

National University  
of Theatre and Film *I.L. Caragiale* (UNATC) Bucharest  
<http://unatc.ro/cercetare/index.php>



# Cinematographic Art & Documentation

(CA&D)  
Journal of Cinematographic Studies, No. 21, 2018  
Biannual publication

UNATC Press  
ISSN 2501-8221  
ISSN-L 1844-2803  
National University of Drama and Film, Bucharest,  
*I.L. Caragiale* (UNATC)  
*Cinematographic Art & Documentation*  
Journal of Cinematographic Studies, no. 21, 2018

Editorial Board

Editor in Chief

Professor DOINA RUŞTI

National University of Drama and Film "I.L. Caragiale" (UNATC), Bucharest

Associate Editors

Professor SERGIU ANGHEL

National University of Drama and Film "I.L. Caragiale" (UNATC), Bucharest

Professor NICOLETTA ISAR

Institute of Art History, Department of Arts & Cultural Studies, University of Copenhagen

Professor EFSTRATIA OKTAPODA

Université Paris-Sorbonne

Professor ENRIQUE NOGUERAS

Granada University

LINDA MARIA BAROS, Ph.D.

Université Paris-Sorbonne

Redactors

ADRIANA TITIENI, Ph.D, National University of Drama and Film, Bucharest,  
"I.L. Caragiale" (UNATC), Bucharest

Professor RAMONA MIHAILĂ, Ph.D., "Dimitrie Cantemir" University, Bucharest

BIANCA ZBARCEA, MA, Bucharest University (English Language reviewer)

BEATRICE MEDA, National University of Drama and Film, Bucharest,  
"I.L. Caragiale" (UNATC), Bucharest

Advisory Editors

Professor ADRIAN TITIENI

National University of Drama and Film "I.L. Caragiale" (UNATC), Bucharest

Professor NICOLAE MANDEA

National University of Drama and Film "I.L. Caragiale" (UNATC), Bucharest

JULIETA C. PAULESC, Ph. D.c

Arizona State University

Associate Prof. OVIDIU GEORGESCU

National University of Drama and Film "I.L. Caragiale" (UNATC), Bucharest

Professor DAN VASILIU

National University of Drama and Film "I.L. Caragiale" (UNATC), Bucharest

Cover: *Păpușa*. Fotografie din Puppets Occupy Street Festival, Craiova, 2017. Foto: Adriana Teodorescu

## SUMMARY

### I. Cinematographic Art

Gabriela SUCIU. PhD c. National University of Drama and Film "I.L. Caragiale" (UNATC), Bucharest - *The film financing system from the standpoint of the Romanian producer*

Florica FAUR, Ph. D, West University "Vasile Goldis", Arad - *Romanie Chimiothérapie – postthérapie par le cinéma*

Andrei C. ȘERBAN, Ph.D - „Lucian Blaga” University, Sibiu - *Brady Corbet, L'Enfance d'un chef – techniques de manipulation*

Diana NECHIT, Ph.D, „Lucian Blaga” University, Sibiu - *Le Léviathan et Faute d'amour – images filmiques de la nouvelle Russie dans le cinéma d'Andreï Zviaguintsev*

Bianca-Lidia ZBARCEA, M.A. Bucharest University - *Shrek – Humour and fairy tale deconstruction*

Professor Michel AROUIMI, Université du Littoral (Dunkerque, France) - *Suite 313 : Incarnation de l'informatique*

### II. Cultural Studies

IOAN POP-CURŞEU, Ph.D, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca - *Unfamiliar Journey: Baudelaire in the Work of Jean-Luc Godard*

Eugen ISTODOR, PhD, Bucharest University, On the Lack of Contemporariness of the Films Inspired by the Works of Ion Luca Caragiale. A Few Sociological Premises

## The film financing system from the standpoint of the Romanian producer



Gabriela SUCIU<sup>1</sup>  
PhD c. UNATC

### Abstract

As a lecturer, I am often asked how one can find the money to produce a film. I also get to see the high ambitions held by young producers when it comes to financing their first projects, oblivious to the realities of the market. Instead of clipping their wings, I choose to guide myself by the belief that someone who is informed can more easily find solutions. With this study I wanted to offer an insight on the basics of financing possibilities and the options that are out there today. This is a part of my PhD thesis research on studying co-productions from the point of view of an Eastern European producer.

**key-words:** Co-production, financing, distribution, technology, digital

### 1. Introduction

Cinematography wasn't initially born as „the seventh art”, but as a new way of mass entertainment, cheap thrills to experiment at fairs or during nights out, a money-making industry that was rapidly growing in audience numbers. „Cheap thrills” was referring to the light and temporary emotions that would take the viewer out of his or her ordinary life for a couple of minutes, relating to someone else's life, to characters that would go through

actions one could only imagine or fear of, but would then be easily forgotten and replaced with new ones. The viewer goes from happy to sad, from neutral to scared along with the character they are following on screen, suffers and rejoices with the protagonist, but cannot be directly harmed, being able, at any time, to return to his or her own reality, the way they had left it before entering the theatre.

Nevertheless, the experiences „lived” in the theatres impact the viewer in some way, affecting one's personality, and they leave the

<sup>1</sup> Gabriela Suciuciu graduated from UNATC with a BA in Directing, an MA in Production and is now working on her PhD thesis on Co-production. Starting with 2008, she has consistently produced 6 to 8 titles a year, all lengths, genres and formats. In 2012, she founded *Atelier de Film*, a production and distribution company to support debut films, under the umbrella of the University. In 2017, she took over the company to continue the work started in an independent, professional system.

She is also a guest lecturer at UNATC at the Film Production Master's Degree programme, teaching marketing and distribution strategies.

Tel.: +40723.889.169

E-mail: gabisuciu.exec@gmail.com

screening room with new emotional baggage, with questions that need to be answered and with potential new role models. The great leaders of the world, along with the producers, have quickly understood the influence this technological discovery has upon the audiences and the ease of access to the masses, thus quickly being adopted as a tool for disseminating propaganda and political doctrines.

Extremist political views changed over time, the audiences refined their tastes, becoming less susceptible to obvious propaganda, and the cinema is clearly divided into two categories: audience oriented (commercial) films and art films.

The impact that a film can have on the viewers is still an important asset the producers hold up their sleeves. In the US, the studios – or the majors – created the star-system and have developed an industry that is based on advertising and publicity. In the Asian territories that are still governed by a communist regime, as well as in the more conservative Arab World countries, the state has an important say when it comes to the subjects depicted on screen and how they are shown, censorship being a significant and mandatory process when it comes to distribution. To get a slice of the distribution pie, the European productions compete with the American blockbusters domestically. There isn't much reciprocity though, as the US market is quite restricted and saturated by its own productions, while the Asian one is difficult to penetrate due to the cultural barriers, the large numbers of Indian, Chinese and Korean films that are made each year, and because of the censorship filters.

The European Union, founded in 1993 to protect the political and economic interests of the Member States, understands the importance of the role played by the cinema, and with the help of the European Commission, it establishes cultural policies to support this art. Although the revenues from the distribution of European films don't represent a great advantage, the audio-visual works constitute a priority interest, due to their dual aspect: cultural product that protects the identity and cultural diversity of its Member States, and an economic product which, while in the making, offers employment possibilities, has an impact on the local economy and helps tourism development.

The fragmentation of the distribution market in Europe, firstly due to the linguistic barrier, leads to the incapacity of self-sustaining a cinema industry in the smaller countries or with reduced globally spread

languages. Despite many Romanian productions having been made and appreciated internationally in recent years, our country is no exception to the rule. Cinematographic co-productions represent the most practical and practiced method for gaining the necessary financing and widening the distribution market.

The technological developments of the last decades, and the sustained transformation of the technical equipment, to which this art is strictly connected for production, have implicitly led to the increase of the necessary budgets. The transformation of the cinema halls, their visual and acoustic improvement, primarily to meet their audiences' expectations and then to step up to the requirements of the Hollywood productions, automatically force the producers to change the shooting and screening formats, along with the post-production processes. I am not referring here only to 3D, 5D or 7D, which have indeed brought more people in theatres and are very attractive for the mass entertainment, but to the switch from film to digital. Budgets had to add a lot of new costs to the post-production section, due to the digital processing which is increasingly expensive, shooting RAW, 4K and processing the image digitally, colour correcting to meet the author's vision and the audience's expectations or going through the DIT stage and VFX creation are all costs that add up when it comes to making a product based on the theatrical release standards. The process of assembling and post-production is now much more complex due to the new technical elements and crew introduced between the director and his or her creation.

From the European producer standpoint, it is nearly impossible to raise the needed financing for the project from the previous films' recoupment, private funds or product placement offered within the film. The lack of commercial profitability of the industry makes filmmaking dependent on the state's financial support and the European Commission's funding programs.

If producers didn't benefit from these public funds, a lot of the current productions wouldn't have made it to the screen, given the high financial risks and requirements, along with the limited distribution potential for the European works. Therefore, for the European countries there's a cultural and political responsibility to ensure that valuable artistic and creative works on their territory get to be produced, and the cultural diversity of each region is preserved and brought to the public's attention.

## 2. Financial support for cinema in the European Union

Funding provided in the form of direct credit or subsidies from governmental institutions or funds return to other economic areas and are an important element that influences tourism. These funds become thus a profitable investment for the cultural, economic and tourism departments, despite the fact that the primarily beneficiary, the cinema, cannot self-sustain economically.

The Member States of the European Union annually provide an estimated €3 billion in support of the cinema, €2.1 billion being provided by European film funding, and another 1 billion by the Member States through tax incentives<sup>2</sup>. However, in order for a producer to be able to access these funds, they have to meet the eligibility criteria and show proof of a valuable track record before the moment of application.

There are over 600 national, regional or local funding systems in Europe, each with well-defined goals within the cultural policies of the state to which they belong. With these sources of financing, the European Union has become one of the world's largest film producers. In 2011, 1,336 films were made on the European continent, compared to the 817 in the US, 1,255 in India and 588 in China. Also, in 2011, Europe reached 963 million admissions<sup>3</sup>, compared to the 1,285 million on the North-American continent, 370 million in China and 3,000 million in India, and provided jobs for over one million employees in the audio-visual sector.<sup>4</sup>

The objective of these funds is to encourage local production, bring foreign productions to their territories, promote cultural identity, ensure a consistent work environment and the formation of an industry that has the technological means for production and the experienced skilled staff to provide the needed services.

For most Eastern European countries, the cinematographic funds are limited to national ones, and there are no regional or local financing systems. National funding systems cannot provide the entire production budget, so the producers are turning to external partners that can provide them with the missing pieces. As an alternative, European

support funds such as Eurimages or MEDIA are available for application, but condition producers to apply in co-productions.

It should be noted that all these funds, regardless of their nature, are selective support for film making, meaning that the projects benefiting from this aid are being chosen following a competition.

Choosing the co-production partners is a process that must be undertaken early in the pre-production process, even before the finalization of the budget estimate, as this often brings with it various additional costs, legal and tax constraints, but also advantages in obtaining all the necessary funds required. Applications for film funds should be done after signing the agreement with co-producers, as the presence of partners involved in the project is an asset for most funding sources. Then, the application for EU funding should be done after state funds have been confirmed, as obtaining national funding is a validation of the domestic importance of the project.

Tax incentives offered by governments to encourage production and budget spending on their country's territory are also an asset that producers are considering when choosing their locations and co-producers. Unfortunately, our country does not benefit from a tax program to be of interest to foreign investors in the field, unlike our neighbouring country, Bulgaria, for example. The decrease in the number of large-scale, high budget productions that were shot in Romania by the US studios in search of new locations, low-cost labour and cheap services also occurred due to this loophole related to the tax incentives.

Currently, it is quite difficult to talk about Romania as a potential minority co-producer in European productions. Cases in which Romania is involved as part of a foreign project are quite rare, and this is primarily due to the financial limitations of the Romanian producers. The prevailing financing model is the following: the Romanian producer initiates a project (script and director of Romanian origin), attempts to co-opt minor co-producers from Western Europe, apply (and hopefully win) with the national fund, respectively the CNC, while the co-producer applies to the funds to which they have access (national, regional), and then apply together to other sources of funding (MEDIA, Eurimages). The

<sup>2</sup> Communication from the Commission on State Aid for Films and Other Audiovisual Works, European Commission, Brussels, 2013

<sup>3</sup> European Audiovisual Observatory (2013). Focus 2013 –World Film Market Trends. Cannes/Strasbourg: European Audiovisual Observatory.

<sup>4</sup> Study conducted by KEA European Affairs, Multi-Territory Licensing of Audiovisual Works in the European Union, Raport final pentru Comisia Europeană, DG Information Society and Media, October 2010, p. 21

Romanian producer is also trying to get money from advertising and agents who contribute to the National Film Fund and, together with the co-producer or, as the case may be, the sales agent, also tries to secure pre-sale contracts with televisions. Unfortunately, when the line is drawn, budget coverage has not yet reached 100%, and the producers need to find creative solutions for adapting the project to the financial realities and other sources of funding.

The possibility of financing a film in co-production depends on the topic, its relevance and timeliness in the context of each territory, but especially the distribution potential. Format and duration are also very important, as feature films are much easier to fund than short ones, which cannot be distributed in theatres. However, the short film has found a good ally in the online platforms, as the new generations of consumers and the "Youtube" generation are much more accustomed to these formats.

To illustrate the above and to provide an example of co-production and financial plan securing, I will further present a case study on *LOVE LOCKER*, a short film directed by Andreea Cristina Borțun and produced by UNATC Atelier de Film (currently GS Atelier de Film) in co-production with Haiku Films (France).

### **Case study: LOVE LOCKER**

The work of a producer to secure the necessary funding starts from the first discussions with the author. Once the idea of the movie is set, even before the script is in place, the producer should search for potential programs that fit the profile of the film and its themes and needs.

Andreea Cristina Borțun, the screenwriter and director of the film we are going to analyse, found the inspiration for the films and plays she has written in the place where she was born, seen as a corner of the world, set in a temporal bubble where traditions remain unchanged, but which people leave.

Synopsis of the film: Year 1928, in Lete – a bizarre town located in the arid South of a fictional country, hundreds of miles away from the civilized world. Today, this God-forgotten place will shut its gates to the world: the last train, heading desperately towards the capital, will leave without looking back. Rita and Mino belong to these terrible lands and are secretly in love. They have been hiding their love from the girl's father, the head of the station in Lete, who has other plans for his daughter. The two had planned to run together since childhood,

and today, when the last train leaves the station and the luggage room closes forever, it is their only chance to fulfil that dream. The two manage to escape from Lete and the girl's father with the help of a mysterious suitcase.

The topic, portrayed by employing a magic realism style, proposes a fictionalized universe at the beginning of the century, with a sunburned, draughty city that cannot produce anything and it is opposing the mankind. This is quite different from the new Romanian wave and minimalism proposed by the contemporary directors, being also atypical for what foreign critics and festival programmers expect to receive at festivals from Romania.

I quickly understood that such a script would not be a safe bet for the National Script Contest (CNC) and according to the evaluation criteria of the application and the scores needed for the qualification, the chances were small. We decided that the first step towards financing it was to take advantage of our presence at international festivals and development programs, where I, as producer and Andreea, as screenwriter, were participating, and find a starting point from the outside. During the Berlin International Film Festival, Canon Europe, which promoted its new cameras, organized a script contest for the Berlinale Talents participants, offering for 6 winners the amount of €3,000 for film production and camera equipment estimated to reach a value of about €80,000. *Love Locker* was one of the six winners.

Before starting the actual pre-production, we calculated an ideal budget for the making of the film. It added up to €145.000 which was a lot of money for a short film. We understood then that the film would bring some financial difficulties, especially since it was a period piece and it had very particular sets. The initial financing plan looked like this:

Co-financiers	Financial contribution EUR	Percentage of the budget
Canon Europe (cash)	3,000	2%
Canon Europe (in kind)	80,000	55.17%
Rest to be covered by the producer (Atelier de Film) and other partners	62,000	42.83%

Taking into consideration that the film required closely prepped locations and period costumes, the art design would have taken an important part of the budget. Therefore, setting up partnerships and barters with young up-and-coming designers that were also interested in featuring their products was our go-to plan. In terms of sets, the best option was to build everything in a studio, with a skilled production design team. Most of the financing offered by Canon Europe was dedicated to the construction of the train station's luggage room and the building of the train compartment.

The shooting could only take place with the help of a great creative team that easily adapted to the production and the director's needs, being open to finding solutions for meeting the budget constraints. With the screenwriter also being the director, the decision-making process was eased and helped with avoiding disputes when it came to adapting the storyline or changing the characters' approach.

*Love Locker* presents a complex universe, but we chose to go for a *less is more* concept and tell the story within a limited space, having details representing the ensemble, the core of the plot being in a small luggage room in a train station lost in time. A secret is hidden in one of those lockers, which once

placed in any historical period or universe. It is a variation of the Shakespearian story of Romeo and Juliette, but with an apparent happy ending – the lovers get away, but they don't know where and what to expect next. Their journey, as individuals and as a couple only then begins and we don't know what will be waiting for them at the end of the line. In the film, the time and place are not specified, nor do they matter. The audience is invited to a lost corner of the world, where we embark on a distant journey alongside two characters determined to live life to the fullest.

However, for the crew to have a clear collective reference in terms of the visual style between the creative departments, establishing space and time related to something well known by all of us was imperative.

The main shooting location was the luggage room, the rest of the station being suggested with the help of the soundtrack: voices, whistles, specific noises. The actual train is only seen from the inside, from the fully packed compartment, where our protagonists board. The image of train is also implied by sound, as we are informed of its arrival and departure by what we hear and what we see in the expressions of the characters.

In terms of aesthetics and chromatics, the film looks like a scene taken out of Jean Pierre Jeunet's *A Very Long Engagement* (*Un long dimanche de fiançailles*, 2004), but adding the



revealed will contribute to the fulfilment of an impossible love story. It is more about what is not seen that makes the story more inciting.

Rita and Mino live in a world dominated by fear. Dumitru, the girl's father, once a very influential man in town, has lost his power and his daughter's life is the only aspect he has left to control now. Mino doesn't fit the husband type the father wishes for his daughter. Being aware of this, the two lovers create a plan to run away together, a plan that has been going on for a very long time now.

The universal character and understanding of this story is given by the fact that it can be

auctorial style of Wes Anderson in *The Royal Tenenbaums* (2001) or *Moonrise Kingdom* (2012) when it comes to the narrative structure and character construction. Cinematography is constructed with warm colours and dusty orange tones, suggesting a past and a present that have nothing left to offer, but also a hopeful light for the future which leaves those arid lands behind. The director put her signature on the film by inserting some elements that are specific to theatre, such as the chorus of the ancient theatre, symbolically added to mark fatality.

Audrey Tautou and Gaspard Ulliel in *A Very Long Engagement*



Doina Teodoru and Rareş Andriici in *Love Locker*

The shooting period was overcome by creativity, defying budget constraints, but once in the post-production process we were confronted with the new techniques and technologies imposed by the latest generation cameras used, the super-clarity of 4K and the RAW shooting format. Going through a very long conversion process and overtaking classic editing, we faced the need to reconsider the budget for post-postproduction of the image and sound, so that we wouldn't spoil at the end what was achieved with the new technologies during the shooting. Also, having to shoot on a studio set, the windows were in fact green screens for outdoor images to be added later.

Taking into account the high costs of colour grading, VFX and the rest of the needed procedures to bringing the film to a DCP screening copy, we began to consider co-production as a means to complete the film. And as East European producers guide themselves in such cases by Western countries, we've looked for programs dedicated to post-production and especially short films, to meet partners abroad who could get involved either through their own support in services, or through regional funds aimed at this process.

C3PM Forum Européen de Coproduction pour la Post Production, is a pitch and networking program for projects in post-production, which takes place annually during Courts Devant International Short Film Festival in Paris, France. The program works on a contest submission basis, where ten of the projects received are selected to be presented in front of producers, distributors and TV buyers.

Besides the opportunity to find trusted partners interested in short films, the program offers three awards following the presentation: pre-sale of the film offered by France 3 TV station, financial support for promoting the film offered by Unifrance and the free participation of the post-production facility Film Factory in the final stage of the film's development. *Love Locker* was selected among

the ten finalists and also won the France 3 Award.

Accepting the France 3 award meant that the film would be produced by or co-produced with France, which determined the search for a partner for the post-production process, who would sign the agreement with the television broadcaster. Thomas Jaeger, with his Paris-based company, Haiku Films, joined the project. The new budget for the post-production went up to 12.480€ for the entire period and it looked more or less like this:

Co-financiers	Financial contribution EUR	Percentage of the budget
Atelier de Film & partners (in-kind)	4,900	39.26%
Pre-sale France 3	5,000	40.06%
Rest to be covered by the co-producer (Haiku Films)	2,580	20.68%

If before applying to C3PM, the producer had carried out post-production activities through partnership services, even after obtaining the pre-sale, the activities would remain uncovered with the amount of 2.580€, a sum for which the co-producer should apply to regional funds and together with the producer and other partners find solutions to cover the missing part.

Pierre Funck, Swiss composer who discovered the director in the European Short Pitch program in Luxembourg, decided to join the project, contributing with a soundtrack proposal perfectly fitting the film author's vision. Lorand Toth, with his company Meridional Media, also joined the crew.

The particularities of this film, leaving aside the peculiar universe created, which stimulated the creativity of the crew in terms of production, are kept by financing the film mainly through obtaining in-kind services. Nevertheless, all these services can be quantified financially, and when a new co-producer is added, the contribution of each is calculated by percentage of participation. When drawing the line, the participation percentage for *Love Locker* at this time is the following:

Country	Budget participation percentage	Details
Romania	93.75%	Atelier de Film and Romanian partners
France	5.22%	Haiku Films France 3
Switzerland	1.03%	Composer

By the European Convention on Cinematographic Co-production, *Love Locker* is not considered a co-production, given the fact that the percentage of participation in a three-party co-production should be minimum 10% for the minority co-producers. Therefore, France and Switzerland should fall under the co-financiers' title. However, in the case of an independent co-production and a short film format such as this project, which doesn't

benefit from European funding programs such as MEDIA, Eurimages, or state funding, the rules are set by the involved co-producers by mutual agreement. Therefore, the French partner obtains the co-producer status by selling the film to the French TV station, thus covering budget expenses, a very important asset for getting the film out of the post-production stage and further into distribution and festival screenings.



*Love Locker* chorus, a voice of fate and a magic realism element of the story that is perceived by the viewer as a narrator

## Chimiothérapie – post-thérapie par le cinéma



Florica FAUR<sup>5</sup>, Ph.D,  
West University Vasile Goldis, Arad

### Abstract

Les dernières décennies on a discuté le problème du cancer mammaire qui provoque chaque année la mort des milliers de femmes aussi bien aux Etats-Unis qu'en Europe. Cette maladie est vue avec détachement jusqu'au moment où l'on est touché soi-même. C'est un combat dévastateur et personne n'y est préparé. Les trois films que nous présentons ici ont beaucoup de points communs même si tous les trois ont été réalisés la même année (*Ma Ma*, mise en scène par Julio Medem, Espagne, 2015, *Chemia*, mise en scène par Bartosz Prokopowicz, Pologne, 2015, *Miss You Already*, mise en scène par Catherine Hardwicke, Etats-Unis, 2015).

Dans les trois films, la chimiothérapie apparaît comme unique solution de guérir, mais sans en donner la certitude. La thérapie consiste à administrer des substances chimiques afin de traiter cette maladie, processus au cours duquel les patientes perdent leurs cheveux. Ce trauma de perdre ses seins, de déchirer son corps est un thème extrêmement intime, bien mis en relief par les trois scénarios cinématographiques. Toutes les trois femmes sont jeunes, féminines, mères ou enceintes au cours de la chimiothérapie, tout en espérant dans un miracle pour que finalement elles assument leur mort comme une fin naturelle. Il y a des éléments communs dans les trois films, étant donné le réalisme de chacun.

**Mots clés:** *cancer, chimiothérapie, femmes, corps, mort.*

### Introduction

Une forte relation s'installe entre la cinématographie et la vie affective. Le film a la force de nous affecter au niveau sensoriel par

l'implication de l'imaginaire. L'objet de cet article c'est les trois films sur le cancer mammaire, découvert dans différentes étapes de son évolution et la manière dont réagissent

<sup>5</sup> Florica Faur, Ph.D, is Associate Professor at the Faculty of Human Social Sciences, West University Vasile Goldis of Arad. She first graduated with a PhD dissertation at the Petru Maior University Targu-Mures (The instantiations of femininity in the literary work of Camil Petrescu, 2011). She is the author of several poetry books: *Piele de împrumut* (Skin to lend), 2009, *Lamé – trupul nu știe nimic* (Lamé – The body knows nothing), 2015 and others.

Florica Faur has conducted several studies in a postdoctoral scholarship at the Alexandru Ioan Cuza University of Iași the topic (*Representations of corporality in interwar literature*, 2014). Florica Faur wrote dozens of articles on various themes, writers and comics.

les trois femmes au moment où elles apprennent le diagnostic et aussi au cours du traitement. Les trois patientes ont presque le même âge, encore jeunes et conscientes de l'atout que leur corps représente et surtout les seins d'une femme. Apparemment elles ne luttent pas seules, mais la solitude et la peur les accablent, de sorte qu'elles ont des gestes désespérés. Leur corps « désarticulé » se perd, le combat qui suit n'a plus lieu sur des positions d'égalité. Elles ont la sensation d'appartenir à un autre règne, à un corps « extraterrestre » qu'elles ne reconnaissent plus.

### La maternité comme un sac élastique

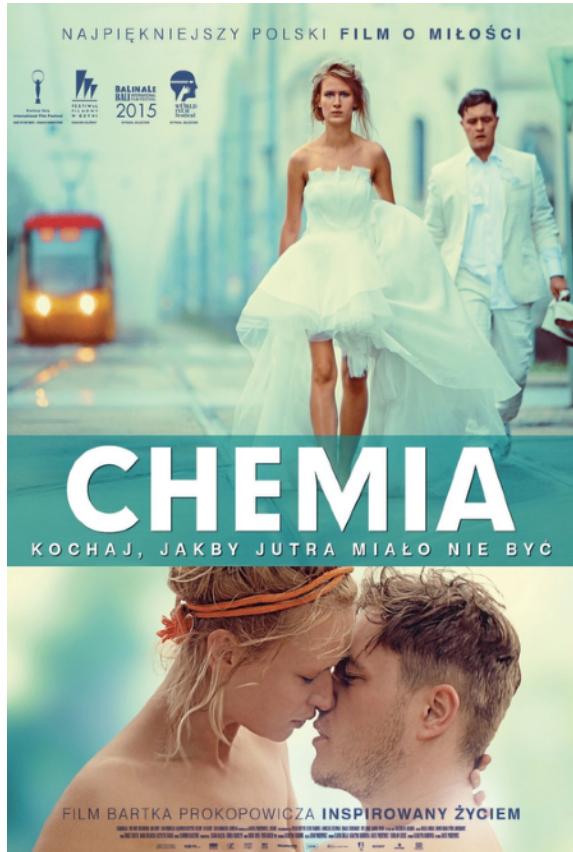
Dans le drame espagnol *Ma Ma*, le metteur en scène et scénariste Julio Medem surprend l'univers féminin des sens, leur sensualité de même que les implications de la sensibilité féminine. Magda est professeur au chômage qui découvre qu'elle a le cancer au sein. De plus, son mari, toujours professeur, la trompe

l'équipe de Real Madrid, à la recherche de futurs footballeurs.

Medem avoue que cette idée lui est venue en 2006 pendant qu'il visitait le Musée d'Art de Düsseldorf. Il y a été impressionné par la statuette « Femme de bronze nr. 6 » de Thomas Schütte. La femme représentée par la statuette est contorsionnée de douleur et c'est l'histoire de Magda qui se laisse envahir par la mort, elle lutte avec la maladie et finalement elle apprend à vivre avec le cancer. Magda fait la connaissance d'Arturo juste au moment où sa fille meurt dans un accident et sa femme, dans le coma, meurt-elle aussi. Abandonnée par son mari pour une femme plus jeune, malade de cancer, on se pose la question: le drame de qui est-il le plus grand? C'est la douleur qui lie le nouveau couple et c'est à travers le cancer qu'ils partent ensemble pour affronter la maladie. Le cancer est vécu par les deux, l'homme prie souvent devant un crucifix situé sur un mur de la chambre, la femme le regarde sans faire appel à la foi. Elle le regarde en silence et, à la fin, elle avoue que c'est lui, l'homme, qui est le seul Dieu en qui elle croit.

Ce qui surprend c'est la manière dont le scénariste imagine le parcours de la maladie, très réaliste, comme une pellicule déroulée rapidement. Pas de compromis, la sincérité est maximale envers les autres et envers soi. Dès sa première visite chez le médecin gynécologue, Magda apprend le diagnostic, mais son attitude est superficielle, elle est attirée par la photo d'une fillette de Sibérie, Natasha, qui allait être adoptée par le médecin et sa femme. Cette image la poursuit aux moments les plus inattendus devenant une sorte de leitmotiv – l'ange sauveur. Magda s'accroche à un espoir qui ne vient pas des médecins, mais d'elle-même. Elle devient enceinte avec Arturo au moment le plus inattendu et elle décide à garder cet enfant, étant convaincue que ce sera une fillette. Tout à coup, son corps n'est plus inutile, car il renaît grâce à un enfant, le ventre de Magda devient un paradis parlant. Elle se sauve elle-même, elle sauve Natasha, par la naissance et sauve aussi l'homme aimé en lui offrant une fillette qui remplace sa fillette perdue.

La découverte du corps mutilé par le cancer est le choc qui change son attitude envers la maladie et son rétablissement. La perte d'un sein équivaut à la décomposition du corps. Le corps appartient à la vie et s'il disparaît, la mort s'installe. L'approche du danger est suggérée par l'approche des crabes de sable quand la nouvelle famille va à la mer. Encore petits, ces crabes vont croître telles les cellules



avec une étudiante. Elle reste avec son petit garçon passionné de football à affronter toute seule l'opération et la chimiothérapie. Pendant un match, elle connaît Arturo, un recruteur de

malades. Parmi les diverses significations du crabe selon le dictionnaire des symboles<sup>6</sup>, le crabe symbolise le mal ou le démon du mal, mais aussi l'avatar des forces vitales transdescendantales. Pendant sa grossesse, Magda revoit toujours plus souvent Natasha et, juste avant d'accoucher, elle apparaît au bord de la mer chasser les crabes qui avaient grandi entretemps. Les cellules malades voudraient consommer la chair de la femme, mais l'enfant qu'elle porte la sauve. La croissance des crabes, selon les mêmes symboles, suggère aussi des pluies bienfaisantes pour la fertilité de la terre.

Le médecin Julian s'attache beaucoup à sa patiente et après lui avoir fait la mastectomie du sein droit constate le désastre: le cancer s'est répandu dans tout l'organisme. Il est aux côtés de Magda, chante pour elle et l'encourage à apprendre à vivre ses derniers six mois. Il lui propose un traitement palliatif pour « améliorer la qualité de sa vie ». Sa réponse est la suivante: « vomir toute la journée, me sentir comme une merde, de nouveau chauve »<sup>7</sup>. Le premier choc est celui de la perte des cheveux, puis celui de la découverte de la cicatrice après l'opération. La femme forte devient frêle, presque transparente. Les cheveux semblent se détacher du corps, tous les organes importants cèdent. Leur aspect extérieur reçoit une innocence enfantine, le cancer les transforme en anges. La femme chauve se comporte comme si elle faisait partie d'un autre règne. Elle traite son corps comme un médecin, comme un alter ego, son double commence à fonctionner: les restes de la femme saine et la femme malade. La raison et le corps continuent leur lutte, mais le corps perd de plus en plus de ses territoires et finit par se rendre.

La tête symbolise l'essor du principe actif<sup>8</sup>, et par rapport au corps qui appartient à la matière, la tête appartient à l'esprit manifesté. Le metteur en scène recourt à des images animées, le cœur de la femme, rouge, derrière les tissus malades, continue à pomper le sang. La fillette tient loin les cellules mauvaises qui peuvent affecter le cœur. Ce type d'animation équivaut à l'entrée de la caméra à filmer, de façon secrète dans le corps de la femme et à la présentation d'images qu'elle-même ne connaît pas. Dans le cadre de la littérature roumaine, M. Blecher fait une telle

expérimentation dans son livre « *Le terrier éclairé* » où le lecteur participe au voyage le plus intime du corps humain.<sup>9</sup> L'art cinématographique réunit les images de l'intérieur du cadre à celles oniriques de sorte qu'on peut atteindre les plus profondes couches de la réalité; tandis que les pulsions organiques rappellent les mondes profonds qui vibrent au plus profond de l'être humain.

Les scènes alternent entre réalisme et fiction, quand la fillette apparaît aux moments les moins attendus ayant été vue seulement par Magda. La femme assume sa mort, laissant tout, de façon organisée, derrière elle. Les mains qui sèment des graines de fleurs dans la terre saine suggèrent la fertilité qui se réalise par elle. La terre est le symbole de la fécondité et de la régénération: « La terre supporte et le ciel couvre. »<sup>10</sup> La fillette apparaît toujours plus souvent devant ses yeux, un jour, à table, elle caresse son frère triste avec des gestes encourageants. Les préparatifs pour l'accouchement et la mort à la fois sont réalisés par l'enregistrement d'un petit film dans le jardin plein de fleurs pendant que la mère parlait avec sa fille qui n'est pas encore née. Sa vocation de professeur et de mère la conduit au développement d'une philosophie de la vie pour son fils de sorte que la souffrance soit diminuée.

La relation vie-mort, parent-enfant, femme-homme, présent-futur, âme-raison-Dieu (« Dieu est notre défense contre la mort », « Qu'est-ce qu'on fait pour être heureux? », « L'âme est-elle immortelle? »), ces relations sont rendues le long du film par l'accent mis sur les dialogues du personnage féminin. La leçon de vie pour le garçonnet Dani vient des discussions que Magda porte au moment où l'enfant écrit ses devoirs. « Tu dois croire à la vie pour vivre heureux », « Pleure quand tu as une grande douleur, mais n'oublie pas de rire ». Le médecin gynécologue chante pour sa patiente malade des vers sur ce que signifie la vie: *aimer, espérer, lutter, mourir*. L'adoption n'a plus lieu, mais Magda l'adopte par la pensée dans son ventre, Natasha apparaît tel un ange sauveur aux moments les plus difficiles ou les plus heureux. La force de la pensée fonctionne et ce qui en ressort c'est que la grossesse et le cancer sont compatibles. On donne la vie en échange d'une autre vie qui vient soutenir ceux qu'on aime, à sa place. La

<sup>6</sup> Jean Chevalier; Alan Gheerbrant (2009). *Dictionar de simboluri*, Iași: Editura Polirom, p.290.

<sup>7</sup> Dans cet article on cite la version doublée.

<sup>8</sup> Idem, op.cit. pp.185-186.

<sup>9</sup> M. Blecher, (2011). *Le terrier éclairé*, București: Editura Curtea Veche.

<sup>10</sup> Ibidem, *Dictionar de simboluri*, p. 688.

maternité est celle qui vaincra, la bataille n'est pas perdue quand on laisse derrière soi le tout préparé. Le film la présente étendue, sans vie, la fillette sur sa poitrine et le sourire aux lèvres. Une fin presque optimiste.

#### Un possible traité de restauration

La perception de son propre corps malade de cancer du sein ne diffère pas beaucoup dans le film *Chemia* (2015), mise en scène de Bartosz Prokopowicz, film dédié à la mémoire de sa femme, Magda Prokopowicz tuée par le cancer en 2012. Donc le film part d'une histoire du metteur en scène, ce qui explique la profondeur de ce film. La première de ce film a eu lieu au Festival de Film de Karlovy Vary, cinquantième édition, où l'actrice Agnieszka Zulewska, qui joue le rôle principal, recevra le prix pour le meilleur rôle féminin. Apparemment sans aucun rapport, les deux films, espagnol et polonais, se rencontrent par le même thème et par la manière de rendre la sensibilité du sujet. De plus, le personnage féminin espagnol a le même nom que la femme du metteur en scène polonais, et l'action espagnole se passe en 2012, la même année de la mort de Magda Prokopowicz. Les deux couples (Magda-Arturo) (Lena-Benedykt) se rencontrent au moment où les hommes traversent une crise (la femme et la fille d'Arturo meurent en accident, Benedykt veut se suicider comme son père); mais l'attention est attirée par les femmes au moment où elles sont diagnostiquées avec le cancer mammaire. Les deux se rencontrent à la limite, chacun manquant de perspective.

Le cadre de conte se construit avec chaque séquence, la vie est envisagée comme une histoire où, quoi qu'il arrive, les personnages se lèvent et partent plus loin tout comme dans les dessins animés.

Dans *Chemia*, la caméra éclaire un petit autel de la Sainte Vierge Maria au bout du lit. « Donc où est le paradis? » - demande la fille. « Ailleurs », lui répond-on, quand il entre dans la chambre aux fenêtres peintes en noir et la corde suspendue, dans l'attente. Lui, il s'intéresse *au néant, à la fin, au collapse, à la paix et à la transparence*. Il la demande en mariage dans le cimetière. Le fil rouge du film se construit, la maladie est anticipée. Leur danse pareille à des poupées mécaniques parmi des hommes âgés, rongés par la routine et « à demi-morts » se combine avec l'animation dynamique et colorée. Les deux à la limite. « Souffrir demande plus de courage que mourir » (Lena).

Le metteur en scène se débarrasse de la poétique réaliste en introduisant des séquences animées pour décrire la maladie et

distraire l'attention de la réalité extérieure. La maladie n'est qu'un dérèglement dans le jeu trop sérieux de la vie. Le cancer est illustré sous la forme de tiges pleines de sang qui poussent comme les plantes carnivores qui prennent leur nourriture dans le corps de la femme. Le long du film s'installe une abstraction lyrique qui croît alternativement par rapport à l'évolution de l'action. Cette production polonaise est très forte, une raison de plus pourrait être le drame vécu par son metteur en scène. La métaphore de l'espérance transparaît dès le moment où Lena lave les vitres peintes en noir, tandis que Benek fait descendre la corde préparée pour son suicide.

La maladie change les gens, les force à recourir à des mesures extrêmes, et donner naissance à une nouvelle vie c'est risquer et espérer. Les articles encourageants lus dans diverses revues n'aident pas Lena, ce qui lui reste c'est de vivre sa propre mort. D'ailleurs elle emploie souvent ce mot. Elle ne se trompe pas. C'est un film de signes. Le mannequin de la vitrine, sans cheveux et habits qu'elle va remplacer, suggère subtilement l'humour, mais aussi le fait qu'une femme malade, après le traitement de la chimiothérapie, peut être facilement confondue avec une poupée. Elle s'assied dans la vitrine, déshabillée, à côté d'autres mannequins, et les hommes qui passent dans la rue ne la remarquent pas. Elle sera toute seule dans sa souffrance, même si elle a, à ses côtés, un homme qui l'aime. Après tout, la mort comme la vie, est individuelle.

Lena est habillée dès le début avec une robe en deux couleurs, violet – couleur du deuil et jaune – couleur du soleil, partagées sur la verticale, annonçant les séquences qui vont suivre quand sa vie se divise en deux, laissant de la place à la mort. Benek est un photographe qui a des pensées suicidaires et qui perd son travail. Leur premier dialogue se passe dans un parking souterrain où il commence à pleuvoir brusquement: « Sais-tu danser? », « Non », « Rire? », « Je ne m'en souviens pas », « Vivre? », « Pour peu de temps », « Parfaitement ». La femme se plaint seule avant de savoir ce qui va suivre et ses répliques sont chargées de sous-entendus. Les deux se décident de vivre avec frénésie, leur volonté de vivre est fondée sur l'amour et se développe davantage quand ils prennent vraiment conscience de la mort. « Moi, je ne veux vraiment pas mourir », dit la jeune femme. Quand on ne peut pas vivre pour soi, ça vaut la peine de vivre pour l'autre, voilà l'idée qui s'entrevoit.

Les deux metteurs en scène, le Polonais et l'Espagnol, cherchent à « adoucir » le drame par la musique. Dans *Chemia*, il y a un

personnage féminin qui n'est vu que par le public spectateur qui accompagne les deux autres et qui chante. Les vers parlent de l'acceptation du corps aimé même s'il est malade. Le scénario tourne autour d'une relation d'amour entre deux personnages obsédés par la mort, l'un pour des raisons psychologiques, l'autre, à cause d'une grave maladie. A la différence du scénario du film *Ma Ma*, où les médecins encouragent une grossesse pendant le traitement de la chimiothérapie, dans *Chemia*, les médecins découragent une telle décision, les deux jeunes assumant leurs problèmes et luttent à leur propre compte. L'enfant est un espoir ici aussi, Lena vit pour voir sa fille, mais elle comprend que sa vie va décroître, tandis que celle de sa fille va croître.

La mastectomie est rendue par l'animation qui a le rôle, cette fois-ci, d'apprivoiser la situation, de transmettre la sensation que ce n'est pas vrai, que ce n'est qu'un jeu à la suite duquel tout reprendra son cours naturel. Les racines de la maladie restent sous la peau cousue comme une menace. La fragilité des personnages féminins n'est que la fragilité de toutes les victimes du cancer. Le blanc est prédominant, mais ici il suggère plutôt le deuil. Le commencement de la chimiothérapie est évoqué toujours par l'animation. La chimiothérapie c'est une goutte jaune qui fait des ravages produit des désastres parmi les cellules malades. Lena doit supporter un traitement dur de la part du personnel médical. Dans *Chemia*, le dialogue se construit dans des espaces vides, dans le silence. Il n'y a pas de réplique sans signification. Tout a un sens, la préoccupation de ceux qui se trouvent derrière la caméra est maximale pour que tout soit parfait. Quand la parole ne peut plus être exprimée verbalement, intervient l'écriture sur les murs, refusant de nommer ce qui pourrait leur être fatal. Le nom de la fondation « Rak'n Roll » apparaît souvent, c'est la fondation créée par la femme du metteur en scène avant de mourir. Il vaut mieux ne pas attirer le mal en le nommant. Lena prononce un monologue sur la peur quand Benek n'était pas là. « Je suis une peur défigurée » disait-elle. La peur s'insinue dans toutes les actions qui suivent. Sa physionomie change, son ingénuité devient violence, elle se bat avec elle-même pour garder sa féminité, mais le manque des seins la démoralise. Ce n'est plus une femme attrayante, c'est ce qu'elle croit au moins, elle n'attire plus son partenaire, elle n'est qu'une « extraterrestre ». Les seins sont les atouts de la féminité, non pas les jambes, ni le sexe, ni les hanches, ni les bras, ni le cou, ni les lèvres. Tous les organes perdent graduellement leur

valeur, mais l'accent tombe sur le manque des deux seins. Même si son partenaire reste à côté d'elle, même s'il s'enveloppe en bandes pour ressembler à une momie par amusement, même s'il tond ses cheveux avant de tondre ceux de Lena, malgré cela, elle est seule dans sa maladie. Son image aux bras tendus ressemble à Jésus sur la croix. Cette femme porte seule sa croix qui est de plus en plus lourde. Benek pense que pour lutter contre le cancer, il faut le faire en équipe, la trahison est punie avec la mort. Lena ne croit pas à ce jeu, elle est vulnérable et se situe seule du côté de la lutte. Elle cherche désespérément des solutions médicales, s'accroche à l'idée que les nouvelles expérimentations des Etats-Unis pourraient l'aider. Elle chasse son mari parce qu'il ne peut pas amasser l'argent nécessaire. Même si la petite Tosia vient au monde, Lena ne sait plus le chemin du retour, elle s'obstine à aller sur son chemin. Il n'y a rien qui puisse la faire sortir de sa tristesse, la situation devient insupportable dans ce couple. La vie n'est plus qu'un prolongement du prélude de la mort. Benek commence à boire, il n'est plus responsable de l'enfant, la joie de vivre disparaît et à sa place vient s'installer le jeu vidéo sanglant. La maladie qui progresse apparaît en animation comme un roulement de lignes et de formes grossies au-dessus d'un contour frêle de femme tenant un enfant dans ses bras. Lena est désespérée et, dans un moment de furie, chasse son mari. Benek vient de préparer une surprise partie. Elle affecte avoir gagné la lutte avec la maladie par la naissance d'un enfant, mais la réalité est différente, beaucoup trop dramatique. Les conventions résistent pendant un certain temps, mais la solitude remplit les chambres de la maison.

La jalouse est une dernière tentative de défendre le territoire de la féminité. Lena accuse Benek de regarder les seins de sa collègue. Elle ne peut pas surmonter cet énorme handicap: une femme plate autour de la poitrine. Le miroir devient l'ennemi de la réalité, et c'est la réalité elle-même. Le miroir doit être peint et éliminé ce que fera Benek quand il comprend que le miroir fait du mal à sa femme.

Une scène très forte a lieu quand le prêtre est accablé par le drame de son ami et arrache les clous de la couronne de Jésus. Une façon de montrer que la souffrance peut être aussi dure. Il les marie, leur rend visite et leur donne une leçon sur la famille chrétienne qui donne naissance à la vie. Comme ça, ils ne se haïront pas, croit-il. L'amour et le cancer se repoussent, « on ne peut pas être plein d'amour en état terminal » dit Lena. Sa mort

commence par la préparation pour la mort. Elle met la nourriture dans des casseroles, elle prépare tout comme si son mari avait besoin de survivre et elle s'en va mourir. Comme un animal, loin de sa maison. L'animation continue à transmettre des messages sur ce qui se passe dans le corps de sa femme, et là, les deux films se ressemblent de nouveau. Les tiges cancéreuses diminuent, tout se calme dans le corps et le silence s'installe.

### L'espoir reste derrière

Le cancer du sein est le sujet de beaucoup de productions littéraires qui, par la suite, deviennent des projets cinématographiques, comme c'est le cas du film *Miss You Already*, le troisième film de 2015, américain, ayant le même thème: le cancer du sein. Dans ce film, le combat est livré sur deux plans, le couple Milly-Kit (le mari) et Milly-Jess (sa meilleure amie depuis la maternelle). A l'âge adulte, Milly se marie avec son amant Kit, rocker, tandis que Jess se marie avec Jago. Peu de temps après, Milly apprend qu'elle souffre de cancer du sein. Elle ne sait pas comment dire cela à son mari, elle dit la vérité seulement à Jess. La vie menée par ce couple actif sexuellement ne permet pas la maladie mutilante tel le cancer. Jess est celle qui l'aide à mener à bien les séances accablantes de la chimiothérapie. Toute la problématique de maladie est passée en revue: la découverte de cette maladie, le refus d'accepter ce diagnostic, la minimalisation de la maladie, la chimiothérapie, la chute des cheveux, la perruque. Quand Milly accepte qu'elle est malade, elle rit beaucoup et explique à ses enfants que la maladie peut être vaincue jusqu'au moment où la force physique diminue, ses cheveux tombent. C'est aussi la formule trouvée par le metteur en scène: le rire, les apparences. Milly joue son rôle dans sa propre pièce et le joue de mal en pis.

Elle apprend qu'elle doit faire une double mastectomie, ce pourquoi elle s'anesthésie dans un bar. Elle se regarde différemment, elle sent perdre certaines armes qui l'aident à gagner. C'est une femme pour laquelle l'aspect physique est très important, aussi bien dans sa relation avec elle-même qu'avec les autres. Dans le bar, elle découvre ses seins et demande au barman: « Ce sont des seins que tu voudrais toucher? ». Elle recourt à l'exhibitionnisme, elle ne sait pas gérer la situation. Elle dit à son amie: « J'ai l'aspect d'un mutant, personne ne va payer de mine pour moi ». Son mari est un bon papa pour leurs enfants, mais il oublie que sa femme n'a plus de seins, il la touche comme si elle en avait encore. Cette scène est très

douloureuse pour Milly et elle cherche une aventure avec un homme qui puisse la désirer telle quelle.

Dans cette production cinématographique intervient une grossesse, non pas de la malade, mais de son amie qui se comporte comme une jumelle. Sur la dernière partie du chemin, quelqu'une est prête à naître, tandis que l'autre est prête à mourir. Jess apprend qu'elle est enceinte juste au moment où Milly apprend qu'on lui fera une double mastectomie. Leur amitié sera soumise à une dure épreuve, mais elle résiste même à l'aide de la douleur.

Sans animation aucune, le procédé du metteur en scène recourt à la focalisation sur le visage qui transmet rigoureusement les changements intérieurs. Le premier plan est une synthèse d'états affectifs qui attire l'intensité de l'image. Le corps apparaît dans toute sa splendeur, sensuel, maternel, professionnel et, finalement, détruit. La femme qui recevait des compliments, en se faisant remarquer dans chaque groupe, à présent elle traîne appuyée sur une canne et porte des lunettes dioptriques. Les dialogues sont réduits au minimum et sans trop de profondeur. La focalisation se dirige vers le corps en tant qu'intermédiaire entre les deux réalités.

Les trois scénarios expriment leur réalisme à travers plusieurs éléments communs. Dans *Ma Ma* et dans *Miss You Already*, apparaît la même réplique adressée au médecin avant de leur communiquer la fin imminente: « Pourquoi me regardes-tu comme ça? Je connais ce regard! », pendant qu'on lit la peur sur leur visage. Et Magda, et Milly caressent leur perruque ou bien la regardent au début comme une concurrence. Quand les deux femmes « mettent bas les armes », la perruque est mise dans une boîte/un sac et cachée dans une armoire. On organise une surprise partie à Lena et à Milly qui les remplit de dégoût. Le théâtre qu'elles sont obligées de jouer le public devient trop fatigant. Après la mastectomie, la caméra est focalisée sur le dos ratatiné du personnage chauve, cette image étant déchirante. La poitrine de la femme ayant deux coupures horizontales au lieu des seins est commune aux trois films. On mise sur le transfert somatique de l'humain vers le virtuel et inversement. Le corps féminin vibre au cours des scènes de chimiothérapie, devant la réalité plate de l'écran, la vie ne situe plus seulement à l'extérieur, elle perce l'écran et en sort dehors. Avant de mourir, Lena et Magda laisse les affaires en ordre et préparent des casseroles avec de la nourriture comme pour un long voyage.

On construit à travers les trois films une philosophie du cancer du sein capable de soutenir moralement et psychologiquement. La fin est dramatique, mais le parcours des

trois scénarios maintient un état de tension qui permet l'intériorisation du monde virtuel dans le monde réel.

## Références

- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alan (2009). *Dictionar de simboluri*, Iasi, Editura Polirom.  
Blecher, M. (2011). *Vizuina luminată*, Bucuresti: Editura Curtea Veche.  
Gheorghe, Cezar (2014). *Gândirea cinema*, București, Editura Cartea Românească.  
Bibliographie online:  
Bibliografie online:  
<https://f-hd.net/ma-ma-2016-filme-online-subtitrat-in-romana> (vizionat 12.02.2018)  
<http://filme-seriale.gold/chemia-2015-online-subtitrat-in-romana/> (13.02.2018)  
<http://filmedivx.online/miss-you-already-deja-mi-e-dor-de-tine-2015-film-online-subtitrat.html> (14.02.2018)  
[cineuropa.org/f.aspx?t=film&l=fr&did=293854](http://cineuropa.org/f.aspx?t=film&l=fr&did=293854) (15.02.2018)  
[www.rp.pl > Kultura > Film](http://www.rp.pl/kultura/film) (17.02.2018)

## Brady Corbet, *L'Enfance d'un chef* – techniques de manipulation



Andrei C. ȘERBAN<sup>11</sup>, Ph.D  
„Lucian Blaga” University, Sibiu

### Abstract

Brady Corbet's movie, *The Childhood of a Leader* (2015), is one of the most surprising cinematic productions of the decade in which the debutant American filmmaker develops a remarkable acoustic and visual aesthetic that shatters the spectator's horizon of expectations. By using a series of apparently conventional techniques similar to a mystery movie, the young director succeeds in manipulating the viewer's prospects, avoiding the clichés of a violent film, in order to create not just an intelligent traumatic main character, but also a dazzling parable on the universal Evil.

**Keywords:** Brady Corbet, manipulation, cliché, parable, evil

### Introduction

(Re)connu, le plus probablement, après l'interprétation impeccable qu'il a eu dans la version anglaise du film *Funny Games* (2007) sous la direction de Michael Haneke, l'acteur Brady Corbet a lancé en 2015, en qualité de réalisateur, son premier long-métrage, en se plaçant rapidement, à cette occasion, sur la liste des plus prometteurs metteurs-en-scène débutants. La popularité (surtout de niche, en reconstruisant les choses d'une manière

rétrospective), du film de Corbet, intitulé *L'Enfance d'un chef* (*The Childhood of a Leader*), allait apporter au jeune artiste de 28 ans non seulement la participation à quelques-uns des plus importants festivals de film du monde abrités, parmi les autres, de Munich, Istanbul ou Sydney, mais aussi le Prix pour le début dans le cadre du Festival International de Film de Venise.

Inspiré librement du récit homonyme de J.P. Sartre, le film de Corbet (qui, ensemble à

<sup>11</sup> Andrei C. Șerban is a Ph.D. in the Faculty of Letters and Arts of the "Lucian Blaga" University, Sibiu. He has published literary chronicles in specialized journals (*Timpul*, *Euphorion*, *Poesis International*), theater and film chronicles in *Aplauze*, *J.A.S.* and *CA&D*. He is also a reviewer at The Monthly Film Festival. Andrei C Șerban moderated meetings with directors and actors at Este Film Festival (2015-2017) and TIFF Sibiu (2016-2017), being also responsible for the Neorealism and New Realism section of Astra Film Festival 2015. He published a volume of poetry at Charmides Publishing House (2015).

sa femme, Mon Fastvold, signe aussi le scénario de cette production) ne présuppose une simple adaptation *canonique* à l'écran<sup>12</sup>. En dépassant les arres textuelles que le référent littéraire puisse relever, au moins du point de vue formel, *L'Enfance d'un chef* est une impressionnante construction cinématographique qui excelle par la gradation imperceptible d'une tension implosive, derrière un apparent statisme qui pose en second plan le fil épique des évènements. Narrer ce film est, comme en beaucoup d'autres cas, le déposséder justement de l'atmosphère sombre que le metteur-en-scène illustre graduellement le long de cette permanente implosion émotionnelle: en 1919, Prescott ensemble à ses parents autoritaires, d'une position sociale extrêmement favorable, s'établissent dans un ancien manoir de France. En dépit de son apparence angélique, l'enfant Prescott subit trois crises plus ou moins explicables (le metteur-en-scène va les nommer dans les titres des chapitres qui représentent le découpage du film *tantrum*<sup>13</sup>) qui se manifestent au début par l'action de jeter des pierres dans les gens qui se rendaient à l'église et, dernièrement, par celle de briser la tempe de sa propre mère, pendant un dîner fastueux. Tous ces détails coïncident avec la signature du Traité de Versailles qui, quoiqu'il conclût la première conflagration mondiale du XXème siècle, allait annoncer la deuxième.

En dehors des aspects strictement épiques qui orbitent autour de Prescott (interprété par Tom Sweet) ou de sa mère (Bérénice Bejo), auxquels s'ajoutent quelques autres personnages secondaires qui portent la signature de quelques acteurs comme Liam Cunningham, Stacy Martin ou Robert Pattinson, la principale qualité de ce film réside dans la capacité du metteur-en-scène de défier, dans un permanent état de tension l'horizon d'attente du spectateur, en lui traçant une suite de formules cinématographiques reconnaissables dont, dernièrement, il détourne leur finalité. Ensemble à tous ces aspects, le caractère, disons, *transparent* de ce film qui ne clarifie pas en totalité la démarche évolutif des personnages, en laissant la place à quelques syncopes narratives qui défient, en fin de compte, même le référent historique, transforment l'œuvre de Brady Corbet non

seulement dans une échantillon de violence domestique qui se métamorphose dans une violence politisée au niveau social, mais aussi une métaphore du mal, de la périssabilité de l'âme, associée implicitement à l'âge de l'enfance.

### Le défi d'un cliché

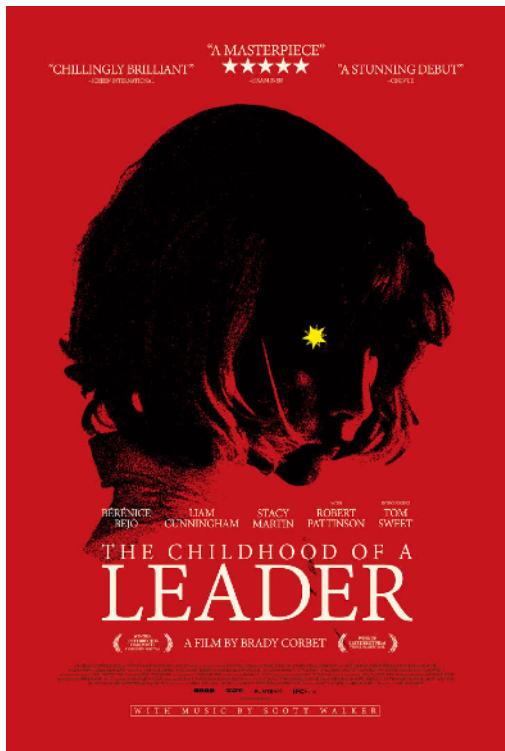
Une *ouverture* qui ramasse des images d'archive découpées de la Première Guerre Mondiale, dans une succession de cadres en blanc et noir, accompagnés par les stridences d'un orchestre invisible emmène, dès le début, le spectateur des champs de bataille de la sanglante conflagration dans l'intimité d'une église de village. Les tonalités dynamiques et, pourtant, ponctuées des dissonances macabres de la colonne sonore accompagnent celui qui regarde le film le long de la voie ferrée jusqu'au milieu de la nuit de cet espace rural qui se prépare pour la fête de Noël. En regardant par la fenêtre de la sainte maison, on remarque dans un crescendo de stridences acoustiques une file indienne d'enfants vêtus d'anges qui descend les escaliers. Le cadre se fige sur le profil du dernier enfant – sur la figure androgyne de Prescott. La musique s'accentue progressivement, au fur et à mesure que l'œil du metteur-en-scène fixe le visage de l'enfant situé en pénombre qui attend d'entrer sur scène. La percussion de plus en plus violente gagne en ampleur, en dépit du statisme de l'image qui surprend Prescott. Encore un instant et... silence. La démarche événementielle reprend son cours: Prescott joue son rôle d'ange qui annonce la naissance du Rédempteur, dans les échos sourds des répliques des autres enfants abrités par les murs de l'église. Ce stratagème acoustique que Brady Corbet va reprendre le long de l'entier film a, comme on va le remarquer jusqu'au final, un caractère purement trompeur.

En misant sur la colonne sonore créée par Scott Walker (qui ne dépasse pas 28 minutes sur la durée de l'entier film) dont les inflexions se placent à la frontière entre le suspense dynamique spécifique à la musique de Danny Elfman, les stridences de Bernard Hermann et la percussion violente de Stravinski, Brady Corbet utilise l'emballage acoustique non seulement pour faire appel à une formule qui mise sur l'anticipation du fil dramatique. Dans

<sup>12</sup> Quoique le film est inspiré de la nouvelle homonyme de Sartre (*L'Enfance d'un chef*), le metteur-en-scène ne suit pas de près l'évolution épique des personnages littéraires qu'avec des petites exceptions. Pourtant, en commençant avec les noms des protagonistes et en finissant avec la démarche épique du texte en prose, dont la cohérence temporelle est ignorée par Corbet, la nouvelle de l'écrivain français ne devient pas un référent crédible de l'analyse que nous allons entreprendre ici.

<sup>13</sup> Conforme au Cambridge Dictionary, *tantrum* (noun) = a sudden period of uncontrolled anger like a young child's: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/tantrum>.

la vision du metteur-en-scène, le découpage de l'image qui alterne avec la dissonance de l'orchestre rétablit des nouvelles connexions



entre ces deux dimensions, en s'éloignant de la formule prédéterminée d'un mécanisme cinématographique qui entraîne le mystère. Pratiquement, Brady Corbet n'emploie pas la colonne sonore dans le but de soutenir fragmentairement l'évolution épique des scènes, mais justement pour détourner le spectateur des attentes préétablies. La musique promet davantage que l'image, et inversement. D'ailleurs, les plus violentes scènes présentées visuellement sur le parcours du film sont celles qui ne s'appuient pas sur un squelette musical conventionnel. L'attention du spectateur semble être toujours détournée par l'intentionnalité inhérente du découpage acoustique, ses attentes acquièrent des valences macabres, tandis que l'image ne sort pas de l'apparente normalité de l'univers domestique. La même chose se passe aussi dans la scène qui surprend les voitures qui arrivent à la résidence des parents de Prescott pour dîner. Les stridences de la musique de Walker trompent encore une fois les attentes du spectateur, pendant que les moments de

silence tensionnel qui closent ces découpages sonores prolongent les visions macabres que le spectateur visualise uniquement par les yeux intérieurs. Evidemment, Brady Corbet n'ignore de cette formule ni le caractère anticipatif de la musique, en imprimant une atmosphère conforme au dramatisme implicite ou explicite des futures scènes; en échange, l'aspect qui conduit cette manipulation vers un autre niveau conste dans la versatilité dont le metteur-en-scène use du silence comme s'il était une prolongation naturelle de la musique. L'absence d'une explosion visuelle à la mesure de la violence acoustique qui, par éruption, aurait court-circuité l'atmosphère lourde de la structure musicale empêche le spectateur à retensionner ses propres visions. L'imagination du spectateur se retourne ainsi contre soi-même. Le spectateur a, de la sorte, presqu'en permanence, l'impression que l'image visuelle et l'image auditive des scènes qui se déroulent devant ses yeux ne sont pas compatibles<sup>14</sup>. La dynamique implosive des séquences est, en échange, beaucoup plus torturante qu'un débouché temporaire par l'intermédiaire des images stridentes.

Pas du tout par hasard, dans ce sens, Lee Marshall<sup>15</sup> voit dans l'œuvre de Brady Corbet non seulement une forte vision sur l'ascension du fascisme, mais aussi une compatibilité évidente du metteur-en-scène débutant avec le film *Le Ruban Blanc* de Michael Haneke. On pourrait même continuer ce parallèle en misant, toutefois, sur la capacité de Corbet de manipuler les attentes du spectateur, tout comme le metteur-en-scène autrichien le fait, qui laisse le choix du spectateur de s'effrayer lui-même, en faisant appel à l'entièvre suite de parti-pris conflictuels qui donnaient le profil d'une séquence dramatique *conventionnelle*. Il semble que l'ancienne collaboration de ces deux-là sur les plateaux du film *Funny Games* a laissé derrière non seulement deux des plus profonds films des décennies passées, mais aussi une belle descendance visionnaire qui mise sur l'incarnation du mal absurde qui détourne les scénarios canoniques d'un drame<sup>16</sup>.

En dépassant la composante musicale du film *L'Enfance d'un chef*, l'inventivité défiant du metteur-en-scène attaque aussi d'autres éléments de la structure filmique. D'ailleurs, en regardant le film de Brady Corbet par

<sup>14</sup> Conforme à la taxonomie de Zofia Lissa, dans ce cas, on se place dans la catégorie de musique de film à titre de commentaire: <http://tagg.org/udem/musimgmot/LissaFunxFr.htm>.

<sup>15</sup> <http://www.screendaily.com/reviews/childhood-of-a-leader-review/5092572.article>

<sup>16</sup> Le caractère (insupportablement) implosif de ce drame traité dans une clé plus que métaphorique possède, d'ailleurs, l'emprise de Haneke qui démarque dans son célèbre *Funny Games* la chorégraphie d'une violence absurde, suggérée maintes fois par le silence, qui achève l'apogée par le statisme des scènes.

rapport à sa dimension *technique*, surtout à la syntaxe compositionnelle des effets, la scène la plus emblématique que beaucoup d'analystes l'aurait placée dans la catégorie des idées de génie réside, on dirait à une première vue, dans l'un des plus simples cadres de celui-ci. Dans le salon, les invités du père de Prescott attendent le diner. Après avoir transmis aux servantes les ordres préliminaires au rituel de service des plats, les trois femmes quittent la chambre en laissant sur la table un chandelier allumé. La flamme de l'unique bougie allumée luit faiblement quelques secondes dans le clair-obscur de la chambre abandonnée, après quoi elle envahit le bout du cordon du rideau. La flamme semble prendre ampleur, brûle quelques brins de matériel et semble monter le long de la ficelle, mais... elle s'éteint. Surprise? Déception? Que pourrait-il sentir à la fin d'un pareil cadre un spectateur qui s'était déjà imaginé mentalement les flammes terribles qui allaient envahi tout le manoir à cause d'une négligence si banale? Peut-être l'impression qu'on s'est moqué de lui et rien de plus. Mais c'est justement envers cette finalité que conduit l'entièvre démarche du metteur-en-scène. Brady Corbet non seulement prend la place du spectateur, en s'illustrant à son tour, la marée des flammes qui va tout détruire autour, mais qui sait, en même temps, qu'il peut intensifier la tension de cette combustion spontanée en l'annulant. Non par hasard, l'œil du metteur-en-scène prend le temps nécessaire pour fixer le cadre de la bougie qui semble détruire un ruban de rideau quelconque, justement pour prouver d'une manière défiant son inutilité dans la démarche épique du film. Le paradoxe est conduit magistralement jusqu'au bout: en privilégiant un cadre, Brady Corbet le démunit de signification au niveau de la construction narrative. Du point de vue visuel, le cadre présente un simple rideau qui ne veut pas brûler. Un point, c'est tout. Tout comme ni le fil événementiel ne prenne des tournures drastiques, en s'accrochant des coordonnées de cette séquence, en dépit de toutes les prémisses tracées avec tant de *rigueur*. Après plus de 90 minutes qu'on l'avait surenchéri avec la promesse d'une détonation sentimentale, le spectateur se trouve devant un cadre qui, quoiqu'on lui eût déjà présenté tant de fois et dans tant de films comme l'annonce d'un des plus prévisibles démarches, ne valide

pas ses attentes. Si à la portée de la main et, cependant, si inattendu! La simplicité du non-spectaculaire a brisé la *complexité* d'un accident tragique déchoué dans le cliché. Par ce fragment cinématographique, Brady Corbet réussit non seulement à présenter d'une manière subtile une métaphore de l'implosion qui traque ses personnages, mais aussi mener *in extremis* son défi à l'adresse des parti-pris cinématographiques, en inoculant au spectateur l'impression même d'une parodie des clichés typiques qui misaient sur un pareil artifice.

### Fascisme héréditaire?

Le caractère, davantage anticipatif qu'illustratif, davantage un contrepoint qu'une démonstration, de la colonne sonore utilisée par Brady Corbet, s'empare aussi de la coordonnée visuelle. En défiant l'épique temporel cursif d'un drame consommé dans l'intimité d'une famille, le metteur-en-scène place dans la première partie de son triptyque convulsif une vision du futur qu'il associe à une rêverie nocturne sufferte par Prescott: une coupole en verre qui abrite l'intérieur froid et abandonne d'une institution bizarre dont l'utilité nous est dévoilée qu'à la fin pour délimiter le siège central d'une organisation fasciste en pleine ascension. C'est l'unique scène à caractère proleptique que le metteur-en-scène emploie pareil à un fil invisible qui confère la circularité à la démarche dramatique. Pratiquement, de ces scènes interconnectées par un saut temporel presqu'imperceptible est liée la vraie signification du titre. D'ailleurs, la majorité des opinions critiques qui ont abordé ce film place *L'Enfance d'un chef* dans la région d'une parabole historique qui suit le devenir d'un spécimen fasciste, en réitérant, à cette occasion, la démarche traumatique d'un enfant. La plus importante appréciation reste celle de Peter Bradshaw<sup>17</sup> (*The Guardian*) qui soumet le film de Corbet à une analyse comparatiste, en invoquant les potentiels *tantrums* qui semblent avoir obsédé l'enfance des grandes figures du fascisme.

En s'éloignant, en échange, du schématisme d'une étude appliquée sur l'enfance d'un personnage réel<sup>18</sup>, Brady Corbet trace les prémisses d'une typologie comportementale universelle en problématisant le potentiel d'un scénario qui a comme conséquences la

<sup>17</sup> <https://www.theguardian.com/film/2016/aug/18/the-childhood-of-a-leader-review-brady-corbet>.

<sup>18</sup> Brady Corbet même admet que son intention n'a pas été celle d'illustrer la démarche biographique d'Hitler ou Mussolini (en dépit du fait que la scène de début qui surprend Prescott jetant des pierres dans les paroissiens semble être tirée d'un fait réel qui a Mussolini comme protagoniste): <http://www.indiewire.com/2014/11/the-sleepwalker-writers-on-balancing-filmmaking-with-baby-making-67614/>.

création d'un futur dictateur. D'ailleurs, le terme de *fascisme* est inexistant dans le scénario du film, celui-ci en étant, le plus, indus par le rapport à la période historique d'après 1919. Si, toutefois, les spectateurs avaient se rapporter à ce terme, la plus juste attitude serait celle d'y voir non un référent historique concret, mais une définition plus large de tout système totalitaire. Non par hasard, le caractère universel du concept de *fascisme* que Corbet suggère dans son film est donné aussi par l'incompatibilité historique des accessoires utilisées par les adorateurs du *chef* qui se réunissent sous une effigie fictive (un soleil à dix rayons imprimés sur le drapeau et un sceau illustrant une tête de féline sauvage). Indifféremment des valences historiques concrètes, le problème débattu à cette occasion par le metteur-en-scène reste valable: qu'est-ce, en effet, le fascisme? Une finalité naturelle d'une démarche existentielle traumatique mise sous le signe de la pandémie politique ou une étreinte des forces, un jeu de pouvoir, de domination et d'intimidation pratique par les membres de la même famille? Ainsi, le film *L'Enfance d'un chef* devient une parabole universelle des modes dont le mal s'empare de l'être humain dès l'âge le plus tendre. L'équivalence que le metteur-en-scène crée entre le titre du film et le débat autour du mal universel qui se place au-dessous du pathologique et qui contamine même l'innocence de l'enfance dépasse toute tentative de rapport strictement contextuel à un évènement historique concret.

Brady Corbet travaille, en échange, assez subtilement, en offrant de la transparence à sa propre interprétation par rapport à une réponse catégorique. Son film devient un exercice d'histoire alternative dans la même mesure qu'il peut être interprété comme une mise en problème de la source du mal. Bien sûr, le traitement du mal comme anomalie héréditaire qui germe dans le stade premier de développement émotionnel d'un enfant n'est pas inédit. En suivant la descendance de Roman Polanski (*Rosmary's Baby*) qui traite dans une clé fantaisiste le thème de l'enfant satanique, ou celle de Lynne Ramsay (*We Need to Talk About Kevin*) qui attaque le fatalisme d'un mal absurde qui s'installe dès le stade embryonnaire du fœtus, Brady Corbet met, à son tour, en discussion la causalité d'un scénario fatidique: Prescott est né méchant ou est devenu méchant? Peut-on parler d'une suite de causes concrètes qui façonne d'une manière néfaste l'émotionnel de l'enfant ou d'une inexplicable prédisposition congénitale vers la violence absurde? La réponse, quel qu'elle soit est incertaine. D'autant plus que le

choix de l'acteur Tom Sweet, dont la duplicité n'est jamais ôtée, accentue davantage ce problème.

Non par hasard, la décision du metteur-en-scène est d'opter pour un enfant acteur dont la beauté androgyne le place à la frontière entre un ange torsionné, aux inflexions tirées des plus canoniques hypostases de la Renaissance des visages de *putti*, et un enfant dont la beauté magnétique est hantée par une aura démonique. L'incapacité du spectateur de se placer, par rapport à la descendance angélique ou démonique de Prescott, dans un camp ou dans un autre d'une manière constante le long du film est, d'ailleurs, la quintessence même du personnage principal qui oscille en permanence entre ces deux dimensions. Ses silences sont quand les effets d'une contemplation ingénue, quand les dissimulations des tensions destructives. Les chroniques de film qui débordent des termes repris de la psychanalyse n'ont pas cessé d'apparaître, la majorité misant pour une explication rationnelle de frustration sexuelle qui domine les personnages de Corbet. Cependant, la vision du metteur-en-scène est suffisamment transparente pour se soustraire à toutes stéréotypies psychanalytiques, en privilégiant le caractère parabolique du personnage de Prescott qui, dans un ultime accès de furie, commet le matricide. D'ailleurs, le spectre d'un malaise inexplicable domine la plupart des personnages, surtout celle de la mère qui voit l'accouchement comme une torture extrême, en refusant, en dépit des instances du père, de procréer encore. La vie est conçue comme une mise-en-scène des scénarios macabres, tandis que l'enfance vue par les yeux de Corbet devient la plus terrifiante hypostase d'un mal universel. Dans ce sens-là, le futur chef incarné par Prescott n'est rien d'autre que la matérialisation d'un tragisme domestique qui, hanté par le souffle d'un siècle démonisé, domine l'entièvre humanité, dans un film aux valences paraboliques sur le mal universel.

Loin d'être une analyse exhaustive dédiée au film *L'Enfance d'un chef*, le présent texte se propose de conceptualiser deux coordonnées essentielles spécifiques à la production de Brady Corbet. Au-delà des interprétations psychanalytiques de la démarche évolutive spécifique au personnage de Prescott (extrêmement bien reçues, d'ailleurs, par la plupart des chroniqueurs), ce film réussit à dépasser les bornes d'une perspective exclusivement scientifique, en se concrétisant dans une parabole sur le mal historique, dont les causes peuvent dépasser les raisonnements

de la pathologie. Le caractère transparent de la vision de l'auteur qui défie graduellement les clichés du drame conventionnel se trouve ainsi à la base d'une des plus inédites productions

de la décennie, en plaçant Brady Corbet dans la sélection des apparitions prometteuses de la jeune génération de réalisateurs de film.

### **Sitographie**

<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/tantrum>

<http://tagg.org/udem/musimgmot/LissaFunxFr.htm>

<http://www.indiewire.com/2014/11/the-sleepwalker-writers-on-balancing-filmmaking-with-baby-making-67614/>

<http://www.screendaily.com/reviews/childhood-of-a-leader-review/5092572.article>

<https://www.theguardian.com/film/2016/aug/18/the-childhood-of-a-leader-review-brady-corbet>

## Le *Léviathan* et *Faute d'amour* – images filmiques de la nouvelle Russie dans le cinéma d'Andrei Zviaguintsev



Diana Nechit<sup>19</sup>, Ph.D  
“Lucian Blaga” University, din Sibiu

### Abstract

For the contemporary universal cinematographic aesthetics, director Andrey Zvyagintsev is one of the most original and influential contemporary voices, whose artistic products render in dark shades the human decay, the mechanisms of emotional failure of the individual who faces the corruption or the social superficiality of the society we live in. Zvyagintsev's most famous features, *Leviathan* and *Loveless*, are remarkable visual experiments depicting the spiritual degradation of the modern individual who struggles to survive in a world where divine justice has disappeared, in which the Russian director uses a series of specific elements defining the emotional crisis of the couple nowadays haunted by an inexplicable tragic halo.

**Keywords:** Andrey Zvyagintsev, Russia, socio-politics, nature, couple

### Introduction

*Faute d'amour* (2017), film favorite dans la course pour les Palmes d'Or en 2017, et le *Léviathan* (2014), Prix du Scénario au Festival de Cannes, œuvres cinématographiques d'Andrei Zviaguintsev, cinéaste russe contemporain qui s'inscrit dans la lignée des grands paysagistes russes, avec des cadres qui

rappellent ceux de Tarkovski, surtout dans la composition de la lumière, ont en commun la référence à une Russie malsaine, postcommuniste, au niveau des significations macro du film et, en même temps, une subtile microscopie dans l'intimité du couple difonctionnel. Dans l'article qui suit on va

<sup>19</sup>Diana Nechit, Ph.D, is a lecturer at the Department of Theater, Faculty of Letters and Arts, "Lucian Blaga" University, Sibiu. Her doctoral thesis is devoted to the play of Bernard-Marie Koltès.

Her professional and research work focused on the convergence of the literary drama with the drama applied to the French theatrical domain, but also on the new forms and representations of contemporary theatricality. At the same time, Diana Nechit also signed the translation of some specialized works in the field of theaterology.

She published two books and numerous chronicles and articles about drama, dramatic film and literature in Romanian and French, as well as translations from contemporary French-language dramaturgy.

Articles: *Le mythe des origines des langues dans la dramaturgie coltesienne* (2013): *Théâtralité et cinématographicité dans «La Vénus à la fourrure» by Roman Polanski* (2016).

tracer les lignes de parenté entre les deux films, en suivant trois axes précises: le cadre naturel, la référence au contexte socio-politique, l'aliénation du couple, en donnant, en même temps, les coordonnées d'une esthétique filmique commune, d'une *voix* spécifique au réalisateur russe.

### **Le cadre naturel**

L'espace a une double dimension dans les films du réalisateur russe. D'un côté, il représente un élément de décor qui inscrit le film dans des coordonnées physiques précises. Les références aux topiques géographiques sont précises, il s'agit d'une communauté urbaine de la Russie post-communiste (la ville de Saint Pétersbourg) et une petite communauté de pêcheurs sur les rives de la Mer de Barentz (dans le nord de la Russie). D'un autre côté, les éléments naturels sont des personnages à part entier dans l'économie du drame qui aura lieu. Dans *Faute d'amour*, les cadres naturels du début du film, d'une beauté picturale qui rappelle les peintures hivernales de Pieter Brueghel l'Ancien (*Les chasseurs de neige*, peinture symbolique aussi dans *Solaris* de Tarkovski). On a à faire dans ce film, dans les cadre de début, à un espace vide, non-contaminé encore par la présence de l'humain, en antinomie avec l'espace urbain, en ruine, dans des tonalités grisâtres, qui préconise le désastre, le tragisme de l'homme voué à l'échec et à la perdition. La même chose se passe dans le *Léviathan* qui surprend l'évolution tragique d'une petite communauté urbaine isolée, entourée d'une eau glacée, presque noire, sur les rivages de laquelle on trouve des squelettes d'animaux marins presque mythiques, comme un symbole de la mort d'un dieu justicière dans des tableaux en touches clair obscures qui rappellent les anciennes cosmogonies. Non par hasard, la volonté du réalisateur de surprendre la déchéance spirituelle d'un pays éminemment orthodoxe, d'un pays qui a tué Dieu par sa corruption ou par ses plaisirs charnels interdits, se voit dans le choix d'attribuer à la nature l'esprit vindicatif, vétérotestamentaire d'une divinité punitive et vengeresse qui utilise les éléments naturels comme une arme pour instaurer un équilibre cosmique. Le naturel va pénétrer l'humain, en le détruisant en fin de compte, en rappelant ainsi les allusions référentielles au Ancien Testament, à la parabole de Job qui est une constante dans le *Léviathan*.

Dans les deux cas, l'élément naturel est constitué des deux composantes fixes qui apparaissent toujours en amorce et à la fin du film: les arbres ou l'eau (rivière, mer) qui ont un rôle fatidique dans le déroulement des deux

drames. Le réalisateur russe est connu pour sa *peur* obsessionnelle des verdicts, en cachant la cause réelle de la mort ou la disparition de ses personnages. On peut, tout même, supposer, surtout grâce à la force suggestive du visuel, que l'enfant de douze ans, Aliocha, va disparaître dans les ondes de la rivière, tandis que Lilia, la femme faible, attirée par le vide, va se noyer dans les eaux froides de la mer. L'état d'agrégation préféré de Zviaguintsev est la grande gelée, la froideur extrême qui glace tout, y compris les émotions et les sentiments des personnages, jusqu'à l'aliénation, l'abrutissement ou la mort. D'un point de vue symbolique, le cadre naturel renvoie aussi à une Russie scindée en deux espaces limitrophes, la nature – symbole d'une Russie profonde, presque mythique –, et les quartiers des blocs communistes ou les barraques des pêcheurs – les débridés d'une structure politique et sociale malsaine. Ce parallélisme renforce une dynamique de l'espace fracturé qui enchaîne les mêmes effets au niveau de la narration et de l'évolution des personnages.

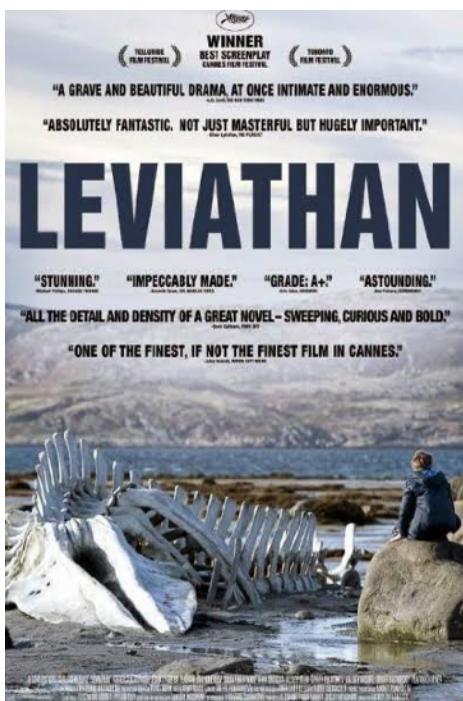
Dans *Faute d'amour*, l'enfant est celui qui, pendant sa cavalcade, aide le spectateur à découvrir ces deux espaces liminaires, en guidant ainsi l'œil de la caméra et du réalisateur. Le cadre s'ouvre au début sur l'image désertique d'une cour d'école, on peut apercevoir le drapeau de la Russie – référence précise à un espace concret – et ensuite la caméra nous montre l'élément humain sous la forme d'une foule d'élèves qui surgissent de partout. Du général, le regard transgresse vers le particulière, en surprenant l'image d'un enfant, Aliocha, sur son chemin de retour vers sa maison. Le spectateur a ainsi l'occasion de traverser la forêt située à la lisière de la ville, relevée par les yeux de l'enfant. L'enfant accroche un ruban entre les branches d'un arbre, comme pour anticiper le lieu du crime et, en même temps, pour séparer les deux espaces (celui de la nature et celui de la ville). Les arbres, un autre élément végétal du film, apparaissent au début et à la fin du film dans leur hypostase précaire, mortuaire, ce sont des arbres tombés, déracinés qui ne fixent plus bien dans une terre devenue hostile, une terre trop glacée pour permettre la vie.

Le *Léviathan* propose une construction spatiale en cercles circonscrites: la mer, les barraques des pêcheurs et la colline isolée au centre où se trouve la maison de Kolia. Dans les deux films, on assiste à la destruction de l'humain qui est englouti par la nature, soit par la mort des personnages, soit par la destruction physique des habitations des humains. Les marques du passé, de la tradition, d'un temps mythique, sont détruites

par les marques d'un présent artificiel, corrompu, politisé.

### La référence au contexte socio-politique

Sans être des films protestataires, de satire socio-politique évidente, les allusions au contexte social, politique et même religieux de la Russie postmoderne sont présentes dans l'économie des deux films. Même si dans *Faute d'amour* la composante psychologique est dominante, la contextualisation sociale existe dans un plan secondaire du film. Dans *Léviathan*, l'abrutissement et l'aliénation de l'homme en proie à la corruption, aux conditions difficiles de vie et de travail, à l'alcoolisme et à la perte des repères moraux sont plus évidentes. Si dans le premier film, le squelette apparent est un thriller psychologique centré autour de la disparition d'un enfant de douze ans, dans le second, on se trouve devant une affaire de corruption, où l'individu dépourvu de tout instrument de résistance et de défense est confronté directement aux autorités corrompues.



De point de vue de la distribution des rôles des personnages, on se trouve devant un schéma fixe dans les deux films: au niveau de la structure intime, du micro-drame, on a le couple difonctionnel (mère, père, enfant), les personnages intrusifs qui dérèglent l'équilibre fragile ou l'apparence artificielle de la famille conventionnelle, l'étranger et les amants, et, au niveau de la structure du contexte social, du macro-drame, on a le personnage collectif, soit sous sa forme menaçante, d'opposant, comme

dans le *Léviathan* (le Maire, le Prêtre, les mains armées du Maire), c'est-à-dire les structures de l'appareil d'Etat, soit sous sa forme amicale, d'adjutant (les amis de la communauté de pêcheurs – le policier et sa femme – et, dans *Faute d'amour*, la communauté civile qui cherchent l'enfant et la police). Dans les deux films, on assiste à une invasion, à une intrusion du social et du politique dans la dynamique du couple, ce qui conduit à son dérèglement. Si dans le *Léviathan*, la confrontation est directe, violente, en *Faute d'amour* on a à faire à une intrusion lente, pareille à une infiltration de moisissure.

Le titre du *Léviathan* fait référence au monstre marin maléfique, mais, surtout, à un concept philosophique développé par Thomas Hobbes au XVIIIème siècle pour designer l'idée d'Etat. L'Etat n'est pas dans le film de Zviaguintsev un concept abstrait, un mécanisme bureaucratique, mais un appareil répressif très bien mis au point, sous la forme d'un groupement d'hommes, les oligarques et leurs mains armées, qui a droit de vie et de mort sur la communauté qu'il représente. Les repères temporels sont évidents: il s'agit de la Russie contemporaine, la Russie de Putin dont le portrait est présent dans les bureaux des oligarques locaux, tandis que les enseignes des anciens régimes sont détruites dans une scène symbolique de chasse quand les hommes s'exercent à la tire sur les tableaux des anciens chefs d'Etat. La corruption est le lien qui les unit et la religion leur offre la protection absolue. L'individu devient ainsi une créature entièrement matérielle vouée aux besoins physiologiques (nourriture, boisson et sexe). L'alcoolisme, la violence, la débauche sont les seules issues possibles d'une existence sans repère. Ainsi, les deux films représentent des miroirs renversés de l'individu privé d'un Etat de droit. Dans le *Léviathan*, le politique et le religieux sont très bien représentés et la communauté ensemble obéit à leurs règles. C'est un ordre injuste qui assure une fonctionnalité fausse et trompeuse, court-circuitée par deux éléments intrusifs. Une fois, il s'agit du refus de Kolia de quitter sa maison et, deuxièmement, par la présence de l'étranger de Moscou, élément déstabilisateur une fois dans le plan général de l'ordre préétablit, mais, à la fin, aussi dans le plan personnel du couple Kolia-Lilia. Dans les deux cas, l'unique solution et l'élimination du personnage déstabilisateur. Le plot est assez simple: Kolia refuse de quitter sa propre maison à l'insistance du Maire corrompu qui veut détruire la maison pour un projet d'intérêt général. Kolia fait venir un ami avocat, Dimitri,

pour chercher des preuves contre le Maire et, d'ici, le drame est déclenché – Dimitri a une affaire avec Lilia, la femme délassée par un mari alcoolique et abruti qui les surprend ensemble; Dimitri est menacé à mort par les mains armées du Maire et rentre chez soi; le couple semble tomber d'accord et retrouver son apparence, mais le fils de Kolia refuse d'accepter la tromperie et a un accès de violence vers la femme de son père qui quitte la maison, attirée par les rivages de la mer; le Maire réussit à détruire la baraque en mettant au point l'emprisonnement de Kolia, comme présupposé coupable de la mort de sa femme. Après quelque temps, la nouvelle église jaillit des ruines de l'ancienne maison et le nouvel ordre est rétablit sous le signe de la *protection divine*.

Dans *Faute d'amour*, le contexte socio-politique est perçu comme une arrière-scène, comme un écran sur lequel se projette les petits drames de famille. Le contexte social et politique a déterminé l'existence des modèles humains ancrés dans le désir de possession matérielle, de luxe et artifice qui ne font qu'illustrer à échelle réduite les modèles centraux du pouvoir. Le discours du réalisateur n'est pas moralisateur, ne donne pas de solutions, mais essaye d'illustrer une société malade éprise de la richesse et du consumérisme. Les personnages manquent d'empathie et des émotions positives et tombent dans les pièges du faux, de l'artificiel et du superficiel. Tout ce qui compte et l'image, la consommation rapide, le luxe ostentatoire qu'il s'agit d'amour, de sexe, de beauté, de luxe. En dépit de cette splendeur affichée des nouveaux riches de la Russie, les personnages sont profondément malheureux et seuls. L'unique sentiment fort est la haine. Au-delà du mirage des selfies et de la consécration sociale sur Facebook, la solitude est la routine guette. Le déterminisme social déclenche au niveau du subconscient les réactions des personnages. Ainsi, Boris, l'homme qui veut divorcer pour pouvoir épouser l'amante enceinte, a peur de ne pas être promu au travail, car les choix de sa vie personnelle entrent en contradiction avec les principes de son chef, un orthodoxe traditionnel qui n'accepte pas le divorce, même si tout se consomme à un niveau purement spéculatif et imaginatif de la part du personnage masculin. Des pareilles allusions à l'ordre politique ou religieux apparaissent tout le long du film sous une forme ou l'autre. Ainsi, la recherche de l'enfant disparu est un prétexte pour une panorama de la société russe contemporaine. On voit surgir des interactions sociales, des clichés administratifs, des lieux

emblématiques et des individus. Le réalisateur use de ce prétexte pour donner du dynamisme aux scènes et, surtout, pour laisser le visuel parler à la place de ses personnages sur une Russie des contrastes: des restaurants de luxe, des femmes belles en tenues de soirée, des appartements de luxe, des plats exquis que le personnage féminin, Zenya, immortalise sur son smartphone pour consolider les preuves de son nouveau statut social conféré par la présence d'un amant riche alternent avec les ruines sordides des blocs communistes, de la piscine abandonnée et les radars restés de l'ancien régime. Reste mémorable pour cette critique cachée du politique la scène finale quand, dans la même atmosphère hivernale, glacée et sombre, Zenya court sur la bande, habillée d'un survêtement marqué Russie, tandis que son amant regarde les infos sur l'Ukraine à la télé. On se trouve dans *Faute d'amour* devant une Russie qui était beaucoup trop soumise à une religion orthodoxe extrême qui liait le développement de la société à l'abstinence, au manque des passions et des émotions, au sacrifice de soi. Incapable de faire face à une modernité occidentale forcée, elle est devenue finalement la victime de ses attributs extérieurs (smartphones, réseaux sociaux, nouvelle technologie). De cette contradiction entre l'ancien et le nouvel ordre naît le drame de l'individu, captif entre les deux.

### L'aliénation du couple

Au-delà du contexte social, le thème principal du film *Faute d'amour* est l'aliénation du couple. Les deux protagonistes, Boris (Alexei Rozin) et Zenya (Maryana Spivak), se trouvent dans un divorce traumatisant pour leur fils, Aliocha, de douze ans, un enfant solitaire, fragile, épuisé par les scandales et les reproches permanents de ses parents. Presque invisible et transparent, même quand il était présent physiquement dans le film, il disparaît pour ne plus devoir faire face à une situation impossible. Dans *Faute d'amour*, on se trouve devant deux couples, celui principal difonctionnel représenté par les maris et celui secondaire (les amants). Le personnage féminin du couple des amants est jeune, sans soucis, sans prétentions, enceinte, presque sans paroles, partenaire parfaite pour un homme qui ne semble intéressé que par sa descendance. De l'autre côté, l'amant est un homme raffiné, riche, discret, maniére et qui semble le personnage le plus humain du film: il sait écouter et soutenir de l'ombre sa maîtresse, ne commente pas ses décisions, même s'il les repousse parfois. Des dialogues entre Zenya et

son amant qui sait écouter, on apprend que la femme n'a jamais souhaité sa grossesse, qu'elle n'a jamais aimé personne, que son fils est apparu par hasard et qu'elle n'a pas reçu l'amour de sa propre mère. Entre Boris et sa jeune maîtresse enceinte et qui sait se taire, il y a une relation strictement utilitaire, sexuelle et contemplative. Dans le premier cas, l'homme est le soutien moral de la femme et, dans le deuxième couple, la femme n'est qu'un réceptacle du désir et de la semence de l'homme. On se trouve devant une relation de couple principal toxique qui mène au malheur et à la destruction de l'univers de l'enfant et, finalement, de l'enfant lui-même. La disparition de l'enfant demeure un geste négatif, sans aucun effet purificatoire, cathartique pour le couple des parents. Les événements qui se succèdent dès la disparition de l'enfant, la recherche, les fausses pistes, la mort, ne rapprochent pas les deux parents, toute forme de collaboration, d'empathie entre les deux est anéantie dès le début. L'hiver, le gris, le froid, la glace sont les signes extérieurs de cette froideur émotionnelle, de ce manque d'amour qui dénote des carences affectifs, l'obsession pour la beauté physique et la perfection corporelle, pour l'extravagance et l'apparence propres au high life de la société russe contemporaine. Le gris de l'extérieur et la froideur de l'hiver sont une carapace protectrice pour une froideur émotionnelle des individus qui ne sachent pas ni donner, ni recevoir de l'amour. On se confronte à un statisme émotionnel qui gèle toute forme d'affectivité. Le réalisateur met en œuvre des acteurs excellents et, surtout, une partition féminine d'exception, un personnage contradictoire qui suscite des sentiments contradictoires de la part du spectateur. Quoique son comportement généré de l'hypostase d'une mère toxique la rend désagréable à notre égard, elle est capable de touches sensibles, dramatiques, surtout dans la scène quand elle dévoile devant son amant son manque d'option concernant la maternité. Personnage duale, elle est, en même temps, la mère qui brusque son enfant blond et fragile, ce qui entraîne la révolte du spectateur, mais aussi la femme qui n'a pas eu de choix et qui mérite notre compassion. C'est de la part du réalisateur l'occasion d'en parler du rôle de la femme en Russie et la recherche du fils disparu devient un prétexte pour des éclaircissements narratifs qui complètent l'histoire et le profil du personnage féminin en quête d'émancipation. La sexualité des personnages est, on l'a déjà dit, un acte utilitaire, une

hygiène quotidienne, un acte manqué qui rappelle les films du réalisateur grec, Yorgos Lanthimos. Le film présente ses mises avec une rigueur presque mathématique. Un autre enfant va prendre la place de celui disparu, le nouveau couple semble vivre le même problème que le premier. Le manque d'amour est le seul aboutissement possible de toutes les histoires.

Dans l'autre film, le *Léviathan*, on a un couple dont l'immobilisme et la tolérance des partenaires sont ébranlées par l'irruption de l'étranger. L'amour se consomme avec violence, après les coups ou après l'alcool. Lilia voit dans la personne de Dimitri, le citadin raffiné, l'unique sortie de ce climat malsain, de la médiocrité de son existence. Une fois leur histoire connue s'évanouie sa dernière chance de s'échapper des étreintes d'un homme abrutit par l'alcool et de la jalousie du fils de celui-ci qui n'accepte pas sa présence autour de son père. L'amour est ici un acte manqué, une aspiration vers un salut providentiel. A côté de ce couple principal, on a celui traditionnel du policier et de sa femme qui vont adopter l'enfant resté seul au monde, couple qui ne semble partager autre chose que la passion pour vodka. La sensibilité, un émotionnel trop présent sont voués à l'échec ou à la mort. Ici, le réalisateur russe cache une stratégie corrosive, en présentant une entière typologie du couple contemporain qui préserve un confort mensonger, en acceptant l'artificialité trompeuse des conventions sociales, ou nie les implications contractuelles de la vie de couple, en périclitant la vie des membres: ainsi, le couple Kolia-Lilia seront détruit par leurs désirs, tandis que, finalement, on observe le couple corrompu de l'oligarque qui, à l'abri de la nouvelle église, va continuer leur chemin sous la protection d'une divinité artificielle.

Andreï Zviaguintsev est désormais l'une des plus originales voix du moment et ses films, comme on l'a vu dans cette analyse aussi, présente dans des touches sombres la déchéance de l'homme moderne, les mécanismes de la chute de l'individu devant une société corrompue et superficielle. *Léviathan* et *Faute d'amour* sont des expériences visuelles remarquables qui dépeint la dégradation spirituelle dans un monde où la justice divine est disparue. Le réalisateur russe utilise une série d'éléments qui définissent la crise émotionnelle du couple contemporain, sujet d'un inexplicable et tragique destin.

**Sitographie**

<https://www.theguardian.com/film/2014/nov/06/leviathan-review-story-of-job>

<https://www.theguardian.com/film/2014/nov/09/leviathan-review-andrey-zvyagintsev-epic-everyday>

<https://www.theguardian.com/film/2017/may/17/loveless-review-leviathan-director-andrei-zvyagintsev-cannes-2017>

<https://leschroniquesdecliffhanger.com/2017/09/25/faute-damour-critique/>

## Shrek – Humour and fairy tale deconstruction



Bianca-Lidia ZBARCEA<sup>20</sup>, M.A.  
Bucharest University

### Abstract

The purpose of this paper is to demonstrate that *Shrek* is more than a simple animation for children and that it uses constructs which apply to our day-to-day lives, irrespective of the fact that we are fully grown adults, dealing with taxes and bills. The plan is to detail the ways in which humour was generated, as well as explain how the film gained its success by deconstructing the classic notion of fairy tales and everything they invoke. Although not the first of its kind, *Shrek* sets the bar quite high for animations, comedies, rom-coms and realistically-portrayed relationships everywhere. Scenes in the film will be used as examples of the concepts herein described.

**keywords:** deconstruction, fairy tale, humour, animations, adults

### Introduction

*Shrek* is a four-chapter story (so far) whose most common status is that of beloved animation, humorous anecdote, ridiculous situation starter-pack and exemplary take on friendship. Its popularity reached entire new levels among the animation geeks and children everywhere. The main characters are not only charismatic, but entirely relatable and display a dynamic difficult to match. Its directors are

Andrew Adamson and Vicky Jenson, while the writing credits are given to the author of the book, William Steig, as well as the ones of the film, Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman and Roger S.H. Schulman. Our main focus, *Shrek*, is rendered credible by the extraordinary Mike Myers, while the multitalented Eddie Murphy (as Donkey), Cameron Diaz (as Fiona) and later on in the series, Antonio Banderas (as the Puss in Boots) only complete the humorous tableau.

<sup>20</sup> Bianca-Lidia Zbarcea graduated from MTTLC, The MA Programme for the Translation of the Contemporary Literary Text — English, Bucharest University. She studied both English and French in college. She is now a full-time employee for a translation company, freelance translator and writer wannabe. She translates articles for various magazines and books in collaboration with a Romanian publishing house. She plans on attending PhD classes and publishing a short-story volume written in English. Bianca is also interested in photography, dreads the slow and painful starvation and extinction of the polar bears and practices the portrayal of authentic feelings in everything she writes or translates. She was also involved in a few projects consisting of the subtitling of both short and feature films.

Translations: *GRIMM retold* by Jan Davidson (Niculescu Publishing, 2018), *China's Disruptors* by Edward Tse (Niculescu Publishing, 2017) and *The Third Wave* by Steve Case (Niculescu Publishing, 2016); *Amalia* by Liza Karan (Virtuala Publishing, 2017)

Editing: *Opera Omnia* of Margareta Sterian (in collaboration with the Director of the MTTLC Master's Programme's Director, Lidia Vianu)

The humour is triggered at the very beginning of the first movie, when what seems to be the reading of a classic fairy tale, setting the mood for a long-needed nostalgia, turns into a trivial and vulgar repurposing of our childhood's pages into toilet paper. In the *The Rise of Humor: Hollywood Increases Adult Centered Humor in Animated Children's Films* by Chelsie Lynn Akers, it is clearly stated and proven (Akers 2013: p. 14) that ever since Aladdin (1992), American animation started including in the films produced humour that is mostly based on adult jokes. *Shrek*, for example, targets an adult audience, although the humour that at times features dark, morbid or raunchy elements attracts the children to an even bigger extent. Animations, being primarily created to be enjoyed by kids, have now reached an intermediary stage: while the graphics still appeal to the younger generations, the themes raise the interest of adults, who find in these movies an excuse to escape the day-to-day stress and routine. The intricacies of the dialogue and themes approached are often better understood by adults, while the children, although temporarily amused by the love interests and the more or less open dirty jokes, do not grasp the hidden meanings and concepts on the same level. Contemporary animations can now effectively be enjoyed by all categories of age and *Shrek* represents one of the best examples in that respect.

### **Deconstruction**

A more interesting aspect is how the movie constructed its plot on the basis of fairy tales only to tear each and every one apart, defining deconstruction in its essence. Basically, we can see deconstruction as a way of inserting our own perspective into a well-established narrative, concept, trope.

In the broadest of terms, deconstruction is a type of analysis first mentioned by the French philosopher Jacques Derrida. This analysis focuses on challenging certain pre-established forms and questioning the elements composing them. Although it started as mainly a philosophical and literary concept, it now applies to a wide range of domains, among which psychoanalysis, architecture, anthropology, film theory, etc. Deconstruction can also be used as a negative term, representing a sort of scepticism towards everything classic or traditional. In this case, deconstruction was used mainly to generate humour. For example, the trope of the single, alone, defenceless young woman is effortlessly

shattered, when Fiona proves that she is perfectly capable to protect herself from bandits (the character of Robin Hood itself is deconstructed here – although his thievery for the sake of those in need is maintained, he is portrayed as a no-good lady man, who brags a lot and uses his reputation to charm the women he encounters). The scene is hilarious, and the deconstruction utilised also touches on the subject of feminism and woman empowerment. *Shrek* is in awe, and his admiration only grows as the plot develops and he discovers, step by step, that he had misjudged the princess. Royalty is put to the test as well by the film-makers, who decide to add a twist. By having to survive on her own in a secluded tower, Fiona relinquishes most of the entitled attitude that comes with the territory. Although after being saved, she does demand for her actual saviour to appear, her behaviour is mostly determined by disappointment, and not by the fact that she thinks princesses deserve special treatment. The emblematic elements of each fairy tale are disputed and then reconstructed for a more realistic rendition of their fundamental story – the basis upon which these fairy tales were created.

Whenever we think fairy tale deconstruction, we think Angela Carter<sup>21</sup>. The well-loved animation, *Shrek*, follows that same pattern, but in a way less morbid and sadistic. Things take a more realistic turn, and the fairy tales included are only deconstructed so that they depict a more authentic and relatable approach. Also, why not admit it, a more modern retelling and subsequent reconstruction, which appeals to the general public more than their over-used and obsolete counterparts. The approach is more consequence-based. For example, animations usually portray food as magically appearing in front of the protagonists, while in *Shrek*, we see that Fiona has to cook the eggs suddenly left orphans and even the rats are shown roasting. These types of scenes are important because they make children aware of the effect of their actions and adults feel understood and correctly portrayed, even if we are only talking about an animation, whose purpose is effectively bending the rules of reason to create humour, or simply help people evade the everyday routine.

While the overall message of the first movie is quite straight-forward, even leaning towards cliché (beauty lies in the eyes of the beholder), deconstruction shows once again its fangs and provides a twist: the curse states that Fiona

<sup>21</sup> Angela Carter: novelist, poet and short story writer

shall “take love's true form.” While she expects to turn beautiful and right back to her former self, realistically speaking, we know Shrek's an ogre, so it is logical that “ogre” is the form she would also embrace. Beauty has more than one shape, which is also a message worth acknowledging, as it creates positive ideals for young children everywhere. Fiona had spent years trying to get rid of her monstrous appearance, only to learn that true love does not discriminate. *Shrek* is in itself a fairy tale that has been deconstructed, reconstructed and given an additional lustre. It also represents a frame story, as it also includes, to a lesser extent, the deconstructed narratives of other fairy tales. For example, in *Shrek the Third*, the popular Rapunzel turns out to be a traitor and her hair, a wig. Which makes sense from a more realistic point of view, considering its length and strength.

As explained above, deconstruction plays with the pieces of the whole, trying to determine the basis upon which the whole idea/story was created and identify the missing bits. For example, a traditional fairy tale would disregard almost completely at times the laws of nature, economics, society and many others. Shrek, by deconstructing the stories it includes into its narrative, takes all these elements, marks them as real, and then adapts them to suit its own purposes. *Laws of nature*: something needs to be killed in order to be eaten, there is no avoiding it. Death becomes a natural part of life, and it is treated as such in *Shrek*, which owns this aspect and uses it to reveal a cruel, but inescapable truth. The scene where Fiona cooks the eggs after basically murdering the mother bird could be interpreted as macabre, but is presented as normal, or at least understandable, tolerable, even hilarious. *Laws of economics*: magic does not pay bills. Even the Fairy Godmother needs to make a living, so she becomes a successful entrepreneur by exploiting her best features and abilities. She knows how to make potions and prepare spells and help people. So she puts a price on it. Win-win. *Laws of society*: in *Shrek 2*, it's probable that no subject even remembers Fiona. Nevertheless, the whole kingdom turns up to witness her return and welcome her back, as the laws of that particular land dictated. The respect for royalty is also an aspect which could have been forsaken, but it is kept, and once again used to create humour and provide a more realistic touch. Deconstruction deals with aspects which have been previously ignored, so that it reaches a common, general truth. It challenges ideas taken by the original author as granted, thus offering a new, but in fact very old view

and understanding. The future is the past reinvented. Cruel truths are hidden all over the four episodes. Another relevant tragic example is that of Mama Bear, who is seen at the beginning of the first movie in a cage with her family, but later on, as a rug on Lord Farquaad's floor. I believe that the easiest way of explaining deconstruction, especially as it is used in *Shrek*, for the fairy tales it features, is as an absence of fear of following through and accepting reality beyond the magical realms in which these fairy tale narratives are set.

### **Humour**

The humour in the movie is mostly character-based. Donkey represents the comic relief from a love story which seems almost too complicated to ever come to be. Shrek is annoyed at Donkey's eagerness to connect, while in fact trying to deny to himself that he could use a friend. Deconstruction also helps: the damsel in distress cliché is blown to smithereens, as Fiona knows both how to protect herself and be on her own. The friendship between Donkey and Shrek is relatable, as we recognize the sincerity of the sentiments involved, even beneath a surface that is meant to chase away. They stick together for better or worse, and that includes Donkey and their friends, which puts forward the idea that people in relationships are just friends who decided to spend their lives together. The related scenes create an image which children will grow to respect and adopt. Shrek's confidence is also worth mentioning and it creates humour: e.g. When Lord Farquaad mentions the beast, Shrek thinks he is talking about Donkey.

The inappropriate jokes are subtly scattered throughout the film, only to increase the audience's attention and good spirits, but mostly to attract the adult viewers, who thoroughly enjoy a dirty joke now and then. However, if we deconstruct the animation to basic elements, we find that its components are as old as time: love, friendship, greed and misleading appearances. The fact that these are reconstructed in a way that amuses or endears is a bonus. Despite his frightening looks, Shrek is naive and kind-hearted, toughened only by the fact that people fear him. He develops a sense of sarcasm and learns to enjoy his own company, ending up treasuring his time alone. He has fun being who he is: in the scene where the guards try to capture him, he laughs wholeheartedly at the premise that so few of them could catch him, especially since soon after the encounter they run away, leaving only the chief to bear witness to Shrek's victory and sarcastic reply: “Yeah?

You and what army?" Again, a line as generic and overused as possible, is redesigned so that it generates a comic effect. This happens often throughout the movie: the writers take pieces and materials of which people had started to become tired and completely reinvent them, creating humour and offering a whole new dimension to concepts we had considered obsolete.

The "layers" scene is fundamental because it uses humour to express a more pressing, and significant idea: you should not judge a person after a first impression, as we all have our own problems, issues and things we keep hidden and context can greatly change the way we perceive certain aspects. Also, there is more than one side to each story, more than one layer to every onion. Harsh truths or serious matters are best illustrated by using humour, which represents *Shrek's* forte. The animation does not let its power go to waste. If we choose to look beyond the cheesy lines and inappropriate jokes, we might discover one or two important life lessons. And I do not mean we, as in us, children writing *Shrek* articles, but us, adults, struggling to make sense of a world moving too fast. Simple concepts, like love, honesty, friendship and forgiveness are what makes us carry on, and that is what *Shrek* is all about: real life, built brick by brick, on a foundation of humour, animation, talking animals, fairy tales in reverse and ogre enthusiasm.

Within the same register, we should mention the fact that *Shrek 2* cleverly included a parody of Hollywood when the protagonists had to take a trip to the *Kingdom of Far Far Away* and visit "mommy" and "daddy". The newly married princess convinces her husband, Shrek, to return home, even for a while. This represents a pretext for unleashing a high-level parody of Hollywood, full of pop-culture references and fairy tale characters reimagined to match Hollywood stars. For

example, the fairy godmother is a rich diva, who treats her employees terribly and is only after her own gain and profit, very much unlike her alter ego in *Cinderella*. The only person she loves is her son, Prince Charming, another entitled, spoilt, relying on his good looks participant to the reconstructed reality. Humour is generated by the resemblance intended and indeed achieved, especially if we consider the contrast between the sympathy of traditional characters and their alleged "evolvement". Consumerism is also broached. Everything is industrialised and mechanised, which is also quite comical, considering we are talking about wholesale love potions and an entire industry created for that purpose only. *Shrek 2* is mockingly showing us that a price can even be put on magic, but manages to avoid becoming cynical by also reminding us that the one true magic remains love.

### **Conclusion**

The deconstruction of the fairy tale as a genre in *Shrek* can be interpreted as a step forward towards starting to see things for what they really are, because only when bare and stripped of nuances can they show their true nature. Fairy tales entail a happy ending. *Shrek* kept that. Instead, it rid the film of any action without consequences and as a favour for its imagined existence, it offered it the benefit of a doubt. Its humour might not serve all tastes and principles, but it's naïve, appealing to the children, and self-deprecating, appealing to the grown-ups. The inappropriate jokes might fail at times, but they are redeemed by a quasi-attempt of kidnapping the princess (or at least locking her inside her room) by furniture caught mid-song or by Donkey's refusal to (ever) take a hint and his ambiguous relationship with a girl dragon. *Shrek* might not be perfect, but neither is Shrek. And realistically speaking, neither are we, unless maybe deconstructed.

### **References**

- Akers, Chelsie Lynn, "The Rise of Humor: Hollywood Increases Adult Centered Humor in Animated Children's Films" (2013). All Theses and Dissertations. 3724.
- Adamson, A., & Jensen, V. (Directors). (2001). *Shrek* [Motion Picture]. US.
- Adamson, A., Asbury, K. & Vernon, C. (Directors). (2004). *Shrek 2* [Motion Picture]. US.
- Miller, C., & Hui, R. (Directors). (2007). *Shrek the Third* [Motion Picture]. US.
- Lodge, David Hanks (1999). "Modern Criticism and Theory: A Reader" Harlow, England: Longman.

## Suite 313 : Incarnation de l'informatique



Professor Michel AROUIMI<sup>22</sup>  
Université du Littoral (Dunkerque, France)

### Abstract

Le film d'horreur italien *Suite 313* se distingue par la sophistication de la vision critique que son réalisateur, Aaron Pederis<sup>23</sup>, semble avoir des technologies de la communication. Le symbolisme de son titre implique autant le nombre 13, réputé maléfique, que le sens dualiste de la binarité, figurée par le rapport graphique des deux 3. Si symbolisme il y a, il concerne notre univers le plus contemporain, devenu la proie du système binaire qui a engendré le *net*. Les deux visions d'un ordinateur portable, dans la première partie du film, sont l'indice de cette dimension symbolique qui, vais-je montrer, concerne aussi bien l'utilisation que la réalité matérielle de ces appareils.

La narration en caméra subjective évoque d'ailleurs dans *Suite 313* les films du même genre, où l'aventure des héros infortunés laisse une trace dans un témoignage filmique ; le héros de *Suite 313* évolue dans des lieux dont il capte les images et les sons, par un appareil que le spectateur de voit pas... On peut croire que le sujet par les yeux duquel nous voyons l'action n'est lui-même pas plus humain que l'œil d'un caméscope. Le nom qu'il porte dans ce film, « Connor », évoque les sonorités de la « Corporation » qui lui tend un piège et dont le nom complet, « Lumen Corporation », est calqué sur des désignations comme *Microsoft Corporation...*

**Mots clés:** Le film d'horreur, *Suite 313*, caméra subjective, symbolisme

<sup>22</sup> Michel Arouimi est maître de conférences habilité en littérature comparée à l'Université du Littoral (France). Ses recherches concernent la remise en cause de l'Harmonie dans les œuvres d'écrivains de diverses époques. La plupart de ses travaux (une centaine d'articles) concernent le phénomène des réminiscences littéraires ou bibliques. Arthur Rimbaud (pour son « alchimie du verbe ») est le fanal de cette recherche, qui s'étend à de nombreux auteurs, de différentes époques et de différentes cultures (Herman Melville, Joseph Conrad, Ernst Jünger, parmi bien d'autres).

M. Arouimi a publié une quinzaine d'ouvrages. Les plus récents concernent des écrivains qui se sont efforcés de redonner à la littérature et à l'écriture le sens d'une quête métaphysique. Par exemple *Vivre Rimbaud selon Ramuz et Bosco* (2010), *Jünger et ses dieux* (2011), *Rimbaud malgré l'autre* (2012) et surtout : *Ecrire selon la rose* (2015) : la survie d'un mythe hébreïque dans la littérature occidentale. M. Arouimi applique ses méthodes d'analyse aux œuvres de la culture populaire, notamment dans ses ouvrages *L'Apocalypse sur scène* (2002), *Françoise Hardy : pour un public majeur* (2012), *Mylène Farmer : le monde comme il tangue* (2014). Plus récemment, dans *La Métaphysique au cinéma* (2016), M. Arouimi étudie une quinzaine de films, certains inspirés par une nostalgie des idéaux de la métaphysique la plus reculée, et d'autres, au contraire, par un inquiétant désir de subversion de ces mêmes idéaux.

<sup>23</sup> Ce film a été produit par la société Necrostorm, à qui on doit le film plus connu *Hotel Inferno* (2013).

### **Le net : un univers mortel**

Connor est chargé d'enquêter dans l'appartement dont l'occupante a appelé au secours les services de police. Les premières images du film sont celles de cet appel ; la femme prétend être victime d'une sorte de secte, la « Lumen Corporation ». On songe d'autant mieux aux serveurs électroniques auxquels sont liés les utilisateurs, dans une adhésion quasi charnelle, que cette organisation s'efforce de transformer des individus qui, une fois « possédés », deviennent des sortes de robots tueurs doués d'un pouvoir de régénération tout aussi irréel que leur apparence.

Quand il arrive sur les lieux, Alexander Connor s'entretient, par le biais d'un ordinateur portable trouvé sur place, avec la dame en détresse, dissimulée dans les dépendances de la « suite » dont elle a donné l'adresse. La situation des deux personnages



exprime la double posture de tout internaute, acteur responsable et en même temps simple pion dans un jeu dont la violence psychique méconnue s'exprime dans le projet de la « Lumen Corporation ». — Si les ordinateurs sont l'instrument d'une « dictature technicienne », analysée par Jacques Ellul. La transformation des victimes de la « Lumen Corporation » en machines à tuer d'humaine apparence, exprime la déshumanisation provoquée par le « virtuel », au contact duquel se dégrade l'appréciation de la réalité. Sans devenir effectivement des machines, les

utilisateurs du *net* perdent le sens des égards qu'ils doivent au réel « subjectif » et à son mystère, dévalué par la « saisie objective » et mathématique que les ordinateurs font subir au réel.

La figure humaine, dans l'univers circonscrit dans cette « suite 313 », est celle qui, dans le monde moderne, participe en s'y intégrant aux structures techniques de la « société technicienne » dont Jacques Ellul a fait la critique, en voyant dans l'ordinateur l'outil parfait de la mise en place de cette société. La plupart des scènes du film sont autant de représentations de « l'absorption de l'humain dans le Technique ». En déambulant dans les pièces de la « suite » aux fenêtres closes, le policier devient le jouet de l'« organisation » oppressive, qui prend d'ailleurs le masque de sa présumée victime (la femme cachée, sinistre sirène). C'est tout dire de la société moderne, cet état « dominé par l'impératif technique »<sup>24</sup> qui permet son expansion illimitée. Tous les sujets soumis à cet impératif deviennent les agents de son pouvoir.

Connor lui-même, confronté à des horreurs qui ne soulèvent en lui guère de pitié, laisse de son humanité dans cette mission imposée, qui se termine par un supposable échec. Ce personnage-clé, que l'on ne voit jamais car tout est filmé à travers son regard, représente l'homme moderne, modelé par la technologie pour devenir l'agent de son expansion. Ses actes sont d'ailleurs filmés comme des « facteurs techniques », qui interagissent avec ceux des créatures qui le menacent et qui lui disputent cette valeur représentative.

Le simple nom de l'organisation, « Lumen Corporation », conjugue l'univers des ordinateurs et l'essor lumineux d'une « mondialisation » qui recouvre un « conflit de puissance », dans le climat d'une dictature totalitaire et résolument technicienne. Le simple rapport vocal du policier et du guide féminin invisible, par le biais d'un ordinateur portable, dramatise l'illusion de la coprésence des utilisateurs dialoguant, une illusion qui se défait dans la découverte finale du monstre qu'est devenue Clarke ; cette réalité apparaît plutôt comme un cauchemar, dans la dernière image du film. Mieux encore, le scénario nous fait « entrer dans la réalité de l'ordinateur », — pas seulement celle de l'univers virtuel, stigmatisé par Ellul, mais les composants internes de l'appareil, transposés sur le mode onirique dans le cadre et dans l'action filmés.

<sup>24</sup> Jacques Ellul, *Le Système technicien*, Paris : Le Cherche Midi, 2004 [Calmann-Levy, 1977], p. 125, 142.

Ce film diffère donc des films d'anticipation auxquels Ellul est hostile, car ils ne font qu'imaginer « ce que la technique pourrait être »<sup>25</sup>.

La première image de Clarke, la femme en détresse, est celle d'une partie de son visage ingrat, dont la rondeur est soulignée par une mèche de cheveux grisonnants. Voilà préfiguré le policier sans visage et casqué ; on ne voit de lui, par intermittences, que ses avant-bras et ce casque rond. L'homme qui toujours maugrée a été chargé de venir en aide à cette femme. Or, ce rapport se renverse très vite, au cours du contact rarement interrompu qu'il garde avec elle. Miss Clarke le mettant sans cesse en garde contre les pièges qui le menacent effectivement, dans l'appartement plongé dans l'obscurité. Cette aide n'est que le moyen de l'attirer dans un piège, qui porte en fait le nom de Clarke. Au-delà des modèles mythiques qu'on peut lui trouver, ce renversement traduit les tensions qui définissent l'esprit méconnu du système « binaire », inspiré par une contradiction sans âge, *fondatrice* ou fondamentale...

### Critique d'un système binaire

Avant même le générique d'introduction, un texte en anglais défile en blanc sur l'écran noir (je cite le texte de la version sous-titrée) : « A la fin du XX<sup>e</sup> siècle, la société Lumen Corporation a été repérée par le contre espionnage militaire. Son origine n'a pu être déterminée ; l'enquête a échoué et la mystérieuse société continue de dissimuler ses centres logistiques dans les propriétés de ses donateurs. Chaque financeur donne les 3/4 de ses propriétés au programme de recherche de Lumen. Aucune dérogation n'est accordée. Bien qu'on pense que l'argent soit la motivation de la société, le contre-espionnage militaire pense que Lumen a développé une technologie à mi-chemin entre la science et l'occultisme. Après plusieurs observations et disparitions inexplicables, l'enquête a repris. Pour l'instant, rien n'est prouvé et Lumen reste dans l'ombre, avec ses secrets. »

Le style lapidaire de ce texte évoque celui des arnaques électroniques incitant l'internaute à recourir à un service d'aide, lors d'une pseudo-attaque virale de l'appareil. Retenons, dans ce texte, le motif de l'occultisme et des secrets ; une thématique très présente dans le film — en raison de son rapport très obscur avec les technologies électroniques ? Les allures de secte de la « Lumen Corporation » tournent en dérision l'adhésion quasi charnelle des populations aux

services du *net*. La contribution financière exigée par ladite corporation traduisant la dépossession de l'être, qui affecte les usagers du *net*. Et surtout, « les 3/4 » peuvent se lire comme l'expression synthétique du jeu du pair et de l'impair, qui définit le principe technique dont relèvent les ordinateurs.

Cette présentation graphique de ce texte en lettres blanches, suivi par la vision de la femme assez laide, dont on ne voit d'abord qu'un œil exorbité, est encore celle des messages filmés que cette femme (alors invisible) échange un peu après, par un moyen qui reste mystérieux, et dans une séquence où les acteurs ne sont pas filmés, avec un office de police. Le spectateur ne fait que lire la transcription automatique de leur dialogue, au cours duquel elle donne son nom, « Sandra » et l'adresse où elle se trouve, « Element Street 313 ». Cette indication alterne avec les précisions horaires de l'appareil enregistreur (« 9.11 pm », etc.), qui suggèrent l'emprise du chiffre (ou des mathématiques) sur l'espace et le temps, dans un univers abstrait où se débattent des consciences humaines. Cette femme qui se prétend menacée n'en est pas à son premier appel au secours (au numéro « 911 » !) : un policier lui a déjà été envoyé, mais elle affirme qu'il est mort.

L'objectif immédiat de la « Lumen Corporation » est de transformer des individus, comme cette femme, menacée dans le placard où elle s'est réfugiée par une sorte de spectre, avant l'arrivée du nouveau policier. Est-elle ainsi châtiée pour s'être dérobée à la contribution financière exigée ? Toujours invisible, ladite Clarke s'entretient avec Connor par le biais d'un ordinateur portable qui ne diffuse que sa voix. Un rapport ambivalent les unit, qui évoque la double posture de tout internaute, acteur et en même temps simple pion dans un jeu dont la « Lumen Corporation », avec son terrorisme, exprime l'esprit. Cette situation paradoxale, où le sauveur potentiel est quasiment pris en charge par l'accidentée, est corsée par la ressemblance phonique de leurs prénoms : Sandra (Clarke) et Alexander (Connor). Le nombre égal des lettres de leur nom évoque le système binaire (électronique) auquel ils doivent la possibilité de communiquer ; un système à l'image duquel se conforment les consciences, et partant l'être même des hommes modernes.

Au début du film, le décor extérieur, vu depuis la route empruntée par la voiture du policier, comme le décor intérieur de la fameuse « suite », évoquent l'apparence des

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 121.

ordinateurs les plus communs. Surfaces réfléchissantes, reflets lumineux, dans des tons sombres et froids, avec lesquels contraste la teinte rosée des scènes tardives, dans l'immeuble qui correspond à l'indication « Element Street 313 ». Cet effet de contraste participe lui-même à l'expression de la dualité, omniprésente dans le scénario comme dans l'esthétique du film.

Cet immeuble gris s'érige comme une tour que rythment des balconnets de béton, mal distincts de la structure générale. Dans l'appartement, le carrelage du sol de la salle de bain est décoré d'un bandeau rythmé de la même façon. — Une mise en abyme du « labyrinthe » où se perd le policier, dans une enquête qui le conduira sur plusieurs niveaux de l'immeuble. La voix qui le guide ne cesse d'indiquer la « ligne » à suivre, à gauche ou à droite. Ce dédale est hanté par des créatures effrayantes qui participent à cette énigme impliquant le système binaire, inhérent au fonctionnement « non dialectique » des ordinateurs, qui exige que l'on choisisse « oui ou non »<sup>26</sup>. En même temps, le décor de ces scènes apparaît comme une projection onirique des composants internes d'un ordinateur portable. Comme celui, laissé « sans système d'exploitation », dont le logo rouge est allumé dans la chambre ensanglantée.

Le logo lumineux rappelle justement le cartouche du même rouge sur la façade de l'immeuble qui, dans la nuit où il se découpe, avec les spots en hauteur qui l'éclairent, évoque l'idée d'un clavier géant. Sur la façade latérale, dépourvue de fenêtres, cette enseigne rouge est surmontée par une immense croix en relief, plaquée sur le mur. Le sens religieux de cette vision inquiétante se corrompt dans la tension de l'action filmée, rythmée par le souvenir sanglant de pratiques sacrificielles. Les précisions de miss Clarke sur une lumière rouge qui « va faiblir » ou, peu après, sur « un bouton vert sur la gauche », parmi les repères dans les couloirs du sous-sol, confirme l'identification visuelle de l'immeuble entier à un ordinateur allumé.— Dans l'appartement où évolue Connor, le four bizarrement « allumé » de la cuisine et des casseroles pleines de sang, mais encore des paquets de viande enveloppés de plastique dans le frigidaire, seraient autant de figurations des fichiers si remplis de substance, dans les dossiers du « bureau » — ou sur le bureau même d'un ordinateur.

## L'ordinateur mis en scène

<sup>26</sup> J. Ellul, *op. cit.*, p. 114.

L'espace de la « suite 313 » est fréquemment traversé par des créatures spectrales, dont l'extrême rapidité est celle des fonctions d'un ordinateur. Leur apparence irréelle incarne l'esprit du virtuel. Or, le danger qui les auréole est tout aussi présent dans une apparition d'un autre type, qui se distingue par sa lenteur aveugle et son masque de métal réfléchissant, serré sur le crane par un bandeau de la même matière. Ce personnage, observe Clarke, « n'est pas humain ». Sans doute, après avoir été une victime de la « Lumen Corporation », est-il devenu un agent ou plutôt un automate dont dispose le système pour faire régner sa loi. Cette apparition et les spectres très rapides, et d'autant mieux qu'ils n'ont pas de rapport tangibles, donnent une forme quasi chorégraphique à la déshumanisation qui affecte les utilisateurs du net, lesquels participent, en s'y intégrant, à un univers dématérialisé.

Cette apparition est celle d'un homme torse nu, adipeux et chenu ; une image du destin des internautes possédés par leur écran. Le couteau qu'il porte au poing, bras levé, ce couteau bientôt plongé dans le corps à demi calciné du premier policier, se lit comme une métaphore des clics qui, dans la sensibilité des internautes qui les actionnent, règlent le sort, peut-être pas seulement virtuellement, de tant d'êtres. On peut interpréter dans ce sens les visions de mutilations, de plus en plus précises au cours de l'action filmée, qui affectent divers personnages ou simples figures énigmatiques.

Excepté les premières séquences, l'action filmée n'est pas exactement vue par le policier qui enquête. Le regard qui scrute l'action, celui d'une caméra invisible, se situe à l'arrière de son casque, en vue plongeante. Si actif soit-il, cet homme qui ne fait qu'obéir aux ordres de ses supérieurs, est privé de visage et de regard. Ce déni d'humanité exprime celui que provoque l'usage de l'internet ; l'utilisateur n'ayant que l'apparence d'une liberté de regard et de décision, puisqu'il erre dans un univers reconstitué dont il oublie le caractère illusoire. En outre, ses partenaires potentiels, dans leur multiplicité sans fin, se voient pour ainsi dire privés d'être, au gré de la souris qui les sélectionne ou qui les élit sur des critères instables. Le faisceau lumineux qui éclaire les recoins de l'appartement au gré de Connor, évoque le jeu de cette souris.

Si le visage de Connor n'est jamais visible, son gros casque noir, dans les méandres de son parcours labyrinthique, s'harmonise avec un des motifs clés du film : l'ordinateur portable endommagé qu'il récupère sur le sol.— Le

même qu'il trouve dans la chambre ensanglantée et qui, même allumé, ne contient aucune information ? Une fois constaté l'état hors d'usage de cet ou de ces appareils, le dialogue avec Clarke, très curieusement, se poursuit. « D'où me parlez-vous ? » demande Connor. « Question imbécile », répond l'autre. Cette faiblesse apparente du dialogue peut faire sourire. Elle confirme pourtant le rapport d'identification entre l'ordinateur (ses composants, mais encore les modalités de son emploi) et l'ensemble du décor, mais encore la situation même dont il est le cadre.

L'appartement tout entier, avec ses meubles sobres, une porte métallique réfléchissante à double battant, évoque l'aspect des composants internes d'un ordinateur. Les indications de Miss Clarke, invisible depuis sa première et unique apparition au début du film, concernent surtout un dispositif électronique ou des boutons à presser, pour sortir de cet appartement ou pour actionner l'ascenseur. Les câbles de ce dernier, parmi bien d'autres détails du décor, sont autant de figurations des composants activés d'un ordinateur. Or Connor, en avançant, fait des trouvailles horribles, dont le caractère énigmatique exprime plutôt les effets psychiques, et mortifères, de l'utilisation des ordinateurs.— Un monde d'images, justement figuré par les très nombreuses images encadrées (photos ou peintures influencées par la photo) qui décorent plusieurs pièces de l'appartement (surtout le hall).

Le gros casque noir du policier représente bien figurer la souris si commune, que l'on actionne pour déplacer la flèche lumineuse sur l'écran. Dans les premières scènes, le faisceau lumineux que projette sa torche électrique suggère l'identification de la personne même de cet agent à la souris exploratrice. Dans la seconde moitié du film, lors des séquences qui se déroulent dans le sous-sol ou dans les couloirs de la cave de l'immeuble, la main du policier est blessée par la grenade que lance le monstre (son propre double) qui l'assaille. La violence qui se masque dans les caprices d'une souris d'ordinateur n'épargne pas l'être de celui qui l'actionne. Plus parlante, la seconde blessure de la main de Connor, provoquée par les balles explosives du revolver très spécial qu'il a trouvé en se laissant guider par Miss Clarke. L'effet de miroir entre la grenade et les balles qui blessent celui qui les tire, exprime la déperdition ou la perte de l'être, de l'utilisateur de la souris qui se damne lui-même, en croyant disposer des représentations illusoires de ces autres êtres, que dévalorise cette manipulation.

Un peu plus tôt, la vision de la main coupée du fantôme armé qu'il a réussi à abattre, confirme l'effet de miroir avec la main blessée de Connor. Cette blessure trouve son remède, indiqué par Clarke, dans le liquide gluant qui couvre le sol : le sang provenant de la dépouille, appliqué non sans douleur sur son avant-bras. Cette variation sur la légende de Siegfried illustre le rapport de réciprocité ambiguë, que notre époque accepte avec trop de complaisance, entre le prédateur et la proie, simples termes d'un rapport binaire ? Cette logique n'est pas étrangère à celle dont relèvent les systèmes électroniques, dont ce monstre particulier, avec son masque de métal et son couteau, est la figuration.

Dans la première partie du film, un liquide répandu sur le sol conduit le policier dans la salle de bain dont il fait éclater la porte, avant de découvrir une tête coupée dans les toilettes. Cette découverte et les blessures déjà commentées se complètent, comme deux interprétations de l'enfermement psychologique que nous masque la « liberté de l'Utopie » dont parle Ellul. Le contact avec le monde par le biais du *net* est une gangrène mentale, illustrée dans ces mutilations.

#### La panne informatique !

La contagion possible dont l'inquiète le policier blessé exprime celle qu'entraînent les échanges électroniques. Sa peur d'être « infecté », après la blessure provoquée par le tir de sa propre arme, exprime celle des virus qui guettent l'utilisateur du *net*. Dans une séquence un peu tardive, la présence d'un « explosif dans le système de verrouillage numérique » qui parasite une serrure de l'appartement, n'est pas moins évocatrice. Plus spectaculaire, la porte de métal, refermée comme le couperet d'une guillotine. Quelque chose comme le mutisme subit d'un appareil tombé en panne.

Le surgissement des créatures surnaturelles et maléfiques, dans un décor qui évoque l'aspect matériel d'un ordinateur, dramatise l'apparition des images ou des annonces indésirables, qui envahissent intempestivement un écran d'ordinateur. Clarke recommande à l'agent Connor de ne pas suivre la première de ces créatures, quasiment aveugle, et encore moins la toucher. Sa mise en garde vaut pour les sites minés qui mettent en péril les ordinateurs. L'arme qui peut venir à bout de ces créatures, est encore une figure du clic de la fermeture de l'appareil.

Le méli-mélo de ces analogies exprime le lien, indiqué par J.Ellul, qui fait l'unité de tous ces aspects de la technique, comme celle de diverses techniques. Le descriptif à haute voix de tout ce que le policier voit au cours de son

enquête (le memo de sa visite, plutôt qu'un discours adressé à miss Clarke), supplée au pouvoir scriptural du clavier d'un ordinateur. On hésite à définir comme un dialogue le rapport de Connor avec la trop bienveillante Clarke, à laquelle il est censé porter secours. Les répliques surabondantes (surtout celles de l'agent) donnent l'idée d'un monologue, agitant une conscience en perdition qui s'emploie à se secourir elle-même. C'est en effet l'éthique de l'aide « en ligne » (écrite et supposée compréhensible), à laquelle doit se résoudre l'usager égaré.

Miss Clarke déclare elle-même être blessée : « Si je meurs, vous aussi. Je perds du sang ». Cet effet de miroir entre les deux (ou trois) blessés, évoque le rapport quasi charnel, si ambivalent, qui se crée lors de l'aide téléphonique nécessitée par une panne informatique. Et la mort est d'abord celle de l'être, quand la Technique interdit à l'homme d'être vraiment un sujet, pris qu'il est dans un système qui « suppose une intégration de plus en plus complète [du monde extérieur] y compris l'homme en tant qu'objet »<sup>27</sup>. Quand la machine et l'utilisateur ou celui qui le secourt sans le voir, ne font plus qu'un.

De nombreux énoncés du dialogue parodient en effet celui de l'utilisateur d'un ordinateur récalcitrant avec le partenaire invisible qui, au bout du téléphone (ou par le biais de l'appareil lui-même, où il a le pouvoir de s'immiscer) peut lui venir en aide. Clarke assume cette fonction, même si elle déclare : « Je ne peux vous venir en aide », quand Connor, armé de sa torche ou d'un revolver chargé de balles très spéciales, est sommé de « faire sortir des couloirs » la créature (incarnation d'une entrave électronique) qui erre à la recherche d'une innocente proie. Connor, comme un usager exaspéré, ne répond que par une insulte, qui vise autant Clarke que la créature, avant de déclarer : « Je ne sais plus où aller ! »

Ce sentiment d'échec contraste avec des moments meilleurs, grâce aux conseils de Clarke que l'on entend dire : « Vous voyez, que vous disais-je ? » Mais quand Connor la trouve enfin dans le réduit où elle se cache, le sens rassurant des derniers mots de Clarke : « Vous y êtes. Vous pouvez me voir ? », s'inverse aussitôt quand elle montre son visage de goule avaleuse. Ce rapport à double sens du demandeur et de la questionnée exprime celui de l'utilisateur et de son installateur en ligne, qui vit de ses services et pourrait bien abuser de son pouvoir.

L'horrible goule est-elle vraiment miss Clarke ? Cette question s'absorbe dans le noir qui suit cette image. Connor et Clarke de toute façon ne font qu'un, depuis le début de cette aventure où les mots de Clarke appelant la police : « C'est une urgence », trouvent un écho dans la bouche de Connor qui pourtant ne les a pas entendus, quand il découvre les horreurs qu'abrite la suite 313. « Si vous étiez à ma place », lance-t-il d'ailleurs à Clarke un peu plus tard, non sans la maudire. Cette confusion des rôles, quand l'aide sollicitée n'est plus différenciée du danger auquel elle est censée remédier, recouvre des problèmes philosophiques qui, s'ils débordent l'univers de l'informatique, trouvent en lui un terrain révélateur. Le rapport de l'utilisateur et de son aide exemplifie une révolution du contrat social qui, oublious des valeurs spirituelles qui pouvaient lui donner un sens, tourne à vide quand les actants eux-mêmes se dissolvent comme tels, dans une machinerie qui pour ainsi dire les absorbe.

### Anéantissement de l'Être

L'angoissant zonzo qui se fait entendre dans toutes les scènes, parfois alterné avec une gamme sonore cristalline, serait une interprétation lyrique du travail d'un ordinateur. Dans une séquence très brève, d'inquiétants chuchotis se font entendre derrière une porte qui abrite un écran allumé et une poupée torturée dont les yeux sont entubés. L'aveuglement (ou la vision désormais très limitée) de ce qui n'est pas ou n'est plus une personne, est associé à ces bruits qui, émanant de l'écran allumé ? évoquent la dématérialisation du réel et la réduction de sa multiplicité, par une saisie virtuelle exhaustive. Les chuchotis exprimant aussi bien cette saisie que le souffle du monde, qu'elle a pour ainsi dire aspiré. Le drame de Connor est celui de cette dématérialisation nocive, à laquelle il participe malgré lui.

Au terme du jeu de piste dont elle a tenu jusque-là les ficelles, la femme terrifiée du début du film a fait place à la goule hurlante dont la vision très brève est la dernière image du film. Comme si tous les pièges évités grâce à elle par le policier, toutes les émanations sataniques auxquelles il est parvenu à échapper, n'étaient que les prolongements virtuels de l'entité démoniaque qui se cache sous les traits de Clarke. On songe au pouvoir de captation des tablettes informatiques ou appareils assimilés, autant d'aides quotidiennes engendrant une dépendance

<sup>27</sup>J. Ellul, *op. cit.*, p. 23.

dont cette goule incarne l'aspect le plus malveillant, et le plus réel.

La grossièreté du ton et du vocabulaire de Connor parlant à Clarke, si soucieuse du déroulement de son jeu de piste, peut encore s'entendre comme une parodie des échanges sur les messageries personnelles des utilisateurs... La quasi-impossibilité de comprendre le système de la « Lumen Corporation » fait dire à Connor : « relax, calme-toi ». S'il a parfois le sentiment d'avancer, avec des halètements dont la connotation sexuelle ajoute sa malice à cette allégorie, il ne sait bientôt « plus où aller », avant d'observer qu'il est « revenu au point de départ ». Alors ses yeux qui « brûlent », et sa main charcutée qu'il ne sent plus, évoquent la fatigue des pérégrinations électroniques de tout utilisateur du *net*. L'univers informatique n'est lui-même que l'outil de la mutation ou plutôt la dégradation de l'humanité, dramatisée dans cette situation. Plus généralement, le rapport si déceptif des deux actants est l'image des fiascos relationnels qui ne datent pas de notre siècle, mais dont l'internet a fait une sorte de jeu permanent.

Si la nostalgie d'un monde plus spirituel se prononce dans ce film au gré de certains motifs religieux, elle s'abolit aussitôt, par le sens négatif qui les affecte. L'aventure de Connor évoque celles des récits de quête initiatique ; plus exactement, elle transpose le destin modifié de l'humanité, détachée par le virtuel de la voie spirituelle qui pouvait définir ce destin. La notion de l'unité, dont il reste à montrer les interprétations dans un tel scénario, a perdu le sens transcendant qu'elle reçoit dans la métaphysique du Verbe (fondée sur la *scission* de l'*Un*), au profit de la « totalisation », dont la technique est l'instrument. Cet avènement de la totalisation a été pressenti, mais en vain, par maints philosophes des siècles passés, comme Coleridge, plus connu pour ses écrits poétiques...

Le « langage [ou codage] binaire », inhérent au fonctionnement d'un ordinateur, se poétise dans l'espace même de l'action du film ; un espace dédoublé : la moitié de cette action se déroule dans deux séries de couloirs ; l'appartement lui-même, avec ses propres couloirs, se découpe en deux zones, comme l'indique le discours de Clarke. Celle-ci prévient d'abord Connor de bien différencier deux portes mitoyennes de l'appartement ; l'une d'elles comporte un « block system » qui suggère le référent électronique de cette énigme. Les personnages qui évoluent dans ce cadre, par exemple la créature possédée (un alter-ego maléfique du policier), avec ses

« deux bouteilles de gaz [explosif] », sont pourvus d'attributs qui signifient la dualité. Leur comportement lui-même donne l'idée d'une réitération mécanique, faisant fi de l'avant ou de l'arrière, de l'ombre et de la lumière, et de la vie et de la mort.

Cette critique implicite du « langage binaire », extériorise la dualité violente qui, pressentie par Hannah Arendt dans *Les origines du totalitarisme*, en est l'inspiratrice. Cette violence est encore celle des deux armes à feu très spéciales que Clarke, dans deux séquences éloignées, demande à Connor de sortir de deux cachettes différentes. J'ai déjà commenté ses deux blessures ; la seconde, plus grave risque de s'infecter. Double oblige, Clarke elle-même tarde à avouer (dans deux séquences assez éloignées) qu'elle a « perdu du sang » après avoir été « attaquée ». Ces détails du script sont autant de fantasmes, dont l'origine est indiquée par la simple vision de l'ordinateur portable que l'on voit d'abord allumé, et que l'on retrouve, dans une scène plus tardive, jeté au sol, l'écran crevé par la violence d'une créature possédée. La binarité, principe du fonctionnement de l'appareil, revêt toute sa violence dans ces détails.

La violence du Double est encore celle rapport de ces deux appareils, qui n'en font qu'un ? Connor a vite fait de le rebrancher pour y entendre à nouveau la voix de Clarke, cette présence qu'il fustige et qu'il réclame pourtant, dans une cyclothymie elle aussi très moderne. C'est encore une expression de la contradiction qui, peut-on croire, inspire le système binaire en question. Si le réalisateur n'est pas conscient de la valeur allusive de tous ces détails du scénario, il n'est pas moins certain qu'il règle ses comptes avec la mainmise du virtuel sur son quotidien, comme celui de tout homme aujourd'hui.

Ces effets de miroir sont dominés par le corps vivant, subitement redressé dans la baignoire où Connor, au début de sa visite, n'a d'abord vu que de l'eau rouge de sang. Un reflet hostile de lui-même, sur lequel il tire. Plus grave encore, lors de sa première investigation dans la salle de bains, la vision d'une tête coupée dans les toilettes, sous l'abattant. Cette vision suit d'assez près celle du visage du Christ, dans un cadre que deux chaînes rattachent à un support vertical fixé au mur du séjour. Avant de concerner l'univers électronique, ces détails suggèrent le dépassement de la dualité dans le message ou la parole du Christ. Le rapport de deux univers, certes peu apparent, se définit comme celui de la division de l'un et de la *scission* de l'*Un*...

Pendant le générique, l'image subliminale d'une religieuse annonce le personnage de la « nonne » possédée qui, dans les dernières séquences du film, se substitue à Clarke elle-même, quand Connor est sur le point de lui parvenir, au fond d'un couloir. Les références au sacré sont presque obligées dans ce genre de films. Si le Démon est assez pauvrement incarné par les fantômes qui surgissent dans la « suite 313 », la passion du Christ y a laissé des traces plus remarquables. Cette critique est sans doute encore inspirée par les mutations de la technique cinématographique...

### **Le sacré sacrifié**

Après les peintures religieuses, et d'abord le portrait du Christ noyé dans l'ombre, Connor observe les bougies allumées dans une coupelle, sur la table où sont disposées deux assiettes remplies des reliefs d'un dîner sanglant, qui évoquent une bien sinistre Cène. Elles préfigurent d'autres bougies, plus nombreuses, étagées des deux côtés du couloir où erre Connor vers la fin du film, dans le sous-sol muré de parpaings. Le sens mystique de cette vision (celle de la dualité réconciliée ?) se vérifie dans l'apparition de la « nonne » (c'est ainsi que l'appelle Clarke) que l'on entend pousser de vagues soupirs érotiques et qui surgit soudain au fond du couloir, où elle n'est pas immédiatement identifiable : une sorte de monstre voilé, à demi rampant, qui tarde à découvrir son visage d'ange féroce. Elle disparaît aussitôt pour réapparaître, ajoutant ainsi aux contradictions de son aspect.

Un peu plus tôt, l'attribution par Clarke de la voix mystérieuse à une « jeune nonne » est significativement suivie par la mention, dans le discours de Connor, des « deux dernières balles explosives », déchargées sur cette apparition. Le lien du mysticisme et de cette roulette russe comporte un sens critique, intéressant les pratiques religieuses (comme le recours au rosaire) qui facilitent la perception de l'Un, mais qui peuvent d'abord effectuer l'exorcisme de la dualité la moins pacifique, au travail dans nos consciences. Le nombre « 313 » traduit ce problème, avec les deux 3 qui encadrent l'unité.

Dans leur ambiguïté, ces énigmes ne sont pas à la faveur du sacré. Non que ce dernier soit vraiment la cible du scénario, qui remet en cause ses substituts les plus modernes ; en l'occurrence le système informatique, fondé lui-même une logique binaire que je ne peux,

faute de connaissance, mieux définir, et dans laquelle Hannah Arendt, en analysant les dispositions mentales des jeunes Allemands du Troisième Reich, voyait l'origine du totalitarisme. Les exemples donnés par Arendt de ces dispositions d'esprit évoquent les formules expliquant ces systèmes informatiques dont Arendt prévoyait peut-être l'essor, et qui sont en effet l'instrument d'une forme inédite de totalitarisme. Malgré son échec apparent, le totalitarisme analysé par Arendt aurait éveillé dans l'esprit des hommes d'aujourd'hui une fascination pour les œuvres techniques les plus immatérielles de la binarité. Laquelle paraît bien être le sceau d'une contradiction sans âge, dramatisée dans le rapport des deux actants de ce film. Les rituels qui sont notre moyen d'accès au sacré, peuvent apparaître comme la thérapie de cette contradiction. Mais les ou la vérité que recouvre le sacré, sans rapport avec cette contradiction, ne peut qu'échapper à notre compréhension.

Cette contradiction est pour ainsi dire portaiturée dans le rapport du visage du Christ encadré et de la tête coupée aux traits très christiques découverte par Connor sous l'abattant des WC. Or, la valeur critique de ces détails concerne moins le sacré que ses substituts les plus vulgaires, comme les portraits iconisés des membres des réseaux sociaux ou des sites de rencontre. Connor, une fois ouverte la porte de l'appartement plongé dans l'obscurité, examine d'abord le portrait du Christ, auquel ressemble la vraie tête qu'il pêche dans les WC. Les attraits des amis potentiels croisés sur le net s'avèrent souvent très illusoires, quand ils ne sont pas sordides, à peu près comme ces WC de la « suite 313 ». Cette énigme se renouvelle avec la gueule de la goule qui jaillit du placard où Connor croit enfin trouver Clarke. Mais la faute est aussi de projeter sur ces fantômes un idéal, héritage dévoyé d'une culture jugée caduque...

Le climat de tensions qui est celui du récit filmé traduit d'ailleurs celles qui, dans le cadre de ces projets de rencontre, naissent de l'envie inconsciente des avantages que l'autre, femme ou homme, semble détenir. Ce désir jaloux, en même temps que la détresse inavouée de l'annonceur, se dramatisent dans le comportement des « possédés » qui, dans *Suite 313*, ne peuvent voir Connor armé de sa torche électrique, et qui errent dans leur enfer, comme autant de reflets de sa propre déréliction dans cette « suite ».

### **Référence**

Ellul, Jacques (2004). *Le Système technicien*, Paris : Le Cherche Midi, [Calmann-Levy, 1977]

## Unfamiliar Journey: Baudelaire in the Work of Jean-Luc Godard



Ioan Pop-CURŞEU<sup>28</sup>, Ph.D  
Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca

### Abstract

This paper examines the importance of Baudelaire and his work in the cinematographic activity of Jean-Luc Godard. In the introduction, the focus is placed on the context, because the film directors of the *Nouvelle Vague* were very interested in reading and interpreting Baudelaire through their creations. Godard participates to this cultural trend, but he engages more than any other director in a dialogue with Baudelaire. This dialogue occurs on three levels, each one being analysed in a distinct part of the paper. Firstly, the allusions and references to Baudelaire's work in Godard's films are gathered and interpreted. Secondly, Baudelaire is seen through Godard's interest in Poe's stories and narratives. Thirdly, we emphasise and discuss the importance of Baudelaire, the art critic, for Godard, as a film theorist.

**Keywords:** Baudelaire, Godard, Poe, cinema, poetry, film theory.

### Introduction

Some forms of avant-garde film or of experimental film can be so literary that they may compromise the specificity of a medium which has shown – during the 120 years of its

existence – that it only needs images to achieve a consistent aesthetic effect. Jean-Luc Godard's films illustrate the phenomenon of cinema permeated by literature; the Franco-Swiss author's filmography includes works so

<sup>28</sup> Ioan Pop-Curșeu (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) is Associate Professor at the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. He has defended his first PhD thesis at the University of Geneva in 2007 (*De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, théâtre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*), and the second at the Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca in 2011 (*Magic and Witchcraft in Romanian Culture*). In 2015, he defended his habilitation dissertation at Babeș-Bolyai University and in 2016 he became a member of Academia Europaea, section: *Film, Media and Visual Studies*. His research interests are concerned with film aesthetics, art criticism and image theory, nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft. He is the author of several books: *Nu știe stânga ce face dreapta. Două eseuri despre șovăielile gândirii critice* (2004), *Baudelaire, la plural* (2008), *Vasile Bologa (1859-1944)*, *Studiu monografic* (2010), *Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități* (2013), *Manual de estetică* (2014). He wrote dozens of articles on various themes, writers and films.

full of quotations that the spectator becomes fully engaged in the decryption of the subtle game of textual references and, thus, ignores the sequence of images. In defence of Godard and against his illustrious critics (Roth, 2010), one need to note that the literary scope of his films responds to a requirement of truth, knowledge, morality:

La littérature a approfondi ma vision du monde. Les livres m'ont dit des choses que ne me disaient pas les vivants. La littérature a enquêté sur le monde. En ce sens, elle m'a donné une leçon de morale artistique. Je lui dois ça, une conscience morale. Contre la parole d'État, de gouvernement ou de pouvoir, elle est une parole. Non celle des partis mais celle des hommes un à un. Les livres sont écrits un à un comme dit Denis de Rougemont. Aussi je fais des films un à un, parce que Kafka nous a demandé de faire du positif avec le négatif. La littérature a été ma marraine. Je la retrouve depuis que je me suis remis intensément à lire. (Godard-Assouline, 1997)

Literature has improved my view of the world. Books have told me things the living weren't telling. Literature has looked into the world. This way, it has taught me a lesson of artistic morality. I owe it my moral conscience. Against state, government or power speech, literature is a word. It is not the word of parties, but of each individual separately. Books are written one by one, says Denis de Rougemont. I also make films one by one, because Kafka has asked that we make something positive out of the negative. Literature has been my patron. I found it as soon as I started reading passionately again. (My translation)

Therefore, citations and intertextual banter are not the snobbish game of a filmmaker short of ideas, who fills his films with literature because he is unable to give them life. In Godard's works, there is a real dialogue with Dante, Villon, Racine, Rousseau, Leopardi, Kierkegaard, Lautréamont, Flaubert, Zola, Huysmans, Rimbaud, Dostoyevsky, Nietzsche, Gide, Éluard, Ramuz, which improves the "view of the world" constructed by the director in his films. The complexity of Godard's literary interpretations can be illustrated particularly clearly by an analysis of how he reads – using the instruments and techniques of film – the writings of Baudelaire, the poet of modernity: it will be an unfamiliar, but rather fascinating, journey.

Before proceeding, it should be pointed out that Baudelaire's work was the regular concern

of French filmmakers in the 1960s when the French New Wave was initiated, with the main authors of the movement and Godard's fellows: Claude Chabrol, Agnès Varda, and François Truffaut. Extremely open in their attitude toward literature, the "new" filmmakers draw heavily from *The Flowers of Evil* and explored subtle Baudelairean intertextualities. Agnès Varda's short, *Les dites cariatides* (1984), positively swarms with references to and citations from Baudelaire. Claude Chabrol produced a film called *La Fleur du mal* (2002), which recounts the problems of a bourgeois family, the Charpin-Vasseurs, whose fate unfolds amidst two murders, repeated incest and political ambitions. François Truffaut, in a letter to Helen Scott, dated 26 September 1960, spoke about a project on the adaptation of six tales by Edgar Allan Poe, in Baudelaire's "brilliant" translation. Young directors were to author the films, either under the supervision of Truffaut himself or under the supervision of "un type différent et consacré: Godard, Malle, Astruc, etc." ("a different and recognised fellow: Godard, Malle, Astruc etc.") (Truffaut, 1988: 175). Even when the allusions made by this or that filmmaker of the French New Wave to Baudelaire's works are not very explicit, similarities can be identified in the "representation of the woman" in *The Flowers of Evil*, Truffaut's films and Freud's works: Eliane DalMolin dedicates a whole book, provocatively titled *Cutting the Body*, to this aspect (DalMolin, 2000).

Godard could not remain immune to this Baudelairean atmosphere created by the authors of the Nouvelle Vague: his own interpretations align with and add to it, in a fascinating mirror effect. Amongst his peers, he makes – in his written and film work – the most extensive and complex use of Baudelairean sources and material. Even at a first glance, several categories of Godard's cross-references to Baudelaire can be identified. First, the films feature quotations from Baudelaire; then, there is a triangular relationship of Godard, Baudelaire and Poe, and – finally – an interest in Baudelaire's work can be detected in Godard, the film theorist and critic. These are the categories that set the structure of my argumentation.

### Quotations and allusions

The first reference to Baudelaire is found at the very beginning of Godard's work, namely in *Une histoire d'eau* (*A Story of Water*), co-directed with François Truffaut in 1958 (<https://www.youtube.com/watch?v=JnKNkwZHAkQ>). From Truffaut's project to

film the flood that hit the Parisian region, Godard put together a work using the 600 metres of film returned by his colleague, carrying out the editing and writing a witty commentary on the story of a woman who tries to get to Paris and who is offered a lift by a driver (Douin, 1989: 111-112). Baudelaire is cited as the “ideal poet”, in connection with the wet air and the melancholy sun of the flood days that evoke *L'Invitation au voyage*:

Les soleils mouillés  
De ces ciels brouillés  
  
Pour mon esprit ont les charmes  
Si mystérieux  
De tes traîtres yeux,  
Brillant à travers leurs larmes. (Baudelaire, 1993-I: 53)

Those suns that rise  
'Neath erratic skies,  
No charm could be like unto theirs  
So strange and divine,  
Like those eyes of thine  
Which glow in the midst of their tears.  
(Baudelaire, 1909: 35)

Once these magnificent verses of the first strophe of *L'Invitation au voyage* are read, all one can do is “keep silent”, since the poet has managed to grasp the essence of beauty, by operating a *correspondence* between the landscape and the beloved woman's tearful eyes.

*Pierrot le Fou* (1965) continues the series with a general, but intriguing hint at Baudelaire. On a tedious evening that the protagonist has to spend at his parents-in-law's house at the beginning of the film, the former meets the American filmmaker Samuel Fuller, with whom he engages in a brief conversation, helped by a young translator (07:03-08:21). When he asks Fuller why he has come to Paris, Pierrot discovers the director is there to make a film called *Flowers of Evil*. This is followed by a telegraphic reply: “Baudelaire, c'est bien” (“Baudelaire, it's pretty good”), then by a general question from Pierrot, who always wanted to know “exactly” what cinema is. Due to the minor hesitations of the translator, who seems to particularise the question, Samuel Fuller answers with a description that matches perfectly his creative endeavour, as well as Baudelaire's general poetic universe: “a film is like a battleground: love, hate, action, violence and death, in one word: emotions”. Not at all convinced, Pierrot lets out an “Ah” and leaves. The real story tells us that the American director was indeed in

France at the time *Pierrot le fou* was being shot and that he graciously agreed to Godard's game:

Jean-Luc Godard was kind enough to propose me to act as myself in a cocktail scene in *Pierrot le fou*. I was there to prepare a film I never shot. I was asked what I was doing in Paris. I explained it. The star, Belmondo, asked me “what is cinema?”. I explained. It was nice to work with a director like him. Particularly vivid. As for me, I was feeling truly confident. I don't want to linger on *Pierrot le fou* because, unless I'm mistaken, you have all seen it – all things considered, I could receive fan letters, because I was really good in this film. (Round table, 1968; my translation from French)

As for the film Samuel Fuller wanted to shoot in Paris, this was in fact – beyond the Baudelairean title – a version of Aristophanes' *Lysistrata*, funding for which had been promised by two young French producers. This brought Fuller to France at a time when the Hollywood studio system was going through a serious crisis (Brody, 2010: 298). An article by Martin M. Winkler emphasises other aspects of this project that never came to be filmed. The script, signed by Fuller himself and loosely based on *Lysistrata*, proposes a “half science-fiction”, about “a secret society of beautiful women of all nations – the Flowers of Evil – who use violence, science and sex in a plot to stop all wars” (Winkler, 2013: 900). If Fuller had managed to make his film, it would have fallen under the long list of works that echo the title of Baudelaire's volume, in very different series of projects which range from the mere recycling of a successful linguistic formula to the creation of an actual Baudelaire-inspired cinema poetics: *Flowers of Evil* by John Brahm (1962, a thriller freely based on *La Mort des amants*), *La Fleur du mal* by Claude Chabrol, *Fleurs du mal* by David Dusa (2010, a film which turns Baudelaire's book into some kind of “character” in a love story)...

Godard, for his part, usually extracts the Baudelairian quotation from its context to use it more freely and in accordance with his own expressive plans. *Alphaville* (1965) builds a terrifying vision of a future world where computers control the human-kind and where nature is replaced by artificial lighting and vast concrete spaces. Lemmy Caution (Eddie Constantine), comes to this strange world as a spy and confronts the main computer, Alpha 60. The latter is incapable of understanding irony and does not know how to find the key to a “secret” Caution shares with it, despite the fact that it commits to this task several of its

“circuits”: “something which never changes, day or night. The past represents its future. It advances in a straight line, yet it ends by coming full circle.” Furthermore, Caution warns the computer, by citing the best known phrase from *The Flowers of Evil*, namely a hemistich of the introductory poem *Au lecteur (To the Reader)*, that it should not seek the meaning of the riddle: “If you find it, you will destroy yourself in the process, because you will have become my equal, my brother.” (approx. 1h23’).

The same phrase from *Au lecteur* is reprise in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), at the end of a philosophical interrogation on identity and solitude. In voice-over, Godard gives a speech on the human being, crushed between subjectivity and objectivity, doomed to eternal solitude, far from his fellows, unable to find a solution that would be different from the particular attention paid to the “world”. This is the famous shot of the cup of coffee (26:00-26:45), when the film phrases are spoken while the spectator watches a seated Juliette Janson (Marina Vlady) while she exchanges quick glances with a stranger who smokes; during this time, the dark brown drink he has just stirred with a teaspoon creates shapes as fleeting as life itself. Baudelaire could have just as well written this highly philosophical paragraph and could have integrated it in his view on the duality of the human being. Godard “writes”, thus, in the manner of Baudelaire and concludes with a quotation:

Perhaps an object is what allows us to relate, to go from one topic to another, to live together. But since social relations are always vague, since thoughts divide as much as they unite, since words tie by what they express and isolate by what they don't, since a vast gap separates my subjective self-assuredness from the objective truth I am for the others, since I relentlessly blame myself although I feel innocent, since any event changes my daily life, since I always fail to communicate, I mean to understand, to love, to be loved, and each failure makes me aware of my solitude, since I cannot pull myself from the objectivity which crushes me and the subjectivity which exiles me, since I am not allowed to rise to the state of being, nor am I allowed to fall into nothingness, I have to listen, I have to look, more than ever, at the world, my equal, my brother. (My translation from the film)

Even more, it is in Godard's exchanges with other film directors that a more complex dialogue with Baudelaire emerges. In *Hail,*

*Mary* (1985), the director turns the main female character, played by Myriem Roussel, into a modern avatar of the Virgin Mary. The young girl works in a service station and Joseph is a taxi driver, which is perhaps the only great novelty in a story based on the biblical accounts of the Annunciation. Director Anne-Marie Miéville, Godard's third wife, in a short titled *The Book of Mary* (1986), proposes additional variations to another character called Marie. While the two films are described as a diptych, it should be noted that there are differences in terms of subject and directing (Locke & Warren, 1993): in Miéville's work, a little girl who suffers because of the discord between her parents finds comfort in Gustav Mahler's music and Baudelaire's poetry. She quotes verses from *Damned Women* and asks herself what Baudelaire could have meant:

Je sens fondre sur moi de lourdes épouvantes

Et de noirs bataillons de fantômes épars,  
Qui veulent me conduire en des routes mouvantes

Qu'un horizon sanglant ferme de toutes parts.

Avons-nous donc commis une action étrange?

Explique, si tu peux, mon trouble et mon effroi...

I bear a weight of terrors, and dark hosts  
Of phantoms haunt my steps and seem to lead.

I walk, compelled, behind these beckoning ghosts

Down sliding roads and under skies that bleed.

Is ours so strange an act, so full of shame?  
Explain the terrors that disturb my bliss.

At that very point in the film, Marie's mother tells her that father is going to live somewhere else. Here the verses serve a dual purpose: on the one hand, the girl conceals her helplessness by reciting verses during her fiction class (although these lesbian verses by Baudelaire could be considered inappropriate in a classroom context!) and, on the other hand, Marie uses the meaning of the poetic text to ask mother why father is leaving them (“Is ours so strange an act, so full of shame?”). In fact, these are not the only verses from *Damned Women* read by Marie. When she visits her father on a weekend, we can hear her, in voice-over, read a stanza considered

one of the most vibrant celebrations of love in French poetry:

Maudit soit à jamais le rêveur inutile

Qui voulut le premier, dans sa stupidité,  
S'éprenant d'un problème insoluble et  
stérile,  
Aux choses de l'amour mêler l'honnêteté!  
(Baudelaire, 1993-I: 153-154)

Thinker of useless thoughts, let him be cursed

Who in his folly, venturing to vex  
A question answerless and barren, first  
With wrong and right involved the things of sex!  
(Baudelaire, 1929)

In the 1980s, Godard often prefers to play with Baudelairean references. If Baudelaire is hardly mentioned in the short *Letter to Freddy Buache* (1982, “One can put his feet in the water and think of Baudelaire...”) or if he barely surfaces in another short, *On s'est tous défilé* (1988), the same happens in the feature film *Soigne ta droite* (1987). The main intertextual emphasis is on Dostoyevsky’s novel, *The Idiot*, but with habitual changes of meaning. The main character, a middle-aged filmmaker played by Godard himself, is nicknamed the *Idiot*, while the others address him, respectfully, as “Prince”. The Idiot accepts a rather odd challenge, namely to write, to shoot, to edit and to run a film in one day. In the plane that flies the filmmaker to Paris, where he is supposed to sell his film rolls, he reads Dostoyevsky’s novel and he talks Baudelairean hermeneutics to an old lady in the seat next to him. The lady, who feels like starting a conversation, asks him why he is sad and the Idiot says “leaving earth is always a bit sad”. It’s amazing, the lady carries on, because her neighbour’s melancholy air is followed by a smile:

– Yes, Madame, it’s the smiling remorse. Sometimes it appears in the evening, at a time when the evening nods off and steadies the darkness and when the hours barely breathe. And when solitude alone is already a regret.

– For all that, there is either regret or a smile, never the two things together.

– No, Madame. [...] Time here is vertical, feeling here is reversible or, in other words, here the reversibility of the being is emotionalised. The smile regrets and the regret smiles. (My translation from the film)

Now, this apparently ordinary conversation is subtly Baudelairean. The “smiling regret” is

in fact a phrase by Baudelaire, which we can find in *Recueillement*: “Surgir du fond des eaux le Regret souriant” (Baudelaire, 1993-I: 141) (“Regret emerges smiling from the sea”, Baudelaire, 1963-1), a sonnet printed only in the third edition of *Les Fleurs du mal*, i.e. 1868, published posthumously, with the aid of the poet’s friends. The remaining verses of Baudelaire’s poem show the extent to which Godard grasped its spirit, by transcribing it in an apparently ordinary conversation. Additionally, the “reversibility” mentioned in the concise dialogue also sends to the title of another famous poem by Baudelaire.

The film *Hélas pour moi* (1993), as difficult and mystical as it may be, could be summarised fairly simply. God takes up the body of Simon Donnadieu (Gérard Depardieu) who consequently ceases to be able to communicate properly with his wife Rachel (Laurence Masliah). When he returns home in his new divine entity, while Rachel gets ready to sleep, Simon recites two striking verses from another sonnet published only in the 1868’s edition of *The Flowers of Evil* and which has meanwhile become une pièce de résistance, *Le Gouffre*:

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,

Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où. (Baudelaire, 1993-I: 143)

I dread my sleep like some enormous hole  
Full of vague horror, leading to no goal.  
(Baudelaire, 1952)

These are the quotations from Baudelaire in Godard’s films and I cannot be entirely sure I have managed to list and comment them all. These references are numerous, fragmentary, put in perspective, faded in secondary discourses, but do, however, cast a bright light on the texts of Baudelaire himself. Godard shows his spectators how one can read Baudelaire’s poetry through the confrontation of verses with technologically generated images.

### Godard, Poe and Baudelaire

Another authorial point of reference in the films of Jean-Luc Godard is Edgar Allan Poe, but, if so happens, the dialogue is always carried out through Baudelaire, Poe’s French translator. I mentioned above that Truffaut outlined in 1960 a plan for an adaptation of Poe’s tales and that Godard was on the list of directors with whom to work. The project never came to fruition, although 1968 saw the production of a trilogy called *Histoires*

*extraordinaires*, co-directed by Roger Vadim, with *Metzengerstein*, Louis Malle, with *William Wilson*, and Federico Fellini, with *Toby Dammit or Il ne faut jamais parier sa tête avec le diable*.

As for Godard, he retrieves Poe in his own way.

In *Vivre sa vie* (1962), a young man in love with a prostitute called Nana reads – in the twelfth “tableau” – several excerpts from *The Oval Portrait* (part of *Nouvelles histoires extraordinaires*, translated and published by Baudelaire in 1857). In the film, we can see Poe’s book on screen, with the translator’s note on the cover, in letters fairly visible to the spectator. It is Godard, in *voice-over*, who speaks, in fact, to Anna Karina, beyond the character embodied by the actress (“it’s our tale”, one can hear at a certain point). Godard chooses the fragments that describe how artistic creation – the act of painting, the act of shooting films – empties the ideal woman from her life, transposing her on an inanimate support. Indeed, Baudelaire’s translation is brilliant:

Mais, à la longue, comme la besogne approchait de sa fin, personne ne fut plus admis dans la tour; car le peintre était devenu fou par l’ardeur de son travail, et il détournait rarement ses yeux de la toile, même pour regarder la figure de sa femme. Et il ne voulait pas voir que les couleurs qu’il étalait sur la toile étaient *tirées* des joues de celle qui était assise près de lui. Et, quand bien des semaines furent passées et qu’il ne restait plus que peu de chose à faire, rien qu’une touche sur la bouche et un glacis sur l’œil, l’esprit de la dame palpita encore comme la flamme dans le bec d’une lampe. Et alors la touche fut donnée, et alors le glacis fut placé; et pendant un moment le peintre se tint en extase devant le travail qu’il avait travaillé; mais, une minute après, comme il contemplait encore, il trembla, et il fut frappé d’effroi; et, criant d’une voix éclatante: « En vérité, c’est la Vie elle-même! », il se retourna brusquement pour regarder sa bien-aimée: – elle était morte! (Poe, 1951: 493)

But at length, as the labour drew nearer to its conclusion, there were admitted none into the turret; for the painter had grown wild with the ardour of his work, and turned his eyes from the canvass rarely, even to regard the countenance of his wife. And he *would* not see that the tints which he spread upon the canvass were *drawn* from the cheeks of her who sat beside him. And when many weeks had passed, and but little remained to do, save

one brush upon the mouth and one tint upon the eye, the spirit of the lady again flickered up as the flame within the socket of the lamp. And then the brush was given, and then the tint was placed; and, for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, ‘This is indeed *Life* itself!’ turned suddenly to regard his beloved: – She was dead! (Poe, *The Oval Portrait*)

In the 1960s, Godard considers an adaptation project for *William Wilson*. Poe’s character appears to him as the perfect embodiment of an imaginary effort similar to the one prompted by film (Douin, 1989: 166-167). The director even finds the actor suitable for playing in such a film. In a presentation text for *Bande à part* (1964), Godard states about actor Samuel Frey: “Sami, with whom I will shoot Poe’s *William Wilson*, who does not rest until he kills someone because he looked like him too much and then notices he has killed himself and it is his double who remains alive. Sami who will become a great actor, if he isn’t one already.” (Douin, 1989: 151-152).

But Godard is not content with thoroughly citing Poe in *Vivre sa vie* or with pursuing the dream of adapting *William Wilson*. In 1988, the filmmaker also makes a fairly loose adaptation of *Puissance de la parole*, a philosophical dialogue translated by Baudelaire in *Nouvelles histoires extraordinaires*. The fragments by Poe are inserted by Godard in a visually and literarily rich texture. Two couples talk and quarrel, putting to test the limits and the subtleties of language. The first couple, Frank and Velma, are taken from James M. Cain’s novel, *The Postman Always Rings Twice*, and the conversations of the two circles the disintegration of love, following a mean combination they set up. The second couple, inspired by Poe’s text, is engaged in significantly more philosophical exchanges, given that Miss Oïnos and Mr Agathos speak about the creation of the world by God, about the “material power of words” or the wave theory, according to which any movement, be it as insignificant as a “hand movement”, causes great stir in the universe: “Cette vibration s’étendait indéfiniment, jusqu’à tant qu’elle se fut communiquée à chaque molécule de l’atmosphère terrestre, qui, à partir de ce moment et pour toujours, était mise en mouvement par cette seule action de la main.” (Poe, 1951: 460, 458) (“This vibration

was indefinitely extended, till it gave impulse to every particle of the earth's air, which thenceforward, and for ever, was actuated by the one movement of the hand.”; Poe, *The Power of Words*). Godard plays with Poe's text, because – for reasons of symmetry – he transforms two character-ideas flying in interstellar spaces into an earthly man and woman who match Frank and Velma. These philosophical conversations overlap with striking images, in a solid connection with Poe's interest in cosmogonies: one can see quiet waters, streams, the sea, clouds in the sky, an active volcano linked with works by Max Ernst, Picasso and Francis Bacon, everything sustained by a soundtrack which blends Bach, Ravel, César Franck and has one of Leonard Cohen's melancholy and obsessive songs return in several instances. It is with some of these great names that Baudelaire is mentioned in the closing credits!

### Towards a Baudelairean theory of cinema

Baudelaire is also of interest to Godard the film theorist and historian throughout his entire career. For Godard, the author of *Les Fleurs du mal* is the great forerunner of cinema, as I tried to describe in another article (Pop-Curșeu, 2014). In *Histoire(s) du cinéma*, section 2(a) *Seul le cinéma*, the director shows that film accomplishes the Baudelairean dream of the poem *Le Voyage*, which closes the 1861 edition of *The Flowers of Evil*: it is the same panoramic view of the world, the same quick change of “general frames” where all wonders and terrors can find their place. Godard offers a summary of Baudelaire's full poem, by printing its verses on symbolic images: first, there is the reading of the first four stanzas (reading linked with works by Turner, Degas, Klimt, and with excerpts from Charles Laughton's *Night of the Hunter*, 1955), then the reading of lines 29-32 (with an appearance of James Dean), followed by a selection from lines 53-84 (with the parade of stars such as Burt Lancaster, Orson Welles, Laurel & Hardy, Jean Cocteau), of lines 85-88 (in relation with Gustave Courbet's *The Origin of the World*), as well as lines 109-114 (which combine images associated with carnage or hope). Once the spectator sees *Les Fleurs du mal* held by the reader selected by Godard (Classiques Garnier, with the famous yellow cover), it ends on a vibrant stanza:

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!

Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,

Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons! (Baudelaire, 1993-I: 134)

It's time, Old Captain, lift anchor, sink!  
The land rots; we shall sail into the night;  
if now the sky and sea are black as ink  
our hearts, as you must know, are filled  
with light. (Baudelaire, 1963-2)

In section 1(a) *Toutes les histoires* of the same *Histoire(s) du cinéma*, Godard, whom we can see leaning against a bookcase, lists titles of famous books that have inspired films, have left their trace on the human spirit or have never been adapted for the screen. Among these, one can find *Les Fleurs du mal* and *Mon cœur mis à nu*, two radiantly powerful works by Baudelaire. Later, in the same section, when showing the horrors of the Second World War and caused by racism, Godard praises the retention capacity of cinema by referring to one of Baudelaire's highly discussed poems, *L'Héautontimorouménos*: “41-42. And if images still strike, without anger and without hate, like the butcher, it means cinema is there with its humble and formidable power of transfiguration.” One should compare this to the verses of *L'Héautontimorouménos*: “Je te frapperai sans colère/ Et sans haine, comme un boucher,/ Comme Moïse le rocher!/ Et je ferai de ta paupière,// Pour abreuver mon Sahara, / Jaillir les eaux de la souffrance.” (Baudelaire, 1993-I: 78).

Furthermore, in a discussion on the history of cinema, *2 x 50 ans de cinéma français* (1995), Michel Piccoli reads, prompted by his interlocutor Jean-Luc Godard, who sent *Les Fleurs du mal* to his hotel room (same edition as in *Histoire(s) du cinéma*), a fragment of *Voyage* by Baudelaire, precisely the one that mentions the minds “stretched like canvases” upon which memories come in droves. “Indeed, this announces the cinema”, says Piccoli, while spectators are given the chance to view the poet's photographic portrait made by Nadar in 1855. Anne-Marie Miéville carries on the verses of *Le Voyage* which provide an overview of the world (“We have seen stars”) and which lead up to the very Baudelairean question of ennui (Baudelaire, 1993-I: 131). In fact, Godard has suggested to Piccoli the idea of a comparison between Baudelaire and Charles Cros, materialized at a National Centre of Cinematography debate which Serge Toubiana also had to attend. In *2 x 50 ans de cinéma français* the extent of Baudelaire references is denser and perhaps even

specifically Godardian: Anne-Marie Miéville also reads the first six verses of *L'Invitation au voyage* at the beginning of this production made for the British Film Institute, just as she refers to Poe's *Raven* translated by Baudelaire (Godard, 2008).

It seems Baudelaire was for Godard a seminal author, a beacon in his critical writings, for example in interviews or in critical texts on the films of his contemporaries. Godard used Baudelaire as a model and a source of inspiration in his critical activity. Several important films are described as "Baudelairean", which gives them an aura of undeniable prestige. *Summer with Monika* (1953) is the "first Baudelairean film", because "only Bergman can film men as they are loved but hated by women, and women as they are hated but loved by men". Godard's opinion on *Monika* relates to two verses from *Invitation to the Voyage*, also cited, for that matter, in *2 x 50 ans de cinéma français*: "Aimer à loisir/Aimer et mourir." ("Love at leisure, love unto death.", Godard, 1986: 85, 258). Douglas Sirk's *A Time to Love and a Time to Die*, (1958) also derives its atmosphere from the two verses of *L'Invitation au voyage* (Godard, 1986: 138). *Une vie* by Alexandre Astruc (1958) is defined as having a "Baudelairean effigy" starting from the foreground. Here, the dress of Pascale Petit, acting as Rosalie the handmaid, is like an echo of the most famous verses of the one who once wrote to Manet: "You are supreme in the decadence of your art." (Godard, 1986: 96), poor English translation of the phrase written by Baudelaire in 1865 and cited by Godard: "Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art." (Baudelaire, 1973-II: 497). Jacques Baratier's *Goha* (1958) is a film whose beauty resembles Baudelaire's *Albatros*, "exilé sur le sol" (Baudelaire, 1993-I: 9-10): "its beauty is as blundering as its blunders are beautiful" (Godard, 1986: 149). Georges Franju's *La Tête contre les murs* (1959) is a film that should be ranged on the only "orbit" that fits it, the one of rational frenzy, of controlled madness, of dislocation in the manner of Fritz Lang, as praised by Baudelaire in Poe's terror tales (Godard, 1986: 100). If one compares Godard's approach with Truffaut's, one cannot ignore that the latter includes considerably fewer references to Baudelaire in his critical writings. It is only once that Truffaut notes: "Thanks to Elia Kazan's and Nicholas Ray's sensitivity to actors, James Dean played characters close to the Baudelairean hero he really was." (Truffaut, 1985: 298).

Baudelaire, the author of *Salons*, gets unconditional respect from the twentieth

century's theorist who likes to emphasise two main aspects. Firstly, that "the only" art criticism in the world is French and secondly, that the series of great critics begins with Diderot and closes with François Truffaut, by way of Baudelaire, Élie Faure and Malraux. The idea is resumed in several places in Godard's written work (Godard, 1998-1: 456; Godard, 1998-2: 202, 261, 263, 265) and it appears even in *Histoire(s) du cinéma*. Within this prestigious series of critics, Baudelaire's manner distinguishes itself out by the capacity to integrate the specificity of the artistic action in the discourse that interprets other authors' works: we can guess Godard claims – in his position as critic and theorist – a similar quality. More than that, Baudelaire's critical style, with its freedom of expression and clarity of judgment, is often imitated by Jean-Luc Godard. Additionally, Godard borrows the theory of dual, eternal and transitory beauty proposed by Baudelaire in *Le Peintre de la vie moderne* (1863), in one of his lesser known texts, "Défense et illustration du découpage classique", published in *Cahiers du cinema*, in 1952 (Godard, 1986: 26-30).

### Conclusions

All things considered, the task of listing all of Godard's hints at Baudelaire appears nearly unfeasible, because the references are multiple, dispersed, often vague, resembling an attempt to mislead the readers and the spectators. Godard's long-lasting interest in Baudelaire, the typologies of which I have tried to extricate, does not exclude the fatigue or the desire to drink from more invigorating poetic sources, to change the violent and melancholy modernity of *The Flowers of Evil* for brighter and more serene beauty, for another French poetic tradition:

You did not know that a two-hour train journey sufficed to make me exchange old Baudelaire for young Ronsard, and the bitter ashes of urban poetry and antiquated modernism for the poetry of the provinces and youthful modernism. (Godard, 1986: 108, "Tours for me")

Despite these brief moments of fatigue, of rejection of the "bitter ashes" that Baudelairean poetry may spread sometimes, Godard never breaks the communication with Baudelaire. This is based on the awareness of a nature and lifestyle shared by the poet and the filmmaker. Godard compares his own life with the life of two great names of Romanticism, who used and abused their existence, who burnt with insatiable passion and were

overwhelmed by melancholy, and the following statement resembles a war cry: "Moi j'ai vécu comme Werther a vécu, ou comme Baudelaire." ("I have lived like Werther did or like Baudelaire.") (Godard, 1998-1: 15-16).

Seeing this confession, could we say that Baudelaire is, for Godard, the most important author? If not by the amount of references, because he is not the most often cited author in the works of Godard, at least by the quality and the complexity of allusions? Which is the image of Baudelaire left by Godard's work? Firstly, the director's poetic choices (*The Voyage, Invitation to the Voyage, The Albatross, To the Reader, Meditation, The Abyss, Heautontimoroumenos, Damned Women*) are revealing themselves: these poems are some of the most philosophical and with some of the greatest influence on critical theories. In the eyes of Godard, Baudelaire

appears as the essential poet of modernity, as a great forerunner of cinema, as the one who knew how to express better than others the human being's solitude, the complexity of thought, the fear of death, love, the search for God, "in a word, emotions". Baudelaire is also the greatest critic, the one who understood like no other the paintings of his century, in particular those by Delacroix whose *Entrée des croisés à Constantinople* was used by Godard in *Passion* (1982). In fact, in this film, Jean-Luc Godard recreates in a cinematographic manner works by painters who are also important in Baudelaire's art criticism: Rembrandt, Goya, Watteau, Ingres, Delacroix... Given Godard's Baudelairean experience, one can agree to his idea that literature "improved his view of the world", that it can tell things "the living" would otherwise be unable to express...

## References

- Baudelaire, Charles, (1973). *Correspondance*. Vol. I-II, Text established, introduced and annotated by Claude Pichois in collaboration with Jean Ziegler. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- Baudelaire, Charles, (1993). *Oeuvres complètes*, Edited by Claude Pichois, vol. I-II. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- Baudelaire, Charles, (1909). *The Flowers of Evil*. Translated into English verse by Cyril Scott. London: Elkin Matthews.
- Baudelaire, Charles, (1929). *Delphine and Hippolyte*, in Aldous Huxley, *The Cicadas and Other Poems*. NY: Harper & Bros, <http://fleursdumal.org/poem/180>
- Baudelaire, Charles, (1963-1). *Meditation*, translated by Robert Lowell, in *The Flowers of Evil*, edited by Marthiel & Jackson Matthews. NY: New Directions, <http://fleursdumal.org/poem/321>
- Baudelaire, Charles, (1963-2). *The Voyage*, translated by Robert Lowell, in *The Flowers of Evil*, edited by Marthiel & Jackson Matthews. NY: New Directions, <https://fleursdumal.org/poem/231>
- Baudelaire, Charles, (1952). *The Gulf*, in *Poems of Baudelaire*, translated by Roy Campbell. New York: Pantheon Books, <http://fleursdumal.org/poem/319>
- Brody, Richard, (2010). *Jean-Luc Godard, tout est cinéma*. Paris: Presses de la Cité.
- DalMolin, Eliane, (2000). *Cutting the Body. Representing Woman in Baudelaire's Poetry, Truffaut's Cinema, and Freud's Psychoanalysis*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Douin, Jean-Luc, (1989). *Godard*. Paris: Éditions Rivages.
- Godard, Jean-Luc, (1986). *Godard on Godard. Critical writings by Jean-Luc Godard*. Translated and edited by Tom Milne, New forewords by Annette Michelson. New York: Da Capo Press.
- Godard, Jean-Luc, (2008). *Histoire(s) du cinéma*, Suppléments: 2 x 50 ans de cinéma français, *Conférences de presse de Jean-Luc Godard à Cannes, 1988, 1997*. 4 DVDs, Gaumont Vidéo.
- Godard, Jean-Luc, (1997). "Interview with Pierre Assouline". *Lire*, no. 255, May 1997.
- Godard, Jean-Luc, (1998-1). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 1 1950-1984, Edition by A. Bergala. Paris: Cahiers du cinéma.
- Godard, Jean-Luc, (1998-2). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 2 1984-1998, Edition by A. Bergala. Paris: Cahiers du cinéma.
- Locke, Maryel, Warren, Charles (eds.), (1993). *Jean-Luc Godard's Hail Mary. Women and the Sacred in Film*. With a foreword by Stanley Cavell. Southern Illinois University.
- Poe, Edgar Allan, (1951). *Oeuvres en prose*. Translated by Charles Baudelaire, Text established and annotated by Y.-G. Le Dantec. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- Poe, Edgard Allan. *The Oval Portrait*, in *The Works of Edgar Allan Poe* in five volumes, The Raven Edition, available at [http://www.gutenberg.org/files/2147/2147-h/2147-h.htm#link2H\\_4\\_0014](http://www.gutenberg.org/files/2147/2147-h/2147-h.htm#link2H_4_0014)
- Poe, Edgar Allan. *The Power of Words*, in *The Works of Edgar Allan Poe*, The Raven Edition, volume four, [http://www.gutenberg.org/files/2150/2150-h/2150-h.htm#link2H\\_4\\_0019](http://www.gutenberg.org/files/2150/2150-h/2150-h.htm#link2H_4_0019)
- Pop-Curșeu, Ioan, (2014). "Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma: Baudelaire et les images en mouvement", in *Textimage*, Le Conférencier, "Cinéma & poésie. Réflexions", volume edited by M. Poirson-Dechonne & C. Soulier: [http://revue-textimage.com/conferencier/o4\\_cinema\\_poesie/pdf/pop-curseu.pdf](http://revue-textimage.com/conferencier/o4_cinema_poesie/pdf/pop-curseu.pdf)

Roth, Philip, (2010). "Perché mi piace Toro scatenato e odio Godard", *La Repubblica*, 16.07.2010, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/07/16/philip-roth-perche-mi-piace-toro-scatenato.html>

---"Round table on *Cinema / Politics*, February 28, 1968, University of Southern California, Los Angeles", Speakers: Jean-Luc Godard, Samuel Fuller, King Vidor, Roger Corman, Peter Bogdanovich, <http://www.debordements.fr/spip.php?article106>

Truffaut, François, (1985). "James Dean is dead", in *The Films in my Life*, translated by Leonard Mayhew. New York: Touchstone.

Truffaut, François, (1988). *Correspondance*. Letters collected by Gilles Jacob and Claude de Givray, Notes by Gilles Jacob, Foreword by Jean-Luc Godard. Paris: Hatier-5 continents.

Winkler, Martin M., (2013). "Aristophanes in Cinema; or, The Metamorphosis of *Lysistrata*". *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, edited by S. Douglas Olson. De Gruyter.

## On the Lack of Contemporariness of the Films Inspired by the Works of Ion Luca Caragiale. A Few Sociological Premises



Eugen ISTODOR<sup>29</sup>, PhD  
Bucharest University  
Journalist at catavencii.ro, hotnews.ro

### **Abstract**

Humour, a predominantly social phenomenon, has its own public or target audience. This is the first lesson we learn by analysing any cultural product classified stylistically and technically: film, book, work of art. For over 50 years there has been talk of “Caragiale's contemporariness”, but also about the products inspired by the national satirical writer. The phrase itself has inspired almost 15 films made after 1950 and before 1989 (excluding the products of the Romanian National Television).

Caragiale has been promoted through all educational means and has been the subject of numerous public festivities. Starting from this cultural finding, this approach puts the issue of Caragiale's actuality in 2018, or, more specifically, the creation of a radically structured niche, bringing I.L. Caragiale to the forefront of public attention. Caragiale is a generational landmark, perhaps, but is no longer a benchmark of Society 2.0 after 2006-2007. Caragiale did not live in or mocked the affirmation of a new “hyper-consumerist society” (Lipovetsky, 2007), with “postmodern, liquid” values and models of social behavior (Bauman, 2000, Eco, 2016). “About Caragiale's Inaccuracy” follows the way in which the one-sided interpretation of the creator and his products did not pass the examination of the modified social codes after 2006-2007.

**Keywords:** Caragiale, hyperconsumerism, globalization, communism, humor

---

<sup>29</sup>Eugen Istodor, Ph.D in Sociology, is senior editor at “Catavencii” (weekly satire newspaper) and editor en chief of the department *Haute Culture*, Hotnews (hotnews.ro). He teaches courses on the Communication Department of Bucharest University.

Books: ”101 cărți românești de citit într-o viață” “101 Romanian books to read in one’s lifetime” (history of Romanian Literature - a modern approach), Polirrom Publishing House, 2012; “The Sociology of Romanian Humor”, University of Bucharest Publishing House, 2016.

Articles: “Solve my riddle!- belonging and exclusion in humour's discourse”, în volum colectiv SASC, Editura ART, 2015; “The January-February 2012 Events, The Humour's Discourse”, Europolarity, 2015; When You No Longer Have a Sense of Humour And Supporters Leave You (Romanian Presidential Discourses 1965-2004), Brasov University, 2016. eistodor@yahoo.com istodor.ro

## Introduction

A cursory analysis of the films inspired by Ion Luca Caragiale indicates as subjects, predilections, political defects and the slippages of bourgeois society:

*Năpasta* [The Calamity] (1928), directed by Gheorghe Popescu and Eftimie Vasilescu

*O noapte furtunoasă* [A Stormy Night] (1943), directed by Jean Georgescu

*Vizită* [The Visit] (1952), directed by Jean Georgescu

*Lanțul slăbiciunilor* [Chain of Weaknesses] (1952), directed by Jean Georgescu

*Arenășul român* [The Romanian Landholder] (1953), directed by Jean Georgescu

*O scrisoare pierdută* [A Lost Letter] (1953), directed by Sica Alexandrescu, Victor Iliu

*Domnul Goe* [Mr. Goe] (1956), directed by Bob Călinescu

*Două loturi* [Two Lottery Tickets] (1957), directed by Aurel Miheles, Gheorghe Naghi

*D' ale carnavalului* [Of the Carnival] (1958), directed by Gheorghe Naghi, Aurel Miheles

*Telegrame* [Telegrams] (1959), directed by Aurel Miheles, Gheorghe Naghi

*Politică și... delicate* [Politics and ... delicacies] (1963), directed by Alexandru Boroș

*Mofturi 1900* [Whims] (1964), directed by Jean Georgescu

*Căldură mare* [Heat] (1969), directed by Șerban Creangă

*De ce trag clopoțele, Mitică?* [Why do the bells toll, Mitică?] (1981), directed by Lucian Pintilie

A preliminary observation is related to the interpretation of films compared to the primary texts. Criticism mainly agrees that in most films there is full adhesion / resonance to Caragiale's work. Cinematographic adaptations, apart from Pintilie's film in 1981, are presented as faithful to Caragiale's text (V. Sava, 1999, T.Caranfil, 2013). Interpretation continues in the same reductionist fashion. Caragiale is seen by literary and film critics as the author of a satirical transposition of nineteenth-century bourgeois society (Ş. Cioculescu, 1986, G. Călinescu, 1941 Ş. Cazimir, 1967, N. Manolescu, 2008, V. Sava, 1999, T. Caranfil, 2013). The author and his sense of humour are seen as the "no debris", in words and on celluloid, of a past society. Fidelity/overlay the whole way between society-theatre and plays-movies. A hermeneutic arsenal of this type is eminently leveling. In fact, we are in an area of polysemy,

of multiple interpretations, given at least by various instruments in cinematography and writing. Not to mention that each epoch perceived Caragiale's products differently. Humour and Caragiale have received this label from some experts in the field (literary / cinema criticism), and this interpretative practice allowed entry into an ideological game, characteristic of the communist era, but perpetuated after 1989 as well.

## Caragiale and humour. Communist and post-communist interpretation

In the context of societal renewal, after 1945, every cultural product becomes a propagandistic tool and is controlled by censorship (the General Directorate of Press and Printing of Means of Information).

The films produced in the 1950s illustrate economic and social situations contrary to the Communist order: the market economy and the bourgeois environment. However, they worked in a time of censorship and manipulation.

Thus, the cinematic interpretations made use of the perpetuation of some prejudices about humour, in general, and Caragiale, in particular. Caragiale's satirical work is nothing more than a personal interpretation, a play on the meanings of historical events and hierarchies. Under the conditions of political literacy, the contemporary understands that the revolutionary years of communist economic and social development of the 1950's are superior to the bourgeois years before this time. Content manipulation made use of the satirical technique of superiority. The political and social reality of capitalist society was negatively interpreted, reduced to moments of rupture. The positive but rigid, authoritarian, ultra-centralized model of the planned economy is superior to the elitist, bourgeois, chaotic, corrupt, which represents the negative model.

Researchers of the literature and film of those years (Sava, 1999, but especially Mitchievici, 2014) show this ideological instrumentation of Caragiale's work. The reasons mentioned by the authors are Caragiale's notoriety, but also the above-mentioned prejudices that negatively portrayed bourgeois life.

Content manipulation began by physically eliminating the critical editions of Ion Luca Caragiale (Zarifopol, Cioculescu, 1939) from

libraries, antique book shops and bookstores, and the editing of popular, massively cosmeticized editions. Censored thus, Caragiale was a platform for rediscovering the relevance of the great classics and realism in literature for the new regime. Mitchievich (2014) recalls that the proper formula under which Caragiale's works became anti-bourgeois propaganda was that of "critical realism."

After this massive cosmeticization, Caragiale became a "comrade in arms" on the occasion of the author's centenary in 1952 (Purcăruș, 2013). In Soviet Russia, an identical process took place with Tolstoy, Gogol, Turgenev, and they all resonated, being reinterpreted by censorship to announce Maxim Gorki, the officially accepted model of literature. The same process took place in the case of Caragiale, Eminescu, Creangă, which became the critical realist foundation for the development of realist socialist literature. Mitchievici (2014) shows how "the great classics", in G. Călinescu's perspective (1941) have been re-worked, reinterpreted, the socialist dimension of their work being discovered. In the 1950s, Caragiale was adapted into film because everything that was humorous and ironic, the forms without substance, were aimed at the bourgeoisie and served the communist regime, turning them into anti-bourgeois satire.

Reviews of the past also avoid the subject of censorship and content manipulation, advocating only aesthetic criteria:

Visit - The Chain of Weaknesses - The Romanian Landowner (1952), directed by Jean Georgescu

"The cinematographic hypotheses of the sketches The Visit, The Chain of Weaknesses and The Romanian Landowner are an exemplary filmic transposition of the whole of Caragiale's text and an incontestable proof of the visual, objective and artistic qualities of the great writer. Due to the fidelity and rigor in the equivalence of the literary and film expressions, due to the precise preservation of the tone and the bitterness of the social satire, the outlining of the types and characters, due to the rhythmic identity of the movement from the literary sketches to the movement from the cinematic sketches, these short films can be watched again with the same excitement as the original sketches that have served them as absolute scenarios." (Victor Iliu, XX century, no. 5-6 / 1962, quoted by Valerian Sava, Istoria

filmului românesc [The History of Romanian Film] 1897-2000).

Caragiale's interpretation rests in the area of anti-bourgeois social criticism, and therefore of content excluded from other interpretations, instead of laudatory descriptions of the technical ways of making the movie. To use a less academic formula, bourgeois society is "ugly," while the movie is "beautiful".

Here are two examples that belong to Suchianu and Mihu:

"A 'Caragiale film' is only the one where the pictures comment on the speech, not the other way around. A totally new genre. I could even say a totally different new world. And it is Jean Georgescu's immense merit of bringing this newborn to the world, Mofturi [Whims] (1900). It was, in fact, forced to do so. That is the only way Caragiale can be adapted to the screen. Merit, but also Jean Georgescu's misfortune. For Caragiale's verbal art is untranslatable in any other language. An artistic phenomenon of world value for his novelty and ingenuity, Jean Georgescu's film is condemned to remain forever locked within the country's borders. (To be honest, this artistic innovation, that is, pregnant words commented by images, has only been achieved once, on the occasion of the great Shakespearean screenings of Laurence Olivier and Renato Castellani). I don't have enough room here to provide more details about how Jean Georgescu's film is a joy in all respects. Every syllable is a success; an unceasing 'posing as something else', a passage to 'neighborly beauty'; a miraculous alliance of compact wealth and unbridled flow, as in the best American art films from the optimal period 1930-1940. Less a depiction of mores, sketch films (but infinitely more articulated than most famous sketch films) and, thirdly, pure portrait painting. [...] The 5 sketches extracted from that priceless treasure of fine observation and humor specific of an era that is *Caragiale's Moments and Sketches* make up a kind of saraband played by well-known characters, top hat puppets and turn-over dresses." (D.I. Suchianu, Metamorfoze cinematografice, 1975)

A Stormy Night reaches a peak of exactness (...). It is the brightest example of how one can freely and faithfully adapt a classic text. The perfectly led acting game, the clear storyline, through ingeniously constructed and cold-tempered frames, lucid and at the same time releasing a misleading improvisation like

many other great artists, *A Stormy Night* not only has the merit of being the most perfect transposition after Caragiale, but it is surely the most perfect screen adaptation ever made in our cinema's history." (Iulian Mihu, Cinema no. 9/1985, quoted by Călin Căliman, *Istoria filmului românesc* [The History of Romanian Film], 1897-2000)

The stereotypes concerning Caragiale and its cinematic transpositions have proliferated even after 1989. The ideologizing educational system, as well as censorship, have kept other interpretations in the shadow for more than 30 years, such as those by Pintilie (1981), F. Manolescu (1983), M. Iorgulescu (1988). Thus, in 1999, we are still discovering such strictly aesthetizing appreciations:

"The typology of characters is stylized, taken out of the provincialism of routine theatrical interpretations. It is the line of a "Europeanization" (for which there had adherents in the Romanian theater of the previous century), visible also in the decor of the film, in the costume of the characters. [...] Similar to Jean Renoir, whose ambition ('l'ambition de toute ma vie') had been to make a "happy drama" based on a text by Alfred de Musset in the masterpiece of the French school on the eve of war, *La règle du jeu*, Jean Georgescu dubs *A Stormy Night* 'a jolly drama'. The apparent distances between the two works and the two schools do not annihilate structural synchronicities with surprising parallels: Musset-Renoir's 'rule of the game' is the equivalent of Caragiale's 'family man honor'. [...] We stand, however, - a lack of chance for other synchronicities - in the first filmmaking approach of the great classic comedies. Until now - from *Năpasta* (twice) and *Păcat [Sin]* to *O făclie de Paște* [*An Easter Candle*] - the pioneers have allowed themselves to be taken over by the opposite side of his literature, the works that "do not seem to me defining for I.L. Caragiale's originality," as Marin Preda states by quoting these titles. In the space of his humor, we enter with some kind of uneasiness. Less concerned about the tragicomic nuance, the Romanian cinematographer still captures the uncertain, episodic, and the other complementarity: the secret lyricism of the Caragialean comic. He expresses it only through the ingenious grace of some of the characters. He will do it to the fullest in the years of artistic maturity, to the extent that the ingratitudes of history will not hinder it." (Valerian Sava, *Istoria critică a filmului românesc contemporan* [The Critical

History of Contemporary Romanian Film], vol. 1, 1999)

Humor, in general, in the communist era, was treated identically, in terms of aesthetic certainty: brilliant and uniquely Romanian. If, in Caragiale's case, we outlined the forms of ideological cut-out, in the case of humour seen as "brilliant and a typically Romanian phenomenon", the route does not differ.

These are determinations stuck in time, beginning with D. Draghicescu (1907) and P. Locusteanu (1915). "Of all Romanian mentality, its satirical, epigrammatic spirit is the smoothest, the most precise and the most concrete feature. Here the Romanian was and is stronger than in anything else he does." (D. Drăghicescu, 1907) P. Locusteanu (1915): "It has been said that the humorous tone was invented by the Anglo-Saxons. This is true, if we think of authored world literature. But when we look at our folk productions, we see that the Romanian peasant, who has never read Shakespeare, Dickens, or M. Twain, has known the humoristic tone since time immemorial." M. Ralea (1935) shows our inability to suffer, the humor being a second Paradise for Romanians. If G. Călinescu can be categorical, following the historical course of literary works (1940): "One thing is certain, Romanian literature began with the pamphlet", Al. George has no such scruples (1985): "The Romanian people have a real vocation for laughter and literature proves this."

After 1990, D. Stăniloae continues this mythologizing line (1992): "our people loves the humour in all circumstances, and the lack of humour felt like an immoral defect and like a lack of grace and power", "without a doubt, humour holds pride of place in the life of our people. It is the all persistent smile by which his spirit expresses itself"

When researching "Caragiale's humour," "of humour," "Caragiale's" in Romania, the monologue of "ideas ready-made" has triumphed. The aesthetic, literary monologue in the Romanian public sphere is determined by the absence of a tradition in research coming from other areas of inquiry. This tradition should be "both specific (common to the general cultural environment), common (among all those who deal with the object that individualizes it) and universally recognized (both researchers and laymen)." (Patapievici, 2007). "As a specialized culture to exist, there must be people capable not only of expressing

original and vigorously articulated specialized ideas, but also people able to relate to them in a competent manner. All these people must admit certain standards of communication and assessment and must constantly take into consideration their colleagues' results in the field." (Patapievici, 2007).

From this point of view, we can notice a first stumbling block in the interpretation of humour and Caragiale in 2018.

Lipovetsky (2007) debated the question of ubiquity that is characteristic of consumer society. The product's ability to be instantly and polysemantically consumed, capable of entering into as many exchange games as possible. And in a game of hyperconsumerism on the scale described by both Lipovetsky and Caragiale, as well as the already existing critical authority, they find their place in a consumerist niche, at most.

We are witnessing a "deep revolution of consumer behaviour and imagination. A *homo consumericus* of a third type is thus born, a sort of turbo-consumer that is shifted, flexible, largely emancipated by the prejudices of old class cultures, unpredictable in terms of tastes and shopping choices. From the consumer subjected to the constraints of his social position, there was a shift to a hyperconsumer looking for emotional experiences. This type of consumer is interested in improving his living conditions, concerned with quality of life and health, brands and authenticity, the here and now as well as communication. (...) The consumer is more and more informed and unfaithful, reflexive and "aesthetic". (Lipovetsky, 2007: 7).

The aesthetic ritual of the previous film-viewing/reading of Caragiale has transformed into efficient, Internet-based consumption. Or, to be effectively consumed, Caragiale should be accessed (read, watched) or signs of its consumption on the Internet should be opened to hermeneutic play. A Google search for "ion luca caragiale" gets over 400,000 results. Except for street name signs, those relating to his oeuvre/his adapted films perpetuate a mono-interpretation: "critical realism." The turbo-consumer of Google content has only to take on a single reality in its efficient search: Caragiale is anti-capitalist. In a transactional world, moreover, to claim that we have an anti-transactional, anti-bourgeois Caragiale is a form of exclusion from consumer values. Regarding the idea of humour, things don't have a better standing. Searches in Romanian

remain faithful to humour-national characteristic.

To this hermeneutic amnesia, we can add the fact that about 42% of the 15-year-old Romanian students are functionally illiterate (a study belonging to the Center for Evaluation and Educational Analyses). According to edu.ro, in 2010, only 58.92% of the almost 22.000 high-school graduates in Bucharest passed the Baccalaureate exam, which was the lowest pass rate after 1990. The situation worsened in 2011, when after the first session of the Baccalaureate, the nationwide pass rate was under 45%, and 20 high schools in the country did not have a single student who promoted the exam. The Baccalaureate of June 2012 represented a total disaster for 54 high schools in Romania, where no student has been able to pass the maturity exam. In 2013, the average pass rate for the baccalaureate exam was 55.4%, with major differences in the way contesting the grades was solved: 76.81% for the theoretical high-schools, 66.44% for vocational ones and 34.3% for the technological ones.

According to specialized tests, there were 5 levels of training for Romanian pupils at the end of their secondary education:

10% of students lack the ability of reading a text.

35% of students do not have the ability to understand the text.

25% of students do not have the ability to make connections between new textual information and previously acquired information.

10% of students do not have the ability to formulate a point of view, preferring to take up a point of view outlined by an authority, a teacher or a critic.

10% of the pupils who have their own point of view, do not have the ability to express it orally or in writing.

The conclusion of the tests revealed that only 10% of the students passed the test, being trained for a normal professional life."

However, what is the meaning of humour and Caragiale's, implicitly, in society?

We will attempt to briefly draw a sociological sense of humour and implicitly, of Caragiale's work, including cinematic transpositions.

The first question is: what is, in fact, satire?

The answer is that humour is a social phenomenon (H. Bergson, 2014, N. Caroll, 2014). Consequently, a major identification

community is required from the point of view of allegiances, values and experiences. (Lave & Wenger (1991) "community of practice", Maffesoli (1996), the neo-tribe). Humour (regardless of its name: satire, pamphlet, mocking) implies a practice within a community that has shared with its members a minimal culture, formal and informal, and used it in common activities.

Inside such humorous communities, actors and members have made a name for themselves, I.L. Caragiale (late 19th century), Ranetti and his magazine *Furnica [The Ant]* (20<sup>th</sup> century), A. Baranga, with his *Urzica [Nettle]* (1949-1989), the satire newspaper "*Cățavencu*" (after 1989).

We notice that its humour and communitarian ritual, in the sense of cultural anthropology, has been and remains a defensive formula from external forces, presupposes new ways of adopting tactics and practices of signification, but also new forms of recalling internal, moral, written or unwritten rules (Kertzer, 2002: 19).

There was nothing different from this happening throughout Caragiale's work. Caragiale's ritual of humour "helps us accept two of our own problems: increasing self-confidence by promoting a sense of continuity - today I am the same person I was twenty years ago, and I will be over ten years' time - and the belief that the world in which we live is the same as that we lived in and will be the same in the future" (Kertzer, 2002: 22). Regardless of its declared nonconformism, the neo-Caragiale tribe, in its ritual, satirical (written or cinematic), works by formalizing and standardizing reactions and social relationships (Kertzer, 2002: 24). The ritual of this community requires, for this purpose, essential processes/ gestures: identification, recognition, classification, interpretation-mythification.

Satire is a social symbolic gesture with a high degree of content reductionism but, especially under the media, the theatrical or cinematographic structure, it is bound to be formally effective, to permanently select a large audience.

#### Identification and recognition

Is Caragiale still considered funny in 2018? To satirize, in fact, means to interpret the signs of the times for your neo-tribe. Caragiale has translated the signs of the times for his own generation through humour. As time passes

over a satire, the context and its referent dissolve. Satire is already classified by its own community, it enters the repertoire of interpretation of some societal issues (structural "amnesia", Douglas, 2002: 99-114). In this respect, theories of the imaginary (Boia, 2000) show that distance from a certain reality in time and space leads to increasingly vaguer perceptions, and contemporary interpretation takes its place. The context, the real motives, even the real identity of the characters become inaccurate. It only depends on how a community of humour interprets/symbolically invests in them at a certain point. What do we take from Caragiale? Anti-bourgeois criticism. But also, Dandanache's long and loose speech? Using blackmail to get an institutional advantage. Such precise labels save Caragiale and Dandanache from oblivion:

"DANDANACHE: Well, so it is, with my merits, Miss, see! it was a close one, but you know, close... ask me, Mr., tell yourself: the Central Committee does not want this; they said I was not important enough. Me, not important enough? I was lucky, I had great luck. Let me fill you in. One night... somebody - I will not say who... an influential person... but a bachelor - comes and plays cards at my place... and when he leaves he forgets his overcoat... The following day, I wanted to try it on ... thinking it was mine ... I see it's not mine; I check the pockets and find... what do you think I found?

TIPĂTESCU: What?

DANDANACHE (laughing): A letter.

BOTH: A letter.

DANDANACHE: A love letter...

BOTH (moved): A love letter?

DANDANACHE: A love letter addressed to my bachelor, from the wife of a friend, - I won't say who... a significant person.

ZOE: So what?

TIPATESCU: Well?

DANDANACHE: Well, what more could I tell you, my dear? I tell the servant to get me a coach immediately... So I get in the coach and I go to the person in question, to the bachelor, - I won't say who - an influential person -: Find me, you know what I mean, a collegium, or else I'll hand the letter to "The War" newspaper. Little by little... he had to give in, milady, to talk, and that's it! here's the letter, my dear... "

(I.L. Caragiale, *A Lost Letter*, [https://ro.wikisource.org/wiki/O\\_scrisoare\\_pierdută](https://ro.wikisource.org/wiki/O_scrisoare_pierdută))

In fact, obviously, Caragiale and Dandanache did not dream of the exclusively

communist era or of repeated categorizations as anti-bourgeois. Humour is an interpretation, it starts from a reality to give shape to its own logic.

### Satire - fictional reality

Thus, we possess a term: interpretation. Humour is an interpretation, not an exact rendering of reality. In this sense, "critical realism" is an error of interpretation. A second great detail follows. When re-viewing the films or re-reading Caragiale we ask ourselves: What do we really find out about Tipătescu, Zoe, Dandanache, Nae Girimea? The characters (of course based on actual events) are reduced to a primary game meant to create satire. Humor has its own logic of existence (noticing the rupture, observing a detail, reductionism, minimization, all related to the personality of the interpreter, context, neo-tribe). Humour is the mechanism of creating fictional worlds (Carroll, 2014: 51, 55). It is against evidence to use the fictional worlds of Caragiale and consider them reliable sources for a social history.

We can explore documentary sources to identify characters, nicknames, contexts, but to an active neo-tribe such an analysis may seem alien. The neo-tribe desires immediate satisfaction.

Humour, but also Caragiale, manifested in any way from the point of the medium used (in writing, drawn, filmed) has lost its own primary functions in a world of hyperconsumerism. He needs translation, in an eminently technical and instinctual universe.

The landmarks of Caragiale's world have become recognizable only to an elite and the majority inherited some automatisms reminiscent of the communist and post-communist ideologies and criticism. Caragiale is quoted as "Caragiale puts it nicely", but the truth is that he is rarely watched, read, listened to.

### Conclusions on Caragiale and the happiness of multitasking

Ion Talianu's speech from this 1950 film should be considered intimidating for the public of 2018:

CAVAVENCU (checks his posture, passes through the crowd with despondency and heads to the tribune; puts his hat aside, drinks some water from his glass, takes out a couple of sheets of paper and newspapers and puts them on the tribune, then pulls his

handkerchief and wipes his forehead with the elegance of a lawyer. He is anxious, coughs and tries to defeat the emotion that seemed to overwhelm him - Complete silence. With trembling voice): Gentlemen!... Honorable fellow citizens ... Brethren! ... (crying chokes him) Forgive me, brethren, if I'm moved, if emotion gets a hold on me so strongly... by going to this tribune...to tell you myself... (crying chokes him even harder)... Like any Romanian, like any son of his country ... at these solemn moments ... (barely controlling himself) I think ... of my country... (crying overwhelms him completely) of Romania... (starts crying). Group applause)...of her happiness!... (the same game on both sides)... of her progress! (as a crescendo)...of her future! (crying out loud). (Loud applause)

IONESCU, POPESCU, EVERYBODY (very moved): Bravo!

CAVAVENCU (quickly wiping his eyes and recomposing himself suddenly; with an abrupt tone, quick-spirited and hoarse): Brethren, I was accused of something and am proud of it!... I do not deny it! I'm honored to say I deserve it! ... (very garrulous) I was criticized for being very or too much of an ultraprogressist ... that I advocate free trade ... that I want progress at all costs. (brief and sharp) Yes, yes, yes, three times yes! (looking at the assembly with glinting looks. Long applause).

CATAVENCU: Yes! (with increasing force.) I desire progress and nothing else but progress: by using politics ... (stressing the words.) "

Cațavencu is full of oratorical ornaments that give him personality and "happiness". The happiness of "the recent man" (Patapievici) is one of concise, clear messages, shaken by unnecessary decorum. Caragiale and Cațavencu have too much personality for the new "community" multimedia contemporary scene with an innumerable number of performers and neo-tribes. The performance of Society 2.0 is not individual, but produced in a hyperactive way and "chosen, invested with and interpreted performatively by means of modelling or artificial devices, that produce hierarchies and are selective, always at the disposal of forces and interests which the subjects and agents never perceive to the fullest extent" (J. Derrida, 2011:36).

Caragiale is critical, isn't he? And his satire is meant to correct mores, right? The world of

2018 dissolves its critics, dismantling the distinction between the real and the imaginary, as well as that between the moral and the immoral. Such a consumerist mechanism, described in succinct details, has never even come into conflict with “the fiction” of Caragiale's satire. It overwhelmed it. The neo-tribes, the one described by Caragiale in the nineteenth century, as well as the one which benefited from the screen adaptations of the 1950s, experimented society in its basic forms, those of potentiality and progress (Derrida, 2011). These have not opposed any resistance in a liquid society (Eco, 2016). Authority, the symbolic elements, fiction, history, the critical spirit dissolve in a “big glass-case” that generates “temporary” and sensational “blows” (Derrida, 2011). Everything becomes a transaction. Without moral limits, the principle of user traffic on search engines represents the identification with behavioral models. Also, from this point of view, Caragiale is not widely accessible, except for the researchers, the nostalgics or those who are dependent on formulas of the type “Caragiale's contemporariness” or “Caragiale was right”, thus quoting the master of Romanian satire without having truly read him. The outdated interpretations and the textual difficulties, the characters' use of language, the kind of acting game make Caragiale a lot less spontaneous for the reality of 2018. He should be translated much better than he had ever been. This is an impossible task for an artist of parables in a universe of multitasking, instrumental and defined by a multiplication of automatisms. By not being spontaneous, Caragiale is not funny, his jokes

are not easy enough for the multimedia society or Society 2.0 to laugh at. Moreover, the political space, a predilect area for the manifestation of Caragiale's game, suffered itself a massive setback. National politics is losing more and more influence in the global, transactional village. The political scene would have benefited from Caragiale's satire, as politics had turned into a cell of “wild individualism, deviant and transgressive, combining the logic of want (poverty, failure, self-dissatisfaction) and the logic of excess, the logic of erosion, frustration and utilitarian strategy” (Lipovetsky, 2007: 172). The nineteenth century's politics caricaturized by Caragiale was always looking for what politics, but also twenty-first century society found: “types of illegitimate action and of affirming the self in order to drive away the image and condition of being a victim.” (Lipovetsky, 2007: 172) Cațavencu, Caragiale's antagonist, would triumph today. Among so many things, Caragiale had an answer for the situation in 2018. Here is how he would answer to the interview of a reporter:

«In what era would you like to live? “As for the past in none; as for the future, in one that is as far away in time as possible.”

Which faults would you most readily pardon? “Those that I also have.”

What are you completely against? “Foolishness.”

What do you love most? “To travel with smart and joyful companions!”, Caragiale starts.

What are you afraid of? “Evil fools”, Caragiale shudders.» (Nicolae Vătămanu, 2016)

## Movies

- Năpasta* (1928) directors: Gheorghe Popescu și Eftimie Vasilescu
- O noapte furtunoasă* (1943) director Jean Georgescu
- Vizită* (Regia: Jean Georgescu, 1952)
- Lanțul slăbiciunilor* (director: Jean Georgescu, 1952)
- Arendașul român (director: Jean Georgescu, 1953)
- O scrisoare pierduta* (directors: Sica Alexandrescu, Victor Iliu, 1953)
- Domnul Goe* (director: Bob Călinescu, 1956)
- Două loturi* (directors: Aurel Miheles, Gheorghe Naghi, 1957)
- D'ale carnavalului* (directors: Gheorghe Naghi, Aurel Miheles, 1958)
- Telegrame* (directors: Aurel Miheles, Gheorghe Naghi, 1959)
- Politică și... delicatește* (director: Alexandru Boroș, 1963)
- Mofturi 1900* (director: Jean Georgescu, 1964)
- Caldură* (director: Șerban Creangă, 1969)
- De ce trag clopotele, Mitică?* (director: Lucian Pintilie, 1981)

## References

- Bergson H. (2013). *Teoria râsului*, traducator: Silviu Lupascu, Iași: Polirom.
- Boia Lucian (2000). *Pentru o istorie a imaginarii*, ucurești: Humanitas
- Bourdieu, P, 2013, Limbaj și putere simbolica, Art
- Caragiale I.L. (1939). *Teatru*. Ediție îngrijită de Șerban Cioculescu / București: Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”
- Caragiale I.L. (1959). *Opere I*; Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin; introducere de Silvian Iosifescu, București: Editura de stat pentru literatură și artă
- Caroll Noell (2014). *Humour: A Very Short Introduction*, Oxford Press
- Caranfil T. (2013) *Dicționar subiectiv al realizatorilor filmului românesc*, Iași: Editura Polirom
- Cazimir Ș.( 1967). *Caragiale – universul comic*, București: Editura pentru Literatură
- Călinescu G. (1941). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București: Fundațiile Regale Literatură și Artă
- Căliman C. (2000). *Istoria filmului românesc 1897-2000*, București: Editura Fundației Culturale Romane
- Derrida J., Stiegler B.,(2011). *Ecografiile televiziunii*, Cluj: Ideea Design
- Drăghicescu D. (1995). *Din psihologia poporului român. Introducere*, București: Albatros
- Eco U. (2016,).*Cronicile unei societăți lichide*, Iași: Polirom
- Lipovetsky G. (2007). *Fericirea paradoxală*; traducere: Mihai Ungurean, Iași: Polirom
- Locusteanu (1915). *Umorul romanesc, Încercare critica și antologie*, București: Casa Scoalelor
- Manolescu Florin (2002). Caragiale și Caragiale, București: Humanitas
- Manolescu N. (2008). *Istoria critică a literaturii române*, Pitești: Paralela 45
- Mitchievici A. (2014). *Caragiale după Caragiale. Arcanele interpretării: exagerari, deformari, excese*, București: Cartea Romaneasca
- Patapievici H.R. (2007) *Despre idei și blocaje*, București: Humanitas
- Sava, Valerian (2011-2012-2013). *O istorie subiectivă a tranziției filmice*, I-II-III, Pitești: Paralela 45.
- Vătămanu N. (2016). *Icoane și fotografii de bucureșteni*, București: Editura Vremea