilés / par sa soif monstrueuse / d'un amour monstrueux / ont enfin la liberté de chercher / et de trouver hors d'eux-mêmes / le merveilleux du fond de leur être»³². Mais la femme décomposée se donne aussi à voir dans la tentative de définition poétique que nous propose l'artiste. C'est pourquoi, même si les *cubomanies* ne sont pas à proprement parler langage, elles révèlent toutefois un discours propre à G. Luca auquel participent, comme en littérature, les ambiguïtés et la polysémie.

Le thème de l'écriture transparaît ainsi dans les œuvres picturales de G.

27 LUCA, *Le Vampire passif*, p. 43.

28 «C'est ça l'érotique de la peinture», écrit ARASSE Daniel lorsqu'il évoque cette théorie d'Alberti sur la peinture de la Renaissance, cf. *On n'y voit rien*, p. 172.

29 BAUDELAIRE, «La chambre double», *Petits Poèmes en Prose*, p. 163.

30 LUCA, *Gherasim Luca par Gherasim Luca et Comment s'en sortir sans sortir*, performances.

31 BAUDELAIRE, «Correspondances», *Les Fleurs du Mal*, p. 8.

32 LUCA, *L'Inventeur de l'amour*, p. 44.

Luca. Le livre et la feuille de papier font partie des objets dont la récurrence est frappante dans les *cubomanies*. L'artiste découpe avec soin ces objets dans les reproductions des tableaux, puis il choisit souvent une position centrale pour le carré qui porte ces symboles d'écriture. C'est le cas dans les compositions intitulées *Vierge à l'Enfant*, *Portrait d'Erasme*, *Les Apôtres* (1983), *Jean-Baptiste*, *Santa Margarita* (1987), qui placent le livre au cœur de l'œuvre. Certes, dans un contexte biblique ou religieux présenté la plupart du temps par les titres, il peut aussi s'agir d'une *Bible*. Cela importe peu si l'on considère que le mot *Bible* signifie étymologiquement «les livres». Ce même contexte disparaît peu ou prou à cause du cas particulier du *Portrait d'Erasme* qui vient éclairer notre vision des autres *cubomanies* présentées ci-dessus. De fait, nous notons que cette composition picturale est une mise-en-abyme de l'écrivain au travail. La figure de l'écrivain tient une place importante puisque nous retrouvons par exemple – dans les titres ou les œuvres picturales elles-mêmes – Erasme, Antonin Artaud ou Boniface Amerbach. Des doubles de l'écrivain Gherasim Luca se font jour dans les différentes versions de ses *Autoportraits* (1983), mais aussi au travers de Jacopo Strada, qualifié de linguiste, qui nous rappelle le «linguiste émérite» G. Luca. Les livres et feuilles de papier présents dans ces *cubomanies* pourraient ainsi représenter métonymiquement le travail d'écriture. Plus largement, les

voiles, tentures ou écrans présents dans ces œuvres font appel à la notion de support pour l'artiste, comme la toile du peintre, la feuille blanche de l'écrivain. Le matériel de l'écriture apparaît d'ailleurs au travers des lettres de l'alphabet qui parsèment les *cubomanies*, comme dans le titre *J. et V. dans la maison de N.* qui cherche à supprimer la valeur signifiante liée aux noms effacés³³. Mais ces lettres, la plupart du temps nées du caractère géométrique des compositions et se rapprochant d'une synesthésie graphème-couleur, sont employées en premier lieu pour leur qualité plastique et font partie intégrante de l'espace des *cubomanies*, comme elles font partie intégrante du texte, en majuscules, dans *Paralipomènes*³⁴. Elles font aussi entrer des sonorités dans le domaine pictural. En effet, nous pouvons lire dans *La voici la voie silanxieuse*: «...ZZZZZ*»,³⁵ dont l'astérisque précise qu'il s'agit du son émis par le «dieu-mouche». Toutes les sonorités ne se veulent pas forcément signifiantes mais elles permettent aux arts de s'interpénétrer. Ainsi, les *cubomanies* supposent des emprunts hétéroclites: sons et images, lettres et images. Daniel Bergez note à ce propos qu'au XX^{ème} siècle «la planéité et la géométrisation de la lettre [...] brisent les habitudes perspectivistes et illusionnistes héritées

33 J. mis pour «Jésus», V. pour «Vierge», N. pour «Nazareth».

34 LUCA, «La poésie pratique», «De l'alphabet au bétabet», ou «Crier taire sourire fou», *Héros-limite*, p. 214-237.

35 LUCA, *La voici la voie silanxieuse*, p. 39.

de la Renaissance». Il ajoute que les lettres «permettent de penser l'abstraction d'une création autonome, libre de toute référence figurative»³⁶. Ainsi, par l'insertion de lettres dans le pictural, G. Luca déconstruit encore les tableaux dont il se sert, afin de se libérer des contraintes figuratives. D'ailleurs, une dizaine de *cubomanies* sont sans titre ou portent des titres qui renseignent peu le spectateur, comme pour la série du *Ton erre confit dans ciel*. Cette absence naît d'une volonté de l'artiste qui aurait pu les intituler d'après les tableaux d'origine, comme c'est le cas pour un certain nombre de *cubomanies*. Or, si le titre ne stipule rien et que l'œuvre n'est pas en soi figurative, alors il est encore plus difficile de trouver une signification qu'elle serait chargée de véhiculer. L'œuvre s'offre alors dans sa nudité. G. Luca joue avec notre crédulité qui veut que nous croyions en toute logique l'artiste qui nous dit «ceci est une pipe». A l'instar de Magritte, G. Luca veut brouiller les pistes de la perception et pose le problème de la représentation. La grille de perception que nous donne habituellement le titre n'est plus valable et rend instable notre perception des *cubomanies*.

Ces effets de discours dans le pictural s'accompagnent aussi d'une forme de ponctuation. Celle-ci est présente grâce aux déformations que subissent les images lors de la découpe en carrés. Elle peut naître d'objets ou de parties du corps humain malmenés par les ciseaux

de l'artiste. Des points et des points de suspension apparaissent dans des œuvres comme *Madone de Sinigallia*, *Philippe de Croy*, *Piétà*, mais apparaît aussi le point d'interrogation, auquel s'ajoutent des signes diacritiques, comme le tilde. Les lettres et la ponctuation peuvent aussi s'accoupler pour donner naissance au texte, dont la langue importe peu: un texte latin dans le *Portrait de Boniface Amerbach* ou une partie du nom propre de *Sabina Poppea* – deux écrits inscrits dans un phylactère. Habituellement, les écrits peints dans les tableaux «mettent en espace des énonciations dont le sens appartient en propre au sujet traité»³⁷. Ce pourrait être le cas puisque le bord des lettres que l'on aperçoit dans *Poppée* est celui de son propre nom latin. De plus, le texte latin dans le *Portrait de Boniface Amerbach* est censé avoir été prononcé par le personnage lui-même ou censé être une assertion cachée du peintre: «bien que figure peinte, je ne suis pas en reste quant au vivant, je suis l'égal du gentleman, et l'on me distingue grâce à des lignes correctes»; si l'on couple cette affirmation à l'anamorphose présente dans les *Ambassadeurs* d'Holbein qui servit à la création de la *cubomanie Christine du Danemark*, le discours propre à ces deux dernières œuvres d'art s'étend alors à un discours plus général de l'artiste G. Luca. À propos de l'anamorphose présente dans le tableau d'Holbein, Daniel Arasse écrit dans *Le Détail* que le crâne «invite à percevoir le caractère illusoire des

36 BERGEZ, *Littérature et peinture*, p. 146.

37 BERGEZ, *Littérature et peinture*, p. 144.

glorieuses évidences visibles»³⁸ et Daniel Bergez d'ajouter qu'elle «fonde en même temps la polysémie constitutive de la peinture qui la situe, aux côtés de la littérature, dans la sphère du symbolique, par un travail de déplacement et de condensation analogue au travail du rêve évoqué par Freud»³⁹. Ainsi, l'image étant distordue par le travail de G. Luca et le propos s'étirant, les écrits ne peuvent plus entièrement faire référence à ces figures présentes dans les tableaux-sources. Ces textes insérés dans le pictural prennent simultanément une valeur plastique, même si les mots découpés peuvent avoir une résonance chez le spectateur qui s'interrogerait sur l'art et ses modalités. Quoi qu'il en soit, ce discours ponctué dans et par l'image est assumé par l'artiste dont la signature est visible sur le fond noir d'un bon nombre de compositions, qui constituent essentiellement des diptyques ou triptyques. Daniel Bergez écrit d'ailleurs que «le graphisme de la signature est toujours en lui-même signifiant, parce que, comme la touche, il peut rendre sensible par sa dynamique le corps du peintre, sa nervosité, le jeu musculaire qui a produit l'œuvre»⁴⁰. Cependant, G. Luca se sert aussi des signatures des peintres dont les tableaux sont les fondements des *cubomanies*. L'exemple le plus frappant est *Philippe de Croy*,

diptyque réalisé en 1986 à partir d'une œuvre du même nom de Rogier Van der Weyden. Par rotation, la signature de Van der Weyden devient une arabesque dont l'origine est difficilement détectable pour le spectateur. Avec ce renversement, la signature perd sa valeur signifiante et porte alors une valeur esthétique. Dürer et Grünewald, deux des peintres que G. Luca affectionne pour ses *cubomanies*, ont eux aussi cherché à crypter leurs signatures en les modifiant sans cesse, en entrelaçant les lettres de diverses façons, afin qu'elle soit méconnaissable au fil des tableaux. Les *Autoportraits cubomanes* de G. Luca sont d'ailleurs inspirés uniquement de Dürer. Alors, par le titre d'«autoportrait», le poète dit «je», tout en utilisant des autoportraits de ce peintre, brouillant encore notre perception.

Ainsi, nous pouvons parler de spécularité et de synesthésie à propos des *cubomanies* qui se situent entre référence à l'art du passé et déconstruction en vue de l'avenir, ou du moins d'un présent. G. Luca devient par là archéologue d'une peinture et de modèles picturaux, tout en réactualisant des éléments repris depuis des siècles par les peintres. Cela participe donc d'une variation sur un même thème. Cette même variation est à l'œuvre dans le bégaiement poétique de G. Luca qui s'est voulu «archimandrite», autrement dit, étymologiquement, «berger»: au sens figuré, il rassemble en effet, dans ses *cubomanies* et ses textes, le pictural et la poésie, qui se répondent par synesthésies. Avec ses variations et déconstructions, G. Luca s'inscrit à sa façon dans une lignée

38 Cité par BERGEZ, *Littérature et peinture*, p. 70.

39 BERGEZ, p. 70.

40 BERGEZ, p. 144.

similaire à celle de Marcel Duchamp lorsqu'il reprend *La Joconde*, lui attribue une paire de moustaches et l'intitule *L.H.O.O.Q.* – à une lettre près, ce titre fait résonner en nous les O.O.O. ou Objets Objectivement Offerts⁴¹. L'interpicturalité,

l'intertextualité et des thèmes que tout semblait opposer provoquent chez le spectateur, l'auditeur ou le lecteur une expérience artistique démultipliée, et convergent dans une même œuvre qui n'est autre qu'espace, corps, langage.

Bibliographie

- ARASSE Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, coll. «Folio Essais», 2000.
- BAUDELAIRE Charles, *Petits poèmes en prose, Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1980.
- BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.
- BRAUNER Victor, Voronca Ilarie, *75HP* (Bucarest, 1924), Paris, Éd. Jean Michel Place, 1993.
- BRETON André, *Le Surréalisme et la peinture*, Nouvelle éd. revue et corrigée 1928-1965, Paris, Gallimard, 2006.
- CARLAT D., *Gherasim Luca l'intempestif*, Paris, José Corti, 1998.
- DUROZOI G., *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Éd. Hazan, 2004.
- FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1971.
- GODDMAN N., *Langages de l'art*, Paris, Hachette Littératures, coll. «Pluriel/Arts», 2008.
- LUCA Gherasim, *Comment s'en sortir sans sortir*, récital télévisuel réalisé par Raoul Sangla, DVD, Paris, José Corti, 2008.
- LUCA Gherasim, *Gherasim Luca par Gherasim Luca*, performances vocales, 2 CD, Paris, José Corti, 2001.
- LUCA Gherasim, *Héros-limite, Le Chant de la carpe, Paralipomènes*, Paris, Poésie/Gallimard, 2001.
- LUCA Gherasim, *La Proie s'ombre*, Paris, José Corti, 1998.
- LUCA Gherasim, *La voici la voie silanxieuse*, Paris, José Corti, 1997.
- LUCA Gherasim, *Le Vampire passif*, Paris, José Corti, 2001.
- LUCA Gherasim, *L'Inventeur de l'amour, La Mort morte*, Paris, José Corti, 1994.
- LUCA Gherasim, *Sept slogans ontophoniques*, Paris, José Corti, 2008.
- LUCA Gherasim, *Série Brésil*, seize planches, Marseille, CipM, 2008.
- LUCA Gherasim, *Théâtre de bouche*, Paris, José Corti, 1987.
- LUCA Gherasim, «Parcourir l'impossible», fragment de 1945, dans *La Réhabilitation du rêve, une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, éditée par Pop Ion, Bucarest, L'Institut Culturel Roumain, Paris, Éd. Maurice Nadeau, 2006, p. 533-535.
- LUCA Gherasim, «Cubomanies non-oedipiennes», in *Les Orgies de quanta*, Bucarest, Éd. Surréalisme, 1946.
- LUCA Gherasim, reproductions de *cubomanies*, in *Gherasim Luca*, édité à l'occasion de l'exposition «Gherasim Luca» au Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, par Decron B. et alii, Les Sables d'Olonne, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix, 2008.

41 LUCA, *Le Vampire passif*.

- LUCA Gherasim, reproduction d'une *cubomanie*, in *La Subversion des images*, catalogue de l'exposition «La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film» du 25 septembre au 11 janvier 2010, Centre Pompidou, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2009.
- LUCA Gherasim, TROST D., *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*, plaquette de l'exposition du 7 janvier 1945 au 28 janvier 1945, Sala Brezoianu, Bucarest, 1945.
- LUCA Gherasim, TROST D., «Dialectique de la dialectique – Message adressé au mouvement surréaliste international», fragments, dans *Seine et Danube*, «Le surréalisme roumain», Paris, Éd. Paris-Méditerranée, 2004, p. 103-113.
- MARIN L., *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, coll. «Champs arts», 1997.
- MORANDO C., PATRY S., *Victor Brauner, écrits et correspondances 1938-1948*, Les Archives de Victor Brauner au Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Institut National d'histoire de l'art, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2005.
- MOUNIN G., *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard, 1992.
- RĂILEANU Petre, *Gherasim Luca*, Paris, Oxus, 2004.
- RIOUT D., *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Gallimard, 2000.
- TROST D., *Le Profil navigable – Négation concrète de la peinture*, illustré de quatorze reproductions, Bucarest, Éd. de l'Oubli, 1945.
- WINSPUR S., «*Langage cuit* ou l'idéal du texte performatif», in *Cahiers de l'Herne. Robert Desnos*, Paris, Éd. de l'Herne, 1987, p. 101-108.

Martine CRÉAC'H

Donner à sentir, à toucher et à entendre. René Char et la peinture de Wifredo Lam

Sensing, Touching, Hearing.
René Char and the Painting of Wifredo Lam

Abstract: The word “synesthesia” was largely employed to designate the re-foundation of the relationship between music and painting, especially by the current of symbolism, in order to overcome “the lack of a common principle, available in the earlier paradigm through the notion of imitation”. In a broader perspective, it invites to re-think the function of art: is it intended only for sight or an experience of sensitive immersion attracting all senses? The title of the current study, taking up the title of Éluard’s book, *Donner à voir*, highlights this double meaning. I intend to consider it by a comparison between two texts of poets who praise the work of the painter Wifredo Lam: this comparison challenges the relationships of the subject and his surrounding world. I intend to demonstrate that the approach to painting by the French poet René Char, even when he pays tribute to the very painters celebrated by the

surrealist André Breton, sets a different relationship with art. Against the visual fascination of Breton, against his denial of music, against his despise of the tangible aspect of painting, Char considers painting as a concrete art that encompasses other senses than the eye. Such an idea of the visual arts is to me one of the very characteristic of Char’s aesthetics and one of the important stakes of the dialog it follows with surrealist aesthetics. My study relies on contemporary art theories, notably those of Duthuit and of Tzara, which set in a wider context the optical primacy of the relationship to the visual arts in France in the 20th century and which put it into the perspective of the art of non-occidental civilizations. I also call for the contribution of philosophers and historians such as Gumbrecht and Jolles.

Keywords: René Char, André Breton, Georges Duthuit, Wifredo Lam, Tristan Tzara, visual arts, surrealism, non-occidental art, non-hermeneutics.

Martine Créac'h

Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
E-mail: martine.creach@univ-paris8.fr

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 177-185

Emprunté à la psychologie expérimentale, le terme de synesthésie, qui désigne un phénomène d’association chez un même sujet d’impressions venant de domaines sensoriels différents, fut principalement utilisé pour désigner la refondation des relations entre musique et peinture, dans le cadre du symbolisme notamment, pour pallier «l’absence d’un

commun principe, fourni dans l'ancien paradigme par la notion d'imitation»¹. Envisagé plus largement, il invite à repenser la fonction de l'art: spectacle réservé à la vue ou expérience d'immersion sensible qui sollicite tous les sens? Le titre choisi pour cette étude, qui reprend le titre célèbre d'un recueil de Paul Eluard consacré à la peinture, *Donner à voir* (1939), signale cette double orientation. Je voudrais, pour l'envisager, comparer deux textes de poètes célébrant l'œuvre du peintre d'origine cubaine Wifredo Lam: cette confrontation met à l'épreuve les relations du sujet au monde qui l'entoure.

Même si l'on connaît la distance prise par le poète René Char avec le surréalisme en 1934, on continue à reconnaître, dans les textes sur l'art écrits par Char dans la seconde moitié du XXe siècle, l'influence persistante de Breton. Dans un ouvrage récent intitulé *René Char et le surréalisme*, Olivier Belin affirme ainsi: «Tout comme Breton, Char tente donc de retrouver un œil "à l'état sauvage"; et, de même que Breton, assigne à l'œuvre la représentation d'un "modèle purement intérieur"»². Cette lecture se fonde sur le choix des «alliés substantiels» de Char, largement hérité des choix opérés par Breton dans *Le Surréalisme et la peinture*.

Je voudrais montrer cependant que l'approche de la peinture par Char, même lorsqu'elle rend hommage aux peintres célébrés par Breton, se distingue de l'approche surréaliste parce qu'elle impose une autre façon de considérer la peinture. Contre la fascination visuelle de l'auteur du *Surréalisme et la peinture* tour à tour «guetteur» ou «voyant», contre son déni de la musique, contre son mépris de la dimension tangible de la peinture³, René Char noue d'autres relations à la peinture, art concret qui implique d'autres sens que l'œil, même sauvage. Cette approche des arts visuels me semble l'une des spécificités de l'esthétique de Char et l'un des enjeux du dialogue qu'elle entretient avec l'esthétique surréaliste.

Épiphanie⁴

J'ai choisi, pour le montrer, un texte de Char sur un peintre dont l'œuvre fut

1 VOUILLOUX Bernard, «Synesthésie», Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art, MORIZOT Jacques, POUIVET Roger (dir.), Paris, Armand Colin Editeur, 2011, p. 435.

2 BELIN Olivier, *René Char et le surréalisme*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2011, p. 571.

3 VOUILLOUX Bernard, «Manifester la peinture. André Breton dans l'image», *Tableaux d'auteurs. Après l'Ut pictura poesis*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, p. 121-175.

4 J'ai retenu le terme proposé par Hans Ulrich Gumbrecht pour désigner la «manière dont la tension entre présence et signification se manifeste; l'impression que la manifestation de cette tension surgit de rien; le fait que son émergence s'articule dans l'espace; et enfin le fait que sa temporalité constitue peut-être un événement», cf. GUMBRECHT Hans Ulrich, *Production of Presence. What meaning cannot convey*, Stanford Junior University, 2004, *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par JAOUËN Françoise, Paris, Libella-Maren Sell Éditions, 2010, p. 169.

également retenue par Breton dans *Le surréalisme et la peinture*, Wifredo Lam. À ce peintre d'origine cubaine, René Char consacra deux textes. Le premier, daté du 23 février 1953, écrit après le premier travail du peintre pour *À la santé du serpent*, constitue la préface du catalogue de l'exposition «Wifredo Lam» à la galerie Maeght⁵. En une seule longue phrase, qui se développe en une suite de circonstances, Char célèbre l'expansion qui anime les «créatures amaigries» de Lam. Le second, intitulé *De la Sainte Famille au Droit à la paresse*⁶, publié à l'occasion de l'exposition, au printemps 1976, du livre *Contre une maison sèche*, est un étonnant récit qui rend compte de l'effet produit, en pleine période de guerre, par l'œuvre du peintre cubain sur le poète:

C'est de la façon suivante, à première vue ordinaire, que s'est rapproché de moi, en un bond prodigieux, je l'ai su depuis, le monde des faits accomplis de Wifredo Lam.⁷

La vue – celle de l'amateur d'art particulièrement – manifeste une élection. Le caractère extraordinaire de la rencontre avec l'œuvre de Lam, pour Char, s'annonce par l'inversion de cette relation. Cette fois, c'est le spectateur qui est élu, approché par une œuvre qui, en perdant son statut d'objet de contemplation,

gagne activité et mobilité. Découvert par l'œuvre qu'il découvre, qui [le] regarde autant qu'il la voit⁸, le sujet devient l'objet d'une action physique dont l'effet sera précisément détaillé dans la suite du texte:

Dans l'arrière-boutique deux toiles nouvelles, agressivement surgies de terre, dégageaient leur violent et lancinant arôme de forêts réconciliées avec personnages imminents (pieds et mains y tentaient une apparition). Les couleurs surveillées rappelaient les compositions cubistes de Picasso et de Braque, surtout de Picasso, paradoxalement, lui, le maître du tordage, imperméable à l'humidité fertilisante dont rêvent les formes végétales ou mentales libres.⁹

D'abord saisi par une odeur à laquelle il ne peut cette fois se soustraire, le corps de celui qui n'est plus seulement un spectateur est rendu poreux à une «humidité fertilisante». Même sécrétée par jeu de mots, opposée à l'«imperméable» Picasso, la dimension à la fois active et sensible de l'action prêtée aux toiles de Lam étonne. Cet effet de présence est encore accentué dans la suite de l'article qui fait surgir l'œuvre de Lam dans un nouveau contexte, non plus le cadre de la Galerie Pierre Loeb, rue de Seine, mais celui d'un champ de blé du

5 CHAR René, *Œuvres complètes*, Introduction de ROUDAUT Jean, Paris, Gallimard, 1995, p. 691.

6 *Ibid.*, p. 591-593.

7 *Ibidem*.

8 Dans le sens suggéré par DIDI-HUBER-MANN Georges lorsqu'il intitule l'un de ses livres consacré aux arts visuels, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

9 CHAR René, *op. cit.*, p. 591.

Lubéron:

Le surlendemain, parcourant de nuit le plateau des Claparèdes dans le Lubéron, le chemin de terre que j'avais emprunté déboucha sur un champ de blé en épiaison d'où s'élevait un chœur de grillons stridulants.¹⁰

Dans ce nouveau contexte, c'est, l'ouïe qui est sollicitée, non pour exprimer l'harmonie commune à la peinture et à la musique qui justifiait l'ancien système de comparaison des arts, mais pour rendre compte de l'impression d'étrangeté absolue produite par les deux toiles de Lam. Ce «chœur de grillons stridulants» exprime également le malaise du sujet qui ne peut en éviter l'épreuve, pas plus qu'il n'a pu éviter précédemment le «violent et lancinant arôme de forêts réconciliées». En effet, comme l'indique Guy Rosolato, l'écoute se distingue de la vue, notamment parce qu'elle ne peut se soustraire aux sons qui l'envahissent. C'est donc la position de surplomb du sujet par rapport au monde qui semble déstabilisée:

Le regard se centre. Il se détourne de ce qui est à sa portée. Il n'en peut mais du reste. L'attention, par lui, s'applique et se fixe. Alors que l'écoute ne peut se soustraire aux sons qui l'envahissent, venant de toutes les directions, traversant les obstacles qui s'imposent par leur opacité, la vue, par un simple mouvement des paupières, s'abolit avec les perceptions et s'efface elle-même.¹¹

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ ROSOLATO Guy, «Le regard: pour abolir et pour élire», in *Lire le regard: André Breton et*

Dans la situation décrite par Char, il s'agit bien d'écouter la peinture selon un dispositif déjà suggéré par Claudel, qui fit de cet *adunaton*, de cette impossibilité logique, l'enjeu de sa relation à l'œuvre d'art. Bien différentes sont cependant les deux approches: il ne s'agit pas pour Char, comme pour Claudel, d'entendre derrière la surface des apparences, le message spirituel que lui adresse la peinture hollandaise ou espagnole du XVII^e siècle¹². Résolument matérialiste, l'approche de Char fait entendre une portée révolutionnaire que relève Jean-Claude Mathieu lorsqu'il rapproche le «complexe visuel et sonore» suggéré par l'hommage à Lam du titre qui évoque l'engagement révolutionnaire: «De la sainte famille au droit à la paresse», titre emprunté à Paul Lafargue, auteur d'un manifeste paru en 1880 et intitulé précisément *Le Droit à la paresse*. Pour Jean-Claude Mathieu, le chœur de grillons est une «Internationale de la moisson criante de semi-consonnes»: «un champ de blé en épiaison d'où s'élevait un chœur de grillons stridulants [...] Mon siècle de gribouilles nationalistes n'avait qu'à bien se tenir.»¹³

Dans cette perspective, «écouter la peinture» serait, pour Char, une façon

la peinture, Paris, Lachenal et Ritter, Collection «Pleine Marge», N° 2, 1993, p. 267.

¹² CLAUDEL Paul, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, «Folio Essais», 1946.

¹³ MATHIEU Jean-Claude, «Une force qui avait l'air d'un iris», in *Lectures de René Char. Etudes réunies par Tineke Kingma-Eijgendaal et Paul J. Smith*, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 138.

d'exprimer l'effet visuel du tableau par l'effet sonore du poème. Cette façon d'animer la peinture par le discours suggère un regard anthropologique sur l'image sensible également dans un autre texte de Char, le «Frontispice» de *La Nuit talismanique*. À la place du portrait attendu par le titre («Frontispice»), un récit: celui de la mort du père du poète. Il s'achève par ces mots:

Un peintre nommé Hierle a fait de lui un vivant portrait. Si ressemblant que je découvre dans le présent de son regard un rêve qui ne lui appartient pas mais dont nous sommes ensemble l'Écouteur.¹⁴

Mémoire du mort, l'image doit, pour rester «vivant[e]» être ranimée, mise en mots, écoutée.

Dialogues

De cette conception de l'image, l'approche surréaliste semble bien différente, comme l'indique le dialogue souterrain que l'article de Char entretient avec les textes de Breton sur Braque et sur Picasso, tous deux cités par Char pour aborder l'œuvre de Lam.

Ce n'est pas un hasard en effet si la vraie rencontre avec l'œuvre de Lam se situe, pour Char, dans un champ de blé. Celui-ci fut déjà le lieu d'une appréciation de l'œuvre de Braque, bien différente pour Breton et pour Char. Breton, dans *Le Surréalisme et la peinture*, rappelle l'anecdote d'un Braque transportant

deux ou trois de ses tableaux au sein d'un champ de blé pour voir s'ils «tenaient». «Pour moi», conclut Breton, «les seuls tableaux que j'aime, y compris ceux de Braque, sont ceux qui tiennent devant la famine»¹⁵. Dans le texte de 1939 consacré par Breton à André Masson, le champ de blé réapparaît: «le problème n'est plus de savoir si un tableau «tient», par exemple dans un champ de blé, mais bien s'il tient à côté du journal de chaque jour, ouvert ou fermé, qui est une jungle»¹⁶. À son tour, et pour marquer, dans l'appréciation de Braque, sa distance avec Breton, Char réintroduira le champ de blé pour rendre hommage à l'auteur d'une toile de 1949 intitulée *Les blés*: «En ce temps-là il y avait si peu de pain à manger que Braque supprima le pain, mais rétablit le blé.»¹⁷

À Breton, qui insiste sur la portée révolutionnaire de l'œuvre d'art, Char oppose sa valeur nourricière, associée, pour lui, à un champ de blé qui est le vrai cadre des œuvres de Lam dont la plus connue, une huile sur papier renforcé d'un très grand format (239, 4 x 229, 9 cm), s'intitule précisément *La Jungle* (1943, New York). Enfin, puisqu'il s'agit dans ce dialogue entre Braque et Breton de savoir comment doit se «tenir» une

¹⁴ CHAR René, *La Nuit talismanique*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1972, p. 9.

¹⁵ BRETON André, *Le Surréalisme et la peinture* [1928], Paris, Gallimard, 1965, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, «Prestige d'André Masson» [1939], p. 151-152.

¹⁷ CHAR, René, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 679. Alexandre, Didier, «René Char, George Braque: Une «Conversation souveraine?» dans *René Char 10 ans après*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 59-83.

œuvre d'art, Char, pour avoir le dernier mot, renverse la perspective. Aux spectateurs occidentaux de «bien se tenir» devant l'œuvre de Lam: «Mon siècle de gribouilles nationalistes n'avait qu'à bien se tenir.»¹⁸

L'article de Char dialogue surtout, bien sûr, avec les textes de Breton consacrés à Lam et notamment avec celui de 1941 intitulé «À la longue nostalgie des poètes», première phrase de l'article paru dans le catalogue de la galerie Pierre Matisse à New York, repris par la suite dans *Le Surréalisme et la peinture*. Premier témoignage de ce dialogue, la référence à Picasso, longuement développée dans le texte de Breton, plus rapide dans celui de Char. L'hommage rendu par Breton à celui qui introduisit Lam et son «merveilleux primitif» dans le contexte parisien de 1938 est devenu, chez Char, une simple comparaison pour marquer l'essentielle différence de l'œuvre de Lam par rapport à celle du «maître du tordage» (en écho à Breton qui désignait Braque comme le «maître des *rapports concrets*»¹⁹): l'intercesseur de Breton est, pour Char, «impermeable à l'humidité fertilisante» des toiles de Lam.

Picasso serait donc le peintre modèle pour Breton tandis que Braque serait celui de Char. L'enjeu dépasse, me semble-t-il, le simple goût pour telle ou telle œuvre auquel est souvent réduite la relation de Char à ses «alliés substantiels».

C'est la relation à la peinture qui est fondamentalement très différente chez Breton et chez Char. Pour Breton, l'intercession de Picasso est absolument nécessaire pour aborder les œuvres essentiellement hermétiques de Lam. Leur vérité est inaccessible au profane:

Quiconque a vraiment pénétré dans le temple de la peinture sait que les initiés communiquent peu avec les mots. Ils se montrent – très mystérieusement pour les profanes – tout au plus en le circonscrivant d'un angle de main, tel espace fragmentaire du tableau et échantent un regard entendu.²⁰

Différente est l'approche de Char. Le secret n'est pas un mystère à découvrir, mais ce qui est, au sens étymologique, distinct, à l'écart (*secretus*). Le texte de Char souligne l'altérité de l'œuvre du peintre cubain. Il ne cherche pas à réduire sa différence par l'explication des figures dans leur contexte, mais maintient vive la tension entre des univers culturels différents que suggère le titre du poème («De la Sainte famille au droit à la paresse»): il rapproche le «kinkayou» de Wifredo Lam du «putto cornu» de Nicolas Poussin, personnage d'un des tableaux les plus classiques de la peinture occidentale. Alors que Breton dans «La nuit en Haïti», titre du second texte écrit en 1946 pour l'exposition des toiles de Lam au Centre d'Art de Port-au-Prince, oppose les images oniriques de Lam à la rationalité occidentale, Char oppose

18 CHAR René, *op. cit.*, p. 591-592.

19 BRETON André, «Le surréalisme et la peinture» [1928], *op. cit.*, p. 12.

20 BRETON André, «Wifredo Lam. À la longue mémoire des poètes» [1941], *op. cit.*, p. 171.

les «grillons» de l'approche sensible à l'approche conceptuelle des «gribouilles nationalistes». Attentive aux puissantes sensations produites par les toiles, à leur «violent arôme de forêts réconciliées», à leur moiteur féconde, à leur étrange musique, aux sens plutôt qu'au sens, l'approche de Char semble très éloignée de celle de Breton.

Contextes

Comment expliquer cette différence entre la «vision primitive»²¹ dont parle Breton et l'immersion sensible dont témoigne le texte de Char? Voici, pour finir, quelques pistes sur le contexte qui a pu, à deux moments importants de la formation esthétique de Char, affirmer sa différence par rapport à l'esthétique surréaliste.

La première influence serait celle de Tristan Tzara dont Char fut particulièrement proche, précisément au moment où l'un et l'autre s'éloignaient du surréalisme. Or, Tzara est aussi l'un des acteurs importants de ce «*tactile turn*» du début des années trente que relève Adam Jolles²². Tandis que dans les années vingt en France, la dimension optique était privilégiée, la dimension tactile s'impose au début des années trente. Pour illustrer ce changement de paradigme, Jolles compare le parti pris formel rapprochant

un masque africain et la ligne épurée du visage de Kiki de Montparnasse sur une photographie de Man Ray de 1926 (*Noire et blanche*) à la valorisation du toucher sur une photographie de Man Ray de 1932 intitulée *Femme tenant L'Objet désagréable de Giacometti*. Le privilège donné à la perception optique par les surréalistes était justifié, suggère Jolles, par la condamnation du «métier» assimilé, par Aragon (dans un essai de 1930 pour le catalogue d'une exposition de collages à la galerie Goemans), à une pratique rétrograde dont le collage pouvait libérer l'art²³. Dans son *Éloge de la main* cependant, l'historien d'art Henri Focillon mesurait les multiples pertes que le privilège donné à la perception optique entraînait²⁴. Le «*tactile turn*» est lié, pour Jolles, à l'influence de l'Exposition coloniale de 1931. En témoignent, pour lui, deux essais de Tristan Tzara qui, en 1933, replacent la question du toucher dans le contexte des arts «primitifs», contre l'appropriation optique de l'art occidental²⁵. En insistant sur la dimension fonctionnelle de l'art et sur ses liens avec des expériences prénatales, Tzara montre

21 *Ibid.*, p. 169.

22 JOLLES Adam, «The Tactile Turn: Envisioning a Postcolonial Aesthetic in France», in CONLEY Katherine, TAMINIAUX Pierre, *Surrealism and Its Others*, Yale French Studies, 109, 2006.

23 ARAGON Louis, *Écrits sur l'art moderne*, RISTAT Jean (préf.), Paris, Flammarion, 2011, p. 31.

24 FOCILLON Henri, *La vie des formes suivi de Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 1934, p. 34.

25 TZARA Tristan, «Art primitif et art populaire», *Œuvres complètes*, vol. 4, éd. BEHAR Henri, Paris, Flammarion, 1982, p. 513. TZARA Tristan, «D'un certain automatisme du goût», *Minotaure*, 3-4, op. cit., p. 35.

les limites d'une approche purement visuelle de l'art. C'est précisément à la même époque, en 1934, que Tristan Tzara s'éloigne avec René Char du surréalisme parce qu'il s'inquiète de qu'il nomme «l'esthétisme de la rue Fontaine»²⁶.

À cette lecture, deux objections peuvent être formulées: la première concerne la culture de Char, beaucoup moins développée concernant les arts primitifs que celle de Tzara. Les deux poètes peuvent se retrouver cependant dans une approche «substantielle» de l'art contre le spiritualisme poétique de Breton. La seconde concerne le statut de l'œuvre de Lam, peintre aux origines cubaines mais vivant en France et formé à l'art occidental à Madrid. Ses liens avec l'art «primitif» sont très lâches, comme l'indique cette remarque de Christian Zervos dans les *Cahiers d'art*:

Si les œuvres d'art sorties des mains des Noirs du continent africain ont pu toucher Lam, il y a bien quatre lustres que toute influence a cessé d'être sensible.²⁷

À cette appréciation des années cinquante, il faut cependant opposer une autre appréciation du même Christian Zervos qui, dans une lettre à Ghika de 1940, présente Lam comme un «peintre nègre»²⁸. Cette désignation oublie la

singularité de la position de Lam, peintre sans racines, pour ne prendre en compte que la façon dont son œuvre est perçue dans le contexte de la seconde guerre mondiale, qui est aussi le contexte dans lequel Char découvre l'œuvre de Lam.

Une autre influence, après-guerre cette fois, a pu orienter Char vers cette perception sensible qui distingue son approche de celle purement visuelle de Breton: l'influence de l'historien d'art Georges Duthuit. Plusieurs éléments témoignent en faveur de cette proximité entre le poète et l'historien. Une épigraphe d'abord: celle du poème *Couloir aérien*, recueilli dans *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, rappelle le souvenir d'une promenade dans le parc des Névens en 1948 avec Georges Duthuit²⁹. Une collaboration ensuite: Char fut associé au comité de rédaction de la revue *Transition* que dirigea Duthuit de 1948 à 1950. Il y publia, en 1949, dans un numéro consacré aux relations entre la littérature et la peinture moderne, l'un de ses premiers poèmes consacrés à la peinture («Courbet, Les casseurs de cailloux»), accompagné de la traduction en anglais de ce poème et de deux reproductions de Braque³⁰. Une émotion artistique partagée autour de l'œuvre de Nicolas de Staël que Duthuit présenta à Char en 1951 et avec lequel celui-ci travailla jusqu'à

26 MATHIEU Jean-Claude, «Trente ans après», René Char, CORON A. (dir.), Paris, BNF, Gallimard, 2007, p. 248.

27 ZERVOS Christian, «Dessins de Wifredo Lam», *Cahiers d'art*, 1956-1957, n° 31-32, p. 356.

28 *Cahiers d'art*, Musée Zervos à Vézelay,

DUROUET Christian (dir.), Paris, Éditions Hazan, 2006, p. 81.

29 CHAR René., *op.cit.*, p. 602.

30 DUTHUIT Georges, ed., *Transition*, 49, n° spécial *Literature and modern painting*, mars 1949.

la mort du peintre. Une pensée de l'art surtout: Duthuit défend dans l'art de Byzance et des Fauves une conception de la peinture comme présence plutôt que comme représentation. Char, de son côté, condamne une conception de la peinture comme «spectacle des chimères de paille d'un Réel dédaigneusement fui – réel tellement inouï pourtant au niveau de l'être même!»³¹

Alors que les études sur les relations de Char avec les artistes de son temps sont nombreuses, peu reconnaissent l'existence, chez l'auteur de *Recherche de la base et du sommet* et *Fenêtres dormantes*

et porte sur le toit, d'une véritable pensée esthétique peut-être, précisément parce qu'elle évite le recours au concept. Cette étude plaide pour une telle reconnaissance: à l'écart de l'herméneutique surréaliste, de sa façon de réduire la peinture à un spectacle, elle accorde aux multiples sensations une place privilégiée dans la perception de l'œuvre plastique qui produit de la «présence», au sens qu'Hans Ulrich Gumbrecht donne, après Jean-Luc Nancy, à ce terme lorsqu'il le rapporte à son étymologie: *prae-esse*, ce qui est devant nous, à portée de main et de toucher³².

31 CHAR René, *op.cit.*, p. 683.

32 GUMBRECHT Hans Ulrich, *op.cit.*, p. 38.

Claudiu TURCUȘ

October, Eight O'Clock – East-Central European Proustianism or Synesthetic Reappropriation of The Real

Abstract: This essay analyzes the innovative way in which Norman Manea redimensions the categories of Proustianism (involuntary memory, stream of consciousness) and begins with the investigation of a few representative short stories from the well-known volume *October, Eight O'Clock*. The *close-reading* follows the subjective narrative but undetermined voice, along an epic journey in which the protagonist regains his memory through a synesthetic and also traumatic adaptation to reality.

Key Words: Norman Manea, proustianism, synesthesia, trauma, stream of memory.

October, Eight O'Clock represents the book with which Norman Manea began his European and American literary biography. The Romanian reception (Cristea 1982; Georgescu 1982; Radu 1982; Crohmălniceanu 1982; Holban 1982) of the volume emphasized on the aesthetic dimension of the short stories, but the Western/American critique conferred them the value of an existential testimony (Dorian 1991; Winder 1993). What allowed for this double perspective of the critique was, on the one hand, a biographical episode of the writer (his deportation in a Transnistrian concentration camp, together with his family, when he was only five years old) and, on the other hand, the framing of a subjective, yet somehow undetermined, narrative authority.

The traumatic voice of the protagonist, who has a strange relationship with people around him and an intimate concern for objects, is gradually nourished by a rational, reflexive consciousness that investigates its own memory. Unlike

Claudiu Turcuș

Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca
E-mail: turcus_claudiu@yahoo.com

EKPHRASIS, 1/2012

SYNETHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 186-192

Benjy, the retarded adolescent and Faulkner's narrator of the first part of *The Sound and The Fury*, the mind of the aged child from *October, Eight O'Clock* acquires a reasoning power towards the great happenings he had lived. It is an unconventional and unpredictable endeavour to which the reader must subdue himself and which helped John Bayley in decoding the way to the center of these short stories: "We grasp what is going on by a species of intuition that seems to relate both to our own experience and to one that is hardly imaginable: the paradox and opposition involved constituting a remarkable feat" (Bayley 1992). Delineating the poetics of reception, the English intellectual observes that the changing subjectivity, specific for the narrative authority, involves the readership alterity: "Certainly the power of his writing appears undiminished by the effect of the indeterminacy it can sometimes produce. That goes with the sense of a twilit of purgatorial existence, in which the most obvious features of tyranny and suffering have become metamorphosed into their personal equivalents. Mr. Manea is the most subjective of the sufferers, but just for the reason he can involve us totally in his own awareness of it and the images of it that live in his narrative" (Bayley 1992). In a relative contrast, for Richard Burghin, *October, Eight O'Clock* represents an emotional visionary trance from which a contradictory humanity is conceived, "[...] at once intensely autobiographical and curiously impersonal" (Burghin 1992).

The effect of impersonalizing the biography, without the subjectivity of the perspective to be compromised, but only undetermined, denotes a reconsideration of the mechanisms of authenticity. The refusal of the clichés that could ennoble the atrophy of the human and the complex understanding of guilt, both increased by an obvious literary consciousness, situates Manea's short stories in a general side of art¹. At the advice of the sceptic Samuel Beckett ("There is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, together with the obligation to express"), Norman Manea decided to bear a much more difficult commitment (Begley 1992).

A potential novel (Georgescu 1982; Dorian 1991) of the preservation of humanity, *October, Eight O'Clock* delineates the poetics of an infra-limit. Filtered by a psychology with seismographic sensitivity, the ruined universe is always hiding something fatal. Nothing happens on the surface, everything smolders to the final destruction. It is a secret panic, nourished by the anticipation of danger, in which Lucian Raicu identified the center of Manea's prose complexity: "a writer of crucial moments, deadlocks,

1 It is exactly what the Jewish participant to a Berlin public reading didn't understand or couldn't accept, in *October, Eight O'Clock*. The revealing seemed to him too ambiguous, irrelevant for the atrocities of the Holocaust, almost a mystification. What he wanted was the denouncing of the culpable ones, the truth.

disequilibrium and crisis situations, but all of these being inapparent I must add, difficult to be reasoned with a so-called normal perception, shown out of the blue, disturbing and affecting things that a rather imperturbable and less demanding consciousness would never consider as being out of the ordinary" (Raicu 1984). Here is the beginning of the powerful story *The Sweater*:

She would leave every Monday and return every Friday. Each time in tears, as though she were saying good-bye for the last time. Next time she might not find the strength to go – so much could happen in a week. A miracle, and she wouldn't need to leave, to be separated from us. The sky might suddenly open and we might find ourselves in a real train, not like the cattle cars they had unloaded us from in this emptiness at the end of the world. It would be a warm, brightly lit train with soft seats... kind, gentle ladies would serve us our favorite foods, as befits travelers returning from the other world. Or, perhaps, even before Friday, the day she was due back, this endless ashen she would come crashing down to swallow us or redeem us, this sky that we awaited to enter once and for all, so that everything might come to an end. (Manea 1992: 3)

A mother who bears too many responsibilities by herself asks the guards every single week to allow her to look for obscure jobs outside the concentration camp, in the villages of the Ukrainian steppe. Every Friday is a new beginning,

the ritual of the six piles of food (the potatoes, the beans, the flour, sometimes the cheese, the dried plums, the apples), carefully arranged, being a sort of equivalent of delaying the final sentence. Unlike the hopeless father, the woman still believes that a better world is waiting for them outside. Her faith attains the features of the desperate wish to survive. Her concerns are not the elaboration of a geography of the Heaven or the celebration of the immortal soul, but the self sacrifice for the ones she loves. The memory of a God who rescued His people from the Egyptian slavery, guiding it through the Canaan desert, leads to her terrestrial representation of the *Last Day*. Meaning a day of *Before*, with plenty of food and clean clothing. The ruins of the apocalyptic time described by Norman Manea contain both the signs of extinction and the hope of salvation. But opposed to the biblical image of the open sky which reveals the glory of an Almighty Yahweh or which spread the rage of the same divinity over the sinful mankind, in *The Sweater* the eschatology and soteriology are placed on the horizontal. The trains take the people to death, as other trains infinitely more comfortable could restore their humanity. And in such a dystopian reality, a shabby sweater, made from fabric scraps and taken from the bottom of the food bag, brings the revelation: "She had not had the chance to unfold it so that we could see it whole, but that did not matter: clearly it was real. Even our rescue now seemed closer, or at least possible, since we had been granted the

sight and touch of such a miracle" (Manea 1992: 5). The humble clothing epiphany triggers an entire scenario of identifying the future owner, the introverted child secretly wishing to be the lucky one. But he is very disappointed when his mother, smiling or crying, tells them that the sweater is for Mara, a Christian girl, who got there by an administrative mistake. An authentic and strong child malice invades the narrator's mind. While at first being a protegee, the girl shortly becomes a hatable rival who received a gift that was meant only for him: "I could not point out to her that it was too big for her, that it had a boy's crew neck. She could have seen that for herself, after all – she was old enough – but to do that she would have had to take it off occasionally and look at it." (Manea 1992: 7). But Mara does not have the chance to enjoy her fluffy and varicolored gift because she dies of poverty and hunger. And tragedies, unfortunately, do not ameliorate misery: "When they were ready to carry the coffin out of the house, Father reached over with his big hand, felt around, found it, pulled it to one side, and let it fall behind him. Mother saw; she looked at him for a long time, but said nothing: she accepted that it be saved" (Manea 1992: 9). From envy, the protagonist now feels remorse, taking upon himself a nonexistent guilt that will later bring him to delirium.

This syndrome of fatality is reiterated in *Death*, when the boy convulsively imagines that the needle of the bee that stung him was a real bullet, or in *Seascape*

with Birds, where a few squashed black currants are hallucinatory thought to be the blood from a deep wound. In *We might have been Four*, the threatening of death amplifies the fear of a family gathered for an unusual feast. The catch of a hen and its sacrifice, the panicked hiding of its internal organs and its feathers indicate the behaviour of a banished beast, veiled by a permanent silent and autosuggestive hope. "[We] were stronger than the dogs, the guards, the uniforms, the hunger, the lice, the bullets, the forest, and the base temptation of the meat of a stolen fowl" (Manea 1992: 23).

Escaping from punishment in real life, the child finds his peace in the arms of the mother. From now on, the sweater is solely his. The innocent cruelty of possession had taken control over him. But still, the revelation shades away, like in *The Balls of Faded Yarn* whose disappointing metamorphosis in gloves, mufflers or sleeves meets the child's rejection. Drained of all its emotional attraction, the sweater loses its glow, remaining only a safety bearer, a more and more colorless and adapted servant:

But I did not wear it to the doctor's burial; that would have been too much. It was during a terrible snowstorm, and I shook with fear and bitter cold. I had hidden it well so no one would find it. I forgot about it for quite a few days and set it free only much later, when the burials had multiplied to several every day. There was no reprieve anywhere, there was no avoiding. They died by the dozens; the curse fell at random,

precisely on those who least expected it. They no longer had time for me, nor I for myself; the terror had become universal, beyond measure, had swallowed us all. (Manea 1992: 15)

The image of a humanity disturbed by the curse of death brings a kind of deliberate penitence of the child who considers now that comfort is inadequate for sad moments. Only when death transforms itself into an almost insignificant thing, he considers it is not worth standing the cold anymore, and even guilt or malice, essential "virtues" in better times, start losing their consistency. The lucidity of catastrophe balances the perception of reality: the fabulous piece of clothing becomes again what it used to be since ever – *just* a sweater. Because only the tyranny of affection combined with a precarious existence made the boy consider the sweater as having a magical aura.

As we find out from the short story ironically called *Proust's Tea*, "there are, then, certain gifts whose only quality and only flaw is that they cannot be exchanged for anything else" (Manea 1992: 41). The shabby sweater, together with the lye soap or the crackers having the unique taste of hunger, redimension life, the human being integrating the objects/food in a circuit of normal living. Surviving means cultivating insignificant mystifications through which the individual can reconnect to a natural past otherwise unreachable. But sometimes psychological tricks surrender under physical authority. Taken by

surprise by the narrator while gorging with crackers and tea offered by the Red Cross nurses, "a little midget who inspired tenderness" (Manea 1992: 38), being in a train station with his mother and other ill-fated people returned from the concentration camp, illustrates the impasse of the surviving mechanism. Being struck with consternation, the Proustian scheme of involuntary memory does not yield results, "the aroma of that heavenly drink could not be reminiscent of anything; he had never experienced such pleasure (Manea 1992: 38). Hunger eroded the function of taste, generating the breakdown of the sensitivity infrastructure. The fairy world in which Proust's protagonist enters when dipping a madeleine in a lime tea cannot be reclaimed anymore, and before reinventing it mentally the boy must forget the terrifying episodes of his own childhood.

And if the heady sensation cannot revive the past, the behest of memory will do it in obedience to the Jewish tradition. The narrator takes advantage of the petrified boy who lifts his eyes up to the ceiling of the train station, a dirty stone sky, and hence bringing in front the ritual of preserving the humanity found in a process of alteration:

High up on the arched ceiling of the waiting room, where the light bulbs attracted billows of insects, Grandfather appeared as if on a round screen, and Grandmother, and his parents, and his aunt. They were warming their hands on the steaming cups, all of them

starting at the same point high above, in front of them. [...] Grandfather did not take his eyes off the little white cube of sugar that hung, as usual, from the ceiling lamp. They all had to stare at it intensely for some minutes before sipping the hot water. Those who remembered the taste of sugar, those, that is, who had had the time, before the disaster, to accustom their palates to the sweetness of the little white lumps, gradually felt their lips become wet and sticky. The brackish green drink become sweet, good, "real tea", as Grandfather would say. [...] Then everyone raised his eyes toward the lamp from which a tiny parallelepiped of almost-white sugar hung on a string. They had to stare at it patiently for a long time, and had to sip the tea slowly, until everyone felt his lips, tongue, mouth, his entire being refreshed, mellowed by the memory of a world they must not give up, because, Grandfather firmly believed, it had not given them up and could not do without them. [...] Up there, above the din in which the poor wretches tried, uselessly, to return to another life, up there, in an open space, isolated from the huge waiting room, Grandfather, confident in a return that would not come to pass, could have assured them that the magic potion was indeed proof that the world had welcomed them back. But even this strange drink did not remotely resemble "real tea". (Manea 1992: 30-40)

The analepsis implicitly leads to the well-known episode from the Old Testament where Moses, at the command

of God, makes a snake of copper that will heal any man bitten by a real snake, if he beholds the brass figure. The context is represented by the conflict between God and the People of Israel, discontented with the rough desert. Both cynical and compassionate, Yahweh plans a punishment symbolically consubstantial with the rescue. Like the brass snake, which had to remind the chosen rebels about the infallible attributes of God, the small piece of sugar hung by the lamp represents the guarantee for *another* reality, one that is worth living for. When any springs of humanity are threatened, the reclaiming of a lost taste acquires the significance of a crucial stage in saving one's own existence.

Representing a step forward as compared to the exploration of a peaceless self from *The Sweater*, where the child, witnessing unannounced deaths, is waiting for the tragic finale, *Proust's Tea* describes the traumatic portrait of the first years of living only after the recovering of sensitivity and, of course, of the necessary distance for autoscopy: "If, later, I lost anything, it was precisely the cruelty of indifference. But only later; and with difficulty. Because, much later, I became what is called ... a feeling being (Manea 1992: 41).

In a discussion about *October, Eight O'Clock*, Manea says that he tried to imagine Proust in Transnistria. Except that now, the grandfather's ritual and the mother's protection are no longer touching, but they represent desperate efforts to simulate the altered sen-

sitivity. The diminished interiority exposes perhaps the signs of abasement, the contrast between normality and downfall. In *The Balls of Faded Yarn*, the child is bewildered by the intensity of the colors: the mosaic that he amazedly and ceaselessly contemplates, until his dirty nails begin to pierce his skin; the windows covered with a blue paper that dispreads a fluid and suffocating quietness. The old and now so heavy universe becomes unbearable for the reclusive child and the other children's hostility is easier to

suffer than the blinding concreteness of the real. Only the magic of imagination conciliates between the sound of words and the stupefying shape of the beheld objects. The world known before deportation, completely erased from the memory when living the ruined reality of the concentration camp, and the world known never before by the child grown up ahead of time are synesthetically (re) appropriated before being socially (re) explored.

Bibliography

- BEGLEY Louis, "A Matter of Survival", in *The New York Review of Books*, September 24, 1992.
- BURGHIN Richard, "The Stories and Essays of a Romanian Exile", in *The Washington Post*, May 17, 1992.
- BAYLEY John, "Treading the Edge of Nightmare", in *The New York Times*, June 21, 1992.
- CRISTEA Valeriu, "Octombrie, ora opt"/"October, Eight O'Clock", in *România literară*, February 18, 1982.
- CROHMĂLNICEANU Ov. S., "Inventivitate artistică funcțională"/"Functional Artistic Inventiveness", in *România literară*, September 16, 1982.
- DORIAN Marguerite, "Le thé de Proust", in *World Literature Today*, Summer, 1991.
- GEORGESCU Paul, "Imperativul intensității"/"The Imperative of Intensity", in *România liberă*, no. 8, February 20, 1982.
- HOLBAN Ioan, "Pelicule, tablouri, clișee"/"Pellicles, Paintings, Cliches", in *Cronica*, March 26, 1982.
- RADU Tania, "Realismul detaliului"/"The Realism of The Detail", in *Flacăra*, June 4, 1982.
- RAICU Lucian, "O viziune complexă"/"A Complex Vision", in *România literară*, no. 9, 1984.
- MANEA Norman, *October, Eight O'Clock*, translated by Cornelia Golna & Anselm Hollo, New York, Grove Press, 1992.
- WINDER Robert, "When the Banned Played On", in *The Independent*, May 28, 1993.

Books reviews

How did cinema spread Communist propaganda in Romania?

The doctoral thesis of Cristian Tudor Popescu, one of the most important opinion journalists in Romania, is a systematic dismantling of the mechanisms that made possible the imposition of the ideological terrorism, by the Communist regime in Romania (*Filmul surd în România mută: politica și propaganda în filmul românesc de ficțiune (1912-1989)* / *The deaf cinema in dumb Romania. Politics and Propaganda in Romanian fiction movies*, Polirom, Iași, 2011). Since the very beginning Cristian Tudor Popescu proposes a very general purpose and a very courageous premise. He wants to study no less than “the report of the Romanian fiction film with the political propaganda” in a period which includes both the Communist time and the prewar era. It must be said here that, beyond the obvious qualities of this study, there is a faulty scientific argument at the basis of this comparison, since the two periods are not conceptually comparable. Much more, the analyses applied to the period 1912-1944 are superficial and fleeting, without the depth needed for an academic study. It would have been sufficient if the author would have focused on the Communist propaganda (1948-1989), which would have allowed him to dispense with the conceptual inadequacies, like the comparisons between Soviet propaganda (represented by authors such as Dziga Vertov), the Nazi propaganda (with the examples of Leni Riefenstahl) and the movies made by D.W. Griffith. It is simply a research error, which pushes Popescu to make some totally hazardous statements, such as calling Griffith as a “Bolshevik propaganda precursor to”, and also a “Nazi *avant la lettre*”.

Obviously being afraid that he could not refer to the “classic Soviets” and his beloved authors, such as Eisenstein and Pudovkin, he did not limit his study to the Romanian propaganda films during the Communist dictatorship. The book might as well start with Chapter 4, where the film critic and the film historian meet happily, and where we have a well documented presentation of the Soviet propaganda film in Romania. From here on the author aims to prove how the mechanisms of propaganda are extended in the Romanian cinema from the Soviet model, which in turn derives from the ideas formulated by Lenin himself: “Of all the arts, cinema is the most important for us.” The author shows fluently how Communism has used since the

very beginning the seventh art as a tool for propaganda and agitation, and by putting into context the achievements of the group



informally called KEPVD (Kulešov, Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Dovjenko), C.T.P. demonstrates how the techniques discovered by Soviet filmmakers, from constructivism and intellectual editing, to kinoglaz, were in the service of the Party ideology. The best sections of the book are those in which C.T.P. analyzes sequences from the movies of the Communist era. This happens when he comments productions such as *Strike* by S. Eisenstein (1924), *Earth* by A. Dovjenko (1930) or *The man with the movie camera*, by D. Vertov (1929).

Yet the author is also able to become a true scientist, when he goes to documents, archives and first hand information. Here his study is turned into a textbook study of film into social contexts. Excellent, for example, are the comments on the material called *The noble duty of filmmakers*, developed by the Communist (Workers) Party in Romania, where the main routes of propaganda are identified in the ideological Romanian film of that period: the golden rule of socialist-realism, the social criticism of capitalism, the refusal of aesthetic formalism and the constant fight against idealism and individualism.

It is here when C.T.P. gives examples of what he means by (the very well termed) "deaf film", a type of cinema specific to the '50s, where the movies "speak for themselves", creating only the illusion of sharing information with the audience, where the mechanical "propaganda" is more important than anything else in the movie production. As the author suggests, the political and

ideological control over the films became total. In this section C.T.P. produces excellent interpretations of vintage films like *Resounds in the valley*, by Paul Călinescu (1950), *In our village*, by Victor Iliu and Jean Georgescu (1951), or *Mitrea Cocor*, by Victor Iliu and Marieta Sadova (1952), and many others of that time. Using the case study as a research tool, his interpretations become very productive, and this is allowing the author to identify concepts that made possible Romanian Communist propaganda film: film-anesthesia, film-valve, or film-models.

C.T.P. excels when it comes to historical classifications. According to the author, the second period of Romanian film begins in 1960, amid the so called "independence" of Romanian Communism in its relationship to Moscow. Here C.T.P. uses subtle shades of political history, suggesting, in fact, that this process began before the coming to power of Nicolae Ceaușescu in 1964, during the regime of Gh.Gh. Dej. Similarly, C.T.P. proves that the cultural "freezing" begins at least three years before the so called "theses of July 1971", actually with the banning of a film like *The Reconstruction* by Lucian Pintilie. The author shows very well how the political changes have generated some major changes in the content of cinematic production. He identifies more new issues in the Romanian fiction film during that time and is discussing the way Communist propaganda was using films to launch the new doctrine of Ceaușescu, the national-communism, with the movies like *Neamul*

Șoimăreștilor, *The Dacians* or *The Column*. And here, unfortunately, we see again creeping the journalist, instead of the researcher, because one might ask if the “description” of a movie like *Forest of the Hanged* (which is extensively analyzed) within this category is an error analysis, or only the expression of a large dose of subjectivity. Regrettably there are more expressions of yellow journalism – just when asking an academic question about a movie like *A film with a charming girl* the author speaks like this: “What happens in the end with this young girlie, with the pussycat?”

However, in this part of the book, case studies are the preferred tool (and well-mastered) by the author. Reviewing productions like *The Thirst* by Titus Popovici and Mircea Drăgan (1961), or *A midsummer smile* by Geo Saizescu (1963), C.T.P. discusses important concepts of the way manipulation was practiced during that time. Noting the “marketing” transformations of the Communist film making, the author uses this as an opportunity to identify the another important concept, like communist kitsch. This is one of the most important qualities of the writing put together by C. T. Popescu, the ability to discovers or rediscover conceptual frames, like the re-birth of aesthetic formalism, or the changes produced in Romanian film by the return of the anti-hero, which in turn, allows him to develop some of the best parts of the book, like the case study on *The Reconstruction* by Lucian Pintilie (1970). It is here that C.T.P. shows that he masters the who-

le arsenal of available research instruments of film studies (and which, regrettably, he does not use everywhere). Pintilie’s film is politically contextualized (its completion during the occupation of Czechoslovakia and the riots in Paris), it is compared with similar productions in other Communist movies (such as movies by Bacso or Jasny) and it is dissected by formal interpretations (discussing the major role the film played in the future developments of Romanian cinema, the apparitions of the anti-system films).

The third great period of the propaganda film begins, according to Popescu, in 1971, with the “rules of July”, the aesthetic commands of Nicolae Ceaușescu, imposed on all cultural products made in Communist Romania. Ideas like the emphasis on industrialization, the development of fake positive realities, the manipulation of reality so that it can meet the interests of the Party, the glorification of the Supreme Commander, the absolute ruler, are, again, well put into contexts. The fourth period, when some of the Romanian filmmakers become inoculated by the “sickness of the metaphor”, or others become instruments of personality cult, is placed between 1980 and 1989. Suffering from “symbolitis”, the filmmakers of that period take refuge into Tarkovskianism and are avoiding any references to social reality, but C.T.P. considers critically that films such as *Sand cliffs*, by Dan Pița (1983), are well below others like *The Reconstitution* or other Communist productions like Polanski’s *Knife in the water*.

An important section, well structured in C. T. Popescu's book, is the discussion on the censorship mechanisms applied to the films imported from the West or from other Socialist countries, which become suggestive for the mechanisms employed by the regime to control the way the films at that time should function in a propaganda environment. Removing some dialogues, "correcting" Fellini's films, eliminating sequences from Polanski's films or "operating" on productions such as *Black legend Charlie* are references to the control techniques imposed by "absent" censors of Romanian Communism.

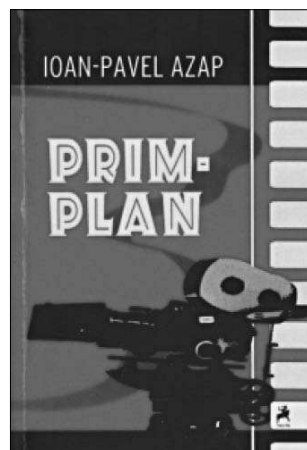
The quality of Popescu's book resides in the subtle analysis applied to films, a good command of the information available and the reading of documents

from that time. It is also his journalistic flair, allowing him to come up with concepts like deaf-mute Romanian cinema which makes this reading exciting, while remaining a relevant study. And it is the author's conclusions which are shocking – also as a usage of journalism in a good way. Out of 550 films made during the communist period, over 40% were pure propaganda, the rest being movies for children, simple comedies or light entertainment films. Yet, as trenchantly notes C.T. Popescu, none of the directors who were part of the Communist propaganda machine, have recognized their "contribution to the hatred" and their role to the cultural and ideological terrorism imposed by the Communist regime.

Doru Pop

«Premier Plan» – ou lorsque le mot du film passe au second plan

Premier plan (*Prim-plan*, Editura Tracus Arte, 2011), c'est une anthologie de films qui fraie lentement son chemin à travers le système nerveux de la pellicule, entraînant à la fois la substance blanche (c'est-à-dire les films roumains, avec leur importance socio-culturelle) et la substance grise (c'est-à-dire les films étrangers et leur dynamique déroutante). L'objectif du critique Ioan-Pavel Azap se meut rapidement, sans incertitudes, utilisant parfaitement un encadrement théorique général pour des jugements de valeur sur les films roumains, mais en perdant un peu pied en ce qui concerne les films étrangers trop variés. Il est vrai que ce volume représente, par sa nature même, juste une sélection et qu'il est impossible d'épuiser un champ trop mouvant, trop vivant. Azap ne refuse cependant aucune grille censée lui permettre de *bien* voir un film.



Dans la première partie du livre, l'auteur réalise une sorte d'histoire *sui generis* des films roumains de la période 2006-2010, en soulignant les manques d'un système qui n'accorde pas suffisamment d'importance au cinéma national, ce qui conduit à une grande ignorance, surtout auprès des jeunes. L'auteur aborde toute la production roumaine, depuis pellicules de la *Nouvelle Vague Roumaine*, parfois incomprises par le public, jusqu'à des films «rares», restés inconnus par le public et la critique, ou bien jusqu'à des films commerciaux, truffés de clichés spectaculaires ou mélodramatiques, destinés à séduire plus facilement les masses. Dans ce panorama quasi-exhaustif, l'absence de Cristi Puiu, avec son travail sur le réalisme, est d'autant plus étonnante. Le niveau d'interprétation dépasse, dans *Prim-plan*, le passage en revue du conflit et des traits des personnages principaux, pour se concentrer notamment sur le discours narratif, sur les stratégies de réalisation ou le style des réalisateurs, etc.

La deuxième partie du livre rassemble une gamme étendue de films étrangers, sélectionnés du même intervalle, 2006-2010. On ne peut pas dire que la compréhension des options de l'auteur est aisée, mais en général il choisit ce que le public relativement avisé considère comme de bons films.

Avec cela, certains films célèbres ne se situent pas, selon Azap, plus haut que les autres. Deux exemples de jugements qui me semblent risqués: *Inglorious Basterds* est pris ici pour une «blague cinématographique», tandis que Lars von Trier est présenté malicieusement comme «un faiseur de films qui manque d'idées». À propos de Tarantino, une certaine «superficialité» est mise en évidence, sans un questionnement sur la réutilisation des éléments de la culture pop ou de la bande dessinée, plaqués sur des dialogues sophistiqués et des thèmes banals, où la violence reprend le discours des revues des années 80. En dehors des jugements de valeur, Azap communique aux lecteurs beaucoup d'informations dans un espace limité, ce qui rend sa démarche précieuse, mais aussi risquée.

Ioan-Pavel Azap désigne son livre comme une «tentative éditoriale» par laquelle il veut montrer son soutien pour l'éducation cinématographique. Le livre pourrait atteindre son but grâce à la précision et à la netteté, sinon par une pénétration critique extraordinaire et une impeccable évaluation des films du point de vue historique, car l'auteur veut regarder à la fois l'extérieur et l'intérieur du mécanisme cinématographique.

Claudia Cojocariu

