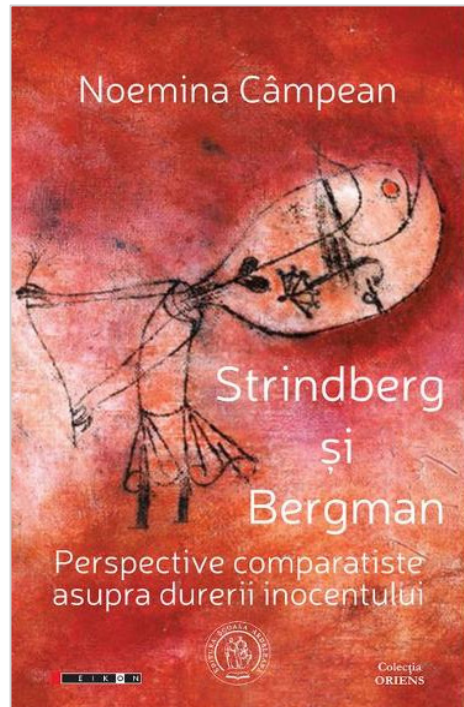


Book Review:

Noemina Câmpean, *Strindberg și Bergman. Perspective comparatiste asupra durerii inocentului*, Éd. Eikon & Éd. Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018, Collection Oriens, 496 p.

Dépassant *ab initio* le caractère plus ou moins descriptif des nombreuses études d'esthétique du théâtre et/ ou du film, l'ouvrage d'Alexandra Noemina Câmpean *Strindberg și Bergman. Perspective comparatiste asupra durerii inocentului* (*Strindberg et Bergman. Perspectives comparatistes sur la douleur de l'innocent*) nous offre une démarche exégétique d'exception en développant, sur le parcours, une triple performance esquissée déjà dès le titre: un comparatisme esthétique dans la proximité de l'angle psychanalytique qui atteint, parfois, le seuil synesthésique entre la création protéique de Strindberg et le polymorphisme artistique de Bergman (centré sur les mémoires, la théâtreologie et la cinématographie); la structuration de cette relation à travers le «thème de l'enfant innocent» amplifié comme «un pont de liaison entre la tragédie grecque et le drame moderne»; troisièmement, la circonscription interdisciplinaire de l'échafaudage religieux, en espèce le luthéranisme, mais aussi de celui proprement dit artistique, lié à la spécificité de l'avant-gardisme nordique et, par extrapolation, de celui européen, surtout de la première moitié du XX^e siècle. Intriquées jusqu'à l'osmose, les trois perspectives confèrent à l'ouvrage une structure rhizomatique et surtout de la profondeur interprétative, tout cela étant géré par une triade méthodologique correspondante, respectivement un *comparatisme* multiplement étagé, l'analyse prioritairement *psychanalytique* et l'examen *imagologique* de



l'intégrale cinématographique et théâtrologique laissée à la postérité par Bergman. La résultante de cette démarche structurée en quatre parties défalquées en chapitres et sous-chapitres est une méditation arborescente personnelle sur le tragique moderne, ayant son point de départ dans l'assomption naturelle de la conception de Johannes Volkelt, selon laquelle le destin est immanent à l'être humain. Or, le thème de la «douleur de l'innocent», obsessive chez le «duplexe» Strindberg/ Bergman, ne fait pas qu'accompagner ou exemplifier, mais est une partie intégrante du caractère processuel du tragique dans une analyse qui arrive jusqu'au niveau des capillaires et cela dès la *Première partie. Cadre général* – en fait une «mise en abîme» de tout le livre qui a environ 500 pages, avec une *Bibliographie* qui compte plus de 500 références, des Antiques à Jean Marie Domenach, Paul Ricœur (avec sa célèbre étude sur la culpabilité) ou Szondi, dans un conclave philosophique sui-generis où l'on convoque aussi S. Freud, M. Heidegger et J. Lacan. Voici un tel échantillon prémonitoire et concluant pour la capacité analytique et synthétique de l'auteure: «Strindberg représente pour Bergman le maître imaginaire, le père qui n'a pas pu être tué, une figure fantomatique similaire au père mort de Hamlet qui s'actualise à l'infini avec chaque création (qu'elle soit journal ou scénario de film) (...) et qu'il comprend par l'intermédiaire d'un langage authentique de l'intérieur de la chair. (...) Il est vrai, seulement les créations littéraires de Bergman (et nous nous référons ici à ses premières pièces de théâtre, pas aux scénarios de film) *copient, empruntent et éditent* le modèle strindbergien – ses films le *filtrent* et l'essentialisent»¹. C'est toujours ici, dans la première partie, que nous trouvons l'armature de la construction exégétique par l'énonciation et, implicitement, le résumé des quatre sections constitutives.

Le *Cadre général* fixe donc l'arrière-plan générique du tragique de l'angle des «hypostases de la douleur» représentées dans l'univers fictionnel, prioritairement dans le théâtre et dans le septième art. «La douleur innocente» est sélectionnée – un avatar du tragique en tant que «catégorie onto-poétique», circonscrite dans une démarche nuancée et dense dans laquelle les deux créateurs suédois sont radiographiés à travers «la plaie ouverte de l'absence de Dieu», ce qui permet la mise en relation des personnages de ceux-ci avec les héros du roman moderne de Dostoïevski à Malraux. D'ailleurs, «les mutations modernes du tragique», comme s'intitule un chapitre de cette première section, sont accompagnées d'une multitude de références avec les commentaires afférents, configurant une autre thèse sui-generis possible – de sous-sol cette fois-ci – mais liée organiquement au texte proprement dit. Une autre ouverture, plus technique cette fois-ci, dans le chapitre *La Théâtralité du théâtre et*

¹ Noemina Câmpean, *Strindberg și Bergman. Perspective comparatiste asupra durerii inocentului*, Éd. Eikon & Éd. Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018, Collection Oriens, pp. 90, 91 & 92.

la théâtralisation de l'image cinématographique, apporte au premier plan – et nous avons retenu un seul exemple – la spécificité de travail de cinéaste de Bergman à partir du concept de «cinématographe de chambre» d'après le modèle de la «pièce de chambre» élaboré par Strindberg dans l'idée d'annuler les frontières entre le théâtre et le cinéma. De même, dans *Le Cinématographe – une réflexion spectrale du monde en miniature* retient par exemple l'attention la possible influence pirandellienne sur le cinéaste Bergman: pour Alexander, le petit Bergman de *Fanny och Alexander* (1982), «la caméra est la prothèse imaginaire de son être, son œil du cerveau, autrement dit, c'est la cellule indispensable qui acquiesce le mouvement, l'anime dans une apothéose de la représentation»². Dans ce contexte, la lanterne magique du mémorialiste et du cinéaste Bergman est destinée, en tant que précurseur de la caméra, à ensorceler le spectateur et à le jeter dans le monde de l'enfance qui se répète à l'infini dans la maturité de l'artiste.

Mais il s'agit d'une enfance outragée, prolongée dans le souvenir indélébile de la punition du petit Ingmar par son père, le pasteur Erik Bergman, déterminant des occurrences thématiques semblables dans *Les Fraises sauvages* (1957) ou dans *Les Communiantes* (1963), analysés dans la deuxième section, intitulée de manière significative *De l'extérieur à l'intérieur*. Ici, l'analyse comparée plonge *in medias res*, l'auteure encerclant «les signes néfastes de la Divinité absconse», déchiffrés dans le comportement des personnages de Strindberg de *Inferno* regardé dans le miroir avec le film *La Source* (1960). De même, la pièce du dramaturge converti au catholicisme *L'Île des morts* et l'œuvre cinématographique *À travers le miroir* amplifient et nuancent en même temps le commentaire axé sur l'obsession, commune aux deux créateurs, d'un «Dieu sans visage», aux commencements dépitables dans la pensée de Swedenborg et dans le luthéranisme. Une crise spirituelle poussée au paroxysme et surtout à la renonciation se détache de l'articulation, par une lecture participative, des trois chapitres et des sous-chapitres afférents. Ainsi, de «*La Nostalgie du paradis*» et *les coupables innocents*, en passant par *Deus Absconditus. L'Aggressivité divine* et jusqu'à *L'Humiliation du fils, l'annihilation du père. Versions du pardon*, Noemina Câmpean se plie de manière concomitante et performante sur les deux types de texte – littéraire et cinématographique – comme le corps du nageur sur la vague, surprenant la manière dont, dans les deux univers fictionnels (Strindberg et Bergman), le portrait du père s'associe, de manière obsédante, à la divinité punitive.

Si les deux premières sections sont centrées sur la radiographie de la douleur en tant que «routine propre à l'âme», la partie suivante, la troisième – *De l'intérieur à l'extérieur* – occupe une position privilégiée dans l'ensemble de la thèse par un

² *Ibidem*, p. 117.

modèle d'analyse inter- et transdisciplinaire (ce dernier par l'exercice de la critique de profil psychanalytique), ayant comme objet la solitude totale, absolue, manifestée, seulement en apparence de manière paradoxale, dans la compagnie de l'Autre. Les deux chapitres, avec les sous-chapitres afférents, respectivement *Le Corps et la solitude de la douleur* et *La Face qui «se dévisage»*, offrent non seulement des commentaires minutieux dans le miroir – comme la pièce de Strindberg (*La Sonate des spectres*, 1907) et le film de chambre à forme musicale (*Sonate d'automne*, 1967) – mais, beaucoup plus, la démonstration du fait que, transfigurée dans la souffrance, «la douleur ne résiste pas sans une affluence constante avec la corporalité»³, c'est-à-dire sans se rendre visible. Je sélectionne des quelques dizaines de pages de cette section seulement deux concepts opératoires, liés entre eux et, surtout, coagulés dans une démarche, comme je viens d'affirmer, rhizomatique. Le premier, précisément *le corps-tombe*, traité dans le sous-chapitre *Le Corps-tombe au détriment de «l'intercorporité»*, est illustré, par exemple, par «le silence monolithique de l'autre» du roman *Seul* (1903), mais aussi du film *Le Silence* (1963), les personnages bergmaniens réitérant, dans l'opinion de l'auteure, «le désir d'Antigone de se renfermer vivante dans une tombe». On apporte, comme exemplification, le tableau de Holbein le Jeune, *Le Corps du Christ mort dans la tombe* (1520-1522), dans lequel «le corps de Jésus presque aquatique git encore vivant, bien que sur sa chair apparaissent les premiers signes de la putréfaction – ses yeux largement ouverts regardent encore, sa bouche encore entr'ouverte parle, des faits directement proportionnels à la décroissance du corps et à la configuration de la tombe vide; dans sa ressuscitation du rang des morts, Jésus porte sa tombe en signe d'éternité»⁴. Autrement dit, «l'homme tragique réinstalle son humanité à chaque chute». La convocation des Antiques (d'Eschyle et de Sophocle), de Paul Ricœur et, finalement, la relecture de Bergman et de Strindberg avec Søren Kierkegaard ou Jacques Lacan confère à l'interprétation de l'amplitude académique. Plus exactement, une interprétation qui fore le tragique sur le linéament du silence, caractérisée par (auto)réflexivité, repli sur soi et étant un manifeste du désespoir – éléments lisibles d'ailleurs dans les syntagmes des sous-chapitres: la solitude de la douleur, les paroles du silence, l'impossibilité de mourir ou la vacuité de l'espace.

Le deuxième concept important de la troisième partie, *la face qui se «dévisage»*, lié organiquement au corps-tombe, fructifie les observations de Gilles Deleuze, mais aussi le regard artificiel de la lentille de Dziga Vertov. Tout le chapitre s'avère, encore une fois, significatif pour la capacité analytique et comparatiste de l'auteure, axée

³ *Ibidem*, p. 263.

⁴ *Ibidem*, p. 292.

maintenant sur la poïésis cinématographique moderne à partir de la question «si l'on peut discuter d'un premier-plan du visage dans les films de Bergman (le visage joint à son affect) ou bien d'un gros-plan seulement (le visage sans affect)?»⁵. Examinant, par exemple, le film *Persona* (1966), considéré comme «une ontologie propre à la cinématographie» et comme «une agonie personnelle» de l'artiste, nous notons que les personnages restent suspendus «entre deux morts» (J. Lacan) ou dans «une immortalité de la mort» (J. Starobinski), de sorte que ceux-ci, devenus souvent des masques (comme dans *Mort à Venise* de Visconti) réitèrent «la fermeture d'Antigone vivante dans une tombe, c'est-à-dire dans une mort anticipée». Phénoménologiquement parlant, le cadre dans l'œuvre cinématographique existe au-delà de l'espace et du temps, pareil au *visage* en hypostase d'épure du personnage ou, comme l'aurait dit Ion Barbu, «un cadre ingénu et rare contournant une mer». Réalisant un lien osmotique entre le cinématographe, l'idée de visage et le procédé du premier plan, Bergman utilise la caméra à la place du stylo et devient – l'auteure cite ici Truffaut – «le représentant le plus pur de l'esthétique de la *caméra-stylo*, c'est-à-dire un véritable *auteur de cinéma*»⁶. La caméra s'approche du visage humain jusqu'à le transformer en ombre, jusqu'à le «dévisager», ce qui rend palpable la réification et la peur sourde devant son néant, comme avait procédé Dreyer dans *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) ou, plus tard, l'Italien Antonioni. De plus, le visage confondu à la membrane de l'écran induit la sensation qu'il provient d'une existence antérieure, qui existe sans avoir été créée – l'incrée de Ion Barbu. De pareils renvois à la poésie et, surtout, à l'espace plastique de préférence moderne sont concluants pour l'éventail interprétatif impressionnant par son contenu et ses nuances. Voici un tel exemple: «De la *forme comme genèse* et le point gris de Klee aux catégories du choquant et de l'explosif de Picasso, de la figure humaine dé-représentée de Léger ou du visage distorsionné et bifurqué de Bacon au surréalisme infantile de Miró, l'art fait vieillir ses propres visages, reformulant phénoménologiquement un passage du *visage-dans-le-temps* au *visage-pour-le-temps*. Par sa propre mort, le visage a la possibilité de regarder de nouveau et de consigner, comme dans un procès-verbal, l'événement de la déformation et de la déréalisation.»⁷

La dernière section, *Les Restes*, comprend des considérations sur tout ce que l'on n'a pas pu dire et encadrer dans les deux derniers cadres principaux – l'auteure les appelle *quasi-annexes*: par exemple la ressemblance entre l'œuvre de Bergman de la leçon expressionniste sur le linéament de la stylisation, de l'exacerbation et de la recombinaison des thèmes et des motifs vertébrés sur la douleur de l'identification.

⁵ *Ibidem*, p. 319.

⁶ *Ibidem*, pp. 321-322.

⁷ *Ibidem*, pp. 329-330.

Enfin, «l'hommage double» apporté à la création bergmanienne dans laquelle «le passé devient un paradigme du présent» et à la lyrique du lauréat du prix Nobel Thomas Tranströmer clôt cet ouvrage, blindé de références littéraires, philosophiques et plastiques et que je qualifie au superlatif grâce à son caractère référentiel dans l'ensemble des études comparatistes actuelles.

MIRCEA MUTHU

*Prof. Univ. Dr., Faculté des Lettres,
Université Babes-Bolyai Cluj-Napoca,
mirceamuthu@yahoo.co.uk*