



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEŞ-BOLYAI



PHILOSOPHIA

1/2020

**STUDIA UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
PHILOSOPHIA**

Vol. 64, No. 1, 2020, January-April

EDITORIAL BOARD STUDIA UBB PHILOSOPHIA

ADVISORY BOARD:

Jeffrey Andrew BARASH (Université Amiens)
Alexander BAUMGARTEN (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)
Bruce BEGOUT (Université Bordeaux III)
Chan Fai CHEUNG (Chinese University of Hong Kong)
Virgil CIOMOŞ (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)
Aurel CODOBAN (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)
Constance DeVereaux (University of Connecticut, Storrs, USA)
Eliane ESCUBAS (Université Paris XII Val-de-Marne)
Mircea FLONTA (University of Bucharest)
Gyorgy GEREBY (CEU Budapest)
Jad HATEM (USJ Beyrouth)
Domenico JERVOLINO (Università Federico II Napoli)
Dalia JUDOVIȚ (Emory University, Atlanta, USA)
Dean KOMEL (university of Ljubljana, Slovenia)
Viktor MOLCHANOV (Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia)
Marta PETREU-VARTIC (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)
Witold PLOTKA (Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw, Poland)
Dan-Eugen RAȚIU (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)
Lasse SCHERFFIG (Academy of Media Arts, Cologne)
Anca VASILIU (CNRS Paris)
Károly VERESS (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)
Gérard WORMSER (ENS Lyon)

CHIEF EDITOR:

Ion COPOERU (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)

EDITORIAL COMMITTEE:

Andrei BERESCHI (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)
Cristian BODEA (George Baritiu Institute, Romanian Academy, Cluj-Napoca, Romania)
Mindaugas BRIEDIS (Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania)
Magdalena IORGA ("Gr. T. Popa" University of Medicine and Pharmacy, Iasi, Romania)
Tincuta HEINZEL (Academy of Media Arts, Cologne)
Dietmar KOCH (Eberhard-Karls Universität Tübingen)
Ştefan MAFTEI (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca, Romania) - adjunct editor in chief
Alina NOVEANU (Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany / Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca, Romania)
Attila SZIGETI (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)
Somogy VARGA (Aarhus University, Denmark)

EDITORIAL ASSISTANT:

Liana MĂJERI (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)

*<https://studiaphilosophia.wordpress.com/>
http://studia.ubbcluj.ro/serii/philosophia/index_en.html
Contact: copoeru@hotmail.com*

Beginning with 1/2017, *Studia UBB Philosophia* has been selected
for coverage in Clarivate Analytics products and services.
Studia UBB Philosophia will be indexed and abstracted
in *Emerging Sources Citation Index*.

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 65 (LXV) 2020
APRIL
1

PUBLISHED ONLINE: 2020-02-20
PUBLISHED PRINT: 2020-04-30
ISSUE DOI: 10.24193/subbphil.2020.1

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI PHILOSOPHIA

1

STUDIA UBB EDITORIAL OFFICE: B.P. Hasdeu no. 51, 400371 Cluj-Napoca, Romania,
Phone + 40 264 405352, Email: office@studia.ubbcluj.ro

CONTENT – SOMMAIRE – INHALT – CUPRINS

CINEMA AND PSYCHOANALYSIS: THE WOMAN AS SHADOW OR MASK

Noemina CÂMPEAN, Introduction to <i>Cinema and Psychoanalysis: the Woman as Shadow or Mask</i> – Thematic Dossier	7
Muriel MOSCONI, <i>Vertigo</i> , Fantasme Masculin, Masque Feminin * <i>Vertigo</i> , Masculine Phantasy, Feminine Mask.....	9
Ioan POP-CURȘEU, Dario Argento et la mère-sorcière : psychanalyse d'une image obsédante * Dario Argento and the Mother-Witch: Psychoanalysis of an Obsessive Image	19
Mihai RUSU, Worlds, Objects, and Theories of Fiction	39
Delia NAN, Une autre/l'autre. Les femmes de Woody Allen * Another/The Other. The Woody Allen's Women	53

Noemina CÂMPEAN, Jelinek et Haneke. La femme éviscérée comme objet du regard * Jelinek and Haneke. The Eviscerated Woman as the Object of Gaze	63
Mihaela ȚURCANU LAZAROV, <i>Jules et Jim</i> , de François Truffaut ou l'insoutenable légèreté du féminin * <i>Jules et Jim</i> by François Truffaut or the Unbearable Lightness of the Feminine.....	75
Gabriel LAZĂR, Loving the Perfect Other	85
Flaviu Victor CÂMPEAN, Les femmes demons et leurs mascarades – quelques symptômes du cinema japonais * The Demon Women and Their Masquerades – a Few Symptoms of Japanese Cinema	95
Livia DIOȘAN, <i>Ai no corrida</i> and Feminine Eroticism. Around a Controversial Glimpse of the Head of Medusa (Nagisa Oshima, 1976).....	107
Ioana CIOVĂRNACHE, The Weft of Truth and Lies and its Misdemeanours. Analysing the Role and Scope of Lies in <i>About Elly</i> and Other Movies of Asghar Farhadi.....	129

V A R I A

Rolf KÜHN, L'acte thérapeutique et logothérapie trans-noétique * The therapeutic act and trans-noetic logotherapy.....	139
Erzsébet KEREKES, On Friendship and Love. Philosophy for/with Children at the "Octavian Goga" Cluj County Library	159
Veronica LAZĂR, Critical History, Subversion and Self-Subversion: The Curious Cases of Jean Mabillon and Richard Simon (I/II)	173
Jacques AMAR, L'individu, un sujet de droit ou un animal symbolique ? Malaise dans le droit * The Individual, a Subject of Law or a Symbolic Animal? Discomfort in the Law.....	187
Dalia JUDOVIȚ, Reenvisioning Artistic Creativity: Modern / Postmodern Implications of Balzac's "The Unknown Masterpiece"	199
Ligia SMARANDACHE, Film as a Method of Scientific Research: a Laboratory for Post-Modern Practices	217

Issue Coordinator: NOEMINA CÂMPEAN

Publishing Date: March 2020

Introduction to
CINEMA AND PSYCHOANALYSIS:
THE WOMAN AS SHADOW OR MASK –
Thematic Dossier

NOEMINA CÂMPEAN*

Whereas Sigmund Freud regarded femininity as a mysterious, unexplored and even 'dark' continent, describing not what a woman is, but how does she come into being (the notorious question 'What does a woman want?'), Jacques Lacan argues that hysteria is an attribute of femininity (the question 'What is a woman?') and proposes the concept of a feminine *jouissance* (Fr. *la jouissance féminine*, cf. *Le Séminaire. Livre XX. Encore, 1972-73*), which goes 'beyond the phallus' but also regardless of the biological sex. In reference to the phallic signifier, the woman is exceptional because she exists on the side of the One. Moreover, she cannot be assigned a number, existing within the logic of the singular and of the infinite. Yet, the woman is bound to wear the phallic mask: she doesn't possess the phallus, but she must behave like she has it.

Representing the feminine exceptionality and problematizing the relations between gender and sexuality, cinema in almost all its genres (classical, modern, Expressionist, noir, Western, melodrama etc.), approaches some essential psychoanalytical themes such as identification, castration, desire, masquerade, fantasy, symptom, fetish, perversion. But how does cinema create and conceive the image (and the self-image) of the woman? Is the woman in her fascinating presence envisioned only as the object of the determining male gaze, only in relation with the patriarchal logic and with language? What is meant after all by the spectacle or by the show off behind the sexual difference and how is the woman's masquerade connected with her body? Cinema, the "materialization of the fiction" according to Lacan, brings the unconscious into light regardless of the sex, even though there are film or stage directors who prefer to deal predominantly with the feminine unconscious

* Issue coordinator. Doctor of Letters (2015), Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca, Faculty of Letters.
Member of the Romanian Forum of the Lacanian Field. Email: noemina.campean@gmail.com

(Federico Fellini or Ingmar Bergman, to name only two filmic examples; Milo Rau or Andriy Zholdak in contemporary theatre). Thus, the screen is a privileged ground for the appearance and the presentation of the real – the psychoanalytical real, defined only in triad with the imaginary and the symbolic. Besides, it is also the territory of women as masks of masculinity (especially in Japanese cinema), the surface where the phallic jouissance of the woman (as opposed to the supplementary abovementioned feminine jouissance) is projected, the surface of suffering or caricatural laughter of the feminine character (as in David Lynch and Woody Allen), the surface of the psychotic uncanny (Germ. *das Unheimliche*) related to an inhibited or repressed feminine desire (Luchino Visconti, Michael Haneke). Other examples involve the feminine faces as shadows that blend into each other (Bergman – *Persona* or *The Silence*; Antonioni with his famous trilogy on the modern alienation), the visage of the woman framed in monstrous close ups (Dreyer's *La Passion de Jeanne d'Arc*) or grasped in fear and terror (the films of Dario Argento and Alfred Hitchcock). Finally, the screen often provides an imperishable shelter for the realm of cadaverous women that wander unrestfully in-between two deaths, as in Dreyer's *The Word/Ordet* and in Bergman's *Cries and Whispers/Viskningarna och rop*.

This dossier of *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Phiosophia* gathers the **Proceedings of the first edition of the International Colloquium on Cinema and Psychoanalysis** which took place in October 27-28, 2018, and was organized by the Forum of the Lacanian Field Romania, in collaboration with the Faculty of Theatre and Film at Babeş-Bolyai University. The theme was *The Woman as Shadow or Mask*, with reference to cinema and psychoanalysis. Also, the keynote speaker was Muriel Mosconi (Psychoanalyst, member of EPFCL, AME) and the invited speaker was Ioan Pop-Curşeu (Professor, Babeş-Bolyai University, Faculty of Theatre and Film). The feminine enigma that points to the mask and to the shadow as theatrical hypostases of the feminine subject encouraged interdisciplinary and synthetic papers. The authors brought into discussion different subjects concerning the status/ the role of the woman as shadow or mask on the screen by reexamining the aforementioned concepts or by approaching other perspectives that could be of relevance.

VERTIGO, FANTASME MASCULIN, MASQUE FEMININ

MURIEL MOSCONI*

ABSTRACT. *Vertigo, Masculine Phantasy, Feminine Mask.* *Vertigo* allows us to shed light on how an obsessive symptom is articulated with a typical masculine phantasy and how it unravels itself during the crossing of this phantasy. On the feminine side, it teaches us in what respect can it be onerous to wear the mask of the object of the masculine phantasy.

Keywords: *phantasy, mask, feminine, masculine, object, sublimation.*

Vertigo est l'un des films préférés d'Alfred Hitchcock, si ce n'est le préféré. Il s'y déploie un scénario typiquement obsessionnel qui va d'un symptôme, le vertige, qui donne son titre au film et qui est un ressort essentiel de l'intrigue, à la mise en scène d'un fantasme puis à son démontage, pour se clore sur le dénouement du symptôme. Le personnage féminin principal constitue la plaque tournante de ce parcours.

Cette œuvre met en scène la répétition ou la pseudo-répétition d'un scénario fantasmatique où Hitchcock instille toute l'ironie et tout l'humour qui lui sont propres. Il s'agit d'un film de 1958 dont le scénario est tiré d'un livre de Boileau et Narcejac *D'entre les morts*¹ écrit à l'intention d'Hitchcock. *Bruges-la-Morte*², le roman de Georges Rodenbach, paru en 1892, inspire aussi Hitchcock. Ce roman symboliste, dont Bruges est le personnage principal, relate la passion qu'un veuf voue à une actrice, sosie de son épouse morte. Il ira jusqu'à l'étrangler avec la tresse

* Membre de l'École, AME Psychiatre, praticienne attachée auprès du C.H.U. de la Conception, Marseille, membre du comité scientifique et de la fondation de l'Institut Hospitalier de Psychanalyse de Ste-Anne, Paris, enseignante au Collège de clinique psychanalytique du Sud-Est. E-mail mmosconi@wanadoo.fr

¹ Boileau P. et Narcejac T., *D'entre les morts*, Paris, Denoël, 1954.

² Rodenbach G., *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1892.

des cheveux blonds de son épouse que l'actrice aurait, à son insu, profanée. Et c'est l'opprobre de la ville elle-même, Bruges, qui le pousse à cet acte. Mais revenons à *Vertigo*.

L'histoire

John Ferguson, dit « Scottie », joué par James Stewart, est un ancien inspecteur qui a pris sa retraite anticipée de la police à cause de sa tendance au vertige. Ce symptôme « traumatique » est apparu alors que, poursuivant un malfaiteur sur les toits de San Francisco, il chute dans le vide. Il se rattrape au rebord de l'immeuble mais le policier qui tente de le sauver fait une chute mortelle. Le corps désarticulé de ce policier constitue une image indélébile qui inaugure une série de corps désarticulés par leur chute. Cette série scande le film. L'un de ses anciens amis, Gavin Elster, propose à Scottie de surveiller sa très belle femme, Madeleine, jouée par Kim Novak. Son comportement étrange laisserait en effet redouter un suicide. Elle semble fascinée et hantée par son arrière-grand-mère, Carlotta Valdez, une femme célèbre à San Francisco qui a mené une existence tragique, marquée par le vol de son enfant, avant de se suicider juste un siècle auparavant et à l'âge actuel de Madeleine, 26 ans.

Scottie voit Madeleine et en tombe immédiatement amoureux. Il la prend en filature et la sauve d'une noyade volontaire dans la baie de San Francisco. Madeleine lui fait part des réminiscences qui la hanteraient et elle l'amène à la conduire à une mission espagnole où Carlotta Valdez aurait vécu. Une fois sur les lieux, elle monte dans le clocher et Scottie la voit se jeter dans le vide, comme si elle était sous l'emprise de Carlotta. Incapable de la suivre à cause de son vertige, Scottie n'a rien pu faire pour la sauver... Après un procès où il est acquitté au bénéfice du doute, mais où il est condamné par le juge sur le plan éthique, Scottie est hospitalisé pour une dépression stuporeuse et mélancoliforme aiguë. A sa sortie, il erre sur les lieux où il a suivi Madeleine et il rencontre par hasard son sosie, Judy, une employée de bureau un peu vulgaire qu'il voit se refléter dans la vitrine du fleuriste où Madeleine a acheté le bouquet de Carlotta qui apparaît en surimpression sur l'image de Judy. Nous apprenons rapidement qu'en fait Judy est bien Madeleine ou plus exactement que Judy a joué le rôle de Madeleine depuis le début. Elle était, non la femme mais la maîtresse et la complice de Gavin Elster, « l'ami » de Scottie, dont le cadavre de la femme légitime a été précipité du haut du clocher. Les complices avaient monté cette machination pour faire disparaître la riche épouse dont seul son mari héritait, en tablant sur le vertige de Scottie qui l'empêcherait de suivre Madeleine/ Judy en haut du clocher.

Scottie, à la rencontre de Judy déclenche une crise de « fétichisme nécrophile³ » pour reprendre les termes d'Hitchcock, il fait tout pour que Judy se transforme en Madeleine, en la faisant s'habiller, se maquiller et se coiffer comme la morte. Je cite Hitchcock: „[dans ce film, il y a] un aspect que j'appellerai « sexe psychologique », c'est ici la volonté qui anime cet homme de recréer **une image sexuelle impossible**⁴, pour dire les choses simplement, cet homme veut coucher avec une morte, c'est de la pure nécrophilie. La situation fondamentale du film [apparaît dans les scènes où James Stewart emmène Judy chez le couturier pour lui acheter un tailleur, une robe identique à ceux que portait Madeleine, dans le soin avec lequel il choisit les mêmes chaussures que Madeleine comme un « maniaque ».] Tous les efforts de James Stewart pour recréer la femme [Madeleine], cinématographiquement sont montrés comme s'il cherchait à la déshabiller au lieu de la vêtir. Et la scène que je ressentais le plus, c'est lorsque la fille [Judy] est revenue après s'être fait teindre en blonde. James Stewart n'est pas complètement satisfait parce qu'elle n'a pas relevé ses cheveux en chignon [comme Madeleine et Carlotta]. Qu'est-ce que cela veut dire? Cela veut dire qu'elle est presque nue devant lui mais qu'elle se refuse encore à enlever sa petite culotte. Alors James Stewart se montre suppliant et elle dit: « D'accord, ça va », et elle retourne dans la salle de bains. James Stewart attend qu'elle revienne nue pour l'amour [c'est-à-dire avec le chignon de Madeleine, ses habits, son maquillage] ... Lorsqu'elle sort de la salle de bains elle est éclairée par [un] néon vert [ce qui donne le même effet que dans la scène de la première partie où Madeleine est sur la tombe de Carlotta Valdez], elle revient vraiment d'entre les morts... Pendant un instant James Stewart sent que Judy est bien Madeleine et il en [est] abasourdi.”⁵

Ils filent alors, pendant un temps, le parfait amour pour autant que Judy se déguise en Madeleine. Mais elle commet un acte manqué: elle met un médaillon qui aurait appartenu à Carlotta Valdez et que seule « Madeleine » pouvait détenir. Scottie l'aperçoit et il comprend que l'on s'est joué de lui et que Judy et Madeleine ne sont qu'une seule et même femme. Il entraîne alors Judy à la mission espagnole, il la fait monter de force au clocher en surmontant son vertige et il lui fait avouer la machination. Alors qu'au sommet du clocher ils s'embrassent, en partie réconciliés, surgit une nonne à l'aspect spectral. Terrorisée, Judy tombe dans le vide au même endroit supposé que « Madeleine ». Scottie, débarrassé de son vertige contemple alors du sommet du clocher le corps désarticulé de Judy qui porte la robe noire que portait « Madeleine » la première fois où il l'a vue et où il en est tombé amoureux.

³ Hitchcock A. et Truffaut F avec la collaboration de Scott H., *Hitchcock/ Truffaut Édition définitive*, Paris, Gallimard, 2005, p. 208.

⁴ C'est nous qui soulignons.

⁵ *Ibid.*, pp. 208-209.

Que nous apprend Hitchcock ?

« Le névrosé, dit Lacan, est de pied en cap la question et la question mise en forme. Il est la question articulée sur l'au-delà du voile.⁶ » C'est avec le symptôme que le névrosé pose la question de cet au-delà, la question de son être sexué et de son existence pour l'Autre. Le symptôme est une question adressée à l'Autre: « Que suis-je pour toi ? » C'est une entreprise vouée à l'échec puisque l'Autre est essentiellement le lieu du manque. Au-delà du voile, il n'y a rien. Le fantasme est une réponse toute faite et à côté à la question du symptôme qui assure au sujet un semblant d'être et qui lui permet d'aborder l'Autre sexe au prix d'une méconnaissance radicale. *Vertigo* suit ce canevas du symptôme-question au fantasme-réponse avec son aspect *ready-made* et sa logique perverse, au sens du trait de perversion et non de la structure perverse. Cette logique apparaît dans « le fétichisme nécrophile ».

Vertige

Le vertige répétitif saisit Scottie au début du film pour ne le lâcher qu'à la fin. Il donne son titre au film et il est évoqué par différents motifs répétitifs en spirale: le générique, les poursuites circulaires dans San Francisco, les travellings circulaires récurrents, les escaliers du clocher, le cauchemar de Scottie où le bouquet de Carlotta et de Madeleine éclate en spirales, et surtout le chignon de Carlotta et de Madeleine que Judy aura toutes les réticences à arborer. Pour donner à voir ce vertige à Hitchcock fait une invention technique: le travelling arrière accompagné d'un zoom avant.

Ce vertige face au vide indique que quelque chose du voile sur le manque de l'Autre, sur la castration de l'Autre s'est levé. Et dans ce vide ne gît plus qu'un corps désarticulé: celui du policier pour le prologue, celui de Madeleine pour le tournant du film, celui de Scottie dans son cauchemar, images indélébiles de la mortification du phallus. Mais pour l'épilogue le corps de Judy n'apparaît pas à l'écran. Cette élisio n indique une résolution. La culpabilité face à ces corps vient d'abord couvrir l'angoisse du vertige. Nous verrons comment ce symptôme se résout plus loin.

⁶ Lacan J., « La psychanalyse et son enseignement », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 437-458, extrait de la discussion inédit dans les *Écrits* et publié dans le *Bulletin la Société française de Philosophie*, tome XLIX, n° 2, avril-juin 1957, pp. 65-101, p. 89.

Première partie, fantasme et sublimation

C'est donc au titre de son symptôme que Scottie est appelé dans le scénario meurtrier imaginé par Gavin Elster et Judy. Ce scénario déploie un fantasme obsessionnel très classique: l'impossible sauvetage d'une femme de la mort qui la hante et dont elle est déjà marquée. Freud remarque que le fait qu'une femme soit celle d'un autre homme est une condition nécessaire au fantasme de sauvetage de cette femme idéalisée, menacée par la corruption dans ce qu'il dénomme « l'amour de la putain⁷ ». Il y retrouve les coordonnées œdipiennes du fantasme, la mort étant là une figure de la castration.

Le début du film, jusqu'au faux suicide de la fausse Madeleine, est donc un formidable leurre: l'histoire de l'obsession progressive du héros par la fascinante image de Madeleine, qui mène nécessairement à la mort, l'histoire d'une passion dramatique où Scottie, moderne Orphée, tentant désespérément de sauver l'aimée des esprits qui l'assaillent, la pousse vers la mort à son insu. Et ce scénario pourrait être une variation sur l'impossible du rapport sexuel⁸. En quoi l'image de Madeleine est-elle fascinante? Quels sont les soubassements de cette image sublime? Ce sont essentiellement les rapports qu'elle entretient avec la mort qui rendent Madeleine fascinante. Comme le remarque Slavoj Žižek⁹, le point de départ de la sublimation est l'envers de l'objet brut, c'est le vide autour duquel s'articule le désir. L'objet *a*, cause du désir incarne précisément ce vide. Il est la positivation d'un « rien », qui, d'une certaine manière, coïncide avec sa propre absence, avec son lieu vide: objet impossible, non symbolisable, que Lacan désigne par le terme freudien de *das Ding*. « *Das Ding* est ce qui dans la vie peut préférer la mort », dit Lacan¹⁰, d'où son accointance avec la pulsion de mort. À partir de là « la sublimation élève l'objet à la dignité de la Chose¹¹ ».

Les mirages fournis par les créateurs de robes ou de chapeaux soutiennent la symbolisation du fantasme $\$ \diamond a$ sur laquelle s'appuie le désir du sujet. Ils constituent les éléments imaginaires du fantasme, de l'ordre du phallus féminin, qui viennent à recouvrir, à leurrer le sujet au point même de *das Ding*¹². Et Hitchcock veille avec

⁷ Freud S., « Contributions à la psychologie de la vie amoureuse. Un type particulier de choix d'objet chez l'homme (1910) et Sur le plus général des rabaissements de la vie amoureuse (1912) », *La vie sexuelle*, Paris, P.U.F., 1973, pp. 47-65 ou *Œuvres complètes*. T. XI, Paris, P.U.F., 2004.

⁸ Žižek S., « Sueurs froides: la sublimation et la chute de l'objet », *Tout ce que vous avez voulu savoir sur Lacan sans oser le demander à Hitchcock*, Paris, Navarin, 1988, pp. 165-170.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Lacan J., *Le séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 124.

¹¹ *Ibid.*, p. 133.

¹² *Ibid.*, p. 119.

soin à ce que la garde-robe de la fausse Madeleine soit essentiellement aux couleurs du deuil: le gris, le blanc, le noir, avec une touche de violet. Scottie la reproduira scrupuleusement dans la deuxième partie.

Lacan note la fonction de masque de l'objet a qui soutient le fantasme de l'homme, masque de la fonction de L/a femme, inaccessible, sous les formules de la sexuation dans *Encore*¹³ :

$$\S \rightarrow a \quad L/a.$$

Et le fait d'élever une femme particulière à la dignité de la Chose comporte un danger de mort pour cette femme chargée d'incarner cette Chose, puisque La femme n'existe pas, d'où la logique de la mort de Madeleine dans le scénario fantasmatique. La mort est aussi un Autre réel, une figure-limite à répondre de l'existence¹⁴, centrale pour l'obsessionnel dont la question est: « suis-je vivant ou mort ? ». Scottie, dans ses efforts désespérés pour sauver Madeleine, illustre parfaitement cette remarque de Lacan: « l'obsessionnel, étant dans le perpétuel vertige de la destruction de l'Autre, n'en fait jamais assez pour que l'autre se maintienne dans l'existence.¹⁵ » Mais ce sont justement ses efforts désespérés qui précipitent Madeleine vers la mort dans le scénario. Elle sera alors, pour lui, radicalement Autre.

Midge, un contrepoint, indice de la réalité

Hitchcock, et Samuel Taylor, son scénariste, ont inventé un personnage qui n'apparaît pas dans le roman de Boileau et Narcejac, il s'agit de Midge, une camarade d'université de Scottie avec lequel elle a été fiancée et qui reste amoureuse de lui. Il n'est pas indifférent qu'elle soit styliste en soutien-gorge et peintre. Sa connaissance des artifices féminins et son côté « pieds sur terre » l'amènent à être très sceptique vis-à-vis de l'histoire de Madeleine hantée par Carlotta. Une scène de la première partie indique déjà le côté toc du scénario fascinant qui se déroule: Midge donne à voir à Scottie un tableau qu'elle a peint. Il s'agit de la reproduction du portrait de Carlotta devant lequel Madeleine semble s'abîmer comme Dora devant la *Madone* de Dresde. Mais c'est son propre visage qu'elle a peint à la place de celui de Carlotta, comme ces cadres peints où les photographes de foire invitent le chaland

¹³ Lacan J., *Le séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 73.

¹⁴ Lacan J., « La psychanalyse et son enseignement », *Écrits, op. cit.*, p. 453.

¹⁵ Lacan J., *Le séminaire, livre VII, Le transfert*, Paris, Seuil, 1991, p. 241.

à passer la tête. Elle indique déjà par là le cadre du fantasme kitch qui happe Scottie et son désir à elle de susciter son désir à lui. Mais la leçon d'ironie et de réalisme est trop abrupte. Scottie ne supporte pas cette pointe et part en claquant la porte.

Deuxième partie, les montants du fantasme, fétichisme et chute de l'objet désidéalisé

Hitchcock a choisi, contrairement à Boileau et Narcejac, de nous révéler très vite après la rencontre de Judy que celle-ci était bien la fausse Madeleine de la première partie. Il s'agit de choisir le suspense: « Comment Scottie réagira-t-il lorsqu'il saura la vérité ? », contre la surprise de la révélation finale¹⁶. Ce choix nous permet de voir de biais le fantasme que, dans la première partie, nous voyons en quelque sorte de face en nous y incluant. Par cette anamorphose, il nous en révèle les montants, d'autant plus que Scottie dans son « fétichisme nécrophile », dans son travail de deuil à l'envers, s'ingénie à transformer la rousse et charnelle Judy en la blonde et éthérée Madeleine, la vulgaire Judy qui ne porte que des couleurs vives en la raffinée Madeleine habillée aux couleurs du deuil. Mais Judy, elle, est une femme bien vivante qui l'aime et le désire, ce dont Scottie ne veut rien savoir.

Le désir de Judy se trouve soutenu par le manque qu'elle suppose à Scottie, grugé, malade, perdu, selon la formule du fantasme hystérique : $\frac{a}{-\varphi} \diamond A$.

Elle se propose, dans sa mascarade « magdalénienne », de combler le manque de Scottie. Et le désir de Scottie suscite son propre désir, le désir étant le désir de l'Autre, la transformant d'aimée en aimante, selon la métaphore du transfert. C'est l'amour de Scottie pour Madeleine, pour lequel elle est tout, à l'inverse de Mme K pour M. K, qui suscite son amour pour lui. Mais lui la condamne au masque de fer de La femme perdue, c'est-à-dire au masque d'une morte qui, de son vivant, était hantée par une morte. Il ne peut l'aimer que si elle arbore le chignon en spirale que Madeleine a « hérité » de Carlotta, indice de sa mort prochaine. La sublimation de Judy et son inclusion dans le fantasme de Scottie se traduisent par sa mortification dans le Réel et si Scottie la désire, c'est qu'elle est déjà morte. L'acte manqué de Judy, où elle met le pendentif de Carlotta pour révéler la vérité à Scottie, précipite sa chute. Pour Scottie, Judy/ Madeleine tombe alors hors de son élément. N'apparaissant plus sur fond de Chose, sa beauté devient un écœurant déchet, le mouvement de sa désublimation lui fait perdre son

¹⁶ Hitchcock A. et Truffaut F. avec la collaboration de Scott H., *Hitchcock/ Truffaut Édition définitive*, op. cit., p. 208.

statut d'objet du fantasme. Et si Judy tombe du clocher, c'est qu'elle s'est aperçue qu'elle a chu de son statut dans l'Autre: elle n'est plus accrochée à un trait idéal dans l'Autre. Si elle tombe c'est qu'elle est déjà tombée pour Scottie. Le fantasme régit la réalité: on ne porte jamais un masque sans le payer tôt ou tard dans sa chair. Hitchcock évite une alternative simple: ou bien l'histoire romantique de l'amour impossible ou bien le dévoilement d'une intrigue ordinaire derrière le masque du sublime, il choisit une voie plus radicale: il désublime l'objet, il sape son pouvoir de fascination de l'intérieur, pour nous en montrer sa face de déchet¹⁷.

Comment le symptôme se dénoue-t-il ?

C'est dans sa deuxième montée des marches du clocher, où il entraîne Judy, que Scottie s'aperçoit qu'il ne souffre plus de vertige. Il n'est plus fasciné par le vide de l'Autre, par le côté sublime de la mort après les révélations de Judy. Cela lui permet de s'apercevoir qu'un autre avant lui avait encore plus façonné Judy en Madeleine. Lui ne demandait à Judy que de présenter l'image de Madeleine alors que Gavin Elster avait dû lui apprendre tout le raffinement supposé de Madeleine. C'est donc par le désir et le fantasme d'un autre homme, au demeurant un escroc, que Scottie était passé. Ceci n'est pas sans évoquer le mathème du fantasme de l'obsessionnel : $\mathbb{A} \triangleleft \varphi (a, a', a'', \dots)$.

C'est de la place de l'Autre barré que l'obsessionnel désire, cet Autre barré est le père dans son côté escroc qui énonce la loi mais qui la tourne, comme le père escroc de l'homme aux rats. Il désire ϕ , le phallus imaginaire (Judy peut-être) qui est de l'ordre de la dévaluation du ϕ , le phallus symbolique (Madeleine), a, a', a'' , ... correspondent eux à la mise en équivalence des objets dans leur ravalement (les rats de l'homme aux rats, par exemple ou la série des femmes dévaluées de « l'amour de la putain »).

Qu'en déduire? Scottie a pu apercevoir les coordonnées de son fantasme dans son côté *ready-made*. Il a pu apercevoir la culpabilité, la faute qui divise l'Autre comme lui-même en est divisé. Dans la clinique est-ce suffisant pour dénouer un symptôme? En tout cas ce que nous savons c'est que c'est par un bougé sur la fonction père qu'une phobie peut se résoudre. Ce bougé va plutôt dans le sens d'une opération du Père symbolique. Ici la jouissance du Père réel est soulignée et dénoncée par la résolution de l'énigme policière, ce qui n'est pas sans rapport avec l'opération du Père symbolique.

¹⁷ Zizek S., « Sueurs froides: la sublimation et la chute de l'objet », *op. cit.*

Conclusion : une femme est substituée à une autre dans une répétition ironique

Hitchcock nous donne à voir comment une femme peut constituer la métaphore d'une autre femme du point de vue de *l'Homme* (obsessionnel), dans un système de poupées russes: dans la mise en scène de Gavin Elster, Carlotta apparaît comme la métaphore mortelle de « Madeleine »; dans la mise en scène de Scottie, c'est « Madeleine » qui est la métaphore mortelle à laquelle il assigne Judy. D'ailleurs, François Truffaut remarque que la manière dont Alfred Hitchcock a choisi Kim Novak est une mise en abyme (selon une figure chère à l'obsessionnel) du thème du film: « L'actrice que nous voyons sur l'écran est une remplaçante [Vera Miles, nettement plus mince et éthérée que Kim Novak, avait été initialement choisie] et cela rend le film d'autant plus curieux que cette substitution constitue le sujet même du film... Le film [gagne] à se regarder ainsi: un metteur en scène oblige une actrice de remplacement à imiter l'actrice initialement choisie.¹⁸ » C'est en effet en se présentant comme le metteur en scène de cette métaphorisation « forcée » que l'obsessionnel peut aborder la manière dont une femme se fait Autre pour elle-même comme elle l'est pour lui. Cette métaphorisation forcée, qui est plutôt de l'ordre d'un désignateur rigide à la Kripke, est loin cependant de la métaphore que constitue l'Autre femme pour une femme. Cette métaphore-là a la valeur d'une énigme qui soutient son désir, dans une dialectique du manque. Hitchcock a su montrer en quoi le désir de l'Autre féminin constitue un insupportable pour l'obsessionnel. Scottie, comme Orphée, perd ses femmes, Midge, Madeleine et Judy après que chacune a exprimé un désir à son égard. Seul le fantasme répétitif de La femme morte lui permet, un temps, de suppléer à l'impossible du rapport sexuel.

Hitchcock fait valoir plusieurs facettes de la répétition ici. S'il ironise sur la théorie de la réminiscence dont souffrirait Madeleine envahie par le souvenir de Carlotta, c'est pour dévoiler le soubassement fantasmatique qu'elle cache. Le symptôme traumatique se fait lui répétitif, scandé qu'il est par l'image indélébile du corps-phallus mortifié. Et la problématique de l'objet perdu, commémoré par la répétition d'un trait unaire idéal, est portée à son paroxysme dans ce deuil à l'envers du symptôme au fantasme. La répétition apparaît là sous la domination du fantasme, comme dans la contrainte de destinée que Freud a mise en valeur¹⁹, et

¹⁸ Hitchcock A. et Truffaut F. avec la collaboration de Scott H., *Hitchcock/ Truffaut Édition définitive*, op. cit., p. 277.

¹⁹ Freud S., « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1970, pp. 7-81.

elle évoque le paradoxe de Zénon où Scottie, moderne Achille, ne peut que répéter indéfiniment son pas à la poursuite de Madeleine, sa Briséis, du fait de « l'insistance du rapport vide²⁰ ». A titre de comparaison, comme apparaît plus léger et plus paradoxal, le comique de l'absurde de la chute d'un « drame bien parisien »²¹ d'Alphonse Allais quand, à la fin du bal des incohérents, ils retirent leurs masques et où ce n'était pas lui et ce n'était pas elle non plus.

²⁰ Lacan J., « ... ou pire, compte rendu du séminaire 1971-1972 », *Autres écrits, op. cit.*, pp. 547-552, p. 550, note 1.

²¹ Allais A., « Un drame bien parisien », *Le Chat noir*, n° 432, 26 avril 1890, Paris, p. 1527-1528.

DARIO ARGENTO ET LA MÈRE-SORCIÈRE : PSYCHANALYSE D'UNE IMAGE OBSÉDANTE

IOAN POP-CURȘEU*

ABSTRACT. Dario Argento and the Mother-Witch: Psychoanalysis of an Obsessive Image. This paper tries to present the complexity of the maternal figures in the work and biography of film director Dario Argento. The methods of interpretation are inspired by psychoanalysis, because Argento often referred to Freud's writings in his films or in his recent autobiography, *Fear*, published in 2014. The criminal mothers depicted in some films signed by Dario Argento show, through violent narratives, the difficulties he had in dealing with the maternal *imago*. But the most striking embodiments of the maternal monstrosity are to be found in the figure of the mother-witch, in the trilogy composed by *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980), *La Terza Madre* (2007). The mother-witch has, of course, biographical sources, but its presence in some classical fairy-tales or in *fin-de-siècle* decadent literature also inspired the film director.

Keywords: *Dario Argento, psychoanalysis, biography, witchcraft, mother-witch, fairy-tales, literature.*

Dario Argento et la psychanalyse : questions de méthodologie

Il est indéniable que les films du réalisateur italien Dario Argento – même si appartenant à un genre bizarre et problématique comme l'horreur – sont capables de séduire un public assez large par leur recherche esthétique et par le grand raffinement visuel qu'ils proposent. Mais, quelque chose de plus profond se cache sous les apparences esthétisantes, et l'on sent que cela ne relève pas que du

* Associate Professor at Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Faculty of Theatre and Film, ioancurseu@yahoo.com. Acknowledgements: This paper was realized in the research project UEFISCDI PN-III-P1-1.1-TE-2016-0067, contract number 135/2018, with the title *Iconography of Witchcraft, an Anthropological Approach: Cinema, Theatre, Visual Arts*, project manager Ioan Pop-Curșeu.

genre attaqué par le réalisateur. Il y a des courants psychiques envoûtants, violents, pervers, qui s'inscrivent au cœur de l'image cinématographique, dans la trame des histoires qu'Argento a souvent contribué à bâtir, à écrire. Cette obstination à construire lui-même ses histoires fait de Dario Argento un *auteur* dans le plein sens du mot.

Au fond, quelques concepts et perspectives d'origine psychanalytique seraient à même d'apporter des réponses aux mystères et à la fascination que soulève l'œuvre du réalisateur. La psychanalyse est une possibilité d'interprétation que les critiques ont saisie, ce qui fait que la bibliographie argentine regorge d'allusions psychanalytiques, dans les monographies sur Argento, où l'on trouve des passages plus ou moins amples d'inspiration freudienne ou jungienne, par exemple chez Jean-Baptiste Thoret¹, Maitland McDonagh² ou L. Andrew Cooper³, dans des articles consacrés à l'un ou l'autre des films du réalisateur⁴, ou bien dans des ouvrages à caractère plus général qui parlent en détail de l'œuvre d'Argento et de ses criminels emblématiques⁵.

Mais Dario Argento lui-même se montre conscient d'entretenir une relation privilégiée avec la psychanalyse, qui est racontée telle quelle dans son autobiographie, parue en italien en 2014 et traduite récemment en français⁶. Sigmund Freud y apparaît comme lecture de chevet pour Dario Argento, mais aussi comme sujet de discussion avec un ami, l'acteur Michael Brandon, devenu plus tard psychanalyste⁷. Argento confesse que, chaque fois qu'il se rend à Vienne, il va régulièrement voir la maison de Freud, où tout le fascine. Le réalisateur de cinéma

¹ Jean-Baptiste Thoret, *Dario Argento, magicien de la peur*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

² Maitland McDonagh, *Broken Mirrors/ Broken Minds: the Dark Dreams of Dario Argento*, University of Minnesota Press, 2010.

³ L. Andrew Cooper, *Dario Argento*, University of Illinois Press, 2012, pp. 28-37, 50-52, 58-61, 129-134.

⁴ Colette Balmain, « The psychoanalytic trap in Dario Argento's *L'uccello dalle piume di cristallo/The Bird with the Crystal Plumage* (1970) », in *Horror Studies*, vol. 3, issue 2, 2012, pp. 223-242 ; X. Mendik, « From the monstrous mother to the "Third Sex": Female abjection in the films of Dario Argento », in A. Black (éd.), *Necronomicon: Book Two*, London, Creation Books, 1998, pp. 110-133.

⁵ Voir Mikel J. Koven, *La Dolce Morte: Vernacular cinema and the Italian Giallo Film*, Scarecrow Press, 2006, p. 105 : « Popular awareness of Freudian psychology permeates the psyches of these giallo killers. A quasi-Oedipal dilemma gets played out in Argento's *Four Flies* in Nina's desire to kill her father, whom she blames for her own gender confusion, and in Freda's *The Wailing*, in which Mama Shirley sexually desires her son, Michael. Argento's *Opera* takes these a step further by making the central murders a logical next step from the sado-masochistic relationship Inspector Santini (Urbano Barberini) had with Betty's (Christina Marsillach) mother in the diegetic past. »

⁶ Dario Argento, *Peur. Autobiographie*, Traduit de l'italien par Bianca Concolino Mancini et Paul Abram, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2018.

⁷ *Ibid.*, p. 150.

attribue une double importance au père de la psychanalyse : « À mes yeux, Freud a une double importance : d'un côté, il me fascine intellectuellement ; de l'autre, je le considère comme un véritable artiste. »⁸ Ce jugement rationnel sur Freud est doublé d'un travail d'identification, car Dario Argento cherche des détails biographiques qui pourraient rapprocher leurs deux expériences de la vie, comme cette fameuse perte de connaissance sur l'Acropole⁹. Dario Argento utilise sur une très large échelle des concepts et des intuitions freudiennes dans ses films et il reconnaît ouvertement cette influence configuratrice : l'inconscient, le travail du rêve, l'*Unheimlich*. Argento met en relation l'*Unheimlich* avec la décapitation, qu'il fait subir à de nombreux personnages et qui ramène à la surface « nos peurs les plus profondes »¹⁰. Quant aux rêves, Argento est persuadé que l'apparence onirique de ses films leur assure une grande diffusion et un succès immanquable dans les cultures les plus diverses, concluant par une phrase qui mérite d'être citée : « Les rêves sont un langage universel. »¹¹

Au fond, pour Dario Argento, comme pour tout grand créateur aux prises avec les énergies destructrices de la vie et avec la complexité de l'âme humaine, le processus de création est une sorte de psychanalyse qui se déroule en toute liberté, sans les contraintes de la cure institutionnalisée. C'est un dialogue, parfois polémique et revanchard, que Dario Argento engage avec Freud à travers ses films :

Je n'ai jamais suivi de psychanalyse, chaque fois que je ressens le besoin d'une confrontation avec moi-même, chaque fois qu'un conflit est aux aguets, je me consacre à un nouveau film et tout se résout. [...] C'est comme si, dans mes histoires, je faisais payer Freud pour ce qu'il m'a fait, mais qu'en même temps je le remerciais.¹²

Dans cet article, on va essayer d'apporter de nouveaux arguments en faveur d'une approche psychanalytique de l'œuvre de Dario Argento, en essayant de problématiser les rapports que le réalisateur entretient avec la figure de la mère, à travers des matérialisations fictionnelles et le traitement des détails biographiques. Dans les termes de Charles Mauron¹³, la mère chez Dario Argento est le noyau

⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁹ *Ibid.*, p. 301.

¹⁰ *Ibid.*, p. 144.

¹¹ *Ibid.*, p. 132.

¹² *Ibid.*, pp. 84 ; 115.

¹³ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963.

énergétique d'une « image obsédante », qui sous-tend un « mythe personnel » à grande force de rayonnement et de fascination. Ce sont les dessous de cette image obsédante que l'on va donc essayer de décrypter dans ce qui suit.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il faut préciser que la figure de la mère chez Argento a déjà intéressé la critique : Marcia Landy en a donné une étude ample, marxiste et féministe¹⁴, qui, malgré quelques aperçus intéressants, rate l'essentiel du drame complexe qui se joue entre la biographie et les films du réalisateur. En effet, Landy se concentre sur le dialogue polémique de Dario Argento avec les représentations de la mère dans le cinéma fasciste italien, qui a mis en œuvre la politique nataliste du régime mussolinien, notamment à travers le mélodrame. Selon Landy, Dario Argento – réalisateur qu'on pourrait intégrer dans la tradition iconographique du baroque – combat les clichés relatifs à la famille et à la mère, en donnant dans ses films quelques « unsettling figurations of the maternal body »¹⁵. Même si les détails d'histoire (du cinéma) que donne Landy sont corrects, plus qu'une opposition du réalisateur au fascisme – très réelle d'ailleurs dans ses attitudes et prises de position publiques –, il faut trouver dans ses films la trace de ses rêves, de ses fantasmes, de ses obsessions liées à la figure maternelle. Et ses rêves, fantasmes, obsessions ne relèvent du politique qu'à la faveur du hasard !

Dario Argento et la figure de la mère. La mère officielle et la mère secrète

Dario Argento provient d'une famille de la bourgeoisie culturelle qui a encouragé ses goûts artistiques et a même très bien dirigé ses pas au cinéma. Le père est Salvatore Argento (1914-1987), producteur de cinéma d'origine sicilienne, qui a produit une bonne partie des films de son fils avant sa mort. La mère est Elda Luxardo (1915 ?-2013), photographe d'origine italienne, mais transformée du point de vue identitaire par un séjour au Brésil de sa famille. Pour Dario Argento, il y a tout d'abord la mère « officielle », dont le portrait est brossé dans l'autobiographie par des touches de pinceau plutôt élogieuses. Au Brésil, c'est une championne de natation et une modèle, qui est devenue par la suite une des plus connues photographes italiennes : toutes les célébrités du cinéma, du sport, de la culture se bouscuaient dans le studio Luxardo pour se faire photographier. Le mémorialiste parle de sa maman et de son travail photographique en termes de fascination, d'amour, de respect filial.

¹⁴ Marcia Landy, « In the Name of the Mother: From Fascist Melodrama to the Maternal Horrific in the Films of Dario Argento », in Giovanna Faleschini Lerner, Maria Elena D'Amelio (éd.), *Italian Motherhood on Screen*, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 21-44.

¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

Mais le studio photographique, où travaille la mère et où l'enfant Dario passe de longues heures¹⁶, est aussi le lieu où il découvre les séductions de la beauté féminine. Il assiste aux changements de toilette, à la mise en scène nécessaire de chaque photographie, et s'enivre de l'odeur du fard et du rouge à lèvres. Il entrevoit des cuisses, des seins, des fragments de chair qui font monter « l'excitation » et qui l'encouragent à « déchiffrer les jeux de la séduction ». C'est le travail de la mère qui fait comprendre au petit Dario les valeurs expressives d'un visage de femme et qui lui fait entrevoir confusément un avenir dans lequel il partira à la recherche de ces actrices perdues et sans cesse retrouvées...

La mort de la mère¹⁷, quant à elle, est racontée sur un ton équilibré, tendre, précis. Peu de notes discordantes ternissent le tableau. Tout d'abord, Dario Argento souligne que personne ne savait l'âge précis de la mère, qui devait être née quelque part au Brésil, peut-être à Porto Alegre, au début des années 20, sans que le lieu et la date soient sûrs. Très longtemps, elle a bien porté son âge, jusqu'au moment où sa santé a dégénéré. À partir de ce moment, elle a arrêté de parler, de manger et même de reconnaître son enfant : « Lorsque je lui rendais visite, elle avait du mal à me reconnaître, elle me fixait avec un regard hostile. » En lisant cette phrase, une tentation apparaît, à savoir de considérer que l'hostilité dont il est question pourrait venir de très loin et resurgirait à l'approche de la mort. Et, puis, l'inévitable se produit : la mère meurt, sans que la raison puisse offrir une consolation au fils qui entreprend le travail du deuil. On sait que d'habitude les parents meurent avant les enfants, mais – même si les géniteurs sont très âgés – les arguments rationnels ne parviennent pas à réduire l'impact « douloureux » du grand événement traumatique, de l'irréparable séparation.

À côté de cette mère « officielle », il y a aussi une autre mère, dont Dario Argento ne parle pas directement dans son texte autobiographique, mais que son inconscient lui commande d'évoquer, de mettre en scène, d'affronter, dans des « scénarios » fictionnels. À ce propos, dans un documentaire consacré à Dario Argento, *An Eye for Horror*, il y a des témoignages de la fille du réalisateur, Asia, actrice célèbre elle-même. Un de ces témoignages concerne la propension d'Argento à tuer des femmes dans ses films. Asia explique cela par une affirmation de son père, qui soutient que les femmes sont plus amusantes à tuer, parce qu'elles sont

¹⁶ Dario Argento, *Peur*, op. cit., pp. 13-15.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 345-346. C'est de ces pages que proviennent toutes les citations relatives à la mort de la mère.

plus belles, intelligentes et curieuses. Mais, derrière cette explication – au demeurant superficielle – il y en a une autre, qui a trait aux profondeurs de la *psyché*. Voici la déclaration d’Asia : « In a more profound way, there’s something with his mother too that’s not very clear to me. I don’t know what my grand-mother did to him, but he always saw her as a monster and he tries to exorcise this through his films. »¹⁸ Le réalisateur a donc toujours vu sa mère comme un « monstre », ce qui est loin du portrait classique, édulcoré, qui est élaboré pour la postérité dans l’*Autobiographie*.

Au fond, ce que Dario Argento tait dans le texte et que sa fille a bien saisi, il le fait voir de manière récurrente dans ses films, dans des trames narratives qui s’entrecroisent et qui se recoupent, qui s’entremêlent et s’enchevêtrent. L’œuvre d’Argento est traversée par des figures très noires de la mère, qui interpellent les spectateurs, qu’il s’agisse de la mère criminelle, de la mère absente ou de la mère-sorcière. Cette noirceur de la mère a été pressentie par certains exégètes, à l’instar de Jean-Baptiste Thoret qui, cependant, n’en a pas tiré toutes les conséquences interprétatives possibles : « Chez Argento, la mauvaise mère est celle dont l’image n’est pas réconciliée avec elle-même, celle au sein de laquelle luttent deux images (surface vs profondeur) voire plusieurs (les Trois Mères). »¹⁹

La mère apparaît sous les traits d’une criminelle sans pitié dans quelques films réunis par un certain air de famille. À propos de *Profondo rosso* (1975), Dario Argento lui-même faisait une affirmation qui nous aide dans nos conjectures psychanalytiques : « the film is also very psychoanalytical »²⁰. En effet, on y retrouve quelques lieux communs de la psychanalyse, bien intégrés dans la trame fictionnelle. Une mère, qui a des velléités d’actrice, tue un père abusif, qui voulait l’obliger à entrer dans une maison de santé. L’enfant du couple, Carlo, témoin du meurtre, reprendra cette scène traumatique dans une série de dessins, qui sont une expression poignante du travail de l’inconscient. De plus, il deviendra homosexuel, comme pour illustrer la thèse freudienne sur la genèse de l’homosexualité masculine, à chercher dans un attachement maladif et exclusif de l’enfant mâle à l’*imago* maternelle et dans un « effacement » de la figure du père²¹. D’autres crimes ponctuent la vie de cette femme monstrueuse, avant qu’elle soit découverte et décapitée accidentellement

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=DljSpS4BDA4>

¹⁹ Jean-Baptiste Thoret, *Dario Argento, magicien de la peur*, op. cit., p. 43.

²⁰ Cité dans L. Andrew Cooper, op. cit., p. 151.

²¹ Sigmund Freud, *Un souvenir d’enfance de Léonard de Vinci*, Traduit de l’allemand par Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1977, pp. 78-79 : « Chez tous nos homosexuels hommes, nous avons retrouvé, dans la toute première enfance, période oubliée ensuite par le sujet, un très intense attachement érotique à une femme, à la mère généralement, attachement provoqué ou favorisé par la tendresse excessive de la mère elle-même, ensuite renforcé par un effacement du père de la vie de l’enfant. »

(*Unheimlich*). Alexandra Heller-Nicholas et Craig Martin, tout en montrant que la psychanalyse est la grille critique dominante utilisée pour l'interprétation de *Profondo rosso*, considèrent néanmoins qu'Argento en fait un usage ironique²².

Phenomena (1985) raconte l'histoire d'une jeune fille somnambulique, Jennifer Corvino (Jennifer Connelly), douée de pouvoirs extraordinaires, à savoir celui de communiquer avec les insectes. Il n'y a ici rien (ou presque) de magique, mais plutôt un accord subtil que Jennifer opère avec les forces inconnues, inconscientes, de son être. Envoyée par son père – réalisateur de cinéma – dans une école pour demoiselles en Suisse, elle se retrouve au cœur d'une histoire violente et trouble : un criminel en série s'en prend aux jeunes filles, qu'il décapite. C'est lors de ses crises de somnambulisme que Jennifer est témoin de plusieurs meurtres. Grâce à ses pouvoirs, elle retrouve les traces du meurtrier inconnu, qui s'avère avoir un rapport avec Frau Brückner (Daria Nicolodi), la tenancière de l'école où Jennifer étudie. Cette dame est une mère traumatisée : elle a subi autrefois un viol et elle a un fils monstrueux qu'elle tient caché dans les souterrains d'une maison isolée. Quelques détails dans le film (notamment l'attaque contre Jennifer vers la fin, sur le lac) suggèrent que c'est ce fils-là qui est le meurtrier, et que la mère se transforme en criminelle à son tour afin de le protéger, afin d'empêcher qu'il ne soit découvert. D'un autre côté, il se pourrait que la mère soit la seule criminelle et qu'elle agisse tout simplement par haine du monde et par esprit de vengeance contre les souffrances que les autres lui ont infligées. Le problème de la maternité dans *Phenomena* est encore plus complexe, car Jennifer est une enfant doublement abandonnée : le père lui préfère sa carrière et délègue à son agent le devoir de prendre soin de sa fille, alors que la mère l'a abandonnée un jour de Noël. La scène où Jennifer raconte à une copine l'abandon par la mère a été coupée dans la version américaine du film d'Argento et n'a été rétablie que dans la version DVD de 1999. À propos de cette scène, certaines voix affirment – mais sur quelles bases ? – qu'elle reproduit à l'identique une scène de l'enfance d'Argento, avec la mère abandonnant, temporairement bien entendu, ses enfants²³.

Opéra (1987) montre les aventures d'une chanteuse d'opéra, Betty (Cristina Marsillach), qui joue le rôle principal dans une mise en scène du *Macbeth* de Verdi. C'est un opéra qui a un lien étroit avec la sorcellerie et qui est censé porter malheur à ceux qui y touchent. Betty se verra prise dans un vertige de meurtre et

²² Alexandra Heller-Nicholas, Craig Martin, « The House of the Screaming Child: Ambivalence and the Representation of Children in *Profondo Rosso* (Dario Argento, 1975) », in *Red Feather Journal*, Fall 2013, pp. 41-56 (<https://researchbank.swinburne.edu.au/file/04964642-889f-4d7a-8b8e-e6913b7903ea/1/PDF%20%28Published%20version%29.pdf>).

²³ <https://clocktower.fandom.com/wiki/Phenomena>

de folie, dans lequel un mystérieux tueur la poursuit, l'attrape et l'attache, en lui collant sous les yeux des bandelettes avec des épingles à couture, pour l'obliger à regarder – comme au spectacle – les crimes qu'il commet. Peu à peu, l'identité du criminel se révèle : c'est un inspecteur de police, ancien amant de la mère de Betty. En effet, cette mère conditionnait son rapprochement du jeune homme, en le forçant à commettre des crimes qu'elle se plaisait à regarder. À un moment donné, fatigué de tant de sang, le jeune étrangle son amante, scène que Betty entrevoit partiellement et qui aura un effet profondément traumatique (c'est une sorte de « scène primitive »). Le meurtrier, quant à lui, se trouve pris dans le vertige de la répétition, car il recommence à tuer dès qu'il voit Betty, qui ressemble beaucoup à sa mère (elle-aussi chanteuse d'opéra) et dès qu'il éprouve un désir érotique envers la jeune femme.

Trauma (1993) propose l'histoire d'une mère qui veut se venger d'un événement traumatique. Sur le point de donner naissance à un bébé, elle assiste à une scène horrifiante : effrayé par un coup de tonnerre, le médecin fait un mouvement brusque, incontrôlé, et sectionne avec le bistouri la tête du nouveau-né. Soumise à des électrochocs afin qu'elle oublie, la mère se souvient cependant et tue tous les membres de l'équipe médicale du soir fatidique, avec un bizarre dispositif à trancher des têtes. Le problème est que, dans sa folie meurtrière, elle entraîne aussi des gens dont la culpabilité n'est pas bien définie : son mari ou bien sa fille Aura (jouée par Asia Argento), celle-ci échappant de justesse à la folie de la mère. Le film est truffé de références à la psychanalyse, à commencer par le titre. Même l'anorexie dont souffre Aura est expliquée par des allusions au complexe d'Œdipe.

Le Syndrome de Stendhal (1996), dans lequel le rôle principal est joué de nouveau par Asia Argento, montre les ravages que peut produire dans la vie d'un enfant la mère absente. Asia Argento incarne une jeune policière, Anna Mani, qui souffre d'un syndrome lié à la contemplation des œuvres d'art : elle ressent des effets physiques, pénètre littéralement dans les peintures et va même jusqu'à perdre connaissance. Victime d'un viol perpétré par un *serial killer* qu'elle recherche, elle finit par s'identifier au tueur et par devenir criminelle à son tour. On découvre qu'Anna et le criminel sont tous les deux passionnés d'art. Chez Anna, cela remonte à l'enfance, pendant laquelle sa mère – qui était peintre – encourageait ses penchants artistiques et essayait de lui apprendre l'histoire de l'art. Elle est devenue policière, on le devine en suivant le film, sous la pression d'un père froid, rigoureux, pointilleux et moralisateur, qui a freiné et presque complètement tué les instincts artistiques hérités de la mère. Au fond, c'est l'absence de la mère de la vie d'Anna, combinée avec les mésaventures qui lui arrivent, qui rend celle-ci criminelle. Il faut souligner ici que le film a été inspiré par un livre de la psychanalyste italienne Graziella Magherini, consacré au vécu, au ressenti du fait artistique, et qu'il en emprunte le titre²⁴.

²⁴ Graziella Magherini, *La Sindrome di Stendhal*, Firenze, Ponte Alle Grazie, 1989.

La mère-sorcière. Dans les profondeurs du secret

Un des aspects les plus surprenants, problématiques et fascinants de l'œuvre d'Argento est l'assimilation de la mère à une sorcière, dans une fameuse trilogie : *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980), *La Troisième Mère* (2007). Au fond, la mère-sorcière représente à la fois un cas particulier de la monstruosité maternelle (car c'est aussi une criminelle) et le *summum* des fantasmes qui hantent la *psyché* du réalisateur. Dans ce qui suit, j'essaierai de décrire brièvement cette figure, en essayant de fournir quelques explications relatives à sa genèse, à son développement et à ses incidences esthétiques. Ce sera une tentative de poser quelques jalons pour la descente dans les profondeurs du « mythe personnel » de Dario Argento.

Les trois films énumérés constituent en effet une trilogie, très soudée du point de vue thématique et narratif. On y rencontre le même schéma, qui consiste à mettre en conflit un ou plusieurs êtres jeunes (surtout des filles, mais pas exclusivement) avec des sorcières qui portent des noms latins : *Mater Suspiriorum*, *Mater Tenebrarum* et *Mater Lachrymarum*. On verra plus bas l'explication de ces noms génériques, d'autant plus importants que – en dehors de *Suspiria* – ces figures féminines ne portent pas de nom « civil ». Les trois mères habitent chacune une demeure dont elles ont pris complètement possession, à Freiburg, New York et Rome : c'est de là qu'elles essaient de répandre la maladie, la folie, la mort et le mal par le monde. Plus que cela, dans ces demeures, la chambre des sorcières se trouve soit derrière plusieurs portes secrètes (*Suspiria*), soit au sous-sol (*Inferno* : le titre dit bien l'emplacement de la chambre ; *La Troisième Mère*). Cet emplacement des chambres habitées par les sorcières fait penser à l'inconscient dans l'acception freudienne : en effet, elles se trouvent dans des endroits secrets, difficiles d'accès, sombres, pleins d'énergies irrépressibles et de noirceurs... Chacune des trois sorcières a des disciples en grand nombre, surtout des femmes, conformément à un stéréotype largement répandu, que j'ai eu l'occasion d'analyser dans un autre ouvrage²⁵.

Dans *Suspiria*, objet d'un *remake* intéressant en 2018 par Luca Guadagnino, la sorcière porte un nom grec, Helena Markos, car il s'agit d'une immigrée. On pourrait voir dans ce nom fictionnel une anagramme imparfaite, une homophonie relative avec Elda Luxardo Argento, elle-même immigrée dans le pays d'origine de ses ancêtres. Helena Markos habite une chambre secrète de ce qui est, extérieurement, une académie de danse à laquelle arrive une jeune Américaine, Suzy Banion (Jessica Harper). L'académie de danse est un espace empreint d'une élégance Art Nouveau,

²⁵ Ioan Pop-Curșeu, *Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități*, Iași, Polirom-Cartea românească, 2013, pp. 290-292. Voir aussi Éva Pócs, « Why Witches are Women », in *Acta Ethnographica Hungarica*, 3-4 / 2003, pp. 367-383.

qui cache une réunion des plus terribles sorcières, s'appliquant à l'accomplissement des rites de la messe noire. Témoin de meurtres et de faits incompréhensibles, Suzy se lance dans une quête qui la mènera à la découverte et à l'annihilation des sorcières : le film se clôt sur sa fuite de la maison en flammes. Helena Markos est une vieille femme, ridée, à la peau d'un brun sombre et les soupirs qu'elle pousse sont vraiment effrayants. Dans sa quête, Suzy bénéficie des informations que lui donne le Professeur Milius, qu'un ami (Frank Mandel-Udo Kier) lui recommande en tant que grand expert dans tout ce qui relève de la magie, de la sorcellerie et de l'occultisme. Milius est l'auteur d'un livre fictionnel intitulé *Paranoïa ou magie ?* Suzy fait sa connaissance lors de la Sixième Rencontre sur les Nouvelles Études en Psychiatrie et Psychologie et voici ce qu'il lui dit :

They are malefic, negative, and destructive; their knowledge of the art of the occult gives them tremendous powers. They can change the course of events and people's lives, but only to do harm... Their goal is to accumulate great personal wealth, but that can only be achieved by injury to others. They can cause suffering, sickness, and even the death of those who, for whatever reason, offend them... [Helena Markos was] a powerful witch with a tremendous talent for doing evil, a real mistress of magic. A woman becomes queen if her magic is a hundred times more powerful than the rest of the coven, which is like a circle. Its strength rests with its leader, its head. A coven deprived of its leader is like a headless cobra, harmless. Skepticism is the natural reaction of people nowadays, but magic is ever present... magic is everywhere, and all over the world, it's a recognized fact, always.²⁶

Pour ce film, Argento s'est longuement documenté, avec sa co-scénariste et compagne, Daria Nicolodi, en lisant les grands livres de l'occultisme et en faisant un voyage de recherche à travers toute l'Europe. Cette recherche visait l'entrée en contact avec les lieux « magiques » du continent, mais aussi l'identification des lieux les plus appropriées au tournage. Les idées qui animaient Argento mettent de nouveau en rapport sa démarche créatrice avec l'univers de la psychanalyse :

On avait repéré à Fribourg l'endroit idéal pour accueillir la Tanz Akademie, le lieu où les sorcières se réunissaient pour leur sabbat : dans mon imagination, elle avait été fondée en 1895, l'année au cours de laquelle les études sur l'hystérie de Freud et Breuer avaient inauguré la révolution psychanalytique.²⁷

²⁶ Cité dans L. Andrew Cooper, *op. cit.*, pp. 83-84.

²⁷ Dario Argento, *Peur, op. cit.*, p. 210.

L'année 1895 est en effet retenue comme année de fondation de la Tanz Akademie par Helena Markos, ce que Suzy apprend grâce à Frank Mandel. L'école de danse n'est en fait qu'un camouflage pour un endroit où l'on étudie les arts occultes et où Helena Markos est la Reine Noire, un nom digne des contes de fées. Après la mort présumée de celle-ci par le feu, la dimension occulte de l'affaire se perd : Suzy apprendra à ses propres dépens que ce n'est pas vrai et que la magie noire a survécu dans la Tanz Akademie pendant tout un siècle, sous la surveillance étroite de la *Mater Suspiriorum*.

Inferno s'ouvre par un récit en *voix off* qui donne des informations sur les Trois Mères. Tous les renseignements sont extraits d'un livre alchimique attribué à un certain Varelli (imaginé, aux dires d'Argento, sur le modèle de Fulcanelli). Varelli est un architecte qui vit à Londres et qui a construit les demeures des trois sœurs : la Mère des Soupirs, « la plus vieille », la Mère des Larmes, « la plus belle », et la Mère des Ténèbres, « la plus jeune et la plus cruelle de toutes ». À la différence de *Suspiria*, *Inferno* porte sur le devant de la scène un protagoniste masculin – Mark Elliott – qui affronte la sorcière, la Mère des Ténèbres, après que celle-ci a tué sa sœur, Rose Elliott. La sœur de Mark s'est lancée dans une investigation du secret de la maison où elle habite après avoir – justement – lu les pages mystérieuses dans le livre de Varelli. Une indication de ce livre précise que la clé du secret se trouve dans les caves. C'est donc dans les sous-sols de la demeure de New York, symbole transparent de l'inconscient, plein d'escaliers en spirale, de recoins cachés et d'eaux troubles, que la sorcière élabore ses noirs desseins. Elle a l'apparence d'une sœur de charité qui pousse un vieux dans un fauteuil roulant : c'est Varelli lui-même, qui finira pendu à un fil le reliant à une machine qui lui permet de parler, alors que la sorcière va se déconspirer à la fin sous les traits d'un squelette gigantesque, personnage allégorique et sinistre de l'iconographie occidentale. Elle révèle à Mark que le nom sous lequel les êtres humains désignent les trois sœurs est unique : c'est la Mort. Son rire sadique et sarcastique s'imprègne dans la mémoire du public, alors que le jeune homme réussit à s'enfuir des caves en feu, laissant la sorcière derrière lui, en proie aux flammes.

La Troisième Mère, film plus violent et *gore*, se met en phase avec les exigences des spectateurs de 2007, qui réclamaient une horreur plus directe, moins psychologique. La Mère des Larmes entre en possession d'objets rituels enfermés dans une caisse se trouvant dans le tombeau d'un personnage mystérieux enterré à Viterbo et envoyés à Rome pour l'examen. Le chaos répandu sur Rome par l'ouverture de la caisse découverte au cimetière comporte des débordements de violence et un renversement des valeurs sociales admises : suicides, actes de violence et de vandalisme, enlèvements, attaques à main armée, possession diaboliques et

cannibalisme se succèdent dans un monde à rebours, dans un monde qui ne répond plus à aucun contrôle. C'est de cet aspect de renversement des valeurs que relèvent les scènes d'infanticide qui ponctuent le film et qui ont un rapport direct avec le stéréotype du meurtre rituel commis par les sorcières au cours de leurs réunions sabbatiques. Cette Troisième Mère est affrontée par une héroïne courageuse, Sarah Mandy (jouée par Asia Argento). Lors du rituel final, qui se déroule dans les catacombes de Rome, cachées sous la villa construite par Varelli (encore un lieu souterrain qui symbolise les ténèbres et la mort, les énergies morbides de l'inconscient), Sarah réussit à arracher la tunique rouge du corps de Mater Lachrymarum, la jetant au feu. Comme c'est de cette tunique contenue dans la caisse trouvée à Viterbo que la Troisième Mère tire ses pouvoirs, tout s'écroule dans l'âtre de la sorcière.

Dario Argento utilise de nouveau, dans le dernier film de la série, une profusion de références culturelles, qui sont liées à l'histoire de la sorcellerie. Les deux génériques du film, celui du début et celui de la fin, utilisent de nombreuses œuvres d'art qui représentent le Jugement Dernier ou bien des figures de sorcières. Parmi ces œuvres picturales qui montrent des sorcières surprises dans leurs actes magiques repoussants, on peut citer les toiles de Baldung Grien (*Les Trois sorcières*), Salvator Rosa (*La Strega*), Henry Fuseli (*The Night-Hag Visiting Lapland Witches, Macbeth, Titania*), Goya, Wiertz, Chassériau (*Macbeth*), Luis Ricardo Faléro (*Le Départ des sorcières*). Toutes ces œuvres montrent la remarquable culture du réalisateur du film, ainsi que son désir d'inscrire sa démarche créatrice dans une tradition iconographique sur laquelle je me suis penché à une autre occasion²⁸.

C'est dans cette tradition iconographique très ancienne que s'inscrivent les sorcières de la trilogie de Dario Argento. Dans le cas de Helena Markos, la laideur du corps affaissé est un simple miroir de la perversion de l'âme, alors que la beauté elle-même constitue pour ses sœurs dans le mal un masque de la perversion et de la corruption morale (*Inferno, La Troisième Mère*). Les trois sorcières n'ont pas d'enfant biologique, mais par contre elles ont des disciples, des suiveurs, des filles qui veulent qu'on leur apprenne l'art de faire le mal par la magie noire. Grâce à leur force magique, elles tuent tous ceux qui – sans être initiés à leur culte – s'aventurent dans leur âtre et sont sur le point de percer le mystère de leurs agissements. Les trois sorcières sont définies, en *voix off*, au début d'*Inferno*, en tant que « wicked stepmothers incapable of creating life ». Elles sont donc stériles, infanticides,

²⁸ Ioan Pop-Curșeu, « Corps de sorcières, entre horreur et beauté. De la peinture au cinéma, avatars d'une tradition iconographique », in *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Series dramatica*, nr. 1/2015, pp. 119-130.

saturniennes, castratrices²⁹, et purement incapables de donner ou de « créer » la vie, ce qui en fait de fausses mères, des marâtres. Leurs noms s'expliquent donc dans ce contexte symbolique de la stérilité et de l'incapacité d'enfanter : elles ne donnent naissance qu'aux soupirs, aux larmes, aux ténèbres, pas au rire, à la joie et à la lumière.

Mais il y a encore de nombreuses interprétations possibles de la figure de la mère-sorcière chez Argento, en dehors de ces analogies linguistiques, qui sont à la portée de tout spectateur un peu averti. Sans aucun doute, ayant en vue ce qu'on a soutenu plus haut, on peut postuler l'hypothèse d'un ancrage biographique de la figure fictionnelle. Dans la figure de la mère-sorcière, avec son extraordinaire complexité, Dario Argento transpose les dilemmes de sa relation avec Elda Luxardo, la mère tant aimée et haïe, révérée et crainte. Il est à remarquer que, dans les films de la trilogie, les figures paternelles sont quasi-absentes, alors que dans les films discutés dans l'autre catégorie (*Profondo rosso*, *Trauma*, *Le Syndrome de Stendhal*) la mère est toujours liée au père par une relation conflictuelle ou bien par une opposition symbolique qui influence en profondeur le destin des enfants. La mère de ces films-là pratique toujours une profession artistique (actrice, peintre, chanteuse d'opéra), à laquelle l'instance paternelle, froide et insensible, s'oppose par tous les moyens. Ayant tout cela en vue, on pourrait affirmer que Dario Argento relie de manière symbolique la vocation artistique à la féminité, tout comme il pense l'origine de sa propre carrière d'artiste en rapport avec les expériences vécues dans le studio photographique d'Elda Luxardo.

D'un autre côté, il est impossible de ne pas entrevoir dans cette figure de la mère-sorcière une liaison avec l'univers magique et cruel des contes de fées, par-delà l'embourgeoisement de ces narrations initiatiques, démarré au 19^{ème} siècle. Le recueil des Frères Grimm³⁰, dans ses rééditions successives à partir de l'édition originale de 1812, propose quelques exemples illustratifs en ce sens. Il y a tout

²⁹ Jacqueline Reich a bien saisi la nature castratrice de ces mères-sorcières, dans un article dont les aperçus excellents sont gâchés par les parti-pris idéologiques : « The Mother of All Horror: Witches, Gender, and the Films of Dario Argento », in Keala Jewell (éd.), *Monsters in the Italian Literary Imagination*, Detroit, Wayne State University Press, 2001, p. 102 : « *Suspiria* and *Inferno*, however, problematize one aspect of the "monstrous feminine" and Kristeva's theories of the object: their relation to the castration complex. In both films, the majority of the witches' murder victims are already "castrated"; they are either women or, like the blind piano player and the crippled Kazanian, gendered feminine in terms of cinema's traditional signifying practices. The discourse on witchcraft is thus doubly coded. On the one hand, it implies the dangers of female autonomy and independence from patriarchy (in which rests their ultimate power). On the other hand, it intends that female power unleashed will eventually turn on itself and self-destruct. »

³⁰ *Ibid.*, p. 96 : « Other influences Argento cites in various interviews are Grimm's fairy tales, Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs* (in particular its magical setting)... »

d'abord *Raiponce*, avec sa terrifiante Mère Gothel, une sorcière des plus puissantes et des plus méchantes, qui – afin de punir le vol commis dans son jardin par un homme dont la femme est enceinte – réclame pour elle l'enfant qui va naître. Poussant à l'excès un instinct maternel qui s'exprime dans des formes monstrueuses, Gothel enferme l'enfant dans une tour isolée, sans porte, afin de la posséder exclusivement.

Toujours du recueil des Frères Grimm, on peut rappeler *Blanche Neige*, conte dont l'importance pour Argento est très grande. Le réalisateur confesse dans son *Autobiographie* l'effet que ce conte, vu dans la version cinématographique de Disney, a produit sur lui. C'est une fascination doublée d'une pulsion à l'identification. Or, l'identification d'Argento ne se fait pas avec la jeune victime innocente et pure, mais avec la marâtre, peut-être en rapport avec les dilemmes liés à sa propre mère :

Je n'étais pas du tout d'accord avec le miroir magique. Cette jeune fille angélique, Blanche Neige, ne me plaisait pas du tout... Si elles avaient été des femmes en chair et en os, je n'aurais pas eu la moindre hésitation. La plus belle du royaume pour moi, c'était la méchante reine.³¹

Blanche Neige revient hanter le réalisateur au moment où il entreprend de faire les films sur la sorcellerie. Pour *Suspiria*, il mélange ce conte à une histoire de Frank Wedekind et imagine plusieurs petites filles prisonnières d'une sorcière. Lors du casting, il recrute des jeunes femmes pour ne pas avoir des soucis d'ordre juridique, avec des actrices-fillettes, mineures. Cependant, afin de donner l'impression que ces jeunes sont comme des filles à peine sorties de l'enfance, Argento utilise des éléments de scénographie trompeurs, choisit des angles de prise de vues adéquats et les spectateurs se laissent prendre à son jeu³². Pour *Inferno*, les références culturelles changent, mais le conte inspirateur est lui-aussi hanté par la présence d'une mère-sorcière : « Si la base de *Suspiria* reposait d'une certaine façon sur la fable de *Blanche-Neige*, *Inferno* renvoie évidemment à la *Belle au bois dormant* : le personnage de Sara (Eleonora Giorgi) se pique un doigt et entre ainsi dans une sorte de monde parallèle (enchanté et maudit) d'où elle ne reviendra plus jamais. »³³

Mais dans ce contexte il ne faut pas oublier un texte qui est le plus terrifiant, mais aussi le plus gratifiant, conte de sorcellerie de tous les temps, à savoir *Hansel et Gretel*. Je ne reprendrai point ici l'histoire des deux enfants chassés dans la forêt par leurs parents et parvenus à la maison d'une sorcière cannibale,

³¹ Dario Argento, *Peur, op. cit.*, p. 20.

³² *Ibid.*, p. 204.

³³ *Ibid.*, p. 237.

pour la simple raison que j'y ai consacré un article récent³⁴. Ce que je voudrais cependant souligner, c'est que cette histoire a hanté de nombreux créateurs, qui – en donnant des adaptations et des réécritures – y ont projeté leurs peurs, leurs désirs secrets et leurs fantasmes compensatoires : je citerai, parmi les réalisateurs de cinéma, Tommy Wirkola et Yim Phil-sung. On pourrait à cet égard postuler l'existence d'un complexe de *Hansel et Gretel*, qui marque aussi la vie et l'œuvre de Dario Argento. Les enfants de la trilogie des *Trois Mères* sont abandonnés par leurs parents dans des villes modernes énormes, qui sont pires que des forêts, où ils tombent sur la maison de la sorcière, qu'ils doivent affronter et en sortir munis des trésors de la maturité.

D'ailleurs, Dario Argento mentionne à plusieurs reprises sa fascination des contes. Il est un lecteur assidu des *1001 nuits* dès son enfance, en y cherchant l'exotisme oriental et notamment les descriptions à caractère sexuel, qui lui font découvrir la masturbation. Or, dans les *1001 nuits* on a un univers imprégné de magie, de génies malfaisants, d'êtres fantastiques à même de modeler l'univers imaginaire d'un réalisateur de films d'horreur. Si les traits de la mère-sorcière, telle qu'Argento l'imagine, viennent notamment du recueil de Grimm, un conte arabe, *Le Dormeur éveillé*, aurait pu fournir aussi au réalisateur l'idée de l'assimilation de la mère à une sorcière. Dans ce conte, un jeune homme simple, qui a été calife pour un jour, prend cet état extraordinaire pour la réalité et s'indigne que sa mère le réveille de son fantasme, en la traitant de « vieille sorcière ».

Il est fort probable que le petit Dario trouvait dans les contes de fées la satisfaction de désirs œdipiens et la meilleure manière de travailler et de surmonter ses fantasmes. D'ailleurs, les contes de fées ont une grande importance pour le discours et pour la pratique psychanalytiques, comme l'a montré Bruno Bettelheim dans son ouvrage fondamental, *Psychanalyse des contes de fées*. Selon Bettelheim, c'est à travers ce genre de narration que s'effectue l'apprentissage de la vie du petit enfant ou du jeune adulte. Pour les parents ou pour les adultes en général, les contes sont évocateurs aussi, parce qu'ils réveillent des souvenirs perdus d'enfance, mais leur fournissent également des réponses et des solutions aux problèmes soulevés par la vie³⁵. Au fond, dans sa trilogie, Dario Argento construit des contes de fées modernes, en utilisant les moyens spécifiques du cinéma, mais en s'adressant, comme les conteurs dans le passé lointain de l'humanité, aux couches les plus profondes de la *psyché*.

³⁴ Ioan Pop-Curșeu, « Hansel et Gretel, personnages de films : famille, sorcellerie, cannibalisme et désir(s) », in *Cinematographic Art & Documentation*, no. 23/ 2019, pp. 50-78.

³⁵ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. Par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976.

D'un autre côté, la signification d'une certaine littérature du 19^{ème} siècle, qui a nourri diverses formes de décadentisme, n'est pas à dédaigner non plus, car Dario Argento la connaissait bien et s'en nourrissait par des lectures systématiques et répétées. D'ailleurs, il y a dans son œuvre beaucoup d'échos de l'esthétisme décadent et de la culture *fin-de-siècle*, qu'il ne faut pas vraiment détailler ici (l'art d'Aubrey Beardsley, d'Oscar Wilde, d'Émile Gallé). Les noms des Trois Mères renvoient à un essai de Thomas de Quincey, *Suspiria de profundis*, dont Argento connaît bien aussi *Confessions d'un mangeur d'opium*. Thomas de Quincey déclare qu'à Oxford il a souvent vu Levana dans ses rêves, faits sans doute sous l'emprise de la drogue. Levana n'est autre que la déesse romaine qui préside aux premières heures de l'enfant, qui l'aide à se lever dans le sens spirituel du terme, puisque son nom dérive du verbe latin *levare* = (sou)lever. Cette déesse ennoblit l'être humain, mais elle emploie, pour y parvenir, des moyens durs, cruels, inhumains. Le commentaire de Baudelaire en marge du texte de Thomas de Quincey vise les agents de Levana, en résumant en concentré le texte anglais original :

Trois déesses lui sont soumises, qu'elle emploie pour ses desseins mystérieux. Comme il y a trois Grâces, trois Parques, trois Furies, comme primitivement il y avait trois Muses, il y a trois déesses de la tristesse. Elles sont nos *Notre-Dame des Tristesses*.³⁶

Dario Argento renvoie à ce paragraphe, qui trace un parallélisme culturel ample, dans l'ouverture en *voix off* d'*Inferno* ou bien dans les recherches que mène Sarah Mandy dans *La Terza Madre*, afin de comprendre le mystère du symbolisme de la « triade », qu'elle entrevoit dans la légende des trois sœurs sorcières. Le nombre des mères-sorcières, à forte charge symbolique, est mis en rapport avec les

³⁶ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Edition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, tome I, p. 508.

Pour la comparaison, voici le texte anglais, qui illustre à quel point Baudelaire prenait des libertés avec l'original : « Therefore it is that Levana often communes with the powers that shake a man's heart: therefore it is that she dotes on grief. "These ladies," said I softly to myself, on seeing the ministers with whom Levana was conversing, "these are the Sorrows; and they are three in number, as the *Graces* are three, who dress man's life with beauty; the *Parcae* are three, who weave the dark arras of man's life in their mysterious loom, always with colours sad in part, sometimes angry with tragic crimson and black; the *Furies* are three, who visit with retribution called from the other side of the grave offences that walk upon this; and once even the *Muses* were but three, who fit the harp, the trumpet, or the lute, to the great burdens of man's impassioned creations. These are the Sorrows, all three of whom I know." », (Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater and Related Writings*, Edited by Joel Faflak, Broadview Editions, 2009, pp. 196-197).

trois grâces, muses, parques, furies, personnages féminins qui sont les patronnes de la destinée humaine dans la mythologie gréco-romaine.

Mais Argento a connaissance d'autres auteurs, qui ont tous eu des dilemmes liés aux figures parentales, notamment à la figure de la mère. Poe et Baudelaire ne sont que deux exemples parmi les plus frappants. On retrouve dans la trilogie d'Argento quelques échos des maisons maudites de Poe, notamment de celle qui est décrite dans *The Fall of the House of Usher*. Quant à Baudelaire, on ne peut l'ignorer, ne serait-ce qu'en tant que traducteur de Thomas de Quincey (et il y a fort à parier que Dario Argento connaît cette traduction devenue classique). De plus, le poète des *Fleurs du Mal* projetait souvent sur la femme aimée l'image de la mère ou bien celle de la sorcière, sans les conjuguer directement, il est vrai. Comme j'ai pu le montrer ailleurs avec de nombreux exemples à l'appui, Baudelaire fait partie des auteurs de chevet pour le réalisateur italien³⁷.

Conclusions

La mère chez Dario Argento reste cependant essentiellement ambivalente. En effet, l'expression du respect filial de l'*Autobiographie* de l'auteur ne doit pas être prise pour un mensonge : c'est plutôt une demi-vérité, ou une vérité consciente, qui a besoin du complément précieux apporté par la vérité de l'inconscient, comme j'ai essayé de le montrer plus haut. *La Troisième Mère* fait voir cette ambivalence de la figure maternelle. Bien que la plus belle, Mater Lachrymarum est la plus mauvaise et la plus violente des trois sœurs. Or, l'auxiliaire principal de Sarah est justement sa mère, une mage blanche, qui s'est engagée dans une lutte féroce avec la Mère des Soupirs. C'est Mater Suspriorum qui l'a tuée, non sans ressentir elle-même les effets de la confrontation, car la mère de Sarah l'a « endommagée » et l'a transformée en une vieille hideuse et sans force (comme on la voit apparaître à la fin de *Suspiria*). Dans *La Troisième Mère*, l'opposition éthique entre magie noire et magie blanche recoupe une opposition chromatique : Mater Lachrymarum a des cheveux noirs, épais, et porte à la fin du film la tunique magique rouge, alors que la mère de Sarah apparaît sous forme de fantôme blanchâtre, avec les traits de Daria Nicolodi, la mère biologique et réelle d'Asia Argento. De cette manière, les fictions et les fantasmes se réconcilient avec la réalité, dans une création cinématographique

³⁷ Ioan Pop-Curșeu, « *Encore quelques mots sur la présence de Baudelaire au cinéma (et dans les médias audiovisuels)/ Încă câteva cuvinte despre prezența lui Baudelaire în cinema (și în mediile audiovizuale)* », in *Baudelaire – 150 ans / Baudelaire – 150 de ani* (Ioan Pop-Curșeu, éd.), Bucarest, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2018, pp. 124-166.

extrêmement intéressante, dont le sens se trouve là où les critiques ne l'ont pas cherché. L'enfant Sarah-Asia dépasse, au fond, les complexes du père et corrige/complète une constellation familiale si compliquée et si fascinante...

L'œuvre cinématographique de Dario Argento s'avère être à la fois parfaite sur un plan purement esthétique, sur le plan des recherches formelles et techniques, mais riche de contenus susceptibles d'être soumis à une interprétation psychanalytique. L'élégance de la composition des cadres, la subtilité de la musique, les nombreuses références littéraires, les prouesses de la caméra sont enveloppées et étayées par des échos de processus psychiques profonds et violents, qui réclament la transposition dans des histoires dont la force mythique est indéniable. Bien sûr, on peut trouver des racines biographiques au « mythe », mais ses valences symboliques et universelles restent plus significatives, plus poignantes.

RÉFÉRENCES

- Argento Dario, *Peur. Autobiographie*, Traduit de l'italien par Bianca Concolino Mancini et Paul Abram, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2018.
- Balmain Colette, « The psychoanalytic trap in Dario Argento's *L'uccello dalle piume di cristallo/The Bird with the Crystal Plumage* (1970) », in *Horror Studies*, vol. 3, issue 2, 2012, pp. 223-242.
- Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, Edition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, tome I.
- Bettelheim Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. Par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976.
- Cooper L. Andrew, *Dario Argento*, University of Illinois Press, 2012.
- Creed Barbara, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1993.
- De Quincey Thomas, *Confessions of an English Opium-Eater and Related Writings*, Edited by Joel Faflak, Broadview Editions, 2009.
- Faleschini Lerner Giovanna, D'Amelio Maria Elena, (éd.), *Italian Motherhood on Screen*, Palgrave Macmillan, 2017.
- Freud Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1977.
- Heller-Nicholas Alexandra, Martin Craig, « The House of the Screaming Child: Ambivalence and the Representation of Children in *Profondo Rosso* (Dario Argento, 1975) », in *Red Feather Journal*, Fall 2013, pp. 41-56 (<https://researchbank.swinburne.edu.au/file/04964642-889f-4d7a-8b8e-e6913b7903ea/1/PDF%20%28Published%20version%29.pdf>).

- Koven Mikel J., *La Dolce Morte: Vernacular cinema and the Italian Giallo Film*, Scarecrow Press, 2006.
- Magherini Graziella, *La Sindrome di Stendhal*, Firenze, Ponte Alle Grazie, 1989.
- Mauron Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963.
- McDonagh Maitland, *Broken Mirrors/ Broken Minds: the Dark Dreams of Dario Argento*, University of Minnesota Press, 2010.
- Mendik X., « From the monstrous mother to the "Third Sex": Female abjection in the films of Dario Argento », in A. Black (éd.), *Necronomicon: Book Two*, London, Creation Books, 1998, pp. 110-133.
- Pócs Éva, « Why Witches are Women », in *Acta Ethnographica Hungarica*, 3-4 / 2003, pp. 367-383.
- Pop-Curșeu Ioan, *Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități*, Iași, Polirom-Cartea românească, 2013.
- Pop-Curșeu Ioan, « *Encore quelques mots* sur la présence de Baudelaire au cinéma (et dans les médias audiovisuels)/ *Încă câteva cuvinte* despre prezența lui Baudelaire în cinema (și în mediile audiovizuale) », in *Baudelaire – 150 ans / Baudelaire – 150 de ani* (Ioan Pop-Curșeu, éd.), Bucarest, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2018, pp. 124-166.
- Pop-Curșeu Ioan, « Hansel et Gretel, personnages de films : famille, sorcellerie, cannibalisme et désir(s) », in *Cinematographic Art & Documentation*, no. 23/ 2019, pp. 50-78.
- Reich Jacqueline, « The Mother of All Horror: Witches, Gender, and the Films of Dario Argento », in Keala Jewell (éd.), *Monsters in the Italian Literary Imagination*, Detroit, Wayne State University Press, 2001, pp. 89-105.
- Schulte-Sasse Linda, « The "mother" of all horror movies: Dario Argento's *Suspiria* », <https://www.kinoeye.org/02/11/schultesasse11.php>
- Thoret Jean-Baptiste, *Dario Argento, magicien de la peur*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

WORLDS, OBJECTS, AND THEORIES OF FICTION

MIHAI RUSU*

ABSTRACT. The main aim of this paper is to provide a critical discussion of some key issues concerning the possible-world analysis of fiction. After a review of the most important philosophical questions concerning truth, reference, names and identity, and their bearing on fiction, I outline the possible-world framework, as used by David Lewis (1978) in his analysis, and examine its most important problems. A special interest is granted to the limits of the Lewisian pretense interpretation of fiction that are highlighted by works of cinema. I conclude with an appraisal of the puzzles generated by the attempts to draw borders between and within the worlds of fiction, and emphasize the need for a better mutual understanding of the two perspectives that are essential for a possible-world interpretation of fiction: literary theory and philosophy.

Keywords: *possible worlds, modal logic, modal metaphysics, fiction, David Lewis, Thomas Pavel.*

1. Introduction

This paper discusses some important issues concerning the philosophy of fiction, relating to two main sources of the contemporary debate, one coming from the field of literary theory, Thomas Pavel's *Fictional Worlds*, and the other from analytic philosophy, namely David Lewis' *Truth in Fiction*; both are pioneering works in the development of the possible-world approach to the study of fiction. My main

* University of Agricultural Sciences and Veterinary Medicine Cluj-Napoca, Department of Environmental Engineering and Protection, 3-5 Calea Mănăştur, Cluj-Napoca, Romania / Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca, Department of Philosophy, 1 Mihail Kogălniceanu str., Cluj-Napoca, Romania. Email: mihaimcrusu@gmail.com.

aims are to dispel some confusions that may appear in the extra-philosophical use of the possible-world framework, but also to (re)assert the importance of a better understanding of the nature and characteristics of fictional works in literature and cinema for philosophical (metaphysical, logical, etc.) analysis. Many times, the use of philosophical notions in literary theory is muddled or metaphorical, while the understanding of literature in philosophical accounts may seem narrow and simplistic.

In what follows, I will discuss the main problems that a possible-world analysis of fiction encounters: truth and reference in fiction, names and identity, the limits of the pretense interpretation of fiction, and the insufficient or confused understanding of the philosophical notion of possible world in some accounts from literary theory. A short chapter of the paper will be devoted to the difficulties that cinema raises for the possible-world framework. Finally, I will discuss the interplay of modal metaphysics and the philosophy of fiction, and conclude on the most substantial reasons for a better integration of the literary and the philosophical perspective. This critique is not to be interpreted as a rejection of the possible-world framework altogether, but rather as a step further in connecting the intellectual resources of analytic philosophy to other fields that might benefit from their use.

2. Who is speaking?

Classical philosophical accounts from the analytic tradition treat fictional statements as false (or failed, or vacuously true, at best). The analysis of fictional statements varies according to the theory, but traditional accounts are, in Pavel's terms, *segregationist*, that is, they posit a strict separation between the realms of reality and fiction.¹ Fictional names (i.e., names for fictional characters or objects) fail to refer, which in Russell's view, makes fictional statements false. Now, the type of philosophical accounts I will discuss here, and which are also discussed by Pavel in his work, diverge from the basic Russellian analysis. The trouble with the Russellian analysis is that it cannot explain adequately the difference between fiction and other types of purportedly non-referential discourse, such as ordinary statements with names that fail to refer, lies, etc. One of the most influential analytical approaches to fiction has been the theory of fiction as pretense, proposed initially by John Searle.² Pretense theories are also segregationist, as Kripke's changing views on fiction make clear. In a first instance, Kripke treats statements containing fictional

¹ Pavel (1986: 11).

² Searle (1975).

names as actually false, but possibly true.³ Sherlock Holmes doesn't exist at our world but may exist at other possible worlds. Subsequently, Kripke will change his perspective on fictional objects, treating them as abstract objects that may exist at our world or some other world, but only inside a certain story, that is created as pretense.⁴ Kripke's theory concerning fictional objects is a form of fictional realism, that is, he holds that fictional objects exist in the actual world, but not as persons. According to the view Kripke espouses in his later work, given that Sherlock Holmes didn't really exist, Sherlock is not a possible person at all, only an abstract object that is part of a fictional account.

The trouble with pretense accounts is that some statements in fictions (whether uttered by characters or by the narrator) are put forth with no basic pretense intention. They purport to be true statements about the actual world. This trouble seems most pressing when it is the characters that speak, that is, when an abstract/inexistent being utters something that is true at the actual (i.e., real) world. However, as a matter of principle, it is just as worrisome when the narrator makes true statements about the actual world (e.g., "London is the capital of the United Kingdom"; "Marriage is a test of every virtue known to man", etc.), if we follow a pretense account of fiction. It seems quite clear that some fictional statements are about the real world and destined for the real world. So, who is speaking? About what? To whom? And what other assumptions does he/she use?

3. The problem of identity. The theory of proper names. Laws and rules for possible worlds

Theories of rigid designation for proper names, of the type Kripke had proposed in *Naming and Necessity*, may also be endorsed in the case of fictional names.⁵ Pavel argues that the fact that names as linguistic entities are separable from any descriptive content (as in any anti-descriptivist causal theory of naming) is naturally extended to names of fictional characters.⁶ At this point, we must already note that a view such as Kripke's theory of fiction, wherein names for fictional characters are names of abstract objects, makes this extension quite problematic. Let me make this point clearer. In the case of names for concrete objects or natural kinds, causal theories posit that there is a moment of reference

³ Kripke (1963: 85).

⁴ Kripke (2011, 2013).

⁵ See Kripke (1980).

⁶ Pavel (1986: 31-36).

fixing, an initial baptism, whereby the name acquires its reference. The name and its reference are subsequently transmitted in the community of speakers through a chain of reference linking to the initial act of naming. The connection between name and referent typically survives changes in the object's properties and changes in the knowledge we have of that object's properties. That explains how the same character can die and be reborn or enjoy different fates in different fictions. Now, the question is what kind of abstract object we are talking about. Are fictional objects much like mathematical *abstracta*? But then the link between a certain name and the abstract object it refers to may not survive outside that theory. Names for mathematical kinds or entities, such as 'set', 'class', 'group', 'ring', etc., don't refer to the same objects outside mathematical contexts. If the analogy works, even within certain limits, then fictional names should also be tied to (confined within?) a context (even if that context is a story, and not a theory).

At the same time, Pavel suggests – against the essentialist metaphysics of Kripke – that there are cases where imagination goes beyond the restrictions provided by essential properties (e.g., a statement such as “If only I were the son of Rothschild.”).⁷ Kripke and many other philosophers of the same persuasion argue that there are essential properties of objects (such as origin, composition, and others). While Pavel's anti-Kripkean stance could be the best attempt at explaining in a theoretically sound manner why we are able to recognize the same character in very different circumstances, from book to book and even from author to author (on the basis of name usage), it seems to run counter to other modal intuitions we have in the specific case of fictional objects. I have argued elsewhere for the view that variable limits for (modal) imagination are the general case, not only in fiction⁸ – but I also hold that fictional contexts sometimes limit the range of possible characteristics, actions and situations for *important* or *well-known* characters. We may not be able to specify a description or set of descriptions that are inextricably associated with Sherlock Holmes, but could Holmes have been the queen of a Stone Age tribe? It appears some information is tied to the character in every fictional context. It is hard to tell if that information is enough to form a uniquely-specifying cluster of descriptions, as in cluster theory, but it is also quite clear that a character's being recognized in a certain fiction is dependent on some basic set of properties, and relative to authorial intentions and the readers'/viewers' image of the character. Perhaps the fans of Sherlock Holmes would accept a story in which Sherlock Holmes was a railroad man born in Kent, and not a peculiar genius detective from London, but it would be hard to accept Holmes as an Argentinean footballer with no abilities

⁷ Pavel (1986: 36).

⁸ Rusu (2018).

for solving mysteries, or as a Roman emperor, in a story where no time travel incident had occurred, even if that story were written by Sir Arthur Conan Doyle.

As an additional note, while one may find it hard to resist Kripke's anti-descriptivist arguments, deferential descriptivism remains untouched. That is, descriptions of the form "the individual known as 'Socrates'" (for Socrates) or "the man that is credited with the proof of the incompleteness of arithmetic" (for Gödel) may provide us with acceptable versions of descriptivism. Pavel proposes an example in which a character named Ugolo is only mentioned by characters in a play but never appears in that play. In a second play it is revealed that Ugolo is an imprisoned dwarf and the character finally makes his appearance. The audience will naturally think that he is the same Ugolo that was mentioned in the first play.⁹ Now, Pavel takes his example to show that you can name and individuate a character independently of any description, but fails to see that a deferential description is available automatically from the way he fleshes out his story, e. g., "the character that is mentioned as 'Ugolo' in the first play" or "the character mentioned by the queen in the first act, scene four of the first play", assuming there is such a mention.

3.1. Transworld identification

The problem of transworld identification was formulated starting from Kripke (relational) semantics for modal logics, to which a certain philosophical interpretation/explanation was added, that is, modal truth is explained as truth in (some, all) possible worlds. If the meaning of modal notions is given with the aid of possible worlds (i.e., modal truth is evaluated at possible worlds), then the question is how we manage to recognize the same object from world to world. How do we know that the Donald Trump from our world is the same person as the ill-tempered, loudmouth red-haired president of the USA (possibly named 'Donald Trump') from another world? Kripke regards transworld identification as a minor problem at best.¹⁰ We can simply find the objects we consider in other possible worlds through stipulation and trough extending the normal use of proper names. If one agrees, however, that there is a problem of transworld identification, one must concede that the case of fictional characters is not much different. Naturally, imagination-based epistemologies of modality encounter a problem whenever it has to be explained how it is that we can imagine objects not having their purportedly essential properties/having other essential properties than the ones they actually

⁹ Pavel (1986: 37).

¹⁰ Kripke (1980: 52-53).

have (e.g., the prince of Wales being actually the son of Charlie Chaplin). One way out of this conundrum is to submit that these are only appearances of possibility, fictions with no modal importance whatsoever. But what happens when fiction itself is treated within this framework?

3.2. *Just a little bit of modal logic*

The use of relational semantics for analyzing the use of expressions in fictional contexts should consider a very basic caveat: model-theoretic semantics were proposed for interpreting *modal inferences* that are codified in formal modal languages. Fictional discourse is largely non-inferential. However, as long as we consider truth a central notion, there is a common ground for treating fictional discourse in a possible-world framework (albeit very carefully in what regards philosophical implications).

Let us have a brief look now at some of the notions of relational semantics for modal logics. Standardly, the main notions are defined in the following way:

- Kripke frame - $\langle W, R \rangle$, where:

$W = \{w_1, w_2, \dots, w_n\}$: w_1, w_2, \dots, w_n are nodes or maximally consistent sets of propositions (i.e., the set is consistent and for each proposition p , either p or its negation is a member of the set) – intuitively, w_1, w_2, \dots, w_n are possible worlds where the propositions that are members of these sets are true.

R – relation of *accessibility* (*compossibility*) between the nodes, which will help us define the following (relational) modal notions:

$\Diamond p - T(\text{rue})$ at w_n iff there is at least one world w_m accessible from w_n where p is T .

$\Box p - T$ at w_n iff p is true for all w_m accessible from w_n .

- Kripke model - $\langle W, R, V \rangle$, based on a Kripke frame to which we add the *valuation* function, that assigns truth values to propositions.

3.3. *Laws/ rules of possible worlds*

David Lewis' account of fiction remains one of the most influential for contemporary treatments of the topic.¹¹ According to Lewis, fictions lend themselves to

¹¹ Lewis (1978).

a possible-world analysis, more precisely, to a version of counterfactual analysis (in terms of possible worlds very close to ours). In his paper, Lewis proposes two analyses of truth in fiction, as follows:

Analysis 1: A sentence of the form "In the fiction f , φ " is non-vacuously true iff some world where f is told as known fact and φ is true differs less from our actual world, on balance, than does any world where f is told as known fact and φ is not true. It is vacuously true iff there are no possible worlds where f is told as known fact.¹²

Analysis 2: A sentence of the form "in the fiction f , φ " is non-vacuously true iff, whenever w is one of the collective belief worlds of the community of origin of f , then some world where f is told as known fact and φ is true differs less from the world w , on balance, than does any world where f is told as known fact and φ is not true. It is vacuously true iff there are no possible worlds where f is told as known fact.¹³

The gist of Lewis' treatment is that truth in fiction is to be analyzed much in the same way Lewis proposed to analyze counterfactuals. Statements about fictional entities, such as "Holmes enjoyed playing the violin", are not to be taken at face value, but rather as abbreviations of prefixed sentences that determine a certain fictional context: "In Sir Arthur Conan Doyle's writings, Holmes enjoyed playing the violin." That is why we have "in the fiction f , φ " as the form for fictional sentences. There is, however, more than the statements that compose a certain fiction or the ones that can be inferred thereupon. Lewis thinks we also carry certain facts from our world into certain fictions, such as geographical or historical facts regarding the settings of the stories. Statements containing background facts should also be evaluated, as counterfactual statements are, not at all possible worlds (in relation to the actual world), but at the worlds that are closer to ours (in structure, nature, history or whatever we deem important). Lewis insists on the pretense nature of fiction, but also on the fact that the worlds that are relevant to the truth of fictional stories are the worlds where fictions are told as facts. There are two significant effects of this theoretical choice. First, our world is excluded from the worlds that are tested for the truth of fictional statements, because fiction is make-believe. Even if there were a detective from London named Sherlock Holmes that verified all the traits and deeds from Conan Doyle's stories, Conan Doyle would still be a pretender at our world.¹⁴ Second, fictional storytelling is nevertheless treated as factual, more precisely, as pretending to convey known facts.

¹² Lewis (1978: 42).

¹³ Lewis (1978: 45).

¹⁴ Lewis (1978: 40).

Here is a list of fictional sentences Lewis deems true according to his account:

Holmes lived in Baker Street.

Holmes lived nearer to Paddington Station than to Waterloo Station.

Holmes was just a person—a person of flesh and blood.

Holmes really existed.

Someone lived for many years at 221B Baker Street.

London's greatest detective in 1900 used cocaine.¹⁵

3.4. Some problems for Lewis' account

The primary criticisms that can be levelled against Lewis' theory aim at its perspective of fiction as pretended factual discourse. Any form of metafiction, that is, any literary/cinematic device that draws attention to the work's artificial or fictional character, poses a strenuous problem for Lewis' analysis. Borges', Fowles' or Pynchon's works are only a few masterful examples of self-conscious 'fictionalizing' that show the limits of the account I have just described.

In cinema, there are countless examples of breaking the fourth wall, more (*The 400 Blows*, *The Nights of Cabiria*) or less (*Alfie*) subtly. Breaking the fourth wall means that a fictional character addresses directly or engages with the audience, an action that is also encountered in theatre. Obviously, this poses the same problem for the pretense factual character of fiction (we wouldn't want to think that every character that speaks directly into the camera is mad, the only way we could probably salvage Lewis' view). In addition, if counterfactual analysis is supplemented with Lewis' metaphysics, i.e., modal realism, breaking the fourth wall goes against an apparently nifty consequence of these two.¹⁶ According to modal realism, worlds are totally separated causally, and that should include fictional worlds (in relation to ours and with each other). But it appears that the worlds of cinema (and any spectacular form of fiction) cannot be separated causally from our world, or else the characters breaking the fourth wall would have no one to speak to.

All this seems to show that Lewis' possible-world analysis is too reductive. But couldn't we just fix the account a little, so as to eliminate the "told as fact" part, and preserve the apparent usefulness of possible worlds?

¹⁵ Lewis (1978: 38).

¹⁶ For more on Lewis' modal realism, see Lewis (1986).

3.5. *The (general) trouble with possible worlds*

While being one of the pioneers of applying the theoretical apparatus of possible worlds to fiction, Pavel uses this conceptual framework in an anti-essentialist and critical manner. Pavel is aware of the limits of possible-world analysis inasmuch as he contends real world, stylistic and cultural constraints are more important for understanding fiction than a modal framework. Moreover, fictional worlds are inherently incomplete, whereas the possible worlds from logic are, at least in theory, complete (in the sense that they are maximally consistent).¹⁷

Possible-world analysis is indeed insufficient for understanding fiction, but the main reasons for this are different. First, cultural (stylistic, interfictional) constraints can easily be incorporated as rules/laws that govern the worlds of fictions – to take Lewis' *Threepenny Opera* example, the world of this work appears as a world where every human being is deceitful, but that may be simply posited as one of the universal truths of that world. In addition, it is useful to note that possible worlds are complete just in theory: we don't even have a complete description of our world. We live in many (epistemically) possible worlds, so to say. The same for fictional worlds: Sherlock Holmes doesn't live in just one possible world – it is a system of worlds that 'branch off' the truths that are established inside the given work (we can just complete the description of the world with whatever is available).

The more comprehensive problem of the possible-world framework, and this applies not only to the theory of fiction, is precisely that the worlds are already deemed possible. The concept of possibility is dealt with in advance. But then this is not very illuminating for mapping the type(s) of possibility that are involved in fictional accounts. Possible from what standpoint, and in relation to what criteria?

Various doubts have been raised about the utility and adequacy of the possible-world framework for the study of fiction. The most radical critique of possible-world analysis is to be found in Ruth Ronen's 1994 book, *Possible Worlds in Literary Theory*. Ronen focuses on the differences between literary approaches and the philosophical concept of possible world. She argues that in the field of literary theory, the use of possible worlds is naïve and metaphorical.¹⁸ Now, it is true that theoretical rigour and an adequate philosophical understanding lack from some literary scholars' use of possible-world theories. One can understand just by surveying the reasons given in this chapter why we would do better to restrain our enthusiasm regarding this approach. Adversaries of the possible-world analysis should take issue with the fact that the philosophical notion is used unsystematically and

¹⁷ Pavel (1986: 71-72, 95-113).

¹⁸ Ronen (1994: 7).

obscurely inside philosophy, too. Naturally, this should add to the critics' reservations, rather than limit them. Nevertheless, the works of Doležel, Maître, Ryan, and Martin, among others, provide ingenious and sophisticated examples of how the framework of possible worlds can be adapted to literary theory, and how various limitations, such as incompleteness, metaphorical character, or lack of rigour can be explained and integrated, if not overcome, in a possible-world approach.¹⁹

Applications of the possible-world framework to literature have been numerous in recent years, but clearly this doesn't mean that the more technical problems have been solved or that it is the same concept that is used in both philosophy and literary theory. One of the difficulties that we examined seems, however, most pressing. To wit, it appears that philosophical accounts of fiction in the analytic tradition have adopted the perspective of fiction as pretense factual narrative. In addition, for the most part, applications have been proposed in relation to the field of literature, with its many ways of building up a fictional world. Possible worlds are comparatively much less used in the study of the characteristics of film fiction. The following part of this paper is devoted to the contribution that the cinematic perspective may bring to understanding the usefulness of possible worlds, with an eye to the possible applications of the framework to film fiction. The insights will be mostly critical/negative, but this is not to be taken as a rejection of possible worlds as conceptual tools for defining and redefining the nature of fiction. Being aware of the multiple limitations of the approach is essential if further progress is to be made in this line of study.

4. Film and possible worlds

At first glance, cinema seems to vindicate a Lewisian analysis of fiction. Real-world constraints appear to be unavoidable, at least in conventional cinema, which makes a counterfactual-type approach (more precisely, an appeal to worlds close to ours) unavoidable. Nevertheless, filmmaking practices raise some questions about Lewis' analysis.

The most obvious problem for Lewis' account is that it is too tied to literary storytelling. According to Lewis, there should be a narrator telling the story as fact at a possible world very similar to ours. But, simply put, there is no such narrator in most movies (even where such a voice-off exists, it is surely not necessary, as it happens in epic literature). Of course, the problem affects theatre as well. Perhaps other film species may provide us with a solution? We may submit that what is at

¹⁹ Doležel (1998), Maître (1983), Ryan (1991), Martin (2004). For more details, see Ryan & Bell (2019).

our world a fictional film is at similar worlds a documentary with factual content. This is evidently not a viable option. Even when historical scenes are reenacted in documentaries, they are assumed to have a fictional element. They are fictional inserts that attempt to make the documentation of reality more graphic and palpable. Otherwise, participants in documentaries are normally aware of all the technical gear surrounding them and of the testimonial nature of their contribution. Even when they are not aware, documentary participants are clearly not playing a dramatic role, as actors do in a fictional movie. Only a small number of fictional movies are mock documentaries or have a documentary-like approach. This should point out once again, as the discussion of metafiction did, that not all fictional creations pretend to present facts, and this applies to literature as well. The fundamental issues consist in differences in modes and styles of presentation that fulfill different artistic functions and not in the truth-value of modal and non-modal statements in (or regarding) fictional contexts.

Furthermore, "impossible" fictions are not adequately representable in cinema. In literature, one can contrive a story in which the metaphysical, logical or natural laws are violated. A writer may create a story about, say, a mathematician that discovers a square that is circular or about a universe without gravity. In film, these impossibilities can be represented only metaphorically. The worlds of the cinematic medium appear to be less than and different from the worlds of literature.

In a postscript to "Truth in Fiction", Lewis discusses a problem for his account: the puzzle of the Flash Stockman, which is encapsulated in the following verse.

The singer sings this song.
 I'm a stockman to my trade, and they call me Ugly Dave.
 I'm old and grey and only got one eye.
 In a yard I'm good, of course, but just put me on a horse,
 And I'll go where lots of young-'uns daren't try.
 The boasting gets ever steeper: riding, whipping, branding, shearing, ...
 In fact, I'm duke of every blasted thing.
 Plainly, this is fiction. What is true in it?²⁰

The problem that Lewis admits is the following: when the singer pretends to be Ugly Dave *pretending* to tell the truth about himself, this doesn't differ, according to the account, from pretending to be Ugly Dave *really* telling the truth about himself. The account cannot discriminate between fiction and fiction within fiction, as there is no difference between the stock of worlds we appeal to for the inner and the outer fiction.²¹

²⁰ Lewis (1983: 279).

²¹ For a more detailed account of the paradoxes in embedded fictions, see Le Poidevin (1995).

The puzzle of the Flash Stockman seems much more pressing in cinema. Without the presence of cinematic devices or tricks that show the viewer that there is a fiction (or a dream, or a hallucination) within the fiction, cinematic storytelling cannot differentiate between the “realms”. This narrative ambiguity is exploited by Almodóvar (*Bad Education*), Lynch (*Mulholland Dr.*), and many other directors.

5. Conclusion. Are Rosencrantz and Guildenstern finally alive?

Imagine that you are watching a video recording of two of your friends having a heated conversation in a room. The argument escalates and they start hitting each other. Naturally, you become worried. Then, you find out they were actually rehearsing a play or scenes from a film. You may still wonder if the blows were real, because they seemed to be so, and if your friends hurt themselves in the process, but you are relieved. Now remove most of the extra information from the scenario: just imagine you are seeing two people in a heated argument which soon becomes violent. How would you know if what you are seeing is devoid of any pretense, or perhaps is a rehearsal for a film, or is the film itself (or a film within a film, etc.)? The trouble with possible-world theories of fiction is the ever-present possibility of collapse. What follows now is just the sketch of a general problem that appears to affect more than the theories of fiction.

The final question is: how do we know that our world isn't itself fictional? I do not mean this question to be interpreted in a sensationalist/overly relativistic manner, but rather to make a critical point. Of course, we know that “actual footage” appears in many films. On the same note, there are many statements in works of literary fiction that are true *simpliciter* or are intended to be true, not in or about the fictional world of that work, but about our world (take Victor Hugo's description of the Notre-Dame cathedral at the beginning of *The Hunchback of Notre-Dame/Notre-Dame de Paris*, with its original title, or many other descriptions of royal courts, historical characters, various places in the world, etc.). Iranian directors, such as Abbas Kiarostami and Mohsen Makhmalbaf, are known for their masterful and intricate cinematic reflections on the blending of reality and fiction. Fiction, in its turn, seems to make its way in the real world in substantial ways, such as the stories we more or less consciously build for and about ourselves or the others as coping mechanisms. Pavel's view on the issue of the separation of realms is similarly permissive, rejecting segregationism.

Rosencrantz and Guildenstern Are Dead is a well-known absurdist play (and later a movie) by Tom Stoppard that has as its protagonists two minor characters from Shakespeare's *Hamlet*. The action takes place in the wings of Shakespeare's play with the two (now) main characters wandering around Elsinore, taking part in

some of the scenes from *Hamlet*, and expressing their perplexity about what is going on around them. While Hamlet's world (as a main character in Shakespeare's play) is impeccably structured, in order to convey the intended philosophical meanings (not that different from the ones in the contemporary play, to be sure), Rosencrantz and Guildenstern's world and their understanding of it are chaotic and confused. This should engender a reflection about the characters' functions in fiction, and shows that something is inescapably lost when one adheres strictly to a pretense factual discourse interpretation of fiction. The same world with the same or at least very similar facts may lead to extremely different fictional retellings thereof.

We should note, in relation to the point above, that some of the problems of modal metaphysics are inherently transferred to the analysis of fiction. A problem that has not been adequately addressed by many possibilist theories, such as Lewis', is the specification of clear demarcations between types of objects. The separation between actual and merely possible objects is simply assumed, as a matter of intuition, but not fully articulated in many cases. According to possibilism, all things exist, including the merely possible ones, and thus fictional objects exist as well. But how do *fictionalia* or *possibilia* exist? What type of evidence or characteristics do we need in order to specify such a distinction? Remember also, for discussion's sake, that fictional entities aren't in possession of any proof that they are fictional; they act as if they were not so, which makes Rosencrantz and Guildenstern's tribulations and musings in the contemporary play so meaningful. But then what stops the fictional worlds from collapsing one step back into our world? An incursion into the metaphysics of fiction must provide an adequate answer to this question.

REFERENCES

- Doležel, L. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Kripke, S. A. 1963. "Semantical Considerations on Modal Logic." *Acta Philosophica Fennica* 16: 83–94.
- Kripke, S. A. 1980. *Naming and Necessity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kripke, S. A. 2011. "Vacuous Names and Fictional Entities." In *Philosophical Troubles: Collected Papers*, Vol. 1, 52–74. New York: Oxford University Press.
- Kripke, S. A. 2013. *Reference and Existence: The John Locke Lectures for 1973*. New York: Oxford University Press.

- Le Poidevin, R. 1995. "Worlds Within Worlds? The Paradoxes of Embedded Fiction". *British Journal of Aesthetics*, 35 (3): 227–238.
- Lewis, D. K. 1978. "Truth in fiction." *American Philosophical Quarterly* 15 (1): 37-46.
- Lewis, D. K. 1983. "Postscript to "Truth in Fiction"", In: D. Lewis. *Philosophical Papers*. New York: Oxford University Press, 276–280.
- Lewis, D. K. 1986. *On the Plurality of Worlds*. Wiley-Blackwell.
- Maître, D. 1983. *Literature and Possible Worlds*. Middlesex: Middlesex Polytechnic Press.
- Martin, T. L. 2004. *Poiesis and Possible Worlds: A Study in Modality and Literary Theory*. Toronto: University of Toronto Press.
- Pavel, T. G. 1986. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Ronen, R. 1994. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rusu, M. 2018. "Modal Epistemology, Realism About Modality, and the Imagination." *Studia UBB. Philosophia* 63 (3): 67-87.
- Ryan, M.-L., 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ryan, M.-L. & Bell, A. 2019. "Introduction". In: A. Bell & M.-L. Ryan, eds. *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1-43.
- Searle, J. 1975. "The Logical Status of Fictional Discourse." *New Literary History* 6: 319–32.

UNE AUTRE / L'AUTRE. LES FEMMES DE WOODY ALLEN

DELIA NAN*

ABSTRACT. Another / The Other. The Woody Allen's Women. In Woody Allen's movie, the main character, philosopher and writer, becomes the unseen witness of a few psychotherapy sessions she hears through the wall. Gradually she becomes the analyzed herself, identifying herself with the patient in the psychotherapist office. She has some disturbing dreams (among them, the most important one presents major conflicts in her life as a play) and the entire process culminates in an existential crisis. The moment of its resolution is followed by the acknowledgement that the patient beyond the wall had decided to end the therapy and will not return.

Keywords: *The other, another, Woody Allen, unconscious, psychoanalysis, Lacan.*

De mon point de vue, ce serait difficile à imaginer un colloque de cinéma et de psychanalyse sans référence à quelque film de Woody Allen. Un réalisateur qui presque toute sa vie a été en analyse personnelle et dont les films, à part les problèmes profondément psychanalytiques qu'ils relèvent, font toujours référence à ce type de thérapie et aux personnes y impliquées. J'ai choisi ce film pour des raisons, disons personnelles. Ne fait-on pas toujours cela... ? De toute façon, je l'avais compris, avant que je sache ce que Woody Allen avait affirmé à propos du personnage principal, Marion: c'est que lui, Allen, se sentait le plus attaché de ce personnage. « Tout ce que j'ai ressenti dans la période de mes 50 ans, j'ai transféré à ce personnage¹. » De toute manière, c'est le seul film de Woody Allen, jusqu'à ce moment-là, dans lequel lui, Allen ou Mia Farrow ne soient pas les acteurs principaux. Et cela, par un concours de circonstances, que je vous détaillerai plus loin.

* Psychoanalyst, Founding Member of the Forum of the Lacanian Field Romania.

¹ <http://www.woodyallenpages.com/films/another-woman/>

Le film a été lancé en 1988 et c'était, à ce moment-là, le troisième drame de ce réalisateur, connu à l'époque plutôt pour ses comédies. D'ailleurs, ce film, il l'avait conçu au début, toujours comme une comédie. L'idée initiale, appartenant à Mia Farrow, parlait de l'écoute, sans le vouloir, de certaines séances d'analyse à travers un mur très mince. Farrow, elle-même, avait habité, à un certain moment à côté d'un analyste et elle voyait souvent des célébrités y venir et/ou s'en sortir². Le personnage principal, Marion Post, philosophe et écrivain, a pris des jours de congé de sa chaire universitaire pour écrire son suivant livre. Pour éviter le bruit de la rue, très embêtant dans son habitation, elle loue un petit studio dans la ville. Peu de temps après, elle se rend compte que, par une bouche de ventilation, une conversation pénètre jusqu'à elle, conversation qui s'avère être celle d'une séance de thérapie du psychiatre habitant dans l'appartement voisin. Marion bouche le trou avec des coussins et continue de travailler.

A un moment donné, elle s'endort, la tête sur son bureau. Pendant son sommeil, les coussins glissent, de façon à ce que les bruits du cabinet deviennent de nouveau perceptibles. A mesure qu'elle se réveille de sa courte sieste, Marion entend la voix d'une jeune femme. Le ton et la vibration de cette voix lui semblent troublants, avant même qu'elle distingue les paroles que la femme prononçait. Ce que la patiente disait dans la pièce d'à côté ce serait à peu près ceci:

« Je me suis réveillée en pleine nuit. Au début j'ai aperçu quelques ombres bizarres. Ensuite, des pensées affreuses concernant ma vie, m'ont envahie peu à peu. Ma vie m'apparaissait comme irréaliste, d'une certaine façon pleine de mensonges. De si nombreuses mensonges, qu'elles semblaient faire partie de moi-même. Je ne savais plus qui j'étais pour de vrai. J'ai commencé à transpirer, mon cœur battait fort. J'ai regardé mon mari qui dormait et il m'a paru un étranger. Ensuite, j'ai allumé la lampe, il s'est réveillé et je l'ai prié de me prendre dans ses bras. J'ai mis du temps à me rétablir. *Ce fut comme si un rideau s'était levé et j'ai pu ainsi me voir clairement.* J'ai eu peur de ce que j'avais vu et de ce qui m'attendait à la suite. A la fin, je me suis demandé si je ne devrais pas mettre fin à tout cela. »

Dans le film, toute la scène consiste dans l'image de Marion, à peine réveillée de son sommeil, la tête encore appuyée sur son bureau, en regardant vers le mur qui sépare les deux pièces, pendant qu'on entend le discours, interrompu de soupires, de la jeune patiente. L'image est tellement figée, qu'elle paraît être, à un moment donné, un stop-cadre. En fin de compte, la séance semble finir, et Marion, visiblement marquée de ce qu'elle venait d'entendre, va vers la porte qu'elle entrouvre doucement, pour apercevoir la personne qui sortait du cabinet. C'était,

² *Ibidem.*

en effet, une jeune femme, dans un stade avancé de grossesse. Le personnage est interprété par Mia Farrow. A partir de ce moment, Marion fait de son mieux pour se trouver au même endroit, à la même heure, disponible pour pouvoir écouter les séances de cette jeune patiente, ou, l'on peut dire aussi, pour continuer, en fait, son analyse. Puisque, ce qui continue, c'est une sorte d'auto-analyse mêlée à une analyse personnelle faite par quelqu'un d'intermédiaire ou par une procuration, ou comme vous voulez l'appeler. Marion écoute le discours de la patiente invisible, mais les souvenirs déclenchés et revécus sont les siens. Le moment du réveil de Marion de sa courte sieste reprend l'impact et le poids émotionnel du réveil de la jeune patiente en pleine nuit précédente. Le rideau se lève maintenant pour Marion.

Voyons, tout de même, ce que nous savons concernant Marion et quelle est la configuration personnelle et sociale de son existence antérieure à ce moment, telle qu'elle apparaît de la présentation que Marion fait, elle-même, au début du film, dans le voice-over. Comme on l'a déjà précisé, elle est philosophe dans un milieu universitaire et elle écrit des livres dans ce domaine. Elle a eu récemment ses 50 ans et se trouve à son deuxième mariage. Le premier c'était avec son professeur et mentor du collège, de beaucoup plus âgé qu'elle: elle en a divorcé quelques années après. Son mari actuel est un médecin renommé, père d'une jeune fille de 16 ans, de son mariage précédent. Marion, qui n'a jamais eu d'enfant, a une relation très bonne avec cette adolescente. Marion a aussi un frère.

Après le moment de la séance de thérapie que Marion avait écoutée sans le vouloir, elle reprend ses activités habituelles, mais, tout ce qui lui arrive, tous les rendez-vous qu'elle a, toutes les conversations qu'elle porte, semblent la faire souffrir et supporter de lourdes peines inattendues. Elle se retrouve dans tous ces événements d'une manière toute différente des autres fois et il semble que l'image qu'elle découvre avoir laissée aux yeux des autres est tout à fait différente de celle qu'elle avait cru laisser jusqu'à présent ou celle qu'elle s'imaginait avoir laissée. Bref, son frère, avec lequel elle croyait avoir une bonne relation, lui est chargé de ressentiments par rapport à elle, ressentiments qui ont leur origine dans leur adolescence et leur jeunesse. Une vieille amie d'enfance, actrice, que Marion rencontre par hasard, lui reproche (après un verre) qu'elle avait séduit son copain, autrefois, et que, en fait, elle faisait cela habituellement, sous l'apparence d'une présence distinguée et d'une conversation intellectuelle. « C'est toi qui aurais du être actrice ! » lui dit l'amie, pleine de reproches. Et puis, la fille de son mari (dans une conversation avec son copain, discussion que Marion avait entendue par hasard) craint le jugement de sa marâtre, et la considère un peu froide et moraliste.

Quant à son propre mari, celui-ci semble la considérer, lui aussi, une personne plutôt retenue et cérébrale, puisque, lorsque Marion lui demande pourquoi leurs

relations intimes ne sont pas plus spontanées et plus passionnées, il lui répond que jamais il n'aurait imaginé qu'elle serait l'adepte de ce type de manifestations érotiques.

Mais revenons dans le cabinet du psychanalyste, c'est-à-dire dans le bureau de Marion. A l'heure habituelle, Marion devient inquiète dans l'attente de la voix et de ses aveux. Dans la séance suivante cette voix mettait en question son mariage et l'option choisie. Pleine de doute concernant tout cela, elle reconnaît avoir eu une liaison avec un autre homme dans la période qui précédait son mariage. Ces mots déclenchent les souvenirs de Marion, que nous voyons plus jeune, à la fête qui précédait son deuxième mariage. La partie étonnante c'est que, à cette fête, nous voyons la future mariée embrasser passionnément un autre homme, ami du futur époux. Celui-ci lui propose de rester avec lui, de s'enfuir ensemble, s'il le faut. Elle refuse acharnement, tout en évoquant l'engagement qu'elle avait fait, les possibles conséquences sur le plan social et professionnel et considère que, de toute façon, cet épisode n'est qu'un égarement temporaire. « Tout se passe là, en haut, » lui reproche amèrement l'ami, faisant signe vers la tête. Mais de cette scène-là, nous apprenons encore plus : lorsque l'amour entre Marion et son futur mari se profilait, ce dernier était marié. Il en résulte donc que, pendant des mois entiers, Marion avait été sa maîtresse. Comme circonstance aggravante, dans cette période-là, l'épouse trompée, avait subi une opération nommée ovariectomie (on peut l'appeler castration).

Voilà que les choses se compliquent. Non seulement les autres voient Marion dans une image bien différente qu'elle s'était imaginée, mais ses propres souvenirs semblent la conduire vers une conclusion surprenante et trop peu flatteuse. Tout en continuant de sonder, toujours plus profondément dans son passé éloigné, Marion se revoit, avec son premier mari, son maître, le célèbre philosophe, à côté duquel elle apparaît comme une sorte de Pygmalion. Mais, en quelques années, comblée par son désir de se construire une carrière brillante, dont elle avait déjà bâti les bases, Marion repousse l'idée d'avoir des enfants (malgré ce que son vieux maître aurait fort souhaité); elle fait un avortement, sans même prévenir son mari de cette décision.

Les séances continuent. Bien qu'on puisse dire qu'au début, à l'écoute des confessions de la jeune femme au-delà du mur, Marion se trouvait plutôt dans la position d'analyste, cela se transforme rapidement en position de participant actif, pour parvenir, comme on verra à la fin, à changer les rôles et la direction de la confession³. Si au début, lorsqu'elle a découvert que dans l'appartement voisin se

³ Suzanne Ferriss, "The Other in Woody Allen's 'Another Woman'", *Literature/ Film Quarterly*, vol. 24, no. 4, 1996, Salisbury University, pp. 432-438.

déroulaient des séances de thérapie et qu'elle pouvait les entendre, Marion avait bouché la zone avec des coussins, pour arrêter les sons, au fur et à mesure que les séances avançaient, non seulement elle ne bouche plus le trou avec des coussins, mais elle s'approche physiquement de plus en plus de la bouche de ventilation par où les sons s'acheminaient vers elle. L'inconscient qui s'était glissé au début quand elle s'était endormie (n'oublions pas que, en version initiale, Marion s'était endormie la tête sur son bureau), l'inconscient se manifeste pleinement à présent et elle est prête à le rencontrer. Mais, dans la séance suivante, la jeune patiente est extrêmement taciturne. Devant les questions répétées du thérapeute, elle affirme ne rien avoir à dire. Ainsi, Marion, bien qu'acharnée dans son désir de voir ce qui allait se passer à la suite, elle s'endort! Et, bien sûr elle fait des rêves. L'Inconscient connaît bien la route.

Le rêve commence avec une transgression. C'est-à-dire, dans le rêve, Marion se relève de son canapé sur lequel elle s'était étendue, elle sort de son appartement et entre dans celui du voisin, dans le cabinet du psychiatre. Non seulement elle surprend les dernières phrases de la séance de la patiente bien connue (qui part après), mais aussi elle change quelques paroles avec le thérapeute. Ce dernier lui dit qu'il craignait que la jeune femme aille se suicider. Mais pas de façon abrupte, dit-il, mais petit à petit. La conversation est interrompue par l'entrée du patient suivant, qui était, ni plus ni moins, le père de Marion. Celui-ci, dès qu'il s'assied, avoue ses regrets : ne pas avoir épousé la femme qu'il aimait, il se plaint qu'il n'y a pas d'affection paternelle dans la relation avec son fils, qu'il a été trop sévère avec sa fille. Dans son rêve, ensuite, Marion se trouve dans la rue, devant le petit théâtre, là où elle avait rencontré, peu de temps avant, son amie d'enfance, l'actrice. A l'intérieur elle a la surprise d'assister à la répétition d'une pièce de théâtre, qui semble être, en fait, sa propre vie. La scène courante a deux protagonistes : elle-même et son mari, sauf que, son rôle est interprété par son amie, Claire. Dans cette scène, la femme reproche à son mari qu'entre eux, non seulement il n'y a plus de passion, mais aussi il n'y a plus du tout de relations amoureuses. Tout brusquement la translation se fait vers l'homme qu'elle avait embrassé passionnément juste avant son mariage. Dans le rêve, cette rencontre la remplit de mélancolie et de nostalgie. Leur conversation, (cette fois-ci Marion joue son propre rôle) est marquée par la nostalgie de ce qui aurait pu être, mais aussi du fait que rien ne peut plus changer maintenant. Il est marié et heureux. Le rôle de son épouse est joué toujours par Claire. En fin de compte, comme dans la vie réelle l'anniversaire du mariage s'approchait, Marion entre dans un magasin d'antiquités pour acheter un cadeau à son mari. C'est le même magasin d'où elle avait acheté, longtemps avant, un cadeau pour son premier mari, un masque théâtral. Là,

elle rencontre, enfin, la jeune patiente qu'elle avait déjà si bien connue, sans que celle-là en ait la moindre idée. La patiente pleure de façon incontrôlable devant une reproduction de la peinture de Klimt, « Espérance », peinture qui représente une femme enceinte dans un mois avancé. Tout en l'encourageant, en lui disant que cette peinture est en fait optimiste (voir son titre), Marion s'approche de la jeune femme et elles finissent par aller déjeuner ensemble.

C'est alors que se produit l'inversion de la direction des confessions dont j'avais parlé auparavant. Marion, que le vin rend, tout à coup, très communicative, se met à parler d'elle-même, d'une façon beaucoup plus ouverte et directe qu'elle ne l'avait fait jusqu'alors avec personne d'autre. Elle avoue à sa jeune compagne qu'elle avait été extrêmement marquée par le passage à ses 50 ans, qu'en fait, elle ne s'est plus complètement rétablie depuis. Qu'elle se sent irréalisée, insatisfaite, qu'elle avait délibérément renoncé à beaucoup d'opportunités dans sa vie et, qu'en fait, cela aurait pu mieux se passer si elle avait eu un enfant. Et elle répète sans cesse, comme si, pour elle-même, c'était une surprise: « Oui, un enfant m'aurait rendu la vie plus belle » Ici, la scène du restaurant s'interrompt, on voit Marion revenir à son bureau, toute pensive. On entend de nouveau la voix connue de l'appartement voisin, voix qui raconte, justement, la rencontre avec Marion. Du discours de la jeune femme, se profile un portrait déprimant de Marion, qui, malgré son succès et sa position sociale remarquables, avec plein de réalisations, semble ne rien avoir vraiment, tout en étant malheureuse. La patiente a peur que, si elle-même ne change pas quelque chose dans sa propre vie, elle sera pareille à Marion. Elle ajoute (et la scène du restaurant se reprend maintenant) qu'il y avait eu un incident extrêmement désagréable. A un moment donné, Marion aperçoit entrer sa bonne amie Lydia. Tout en se relevant pour l'accueillir, elle voit que celle-ci avait rendez-vous avec le mari de Marion, qui, lui, l'accueille avec tendresse et leurs gestes ne laissent aucun doute concernant leur relation amoureuse. A l'écoute de l'histoire de la jeune femme au cabinet d'à côté, Marion éclate en larmes, elle pleure longtemps avec de gros sanglots. Elle n'avait pas pleuré lorsqu'elle avait surpris soi-même la scène, pas non plus dans les moments suivants, au restaurant, ni quand elle est revenue au bureau. Elle ne pleure que lorsqu'elle entend l'autre décrire l'épisode, comme si cela s'était passé au moment même.

Avant de continuer avec les dernières scènes, je veux mentionner que le titre original est « another woman », et la variante traduite en roumain a été « l'autre femme », alors que la traduction correcte serait « Une autre femme ». Je me permets d'affirmer que les deux variantes sont correctes. Même si, dans l'acception usuelle, le terme de « l'autre femme » envoie plutôt à l'amante, au sens de partenaire illicite. Ici on a à faire aussi avec l'acception de « l'autre », d' « une autre » et de

« l'autre » dans le sens mentionné ci-dessus. Woody Allen même affirmait à un moment donné que Marion écoutait une autre femme, qu'elle souhaitait devenir, le long de son parcours, une autre femme. Elle découvre que son mari avait une relation avec une autre femme⁴ et, pour dire vrai, elle a été, elle-même, au début de leur relation, l'autre femme. Quelques flash seulement: Marion en offrant à son mari le cadeau d'anniversaire, un masque théâtral original, elle se le pose sur le visage et son mari embrasse le masque, cette autre femme. Dans le rêve qui se passe sur une scène théâtrale apparaît aussi son mari actuel, mais son rôle à elle est joué par Claire, une autre femme ; même si elle avait assisté en chair et os à la scène suggestive de l'adultère, Marion réagit seulement quand une autre femme raconte exactement la même scène.

Revenant vers Marion et la jeune patiente, dès le début, entre le rêve et le réveil (l'histoire de la jeune femme réveillée en pleine nuit, réveille à son tour Marion de sa sieste ; le silence d'au-delà du mur induit le sommeil et les rêves de Marion) : entre le bureau du professeur et le cabinet de l'analyste, la jeune femme du canapé devient « l'autre » pour Marion⁵. L'autre, le féminin de l'autre, avec initiale minuscule, si l'on définit l'autre comme un reflet et une projection du Moi (voir les nombreuses similitudes et ressemblances entre les histoires de vie des deux femmes). Mais L'Autre, le féminin de l'Autre, avec majuscule, si on poursuit Lacan lorsqu'il affirme que l'inconscient est le discours de l'Autre⁶. L'Autre, inconnu, passant à travers le mur, par un endroit que Marion avait soigneusement bouché longtemps avant. On pourrait même dire dès le début.

Après avoir pris connaissance de l'adultère, qui n'est que le corolaire de cette aventure de découverte, autodécouverte, redécouverte, Marion (qui, apparemment, avait mis de l'ordre, plus ou moins, dans sa vie, elle avait quitté son mari, refait les bonnes relations avec son frère), elle sonne à la porte du psychiatre et l'informe que toutes les conversations de son cabinet s'entendent dans son bureau et qu'il vaudrait mieux en prendre des mesures. Ensuite, Marion lui demande comment elle pourrait contacter la jeune patiente, qu'elle n'avait plus entendue depuis quelques jours. Le psychiatre lui répond que celle-ci avait fini sa thérapie et qu'elle est partie, donc, pas moyen de la recontacter.

Voilà, donc, que le mur cassé est reconstruit et l'initiative appartient clairement à Marion. Rien de ce qui se trouve au-delà du mur n'a plus aucun rapport avec sa vie. Tout est bien fini selon que la voix de Marion l'affirme elle-même en voice-over;

⁴ <http://www.woodyallenspages.com/films/another-woman/>

⁵ Suzanne Ferriss, "The Other in Woody Allen's 'Another Woman'", *Literature/ Film Quarterly*, vol. 24, no. 4, 1996, Salisbury University, pp. 432-438.

⁶ Jacques Lacan, *Écrits*, Ed. Seuil, Paris, 2014.

pour la première fois depuis longtemps elle a un sentiment de paix. Disons que c'est une fin décevante en quelque sorte, ou une concession qu'Allen a faite à son large public, qui, s'il n'a pas reçu de Woody Allen la comédie qu'il attendait, au moins il a eu une espèce de happy-end. Sous la forme d'une belle et saine résistance. Et cela, autant de la part de Marion que de celle de l'autre. Et à propos de l'autre, on apprend sur le générique fin du film, qu'elle s'appelle Hope, c'est-à-dire « Espérance », juste comme le titre du tableau de Klimt. Nom qui n'est jamais prononcé et qui ne lui est pas attribué le long du film.

Je vous ai promis, au début, que je vous détaillerais, un peu, vers la fin, pourquoi, finalement, dans ce film, les rôles principaux n'ont pas été interprétés par Woody Allen et Mia Farrow, comme chaque fois dans les autres films auparavant. Allen avait conçu, en effet, ce personnage pour être interprété par Farrow, mais à l'époque ou cet engrenage s'était mis en route, celle-ci était enceinte. Allen a commencé à chercher des actrices pour ce rôle (qu'il voyait déjà comme étant dramatique), un processus très difficile. Celle qui, à vrai dire, est apparue comme parfaite pour ce rôle a été Gena Rowlands. Des adaptations du scénario ont, sûrement, suivi, assez consistantes pour être conformes à l'âge de la protagoniste. Mia Farrow a été distribuée dans le rôle secondaire de la jeune patiente, nommée Hope, enceinte, comme elle l'était. Farrow a accouché pendant qu'on filmait, de l'enfant de Woody Allen⁷ (ultérieurement elle a dû mimer la grossesse à l'aide des vêtements). C'est-à-dire Ronan Farrow, (ce dernier a choisi de repousser le nom du père - pour le moment je n'utilise pas de majuscules du concept lacanien) qui, en octobre 2017, dans son article de « The New Yorker » qui contenait les dévoilements à l'adresse de Harvey Weinstein, a déclenché le phénomène Me Too.

Je vais conclure par soumettre à votre attention un nouveau personnage: une patiente qui est venue en thérapie pour une période. Elle avait eu récemment ses 50 ans et elle sentait que, depuis ce moment-là, elle était extrêmement troublée et qu'elle n'arrivait pas à se rétablir. Est-ce que cela vous rappelle quelque chose? Elle mettait même en question presque tout ce qu'elle avait fait dans sa vie (tout en étant réalisée sur le plan professionnel et social) et elle ne retrouvait plus sa tranquillité, quelles que soient les activités qui la réconfortaient autrefois. Mais ce n'est pas pour cette ressemblance avec le personnage de Woody Allen que je vous la ramène en observation. Rappelons-nous la première scène ou Marion s'était endormie, la tête sur son bureau et son réveil aux paroles entendues au-delà du mur. *Ce fut comme si un rideau s'était levé et j'ai pu ainsi me voir clairement.* Et bien, cette patiente m'a raconté un épisode passé longtemps avant, à l'époque

⁷ <http://www.woodyallenpages.com/films/another-woman/>

où elle avait plutôt l'âge de Hope, respectivement Esperance interprétée par Mia Farrow. C'était avant un moment crucial pour sa carrière. Elle se trouvait dans une autre ville et visionnait une pièce de théâtre. Son mari avait refusé de l'accompagner, car il détestait le théâtre. Son attitude l'avait un peu dérangée, mais pourtant elle aimait l'idée de voir tranquillement une pièce de théâtre qui était devenue célèbre peu de temps après sa première. D'ailleurs, dans cette pièce jouait un ancien ami pour lequel elle avait ressenti à un moment donné une sorte d'affection d'adolescente romantique. Elle était depuis quelque temps dans un état de tension à cause de la décision qu'elle allait prendre concernant sa carrière, mais pourtant, pas au point d'être trop fort troublée. A un moment donné, dans la pièce, il y a un épisode qui se déroule dans un lieu idyllique, se rapportant à un moment passé longtemps avant, un épisode bien plus heureux de la vie des personnages: sur la scène, deux amoureux, elle mariée, lui non, (ce rôle était interprété par son ancien ami). A un certain moment, on assiste à une espèce de stop-cadre théâtral, dans lequel les deux personnages se pétrifient, la scène étant baignée d'une lumière suggérant la fin de l'été. Des coulisses on entend une chanson, interprétée (live) par un quartet de jeunes voix. A cette époque-là, la chanson était inconnue pour la patiente. Les premiers vers qu'elle avait retenus c'était: Joy to the world, the Lord has comed! C'était une belle scène, mais pas forcément troublante pour le reste du public, qui regardait tranquillement le spectacle en attendant la suite. Je vais vous reproduire maintenant, dans une forme littéraire, voire même artistique, ce que la patiente a raconté, de façon à nous l'imaginer venir du voice-over, le tout superposé aux images de Marion regardant vers le mur d'où pénétrait la voix.

« Brusquement, comme si quelqu'un m'avait frappé d'un coup très fort sur la tête, tout a changé. Je ne pourrais pas dire exactement comment, mais, tout en sachant où je me trouvais et en voyant la même chose qu'avant, tout m'apparaissait extrêmement différent. J'ai brusquement compris, que, sans aucun doute, ma vie avait été une farce. Que tout ce que j'ai rêvé, tout ce que j'ai souhaité pour moi et tout ce pourquoi j'ai travaillé et que je me suis donné la peine de réaliser, tout est disparu. Que, plus encore, cela n'avait jamais existé. Que tout est une immense farce. Que j'ai cru devenir un cygne, mais, me voilà, je ne suis qu'une pauvre oie.

J'ai pleuré jusqu'à la fin de la pièce, tout en essayant en même temps de ne pas être visible, j'ai pleuré tout le long du chemin vers l'hôtel, je pleurais lorsque je suis arrivée dans la chambre, de manière à ne pas savoir expliquer grand-chose à mon mari. A un moment donné je me suis endormie, mais je me suis réveillée en pleine nuit et j'ai de nouveau commencé à pleurer, de la même façon incontrôlable et inconsolable, tout comme au moment où tout cela s'est déclenché. »

Il n'est sûrement pas le moment ni l'endroit pour approfondir l'analyse de cet épisode, notamment ce qui a déclenché ce drame de l'âme, si inattendu. Ce fut l'évocation d'un passé heureux? Peut-être la présence de cet ancien ami pour lequel elle avait eu des sentiments romantiques? Les jeunes voix annonçant l'arrivée d'un Sauveur? Et tout cela sur le fond de sa situation professionnelle et conjugale? Ou le titre même de la pièce qu'elle suivait et qui était « La matinée perdue »? Est-ce qu'elle avait tout simplement réalisé que sa matinée était perdue? *Ce fut comme si un rideau s'était levé et j'ai pu me voir clairement*. La jeune Hope se réveille en pleine nuit, Marion est réveillée de sa sieste par la voix de Hope, notre patiente, il est vrai, ne dormait pas pour de vrai, mais pour elle aussi, tout comme pour les deux autres, le rideau s'était levé. En fait, pour elle s'était un vrai rideau car elle avait vu une vraie pièce de théâtre. Ce qui est apparu là, ce fut le fantasme même dans sa nudité. Le moment du réveil, dit Lacan dans « La logique du fantasme » n'est peut-être qu'une seconde, celle où nous changeons le rideau »⁸. C'est-à-dire celle dans laquelle on se réveille d'un rêve pour entrer dans un autre, celui du fantasme; fantasme qui organise notre monde, qui crée notre réalité. Et la réalité, comme disait Lacan, n'est qu'une grimace du réel⁹.

BIBLIOGRAPHIE

- Rachel Fajersztayn, R., « Un moment de parcours de deux rêves freudiens chez Lacan », *Actes de l'Ecole de la Cause Freudienne*, vol. X, p. 55-61.
 Suzanne Ferris, S., « The Other in Woody Allen's 'Another Woman' », *Literature/ Film Quarterly*, vol. 24, no. 4 (1996), pp. 432-438.
 Jacques Lacan, *Ecrits*, Ed. Seuil, Paris, 2014.

Webographie

- Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XIV*, « Logique du fantasme » leçon du 25 janvier
http://gaogoa.free.fr/Seminaires_pdf/14-Logique%20du%20Fantasme/XIV-01-LF16111966.pdf
 Jacques Lacan, *Télévision* <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-Television,086>
 Jacques-Alain Miller, « Une lecture du séminaire 'D'un autre à l'autre' »
<https://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2007-3-page-97.htm>
<http://www.woodyallenpages.com/films/another-woman/>

⁸ Jacques Lacan, *Logique du fantasme*, Association Lacanienne Internationale, 2004.

⁹ Jacques Lacan, *Télévision*, <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-Television,086>

JELINEK ET HANEKE. LA FEMME ÉVISCÉRÉE COMME OBJET DU REGARD

NOEMINA CÂMPEAN*

ABSTRACT. Jelinek and Haneke. The Eviscerated Woman as the Object of Gaze. This paper aims to explore a psychoanalytical comparison between Erika from the novel *The Piano Teacher* (*Die Klavierspielerin*, 1983), and the same character from the Michael Haneke's film, *La Pianiste* (2001), adapted after Elfriede Jelinek's writing. Whereas the woman in the book can only exist as a mask in order to exist as a phallus (the version of the father, Fr. *la Père-version*) – according to Jelinek's obsession with the monstrous couple *eye-gaze*, expressed in an unnatural sexuality –, the woman on the screen is caught between the instances of embedding (the woman as uterus – the mother, the woman as a living tomb – the daughter) and the demystification of sexuality which culminates in rape.

Keywords: *language, gaze, sexuality, voyeurism, masochism, Jelinek, Haneke.*

« Je suis le père de ma langue maternelle »

Dans le discours de réception (enregistré) du Prix Nobel de Littérature du 7 décembre 2004, intitulé *À l'écart*, Elfriede Jelinek mentionne que ce qui est touché par la cible du regard *serait mieux resté non-dit*, trouble et dépourvu de sens. Nous en déduisons que le regard (non pas la vue, ni la vision, ni le voir), tout comme la voix ou l'écrit/ l'écriture, représente le chemin de retour au langage, à un langage qui, dans sa permanence, s'éloigne de l'objet regardé. Pour Jelinek, l'objet respire par une distanciation entre la parole et le réel qui trouve « encore et encore, dans le Rien qui se trouve à côté de l'écart ». Le regard, présent dans l'invisible qui devient visible et, à la fois, présent dans le désir, isole le moi qui, lorsqu'il est regardé, devient tableau ou miroir. Jelinek déclare que, dans l'essai d'arriver à sa

* *Docteur ès Lettres* (2015), Université Babeş-Bolyai Cluj-Napoca, Faculté des Lettres. Membre du Forum du Champ Lacanien Roumanie. Email : noemina.campean@gmail.com

propre langue, au lieu où celle-ci est déjà, elle marche à pas lourds sur les tombes des morts. La langue dont elle s'absente la scinde, traumatisant ou trouant son corps (le trou dans le réel, trou lié au trauma, fr. le *troumatisme*¹), comme une *chienne* qui, au lieu de lui offrir de la protection, la mord; la langue n'est pas chez elle, ne peut pas être vue, ni appropriée, elle est précisément le chemin et le gardien; les mots qui se séparent se transforment en *expressions*, non pas en *explications*. Comment le moi, le personnage et l'écriture se construisent-ils dans des trous sans sol, ni fond, mais avec un fondement – se demande Jelinek de manière significative? En coupure, la langue, pas du tout arbitraire, sait ce qu'elle veut et fait référence au verbiage ou au bavardage – un discours qui *dis-court* et appelle progressivement par la diversité linguistique et par des mots inutiles qui, bien sûr, trahissent leur importance: la langue comme son propre phare sur la mer, flamme de la parole, enfant jamais eu mais pourtant perdu. Sans doute, le fait de dis-courir du discours vise le paysage aquatique qui inonde les 400 pages du roman *Avidité. Roman de divertissement*²: l'eau sinistre dans le ventre de laquelle sont mâchées les femmes roulées, « les rouleaux de chair », victimes du gendarme Kurt Janisch. L'inconscient de l'eau, si on peut l'appeler ainsi, un espace où ont lieu les monologues troubles des femmes mortes et enveloppées en plastique, privilégie pourtant le maintien de la fraîcheur des cadavres et la décomposition liquide des corps. Dans l'atrocité de la narration survient le sondage abyssal des propres viscères, mais aussi de ceux des personnages : prisonnière du propre *mot qui exprime la vérité*³, Jelinek écrit que l'homme fouille l'organisme de la femme, bien que tous les organes féminins doivent rester à leur place jusqu'à l'extrême vieillesse – « Après avoir sorti le noyau mou des femmes, il faut leur prendre aussi le reste. »⁴ Le reste, ce quelque chose *qui serait mieux resté non-dit*, ce quelque chose qui se soustrait au signifiant phallus, représente la réponse à la question *Que veut la femme phallique ?...*, cette femme qui embrasse un hybride imaginaire du père-mère de

¹ Néologisme inventé par Jacques Lacan, *Le Séminaire 21. Les non-dupes errent*, séance du 19 février 1974.

² Titre original: *Gier. Ein Unterhaltungsroman*, 2000.

³ Formule bienconnue de Mihai Eminescu du poème *À mes critiques*.

Au niveau où la femme est la vérité, l'article défini « la » du français apparaît non barré – cf. Jacques Lacan, *Encore*, p. 90 : « il n'y a qu'une manière de pouvoir écrire – sans barrer le « la » de l'article dont on vous parlait tout à l'heure - de pouvoir écrire la femme sans avoir à barrer le « la », c'est au niveau où la femme c'est *la vérité*. Et c'est pour ça qu'on ne peut qu'en *mi-dire*. » La femme barrée, la femme, the woman, n'existe pas, par conséquent « de son essence elle n'est pas toute ». Pour Lacan, la femme « n'est pas toute sujet de l'inconscient » ayant en vue qu'il y a quelque chose qui, du côté de la féminité, échappe au phallus – S (A).

⁴ *Apud*. Elfriede Jelinek, *Lăcomie. Un roman de duminică*, Polirom, 2008, trad. de l'allemand et notes Maria Irod, p. 114.

sa propre langue, c'est-à-dire la mère des profondeurs sans père auquel appartenir et qui, à un moment donné, est devenue inconvenable et incompréhensible par la langue véhiculée: « Il ne nous reste qu'à dire: notre père, qui êtes. Elle ne peut pas me penser ainsi, bien que moi, enfin, père de ma langue, donc: je suis mère. Je suis le père de ma langue maternelle. »⁵ En écrivant, Jelinek suit le chemin du père, non pas dans la folie, mais dans l'obstination de s'opposer à une femme/mère dévoratrice, presque barbare. La sexualité impossible à vivre du personnage alter ego Erika Kohut du roman *La Pianiste* (*Die Klavierspielerin*, 1983) descend du malheur du père: voulant échapper au jeu de la mère, le père « s'écrase soi-même », il perd ses esprits et est interné dans un hospice. Soustraite à sa vie inappropriée par rapport à son propre désir, Erika ne peut pas faire le deuil du père, bien qu'elle marque son corps de la lame qui avait appartenu à celui-ci. Se mutilant en profondeur la chair de la lame qu'elle porte partout, une lame avec laquelle son père rasait sa joue et dont la substance métonymique est tellement claire et absolue qu'elle ne peut être substituée par aucune métaphore⁶, mademoiselle Kohut crée dans son corps un espace pour le père, incorporant le mort dans une auto-dissection privilégiée.

Que veut la femme de Jelinek ?

Le cas Elfriede Jelinek va de concert avec le cas Erika Kohut. Professeure de piano au Conservatoire de Vienne et experte dans l'interprétation des œuvres de Franz Schubert et Robert Schumann, Erika Kohut habite et vit avec sa mère, avec laquelle elle a une relation précœdipienne torturante, corrosive; avec un père qui choisit de mourir, elle devient l'objet du désir de la mère. Jelinek la présente comme un insecte, un cadavre informe vêtu de cadavres de robes, un scarabée attrapé dans de l'ambre jaune, atemporelle et sans âge, une femme vieillie qui « après s'être tant d'années soumise à sa mère, jamais elle ne pourrait se soumettre

⁵ Elfriede Jelinek – Conférence Nobel, traduction de l'allemand par Louis-Charles Sirjacq, <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25211-elfriede-jelinek-conference-nobel/>>

⁶ En voilà la description : « Lorsque personne n'est à la maison, elle taille exprès dans sa propre chair. Elle attend toujours avec impatience l'instant où elle pourra se taillader à l'abri des regards. (...) Cette lame est destinée à sa chair à ELLE. Lame d'acier bleuté, fine, élégante, souple, élastique. Jambes écartées, ELLE s'assied devant la face grossissante du miroir à raser et fait une entaille censée agrandir l'ouverture qui sert de porte d'entrée à son corps. Elle sait par expérience qu'une telle entaille ne fait pas mal car ses bras, ses mains et ses jambes lui ont déjà souvent servi d'objets d'expérience. » (E. Jelinek, *La Pianiste*, trad. de l'allemand par Y. Hoffmann et M. Litaize, présentation par Y. Hoffmann, Éd. du Seuil, 2002, p. 76)

à un homme. »⁷ Dormant ensemble dans le même lit marital, dès la période d'hospitalisation du père, blotties même, la mère lui surveille les mains pendant la nuit, et la maison, symbole de l'utérus maternel, est un « incubateur chaud » : « Erika aimerait surtout retourner dans le ventre maternel, s'y laisser bercer dans la douceur et la chaleur des eaux. »⁸ Ce qui fait que la dimension abusive et incestueuse de la relation entre la mère et la fille ait lieu dans le contexte d'un père littéralement aveugle et castré – un Œdipe qui s'arrache les yeux et choisit, coupablement, de regarder à travers la parole transmise à la fille, une loi du père infirme qui institue Erika comme organon de la puissance phallique. Représentant le désir du désir de la mère dans l'absence effective d'un père, c'est-à-dire l'incarnation du phallus symbolique absent, caché parmi les vêtements imposés par la mère, Erika laisse l'impression, dès le début du roman, de faire ce qu'elle fait pour plaire à sa mère : elle est plutôt assujettie que sujet en soi-même – « moins sujet qu'*assujetti* »⁹, d'où la source de toute l'angoisse. Le rapport de la professeure de piano avec le phallus est premier et survient par le manque de pénis de la mère: en tant que femme, Erika ne peut exister que comme un masque, derrière lequel se trouve la version du père (*la Père-version*), mais, ce qui est intéressant à remarquer, elle choisit d'être un masque pour être phallus. Sous la plume remarquable et impitoyable de Jelinek, Erika est décrite comme un trou d'un mètre soixante-quinze centimètres qui se dissout dans la terre; son sexe, comme un *rat dégoûtant* ou comme l'endroit d'où *la pourriture* s'étend; eh bien, les deux vieilles femmes ont les sexes *flétris et bouchés*, car elles deviennent toujours plus vieilles, rongant chacune avec les dents la chair de l'autre. Toujours aussi important, « La mère souhaite expressément que son enfant désire mijoter dans les liens maternels plutôt que dans la marmite des sensuelles passions amoureuses. »¹⁰ En d'autres mots, la mère demeure dans un rapport de « ravage » envers la fille, tel que formulé par Lacan¹¹, une expérience sourde d'amour-haine, une désobjectivation du corps du moment où la demande de la fille concernant la *connaissance du fait d'être femme* est immense, et la féminité et le sexe impossibles à transmettre. En qualité d'objet, *das Ding*, le corps maternel est dégoûtant et on ne peut lui répondre que par de l'aversion.

⁷ Cf. *La pianiste*, p. 10.

⁸ *La pianiste*, p. 65.

⁹ Jacques Lacan, *Les formations de l'inconscient*, Staferla, pp. 113 & 120.

¹⁰ *La pianiste*, p. 169.

¹¹ « À ce titre l'élucubration freudienne du *complexe d'Œdipe*, qui y fait la femme « *poisson dans l'eau* », de ce que la castration soit chez elle de départ – *Freud dixit* –, contraste douloureusement avec le fait du ravage qu'est chez la femme – pour la plupart – *le rapport à sa mère*, d'où elle semble bien attendre, comme femme, plus de subsistance que de son père – ce qui ne va pas avec lui, étant second dans ce ravage. » (J. Lacan, *L'étourdit*, Staferla, p. 12)

La narration de Jelinek est obsédée par l'imaginaire médusé de l'œil et du regard; une femme qui ne peut pas participer à ses propres vie et désir exprime sa sexualité par le voyeurisme. Le phallus et le regard fusionnent ainsi sur le corps de la femme. Le droit de regarder est par excellence masculin, la femme étant toujours celle qui est regardée, trop peu de fois celle qui regarde, déclare Jelinek dans une interview : « J'essaie de projeter un regard incorruptible sur les femmes, surtout lorsque celles-ci sont complices aux hommes. »¹² Le motif de la femme en tant qu'objet pornographique persiste dans la prose de Jelinek, des *Amantes*¹³ à *Avidité*. Jelinek soutient au même endroit que dans *La Pianiste* elle a créé une femme phallique qui s'approprie le droit masculin de regarder, payant cela de sa vie – il ne s'agit pas d'un suicide, mais d'un crime commis sur la propre personne, par et avec ses propres yeux (personne comme *persona* – masque et *personne* – rien), du pouvoir anéantissant du regard sur le sujet. Car le regard ne peut se regarder soi-même qu'au moment de l'aveuglement – l'exemple du père de la protagoniste, ou à l'instant de la mort¹⁴. En nous référant aux concepts de pulsion scopique chez S. Freud (paradigmatique en ce qui concerne la pulsion sexuelle et la pulsion de mort) et d'objet-regard chez Lacan, nous pouvons considérer que, premièrement, l'œil n'est pas seulement la source de la vue, mais aussi de la libido, et que, deuxièmement, au fondement de la visibilité/ du fait de regarder se trouve le regard en qualité d'objet *a*, appartenant à la jouissance mortifère. Lacan situe le regard au même niveau que l'objet anal ou oral – un objet cause du désir qui suscite l'angoisse. Le regard de la Méduse pétrifie, il porte une représentation de l'irreprésentable et canalise la peur de la différenciation sexuelle¹⁵: dans le cas présent, l'horreur vis-à-vis du sexe et de la sexualité d'une mère monstrueuse et terrifiante, l'horreur de l'inceste. Une nuit, Erika couvre sa mère de baisers, c'est plutôt une scène de lutte d'amour obscène et fascinant où, écrit Jelinek, ce n'est pas l'orgasme qui est le but, mais *la mère en soi, la mère en tant que personne* : « C'est la vieille chair qui en pâtit le plus. Elle n'est pas considérée en tant que mère, mais purement et simplement en tant que chair. Erika se repaît à belles dents de la chair de sa mère. »¹⁶ L'identification au père est si puissante que, en faisant usage de la masculinité, elle est condamnée de restituer le phallus à la mère. Concomitante à la rencontre hétérosexuelle, l'ingurgitation cannibale de la mère suppose, paradoxalement, le fait que la mère ne peut pas devenir partie intégrante du corps d'Erika.

¹² Interview avec le reporter Anders Lindqvist, SVT, le 7 octobre 2004.

¹³ *Die Liebhaberinnen*, 1975. Variante roumaine: *Amantele*, Polirom, 2006, traduction Anca Mureșanu.

¹⁴ Par exemple: le film de Michael Powell de 1960 *Peeping Tom*.

¹⁵ Cf. S. Freud, « La tête de Méduse » in *Résultats, idées, problèmes, II*, PUF, 1985.

¹⁶ *La pianiste*, p. 208.

Entre l'œil comme vision et le regard a lieu une division qui tient à la différenciation entre le réel et l'imaginaire : « L'œil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique. »¹⁷ Les yeux, fenêtre sur le réel, constituent en fait le manque de l'autre, le trou vide de l'objet perdu, jamais (re)trouvé; le miroir et l'écran enveloppent le regard dans le fantasme et rendent possible la dynamique acteur-spectateur. L'occurrence du verbe *regarder* dans le roman *La Pianiste* est multiple et a une résonnance de refrain compulsif dans les séquences par lesquelles Erika, la femme-spectateur, passe: des cabines de peep-show à celle où un couple fait du sexe dans le Parc Prater, cette dernière scène de plaisir sabotée par le besoin d'uriner, comme une réappropriation brutale de l'obscène érotique ou comme une substitution de l'éjaculation masculine. Dans les regards durs de sa mère, elle git comme une loque froissée ; lorsqu'un homme lui fait des œillades, elle ne fait que regarder fixement ; comme musicienne, Erika affiche un regard innocent ; Jelinek mentionne que ces femmes n'ont vécu rien de profond, sinon elles ne s'exposeraient de cette manière aux regards ; en définitive, Erika ne veut que regarder, que se tenir tranquille comme un spectateur, « Mais Erika ne veut pas passer à l'acte, elle veut simplement regarder. S'asseoir tranquillement et regarder. Regarder. Erika qui regarde sans toucher. Erika n'a pas de sensations et pas l'occasion de se caresser. »¹⁸ La pulsion sexuelle confère au regard une fonction *haptique*¹⁹, par laquelle l'œil peut toucher ce qui s'offre au regard et, de plus, il peut découvrir la vérité derrière la sexualité par la douleur et la mort. La représentation est tout à fait picturale et réifiée: le regard *haptique* exerce un pouvoir mortifère sur le corps de l'autre. Couper un œil en deux (Un *chien andalou*, Luis Buñuel et Salvador Dali, 1929), couper un visage féminin en deux (Persona, Ingmar Bergman, 1966), couper un corps en deux, regarder les deux moitiés de chair se regarder pétrifiées, tout cela culmine dans *La Pianiste* par l'essai de déchiffrer ce que cache la femme et qui échappe au visible. Jelinek avertit : « L'homme doit avoir souvent l'impression que la femme lui cache quelque chose d'essentiel dans le désordre de ses organes. Ce sont justement ces ultimes mystères qui aiguillonnent la curiosité d'Erika et l'orientent vers des spectacles toujours nouveaux, toujours plus profonds, toujours plus interdits. Elle est sans cesse à la recherche d'une perspective nouvelle, d'une perspective inouïe. »²⁰ C'est-à-dire d'un espace intérieur, au-delà du phallus, seulement pour soi-même, étranger à l'autre, qui soit reconnu pour ce que signifie *être femme*.

¹⁷ J. Lacan, *Séminaire XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.

¹⁸ *La pianiste*, p. 45.

¹⁹ Tel que le rapport haptique - optique apparaît chez Gilles Deleuze dans *Francis Bacon, Logique de la sensation* ou dans *Cinéma 2. L'image-temps*.

²⁰ *La pianiste*, p. 96.

Que veut la femme de Haneke?

Dans la transposition à l'écran de 2001²¹ de Michael Haneke, Autrichien comme Jelinek, apparaît une seule plaie: celle du vagin, protégée des close-ups du metteur en scène. Erika utilise un miroir de main pour voir son incision génitale, de sorte que la mère et le spectateur sont placés hors de l'écran, sans accès à son corps ni à son geste. C'est un épisode rencontré déjà dans *Cris et Chuchotements* (*Viskningar och rop*, 1972) de Ingmar Bergman : Karin (l'actrice Ingrid Thulin) s'introduit dans le vagin des éclats du verre de vin brisé (Images 1, 2, 3, 4)²².



Passant de manière significative à travers les espaces clos de la maison, l'ascenseur, les toilettes, la scène, la cabine de peep-show et ainsi de suite – tous regardés avec et par l'œil intérieur de la mère, Haneke insiste sur les métaphores de l'encapsulation/ de l'encastrement²³ et du verrouillage intérieur des personnages

²¹ *La Pianiste*, 2001, Grand Prix du Festival de Film de Cannes.

²² Image (1) : <http://penserlecinema.over-blog.fr/article-35673972.html>

Images (2, 3, 4) : <https://www.ingmarbergman.se/en/universe/bergmans-legacy>

²³ Pour le concept "topologies of encasement", voir Julia Reinhard Lupton et Kenneth Reinhard, *After Oedipus. Shakespeare in Psychoanalysis*, Cornell Univ. Press, 1993.

féminins : la femme en tant qu'utérus (la mère) et la femme en tant que tombeau vivant (la fille), mais aussi sur la démythification de la sexualité. Regardant à l'inverse, du film vers le roman, on observe clairement la signature de Haneke en ce qui concerne l'affinité avec la théorie freudienne du sadomasochisme²⁴, conformément à laquelle le sadisme et le masochisme sont les deux pôles interchangeables d'un couple parfait. Par exemple, la théorie et la critique de film considèrent que l'attraction entre Erika Kohut et l'étudiant Walter Klemmer s'explique par le fait que "the sadistic side of Erika appeals to the masochistic side of Walter, while her sexual masochism finds its counterpart in his sexual sadism."²⁵ Mais ce qu'il faut souligner, au-delà de cette affirmation symétrique et de la théorie de Freud, est qu'en termes lacaniens le masochisme féminin équivaut à la fantaisie masculine ; voici pourquoi le plaisir d'Erika ne peut être obtenu que par la douleur et par l'humiliation. La douleur et l'humiliation ne sont pas des buts en soi : « La douleur n'est que la conséquence de la volonté de plaisir, de la volonté de détruire, d'anéantir, et dans sa forme suprême c'est une sorte de plaisir. Erika aimerait franchir la frontière qui la sépare de son propre assassinat. »²⁶ En taillant sa chair, Erika, vivante, affirme son contrôle sur le propre corps et, paradoxalement, tandis qu'elle fait appel à la masculinité de Walter, se transforme elle-même en phallus de cet homme, précisément pour le réduire à l'état d'objet ridicule et le castrer. Jelinek note sarcastiquement : « Rien de pire qu'une femme qui veut refaire le monde. »²⁷ Eh bien, seulement dans la mesure où mademoiselle Kohut n'est pas phallus ni n'a le phallus elle peut devenir phallus pour le transférer ensuite à Walter : la cause de son désir se trouve dans ce qu'elle crée elle-même, mais aussi dans son erreur de ne pas exister (elle comme *pas toute*) ; dans ce contexte dual elle se rend désirable pour Walter. Ou peut-être qu'elle détient le phallus, comme héritage en ligne paternelle, mais feint de ne pas l'avoir. Bien sûr, Haneke surprend de manière filmique les descriptions de Jelinek : Walter voudrait extraire d'elle sa *chair pure* et la *fonction d'amante*, enlever ses *peaux* et posséder ce qu'il y a en dessous. Cet étudiant désire tellement pénétrer Erika de *son tuyau cylindrique en métal* qu'il ne se sent même plus capable de la désirer. En présence d'Erika, Walter est impotent et se trouve dans la position du pénétré surtout lorsqu'elle lui ordonne dégoûtée de la regarder avec attention, elle et non pas la grandeur de son pénis... N'oublions pas premièrement la fonction mortifère du regard haptique et deuxièmement les trois plans fétichisés du regard voyeuriste-

²⁴ S. Freud, „Problema economică a masochismului” (1924) in *Opere esențiale*, vol. 3. *Psihologia inconștientului*, ed. Trei, 2009.

²⁵ Iuliana Corina Vaida, “Two Meanings of Masochism in the Language of the Art Critic” in *The Cinema of Michael Haneke: Europe Utopia*, ed. by Ben McCann & David Sorfa, Columbia University Press, 2011, pp. 206-221.

²⁶ *La pianiste*, p. 95.

²⁷ *La pianiste*, p. 235.

scopophilique inhérents à la cinématographie de Haneke, du *Septième Continent* (*Der siebente Kontinent*, 1989) jusqu'à *Caché* (2005), portés à l'extrême dans *Funny Games* (1997): l'œil de la caméra qui enregistre, la vision d'un personnage sur l'autre et le spectateur qui regarde et refuse l'identification, tous les trois corrélés par une esthétique du désaveu, cruelle, sans concessions ni explications, soutenue par les longues scènes non coupées par le montage conventionnel (la contemplation en tant que manipulation) ou par la diagnose de la perversion. De plus, Haneke construit quelques scènes presque non digérables, des paysages dévastés par le psychique trouble de la femme même, et place l'étudiant dans le rôle du spectateur qui regarde au début scandalisé les horreurs véhiculées par la lettre baroque de sa professeure, ensuite complètement satisfait au moment du viol, un *acting-out* (manqué) de la fantaisie de la professeure : le viol en tant que *violation* de la narrativité et anéantissement de l'événement (Image 5)²⁸.



Haneke surprend parfaitement le fait que la position masochiste d'Erika n'est pas passive, car elle, telle une hystérique à l'allure psychotique, crée les règles aussi bien dans la relation avec sa mère que dans celle avec Walter, pour ne plus y adhérer ensuite. De sorte que nous arrivons à nous demander si par hasard Walter ne se trouve pas aussi sur la position de la mère en absence de celle-ci, ayant en vue l'interprétation cinématographique de Haneke dans deux épisodes-clés: le premier, lorsque Walter lit la lettre, le regard d'Erika ne se dirige pas vers lui, mais vers la porte que sa mère presse de son oreille; le deuxième, dans le décor d'un vestiaire où, le pénis de Walter à la bouche, Erika réalise brusquement le déplacement du sein substantiel de la mère et, désolée, vomit. Dans ces conditions de (ré)érotisation de l'abject, l'acte sexuel serait interdit précisément parce qu'il incarne l'excès et le dénigrement de la loi maternelle (il équivaldrait à la saleté et à la puanteur).

²⁸ <https://www.mugmoi.com/cine-serie/isabelle-huppert-lactrice-devenue-grande/>

La parole en silence

Si dans le roman de Jelinek Walter n'est qu'un étudiant en Polytechnique talentueux au piano, Haneke nous le propose comme joueur de hockey, fait qui impose deux fins. Dans le roman, ayant un couteau chaud dans son sac-à-main, le plus probablement le couteau de cuisine de sa mère, Erika se pique dans l'épaule devant l'Université Technique, ensuite « elle rentre chez elle » (Image 6)²⁹.



Très important, dans l'épaule et non pas dans le cœur, non pas dans les viscères. La fin dans la note caractéristique de Haneke propose une femme qui, restée seule dans le hall de Konzerthaus, se poignarde pour tuer l'identité de professeure de piano; c'est en fait la castration véritable/ réelle de l'état d'objet de la mère. Dans un paysage statique qui suggère la nudité du regard, Erika survit non seulement au regard de l'homme, mais aussi à son propre regard, quittant magistralement la scène du film sans aucune douleur, sans aucune parole : « Des regards frôlent Erika, qui s'y expose. Enfin des regards qui me frôlent, moi aussi, jubile Erika. Ces regards, année après année, elle les a évités en restant monolithique. Mais qui sait attendre finira bien par percer. Erika ne s'expose pas sans armes aux regards, n'est-ce pas mon brave couteau ! »³⁰ Conformément à Jelinek, l'actrice doit transformer son *visage* en *texte*: elle n'est pas seulement un personnage assis en position d'objet regardé, elle a la justification de regarder. Seulement par l'intermédiaire du couteau et d'un *passage à l'acte*, Erika, la femme éviscérée comme objet de l'auto-regard, du propre regard, peut être regardée comme un objet unique, une

²⁹ <http://www.tasteofcinema.com/2016/the-10-best-performances-in-a-michael-haneke-film/2/>

³⁰ *La pianiste*, p. 249.

nouvelle *persona*; elle n'a plus besoin des yeux castrés et masculins de Walter pour pouvoir se regarder soi-même, car l'homme regarde soit le rien, soit le vide. Mais dans sa coupure/ déchirure il y a quelque chose de caché qui refuse de se montrer au regard: l'évitement de la mort proprement dite, par la mise en jeu d'une mort symbolique. Bien que la plaie soit inoffensive, probablement elle ne pourra plus jouer du piano ; et la plaie représenta la parole en silence d'Erika, une vérité qui parle, une vérité intrinsèque à la parole.

BIBLIOGRAPHIE

- Freud, Sigmund, «La tête de Méduse» in *Résultats, idées, problèmes, II*, PUF, 1985.
- Freud, S., „Problema economică a masochismului” (1924) in *Opere esențiale*, vol. 3, *Psihologia inconștientului*, Éd. Trei, 2009.
- Jelinek, Elfriede, *Amantele*, Polirom, 2006, trad. Anca Mureșanu.
- Jelinek, E., *La Pianiste*, trad. de l'allemand par Y. Hoffmann et M. Litaize, présentation par Y. Hoffmann, Éd. du Seuil, 2002.
- Jelinek, E., *Lăcomie. Un roman de duminică*, Polirom, 2008, trad. de l'allemand et notes Maria Irod.
- Johnson, Beth, «Masochism and The Mother, Pedagogy and Perversion», *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, 2009, 14:3, 117-1.
- Lacan, Jacques, *Encore*, staferla.free.fr
- Lacan, J., *L'étourdit*, staferla.free.fr
- Lacan, J., *Le Séminaire 21. Les non-dupes errent*, staferla.free.fr
- Lacan, J., *Les formations de l'inconscient*, staferla.free.fr
- Lacan, J., *Séminaire XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1973.
- Lebeau, Vicky, “Strange Contracts: Elfriede Jelinek and Michael Haneke”, *Projections*, Vol. 1, Issue 2, Winter 2007: 57-82, Berghahn Journals.
- Pickmann, Claude-Noële, «D'une féminité pas toute», *La clinique lacanienne*, 2006/ 2 (no. 11), pp. 43-63.
- Reinhard Lupton, Julia, et Reinhard, Kenneth, *After Oedipus. Shakespeare in Psychoanalysis*, Cornell Univ. Press, 1993.
- Théophanidis, Philippe, «La pianiste: Décomposition, France/ Autriche 2001, 130 minutes», *Séquences*, 2002, 217, p. 44.
- *** *The Cinema of Michael Haneke: Europe Utopia*, ed. by Ben McCann & David Sorfa, Columbia Univ. Press, 2011.

Webographie

Jelinek, E., *Conférence Nobel*, trad. de l'allemand par Louis-Charles Sirjacq,
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25211-elfriede-jelinek-conference-nobel/>

Filmographie

La Pianiste, réalisation Michael Haneke, scénario Michael Haneke, d'après le roman d'Elfriede Jelinek, avec Isabelle Huppert, Benoît Magimel, Annie Girardot. MK2, Les Films Alain Sarde, Arte France Cinéma, Arte France Cinéma, 130 minutes, 2001.

Cris et Chuchotements (Viskningar och rop), réalisation Ingmar Bergman, scénario Ingmar Bergman, avec Harriet Andersson, Kari Sylwan, Ingrid Thulin, Liv Ullmann, Erland Josephson, Suède, 91 minutes, 1972.

JULES ET JIM, DE FRANÇOIS TRUFFAUT OU L'INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DU FÉMININ*

MIHAELA ȚURCANU LAZAROV**

ABSTRACT. *Jules et Jim* by François Truffaut or the Unbearable Lightness of the Feminine. Truffaut's movie *Jules et Jim* (« Jules and Jim ») is an intimist movie but also a fresco of Europe throughout the first half of the 20th century, as it was torn apart by the two world wars and Nazism. At the same time, the film tells the story of the friendship that began during the "Belle Epoque" between two intellectuals, a French (Jim) and a German (Jules), both madly in love with an English teacher (Catherine). In the insular tradition of the Elizabethan theatre, this is a story about love, treason, jealousy, hate, and finally murder and suicide. In its structure, it is a mix of farce, sentimental drama turned into tragedy, and which in the end reveals itself as a comedy of errors, with, nevertheless, very serious themes: love and war, desire and drives, femininity, maternity and semblance, competition between men for a woman etc. This movie brilliantly represents the "Nouvelle vague" and is a proof that Freud and Lacan were right when they established once and for all that the unconscious is a fundamental and necessary *scene*. Human "destiny" is set and its mysterious "scripts" are played out - from sexuality to death, from Eros to Thanatos - as the subject's fantasy, the window through which he or she tackles reality.

Keywords: *desire, drive, fantasy, feminine, (hi)story, semblance*

Le cinéma français ne pouvait pas être absent d'un colloque ayant pour titre « La femme en tant qu'ombre et/ ou masque ». Le film de Truffaut « Jules et Jim » raconte l'histoire de deux amis, deux intellectuels, Jim, un français (joué par

* Le titre que j'ai donné à mon intervention est un clin d'œil au livre de Milan Kundera « L'insoutenable légèreté de l'être », paru en 1984, et au film éponyme de Philip Kaufman, sorti en 1988, qui abordent la dichotomie entre légèreté et pesanteur, à la fois dans la petite histoire des personnages et dans l'Histoire de l'époque (en 1968, à Prague).

** Psychanalyste et psychologue clinicienne à Paris. Membre de l'École de Psychanalyse des Forums du Champ lacanien - France (EPFCL-France) et membre fondatrice du Forum du Champ lacanien de Roumanie. E-mail : mihaela.lazarov@live.com

Henri Serre) et Jules, un allemand (joué par Oscar Werner), qui se rencontrent vers 1912, à Paris. Ils tombent amoureux tous les deux de la même femme, Catherine (jouée par Jeanne Moreau). Ce film a connu un énorme succès populaire dès sa sortie. Je l'ai choisi car les thèmes du travestissement, du masque, du déguisement, du théâtre, de la mascarade, du premier plan versus arrière-plan, du jeu d'ombres et de lumières y sont omniprésents – affichés ou bien à peine suggérés, par exemple au moyen d'une voilette, d'un chapeau, d'une paire de lunettes ou d'une longue scène de démaquillage, mais aussi à travers des dialogues où le semblant est mis en avant. Le féminin ici est le représentant de l'inconscient et de son emprise sur les différents héros du film. Catherine, le personnage féminin excelle dans l'usage des masques et du semblant qui finissent par les confondre, tout autant ses deux amants qu'elle-même.

Les trois protagonistes, deux hommes et une femme, jouent des rôles, comme au théâtre, en faisant semblant jusqu'à se mentir à soi-même, tout au long de l'intrigue qui les unit et les oppose. Ils incarnent même, tout en les tournant en dérision, des personnages type des tragédies shakespeariennes: Ophélie, Hamlet, Horace et Laërte, Romeo et Juliette, mais aussi des héros de la comédie « Comme il vous plaira ». D'ailleurs Shakespeare lui-même est évoqué en tant qu'auteur enseigné par Catherine, l'héroïne principale du film. Nous pourrions dire que dans ce film il s'agit d'une comédie des erreurs, qui finit tragiquement – une tragédie qui soulage, étrangement, Jules, le héros qui reste en vie. Il est important de préciser ici que François Truffaut, figure de proue de « La nouvelle vague » du cinéma français, vouait un véritable culte au film « Sérénade à trois », de Ernst Lubitsch, qui abordait le thème de l'amour de deux amis pour la même femme, mais sous la forme assumée de la comédie, avec un happy end qui n'était pas sans bousculer la bien-pensance de l'époque, puisque les protagonistes restaient ensemble – à trois.

Le générique du film de Truffaut commence sur les chapeaux de roues, comme une farce, avec une musique de cirque pour fond sonore et les deux hommes en train de jouer et de s'amuser un peu comme des clowns à l'écran. Truffaut nous met donc très vite sur la piste de la farce, de la comédie des erreurs. Quant au ton de la narration il sera tour à tour élégiaque, ironique, nostalgique ou celui du constat objectif.

Comme le titre « Jules et Jim » l'indique, le spectateur, pourtant averti, sera conduit à confondre chaque chose avec son contraire, à la manière des trois héros eux-mêmes, qui s'entraînent mutuellement dans ce jeu de dupes tout au long de ces vingt ans passés ensemble. Catherine est particulièrement douée pour ces fourberies, elle maîtrise ce manège comme un véritable metteur en scène. Mais elle y succombe aussi, prise à son propre jeu. Jules et Jim ont chacun des aptitudes

remarquables pour participer à ce type de jeu qui rappelle l'amour courtois. Leur intérêt pour l'art et la littérature, leur esprit créatif – ils sont tous les deux écrivains – font qu'ils sont particulièrement fascinés par la féminité, le masque et le féminin. Néanmoins, pour eux, le véritable engagement dans un couple, c'est une autre histoire. Là où leur engagement est sans faille, c'est dans leur amitié à toute épreuve qui est l'une des clés du film. Si Catherine est unique, mystérieuse statue qu'ils adorent, Jules et Jim sont doubles, jumeaux face à cette métaphore.

Dans ce film, Truffaut fait le portrait d'une femme très particulière et de deux hommes non moins singuliers, mais il les situe dans leur époque, en précisant toujours le lieu et le temps de l'action qui se déroule sur plus de vingt ans, ce qui lui permet de dépeindre la Belle Époque, la Première Guerre mondiale, puis les Années folles et enfin, le début du nazisme, le tout sous le signe d'une amitié franco-allemande. Ainsi, on retrouve dans ce film, en filigrane, un manifeste du cinéaste sur l'histoire du XXe siècle et une réflexion sur la liberté et la créativité du monde intellectuel parisien du début du siècle. Vu d'aujourd'hui, bien après la libération sexuelle des années 60, et en pleine tourmente du mouvement « me too », la position de la femme dans ce milieu artistique autour du Montparnasse de l'époque est d'autant plus saisissante d'inventivité et de détermination.

S'agit-il avec ce personnage féminin d'une pionnière? Elle défend avec force une position plus affirmée et plus libre de la femme dans la relation amoureuse. Il est vrai, son côté phallique est mis en avant à plusieurs reprises, (ne serait-ce que par l'évocation de sa proximité avec Napoléon) mais aussi son côté inventif en amour, avec son refus de l'hypochrisie et de la résignation.

Le film est sorti en 1962, en pleine Guerre froide. A un moment crucial de leur parcours, lorsque les deux hommes ont une longue conversation nocturne sur Catherine, Jules, l'allemand évoque le chant d'un animal dans la nuit, dont il dit que « c'est une sorte de taupe ». Or, Catherine voit de moins en moins bien, doit porter des lunettes... Cependant, les trois personnages sont des « taupes », des agents doubles dans ce lien amoureux à trois (voire même à cinq, comme nous le verrons plus tard) qui les pousse à lire « Les affinités électives » de Goethe. Chacun d'eux joue à la fois pour et contre son propre camp. Truffaut s'inspire ici de sa propre jeunesse, en décrivant une amitié à toute épreuve entre deux jeunes hommes qui grandissent ensemble, pour ainsi dire. De plus, il écrit le scénario du film en se basant sur le roman du même nom, de Henri-Pierre Roché, publié en 1953. Cet ex-Dada, ami des surréalistes, cherchait à transmettre une morale neuve, affranchie des contraintes sociales de l'époque. Il est devenu à la fin de sa vie un grand ami du jeune cinéaste et lui a proposé de porter à l'écran son roman. En effet, Truffaut avait été saisi par la découverte de ce roman qui évoquait une révolution sexuelle et qui resta son livre de chevet toute sa vie durant.

Le narrateur, puisqu'il y en a un dans le film, reprend des passages entiers du roman. Sa présence accentue l'effet de mise en abîme et vient contrebalancer le procédé cinématographique de prédilection, l'ellipse, cher à Truffaut, comme l'écriture impressionniste de Roché. Le cinéaste met l'accent sur la prépondérance du vécu subjectif des personnages, en les filmant très souvent dans le cadre d'une fenêtre. Même le public est sollicité en ce sens, certaines scènes étant filmées d'une fenêtre ou d'une locomotive, Truffaut invitant ainsi les fantasmes du spectateur à entrer dans le tourbillon de cette histoire. Le fantasme de chacun des personnages prend le pas sur la réalité des événements et induit même leur cours. Les trains qui passent en vitesse semblent eux aussi des personnages du film, *deus ex machina* séparant inexorablement, comme un couperet, l'avant de l'après, car le temps chronologique gagne la bataille contre le temps subjectif. D'un autre côté, leur grande vitesse à l'écran, leur passage inébranlable rappellent la force de la pulsion qui meut les personnages du film.

Je vais maintenant raconter l'histoire de Jules et Jim un peu plus en détail. Dès le début, dans le Paris de la Belle époque, ils sont inséparables. On les surnomme Don Quichotte et Sancho Panza, sans que l'on sache qui est qui, puisqu'ils sont surtout un *alter ego* l'un pour l'autre (vers la fin du film, Jules vit avec Catherine dans un vieux moulin). Des bruits courent sur le lien entre les deux hommes. « Leur amitié ne connaîtra pas d'équivalent en amour », précise le narrateur. Elle est faite de longues discussions à partir de leurs lectures et de leurs écrits, mais aussi de jeux, de sport et de la recherche commune - allant jusqu'à l'entraide et au partage - d'une femme qui ne serait pas comme les autres et avec laquelle ils pourraient se marier et avoir des enfants. Alors, ils s'emploient à rencontrer une suite de femmes. La description de ces innombrables femmes ainsi que leur apparition à l'écran sont faites sur le mode de la collection, qui n'est pas sans rappeler « l'air du catalogue » de Leporello dans *Don Giovanni*, ainsi que la névrose obsessionnelle. Dans l'après coup de ce défilé de femmes, Jim tombe sur une jolie femme silencieuse qui est dite « pas idiote », mais « creuse », « c'est creux dans sa tête », selon l'homme qui la fréquente et qui conclut : « c'est la chose... un bel objet. C'est le sexe. Le sexe à l'état pur ». Jim a par ailleurs une fiancée, très amoureuse de lui, Gilberte, mais avec laquelle il évite de s'engager, ayant édifiée une théorie tout aussi alambiquée qu'obsessionnelle pour justifier son hésitation à se marier. Elle finit par accepter et intégrer ce fantasme, ce qui permet la pérennité de leur lien. Cependant elle n'en pense pas moins, alors que Jim la croit « raisonnable et patiente ». Enfin, Jules et Jim tombent tous les deux amoureux d'abord d'une statue au sourire mystérieux. Peu après, ils rencontrent Catherine, dont le sourire leur rappelle la statue et qui ainsi les fascine. Une amitié joueuse s'installe un temps entre les trois personnages, ils passent même des vacances ensemble à la mer, Catherine appelant les deux

hommes « les enfants » et s'assurant d'entretenir un lien de séduction avec Jim, à travers des regards, des dialogues et des sourires, tout en étant officiellement la fiancée de Jules, qui est éperdument amoureux d'elle. Jules prévient Jim dès le départ, en lui posant un interdit, en cohérence avec le code d'honneur de leur amitié : « pas celle-là, Jim, n'est-ce pas ?! ».

Ce temps béni du bonheur et de l'insouciance est émaillé de jeux de déguisement, et même d'une séance de travestissement de Catherine en homme. Tout le long du film, les habits et accessoires des personnages et donc la mode sont utilisés par Truffaut comme des masques conformes à chaque époque, alors que les héros ne changent pas du tout physiquement, malgré le temps qui passe (plus de deux décennies). Toutefois chez Catherine, contrairement aux deux hommes, il y a un petit changement: elle se met à porter des lunettes par moments, sorte de masque qui semble aussi un signe discret du vieillissement, de sa condition féminine. Néanmoins, derrière la beauté des visages lisses, sans rides, la mort rode imbattable et dans l'ombre des rires et des jeux amicaux, la passion, le désir et la pulsion mènent la danse et font des ravages.

Suite à un enchaînement d'erreurs en apparence négligeables, erreurs commises d'abord par Jules, ensuite par Jim, Catherine choisit d'épouser Jules. Il s'agit à mon sens d'un passage central du film, qui permet de mieux saisir la position de la femme ici. Catherine, malgré les apparences et sa forte personnalité qui semble tout diriger et se faire obéir des deux hommes rien qu'avec un sourire, est prise dans le désir de l'Autre. Elle semble, dès le début, attirée par Jim, mais attendrie par Jules et son amour fidèle pour elle. Ses parents sont morts, elle est seule, a besoin de protection, tout en exigeant un respect sans faille. Tout a l'air idyllique, mais elle ne peut que sanctionner le moindre faux pas de l'un ou de l'autre, les mettre à l'épreuve à son corps défendant, car elle doit choisir entre eux. Et elle fait un choix de raison.

L'une des scènes centrales de l'intrigue a lieu de nuit à Paris, sur les quais de la Seine. Catherine y met en scène une sorte de tentative de suicide afin de mettre à l'épreuve la virilité de ses deux prétendants, à son corps défendant. Le mépris masculin structurel pour la femme, même dans ce cas de fascination soutenue par l'art (la statue), se manifeste inexorablement. D'ailleurs il s'agit de la fascination éprouvée pour la perfection d'un objet inanimé, une statue. C'est d'abord Jules qui profère des mots cruels et blessants à l'égard des femmes, en se soutenant de citations de Baudelaire. Puis, le lendemain de cette scène, Jim – qui a su réagir à la mise en scène de la jeune femme - ne comprend pas que l'attendre une heure sur la terrasse d'un café est plus une preuve d'affection virile qu'une faiblesse qui attaquerait son statut d'homme par la menace de castration.

Catherine fait son choix. Elle suit Jules en Autriche et ils ont ensemble une fille, Sabine. Pendant la Première Guerre Mondiale les deux hommes sont enrôlés dans l'armée de leurs pays respectifs, chacun hanté par la peur de tuer l'autre au combat. La grande Histoire s'entremêle avec la petite histoire de nos trois héros. Ainsi, les deux amis restent toujours particulièrement courtois l'un envers l'autre, mais la rivalité latente qui les oppose, autour de leur objet d'amour, est mise en exergue par les images d'archive d'une violence extrême de la Grande Guerre et de l'autodafé des nazis. Ces images mettent en lumière aussi la poussée de la pulsion qui semble le fil rouge de ce film.

Après l'armistice, Jim rejoint Jules, Catherine et leur fille Sabine dans leur chalet en Autriche, pour des vacances idylliques lors desquelles il s'aperçoit non seulement que le couple de son ami bat de l'aile, mais que lui-même est amoureux de Catherine, qui l'encourage en ce sens. Jules le met en garde sur l'infidélité structurelle de Catherine, tout en lui demandant de faire couple amoureux avec elle, afin que lui, Jules ne la perde pas complètement, donc pour éviter qu'elle ne le trompe en s'en allant avec un autre qui ne serait pas son ami fidèle. La guerre a laissé des blessures ouvertes chez chacun d'eux. L'angoisse s'est installée et la mort rode depuis, même si des instants de bonheur restent possibles et sont toujours recherchés, surtout par Catherine. Jim, qui se considère un perdant et un raté, renoue ainsi avec son désir et avec la pulsion de vie, grâce à Catherine et Jules, ainsi qu'à leur fille. Pour ce qui est de la maternité, Truffaut met en scène une mère qui ne s'occupe pas tellement de son enfant, se consacrant plutôt à ses amants. Jim vit pleinement ce moment de passion avec Catherine. Plus tard, lorsqu'il doit revenir de Paris pour se marier avec elle, des tensions apparaissent, car il ne parvient pas à quitter en temps et en heure sa fiancée de toujours, Gilberte. De plus, il commet l'erreur de laisser entendre à Catherine cette difficulté. Elle se venge alors par « esprit de justice » en le trompant à son tour, afin qu'ils repartent « à zéro ». Ils commencent par essayer d'avoir un enfant, mais n'y parviennent pas tout de suite, ce qui est insupportable pour Catherine. Elle provoque une nouvelle séparation, que Jim accepte un peu trop facilement.

C'est toujours Jules qui joue le rôle de secrétaire dans l'échange de lettres entre Jim et Catherine. Quant à Gilberte, elle joue les facteurs. Néanmoins, autant Jules que Gilberte exercent en souterrain et en sourdine, dans l'ombre, un certain pouvoir de nuisance sur la vie du couple d'amoureux.

Finalement, après une suite de quiproquos et de contretemps, Jim et Catherine - pourtant très exaltés par leur passion amoureuse - se séparent définitivement, selon son vœu à elle, n'étant pas parvenus à avoir des enfants ensemble.

La déception laisse des traces indélébiles chez chacun des trois héros du film, mais les braises du désir ne sont pas éteintes. Des années plus tard, Jules et Jim se retrouvent par hasard devant leur club de boxe à Paris. Une ballade à trois, en forêt, leur rappelle leur amitié joyeuse d'antan. Pourtant, Catherine utilise encore une fois la mascarade, afin de surprendre à nouveau ses deux soupirants, en les abandonnant bouche bée, le soir venu, pour un troisième. Ce troisième homme est en fait un personnage central du film, « l'ami des peintres et des sculpteurs ». C'est lui qui a fait découvrir à Jules et Jim, peu après leur rencontre, des images d'une sculpture représentant une femme grossièrement esquissée, au sourire tranquille qui les saisit. Cet ami, Albert, lui aussi épris de Catherine, a été utilisé par elle durant toutes ces années comme une sortie de secours, un partenaire de jeu, de créativité et de jouissance. En fait, Albert est comme la personnification de la capacité de cette femme à sublimer sa pulsion. Si Jules et Jim sont des grands théoriciens, Catherine et Albert sont maîtres dans l'art de la légèreté. Ils composent et interprètent d'ailleurs ensemble la chanson « Le tourbillon de la vie », sorte de clé de cette histoire de marivaudages. Albert semble, comme Catherine, un représentant du féminin et de l'inconscient, ainsi que de son emprise sur les personnages qu'il prend toujours par surprise.

Face à la faible réaction de Jim à cette nouvelle provocation censée le rendre fou de jalousie, Catherine revient à la charge une dernière fois, au petit matin, en réveillant Jim par l'appel du klaxon de sa voiture et ensuite par celui du téléphone. Elle parvient à le sortir du lit de Gilberte, avec laquelle il est sur le point de se marier. Mais arrivé au vieux moulin où vivent Jules et Catherine, Jim prend ses distances et tient un grand discours alambiqué à Catherine pour lui faire comprendre qu'ils sont définitivement séparés et qu'il ne s'engage donc pas. Elle le menace alors avec un revolver, lui dit « Tu vas mourir...Tu me dégoutes, je vais te tuer, Jim... Tu es lâche, tu as peur », mais elle ne tire pas sur la gâchette et ne réussit pas à l'empêcher de prendre l'arme et de s'enfuir.

Tout au long de l'histoire qui dure plus de vingt ans, Jim hésite à s'engager, que ce soit avec la fidèle Gilberte, la fiancée de toujours, ou bien avec l'infidèle Catherine, l'amante inatteignable. Afin de se justifier devant elles, Jim théorise et rationalise de manière obsessionnelle cette position par rapport à son désir et au désir de l'Autre. Elles n'en croient pas un mot, ne sont pas dupes, ni l'une, ni l'autre.

Quelques mois plus tard, Jim revoit par hasard Jules et Catherine au cinéma, pendant la projection d'un journal montrant l'autodafé organisé par les nazis en mai 1933. Les trois amis repartent en ballade, dans la nature, en voiture et, comme toujours, c'est Catherine qui conduit, mais imprudemment et dangereusement. C'est la pesanteur que l'on perçoit, qui contraste avec la légèreté des balades à vélo

d'antan. A peine assis à une table dans une guinguette au bord de la Seine, les deux hommes entament une conversation en remarquant, accablés, que désormais les nazis brûlent les livres.

C'est d'évidence la fin d'un monde. Leur monde. Seuls la nature, omniprésente dans le film, et les couples d'amoureux à l'arrière-plan résistent au cours de l'Histoire. C'est alors que Catherine invite Jim à la rejoindre dans sa voiture et Jules à les regarder bien. A nouveau les deux hommes lui obéissent, dociles. Souriante, après avoir enlevé ses lunettes de vue, Catherine, tout en souriant à Jim et au spectateur de son plus beau sourire, lance la voiture à pleine vitesse sur un pont en ruine. Elle se tue ainsi avec Jim, dans la Seine. Jules organise leurs funérailles et se sent ensuite « soulagé ». « Ils ne laissaient rien d'eux. Lui, Jules, avait sa fille », rappelle le narrateur et il conclut: « Catherine avait toujours souhaité qu'on jeta (ses cendres) dans le vent, du haut d'une colline, mais ce n'était pas permis ».

Le fil rouge de cette histoire est le semblant, que les trois protagonistes utilisent à souhait, tout en se faisant piéger par lui. Le langage lui-même, au moyen des mensonges, du mi-dire et des non-dits sert de masque à Catherine. Par ailleurs, les corps sont totalement impliqués dans cette intrigue où la sexualité est l'enjeu du début à la fin. Et, comme le remarque Jules, l'allemand « les mots ne peuvent pas avoir la même valeur (dans deux langues différentes), puisqu'ils n'ont pas le même sexe. » Apprenant qu'en allemand « la vie » est neutre (*das Leben*), Jim conclut : « La vie, neutre ?! C'est très joli. Et surtout très logique ».

Truffaut fait appel également aux éléments naturels: l'élément de prédilection de Catherine semble être l'eau, celle de la mer, des lacs, du fleuve, apaisante, joueuse, mais pouvant s'avérer dangereuse aussi. Catherine joue avec le feu et avec l'eau, comme elle joue avec la vie et la mort. Au début, lors de sa rencontre avec Jim, sa robe prend feu comme leur désir qui s'enflamme déjà dangereusement. À la fin, les flammes s'emparent des deux cercueils au funérarium comme lors d'une descente aux enfers. Par ailleurs, le feu destructeur est présent dans les images d'archive concernant la Grande guerre et la montée du nazisme. Ainsi, entre Eros et Thanatos, les effets dévastateurs de la pulsion déchaînée émaillent le film.

Les moments d'exaltation amoureuse et de bonheur sont associés à l'air, à travers la présence du vent et de la musique. La légèreté qui caractérise, du moins en apparence, Catherine, semblant être son *credo* insoutenable pour Jules comme pour Jim, s'avère plus complexe, telle qu'elle est décrite dans la chanson « Le Tourbillon de la vie », écrite par Serge Rezvani, dit Bassiak – Albert dans le film et qui, rien que par son titre, met en avant l'air comme élément mouvant qui emporte les protagonistes avec lui, comme le temps.

Mais Catherine est finalement tout aussi prise dans la pesanteur, au fur et à mesure que le temps passe et que l'aire de jeu se restreint de ce fait. Puisqu'à un moment donné les jeux sont faits, et c'est l'horloge biologique qui est érigée en juge du destin féminin, contrastant avec celui des hommes. C'est alors que l'élément solide, la terre de la pesanteur, sera utilisé par cette femme comme rampe de lancement pour un ultime saut, une dernière légèreté, aussi fatale soit elle, suicidaire et criminelle à la fois, ultime jeu espiègle, mené jusqu'au bout avec le sourire. Jules avait dit : « mais c'est une reine Jim ! Et je vous parle franchement. Catherine n'est pas spécialement belle, ni intelligente, ni sincère, mais c'est une vraie femme. Et c'est cette femme que nous aimons. C'est elle que tous les hommes désirent ». Cette « vraie femme » est celle, parmi toutes les autres, qui prend des libertés par rapport au registre phallique, celui qui domine le fantasme obsessionnel, ainsi que le fantasme hystérique.

Pour conclure, voici ce que Lacan disait à ce propos de la femme, en 1968, dans son Séminaire¹ : « La Femme dans son essence, si c'est quelque chose, et nous n'en savons rien, elle est tout aussi refoulée pour la femme que pour l'homme. Et elle l'est doublement. D'abord en ceci que le représentant de sa représentation est perdu, on ne sait pas ce que c'est que la Femme. En ceci ensuite, que ce représentant, si on le récupère, est l'objet d'une *Verneinung*. Qu'est-ce d'autre qu'une dénégation que de lui attribuer comme caractère que de ne pas avoir ce que précisément il n'a jamais été question qu'elle ait ? Il n'y a pourtant que sous cet angle que la Femme apparaît dans la logique freudienne – un représentant inadéquat, à côté, le phallus, et puis la négation qu'elle l'ait, c'est-à-dire la réaffirmation de sa solidarité avec ce truc, qui est peut-être bien son représentant mais qui n'a aucun rapport avec elle. Cela à soi tout seul devrait nous donner une petite leçon de logique, et nous permettre de voir que ce qui manque à l'ensemble de cette logique, c'est précisément le signifiant sexuel ».

Pour illustrer le fait qu'une femme qui n'est pas toute-phallique témoigne de l'impossibilité du rapport sexuel, pourtant fantasmé dans la névrose, je conclus en citant le préambule du film où l'on entend Catherine dire, en voix off :

« Tu m'as dit : 'je t'aime',
Je t'ai dit : 'attends',
J'allais dire 'prends moi',
Tu m'as dit: 'va-t'en' ».

¹ J. Lacan, Le Séminaire livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, (1968-1969), Paris, Seuil, 2006, pp. 226-227.

BIBLIOGRAPHIE

- Freud, Sigmund, « Pulsions et destins des pulsions », « L'inconscient » et « Le refoulement », 1915, in *Métopsychoanalyse*, Éditions Gallimard, (Collection Folio essais), Paris, 1990.
- Freud, S., « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort » (1915), « Au-delà du principe de plaisir » (1920) et « Le Moi et le Ça » (1923), in *Essais de psychanalyse*, Éditions Payot, (Collection Petite bibliothèque Payot), Paris, 1981.
- Freud, S., *Psychopathologie de la vie quotidienne*, (1901), Éditions Payot et Rivage, Paris, 2001.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.
- Lacan, J., *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Éditions du Seuil, Paris, 2006
- Lacan, J., *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Éditions du Seuil, Paris, 1975
- Truffaut, François, *Les films de ma vie*, Éditions Flammarion, Paris, 1975.

LOVING THE PERFECT OTHER*

GABRIEL LAZĂR**

ABSTRACT. The article brings together a Charles Bronson ‘false’ western and Jacques Lacan’s ‘theory of the four discourses’ in order to illustrate the excessive symbolization of the hysteric jouissance, in its manifestation as a quest against satisfaction, a quest for the perfect Other. Employing Freud’s concepts of death drive and repetition compulsion, the hysteric position is further distinguished from both the obsessional subject and ‘non-hysteric’ woman, which has access to a non-phallic, supplementary jouissance. A thief that stole a widow’s heart is believed dead, and she uses his death to raise their short relation to a perfect, ideal level. When the thief returns, he is rejected, so that she can maintain the absolute, symbolic love for his *dead-perfect* alter ego.

Keywords: *hysteric jouissance, Lacan, perfect love, theory of the four discourses, death drive.*

It is certainly not a famous movie... It was released in 1976 in United States, and it stars Charles Bronson and Jill Ireland, who is actually his real-life wife. They also played together in several other movies – at the time *From Noon till Three* was released, they were married eight years and starred together in twelve productions. This movie is advertised as a “western comedy”, since it has plenty of amusing scenes; yet, if we look only at its ending (one of the two main characters shoots herself, and the other ends locked up in the loony bin), we could see that there's more to it than a comedy. It could be called a “false western”, since it has the right setting and the basis of the plot also fits – a bank robbery gone wrong – yet it is about something else entirely.

Charles Bronson is known for playing in much more action-oriented movies, some of them quite violent, in which he usually plays the role of a fighting hero, a “tough guy”, a “real man” so to speak. For example, in *Death Wish* (1974), he is an

* A reading of the movie *From Noon till Three* (USA, MGM Studios Inc., 1976).

** Technical University of Cluj-Napoca, Faculty of Electronics, Telecommunications and Information Technology, Communications Department. Founding Member of the Forum of the Lacanian Field Romania.

architect who takes revenge for the death of his wife by hunting the street punks who killed her. In *Death Wish II* (1982), he plays mostly the same role, avenging the death of his daughter and housekeeper. *Death Wish III* – it's a friend's death that must be avenged. In *Death Wish IV* (1987), his girlfriend's daughter dies from an overdose, and Charles Bronson destroys the responsible drug cartel... *Death Wish 5* – his fiancée is killed... A lot of blood, gunshots, death and not too much love in these movies.

In contrast, *From Noon Till Three* is a slow paced movie, and much more focused on the “affairs of the heart”. It's certainly an atypical movie for Charles Bronson, and that, for me, makes it even more interesting. Just a few words about the director – Frank D. Gilroy – he is also the screenplay writer and, moreover, the author of the original novel on which the screenplay is based¹. He also wrote plays, and his movies also seem to retain that theatre-like quality, sometimes not to his advantage; his 1977 *Nero Wolfe* adaptation for the ABC television waited two years before being broadcast, because the ABC executives felt that the movie was too slow and the actors were talking too much.

Plot

The movie's very first scene starts with a dream: Graham Dorsey (Charles Bronson) is part of a gang, on their way to rob a bank in a small town nearby. They stop in a forest, and Graham takes a midday nap – and has a nightmare: he dreams that the robbery fails and his comrades are shot one after another, and he wakes with a scream right when a gun (in his dream) is pointing at him, ready to take his life. The nightmare leaves a strong impression upon him and seems to give him second thoughts about the robbery, and – after they resume their journey – he leads his horse into a prairie dog hole, without anybody noticing, in order to make its leg go lame. They now have to shoot the horse, and, since they need another one, the gang stops at the ranch of the widow Amanda Starbuck (Jill Ireland), still at some distance from the town. She denies having a horse and Graham is sent to check the barn. He does see a horse, but lies to his men about seeing one, so what he wanted happens: he is left behind at the ranch, to wait three hours for their return. Since he's also quite impressed by the beautiful widow, he convinces her into showing him all the rooms in the house, including the bedroom... of course, just to make sure that there's nobody else there hidden in the house. There, he finds out that the widow still keeps his dead husband's clothes lying on her bed,

¹ The full name of the book is: *From Noon Till Three: The Possibly True and Certainly Tragic Story of an Outlaw and a Lady Whose Love Knew No Bounds* (Frank D. Gilroy, Doubleday, 1973).

undisturbed, just like they were on the night he died. She didn't use that bedroom since, making the room a museum, and much the same thing happened to the music instruments room. At this point, he throws away his gentleman's mask and tries to force upon her. After a fight, Mrs. Starbucks gives up, but resorts to another trick, by playing dead in the bed: "Enough! If you're so depraved you'd inflict your desires on an unwilling body, then – proceed!" Graham retorts with a similar trick, by pretending he is impotent, that, since "the one he loved" passed way, he can't... get it up. She believes him and, trying to help, the whole situation ends up with the "eunuch" making love three times with the former "unwilling body". In the time they have left, they declare their love to each other, bathe in a lake, talk about their future and dance to Amanda's mechanical music box, with Graham dressed in Mr. Starbuck's clothes. Soon they find out that the robbery went wrong, the gang members were caught, and they will be hanged at 5 p.m. that afternoon. Graham is actually quite happy with the situation, since all he wants now is to stay with Amanda, but she doesn't see the things in quite the same way: he's a man, he has to save his friends, with any cost, even if this means giving up everything, her person included. Graham sees that he must play along, and he rides out pretending to go after his comrades. His idea in fact – is to only take another nap, after he'd left her sight.

In the meantime, and unfortunately for him, the town citizens formed a posse, knowing there's a missing outlaw, and they start chasing him. Graham has to run, hide and, in order to escape the hunters, he forces a dentist he meets on the way to swap clothes. The dentist is shot, and everybody assumes Graham died, including Amanda, who faints at the moment she sees the body covered in blood and dressed in Mr. Starbuck tuxedo. Because they recognize the tuxedo and seeing that Amanda is wearing that day a lively red dress (after two years of mourning and black dresses), the town people realize that she was having an affair with Graham. At first, they ostracize her, but a courageous act from her part, going in the middle of the town and professing her love to the dead outlaw, makes everybody's heart melt. The town forgives her, and she's admired for her honesty and love. She's also heard by a writer that happened to be that day in the city; and soon enough, her story becomes a worldwide bestseller, followed by a stage play and a popular song that follows the notes from Amanda's music box. Her house becomes a museum, and the city blossoms with tourists coming to visit her house and take autographs. She's now wearing white, and she's wealthy and famous. Meanwhile, Graham lives the destiny of the dentist whose clothes he had stolen: the dentist was for some time replacing gold teeth with "cheap substitute that didn't last a week"; and soon Graham is arrested and put in prison for one year by a judge with thick spectacles and a front ugly-looking tin tooth ...

After a year, Graham returns in a disguise to the town. After visiting his grave, he goes to Amanda's ranch, with a group of tourists, staying again behind and trying to show himself to her, hoping to renew their relationship. **She doesn't recognize him**, even after he removes his false beard: "he's not as tall, nor as handsome, as the Graham in her book". And when he chases her again to the bedroom, in a desperate repetition, shouting to her things about them that he believes nobody know, she shouts "That's in the book! It's in the book!". In the end, she does recognize him, when Graham shows her the only thing that... wasn't in the book. She is now completely lost; his "not-dying" act is for her a huge blow: the legend she created, about Graham and Amanda, will now be destroyed. He can't even pretend to be somebody else, and live with her, since this would still ruin the legend. In her words: "That was before, when there were just the two of us! Now we have all the others to consider [...] All the people throughout the world, who have been affected by our story!" and "You and I have become more than ourselves. Being more than ourselves we're obligated to subordinate our lesser selves to our greater selves!"

Of course, Graham doesn't want fame, he just wants a happy life. In a final pretense, she hugs him, and taking his gun, shoots herself, after first pointing the gun at him. Now Graham has lost everything: the woman he loved, and also – his real identity. Women he'd known before, outlaws he'd ridden with, they all fail to see through the veil of the shrouding legend. At the same time, he can't escape it: the music of the music box now plays in every bar, driving him mad, and he even walks in on a stage production of his love story. Everybody laughs when he says who he is, and in the end he's sent to an asylum; at this point the movie ends with the big smile on Graham's face: finally, people recognize him.

Analytical detour

In his XVIIth seminar², the French psychoanalyst Jacques Lacan answered to the '68 events with his "theory of the four discourses", each based on a minimal number of places and variables (four), and each establishing a specific social link. This theory was built on a number of concepts elaborated in his previous seminars, including careful, thorough readings of a number of Freudian texts. Lacan's efforts aimed to recast Freud's psychoanalysis in a more modern framework, free from any mythical dimension, in which discourse is analyzed as an algebraic, structural form, a "logico-mathematical" reduction. The purpose of such an endeavor being that of an

² Jacques Lacan, *Sem. XVII - The Other Side of Psychoanalysis*, 1969-1970.

easier integration into the analytic practice of certain Freudian theoretical innovations that, according to Lacan, Freud didn't take into account well enough in his practice.

The first terms involved as variables in Lacan's discourses theory come from an older, almost invariant like definition given by him during his teaching to both the signifier and the subject: "the signifier (S_1) is that which represents the subject ($\$$) for another signifier (S_2)". More precisely elaborated, the signifier S_1 , called the *master signifier*, represents the subject for *all other signifiers* (S_2); the latter are also called "the field of Other", "the battery of signifiers" or "knowledge" (*savoir*). The notion of the signifier is taken from Saussure, Lacan keeping the idea of "signifiers" as related to language, acting as differential elements that constitute what Lacan called *the symbolic order*. This definition provides the basic matrix on which the discourse apparatus will be built:

$$\frac{S_1}{\$} \rightarrow S_2$$

We can say here that the $S_1 \rightarrow S_2$ relationship presents the first half of the structural apparatus proposed by Lacan, but one in which the *traumatic* aspect is still missing – it shows a logical articulation completely caught in the dimension of the signifier³.

In order to complete the schema, Lacan adds the traumatic event, in its relation to the concepts of *repetition* and *jouissance* derived from Freud's text *Beyond the Pleasure Principle*⁴. In this writing, Freud uses, among other elements, the recurrent dreams of war neurotics to infer the existence of something beyond the pleasure principle, older and more fundamental, that he calls "the principle of repetition compulsion" and advances the notion of a "death drive". He attributes this compulsion to every neurotic, as something often unpleasant, related to their behavior, which can be traced and retraced during their lives: personal fate, essential trait of character. The definition given to the purpose of a dream is changed too: instead of "satisfaction of a desire", the primordial role is rather a protective investment of psychic energies in order to master the traumatic impressions. At last, trying to connect sexual drives and the death drive, Freud searches for a common element and finally he states that every drive is an "inherent tendency of the living organism to *reproduce* [repeat] a state from the past".

³ J.- A. Miller, *Illuminations profanes*, Cours 11, 2006.

⁴ Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, 1990.

For Lacan, this “*reproduction* of a state from the past” is tightly woven with knowledge - a knowledge without an Ego, which appears together with the drive, so that its origins elude us. The knowledge involved in the drive is such that, through repetition, creates a loss of *jouissance*, imposing limits in the deathly “too much” of the satisfaction provided by sexual drives. In this loss of *jouissance*, another, substitutive, *jouissance* can appear – similar to the “drive sublimation” mentioned by Freud in his *Fort-Da* example. This surrogate *jouissance* will be called by Lacan “surplus *jouissance*” (Fr. *plus-de-jouir*) and its notation gives us the fourth element in the discursive schema: the lost object of primordial satisfaction – *a*:

$$\frac{S_1}{S} \rightarrow \frac{S_2}{a}$$

At the level of *jouissance*, the subject is at first only this lack (a *trou*-matism) and here Lacan advances a new definition: “the subject [is that] which a certain loss represents”. In this empty place, repetition and loss will create the subject’s unary trait, his “essential” character, the first master signifier: S_1 . The first articulated relation $S_1 \rightarrow S_2$ can now take place and, with it, the subject represented by S_1 is born. At the basis of the four discourses we thus find *jouissance*, trauma and repetition. How did Lacan arrive at his theory? One year earlier, in his XVIth seminar⁵, he starts from the Freudian distinction between the hysteric position and that of the obsessional, based on their relation to the traumatic event. For the hysteric, the lost object is seen as an aversion, an object of dissatisfaction, while the obsessional perceives it as a “too much”, an excess of pleasure – in another words, they start by choosing a different side of the coin (i.e. the drive). Lacan translates this difference as a different wager, punctuated by repetition, to be placed by the future subject when entering the world of the signifier; a Pascalian wager made by the subject with the Other, with a different stake: the man risks his life, while for the woman, the stake is her *jouissance*.

This “risk of life” will be next associated by Lacan with the Hegelian master-slave dialectic ($S_1 \rightarrow S_2$) and the “fight to the death” for recognition from the Other: the one fighting to the end is the master, while the other one chickens out but saves his body, keeping his *jouissance* - the slave, and here we're already very close to the “discourse of the master”, already illustrated in the last formula. Repeating the process, risking this unknown life more and more, makes the master alienate himself: he can get new slaves, new priceless objects, he will still be giving up his life, and

⁵ Jacques Lacan, *Sem. XVI - From an Other to the Other*, 1968-1969.

get farther and farther away from any relation to *jouissance*, which he can get only piece by piece from the others. Lacan models this as a Fibonacci series with an infinite limit and associates it with Freud's "interminable (infinite) analysis". Whereas in the case of the hysteric, since the stake is different, the series has a limit, which is a – the price of the hysteric as object of the Other's desire. Here the analogy is with Freud's (successful) "terminable (finite) analysis" and it is another way of saying that, in analysis, the subject should be put through a hysteric position, in contrast with enforcing his obsessional theories (as an aside: in the first case, we can see how the "discourse of the hysteric" is created; in the second, the "University discourse").

Due to her closer relation with *jouissance* (which, we saw, is coupled with knowledge), the hysteric is the one animated, throughout her life, by the "desire to know". The hysterics were those who made Freud listen to them and allowed him to build and advance in his conception of the unconscious. Things are here more complicated: for those in the feminine position, Lacan differentiates two types of *jouissance*:

- one which is not specific to the hysteric, associated with her body, "already there" – and which will become, much later, the "pas tout" of woman;
- the second one – of the relation with a man, or with the Other, that of being "the woman of a man", a *jouissance* satisfying itself with the *jouissance* of the man – and something that the hysteric tends to symbolize in excess, to render "absolute", *perfect*. Hence the effects: she will be dissatisfied with any other, non-absolute *jouissance*, and her symbolic relation with a man can become much more important than the actual, physical relation with him.

To conclude this detour, man's position can be seen as associated with S_1 (placed in the dominant position in the discourse of the master), which can be interpreted in various ways using concepts such as "univocal", "self-consciousness" or even "the illusion of the continuity of the I" as Lacan puts it. The hysteric position rotates the variables in their places with a quarter rotation (the specific *jouissance* of the "non-hysteric" woman will be discussed by Lacan in later seminars) and thus places the divided subject on the dominant position, questioning the supposed unity of the master ($\rightarrow S_1$). The hysteric "makes the man" (Fr. *faire l'homme*) by trying to make him "want to know" (S_2 as product) what her price is outside any discourse, what is her truth (a):

$$\frac{\mathcal{S}}{a} \rightarrow \frac{S_1}{S_2}$$

What Lacan does criticize in the case of the hysteric is its absolute, excessively symbolized *jouissance*, which makes her give up *any* other *jouissance*, thus cutting off her own roots for any other - even sublime, "mystic" - *jouissance*. In this respect, Lacan also "attacks" some of the myths proposed by Freud: the concept of a primordial, primitive father for example, enjoying all the women and suggesting a master who also masters *jouissance* will only enforce the Superego and the idea of a "combined parent" that is all-knowing and all-loving, a perfect being... An analysis where the analyst occupies the place of mother-and-father for the hysteric patient can only finish with *Penisneid* and a major dissatisfaction. For Lacan, on the contrary, the master is also castrated, he's not a master of *jouissance*, and he is a master only because he managed, somehow, to prove that he can put language to a good use: in Sophocles' tragedy, Oedipus is not Oedipus because he killed his father and slept with his mother, but because he answered to the riddle of the Sphinx in a *certain* way.

Interpretation

We can now return to the movie, and try to give it an interpretation, based on some of the notions raised above and also with an eye on this "hysteric excessive symbolization of *jouissance*". The music played by the mechanical music box, on which they dance, acts like the repetition, around which everything revolves: it's the same music with which the movie begins, the one on which they dance, dressed as Mr. and Mrs. Starbuck, and the same driving Graham crazy towards the end. A melody played by a "dead", mechanical instrument, repeating a tune similar to that from a ballerina music box; and even if the song remains the same, its perceived significance constantly changes, from something nice and innocent at the beginning, to something almost infernal to the end of the movie. Amanda will only make love with Graham when his ruse ("can't get it up") makes her believe she's the only one who could save him, the one who could make a man out of him, the one who could raise his dignity to its former status.

Before making love with Graham, Amanda was dressed in black; her husband, dead two years ago, had 67 years at the time of his death. And she was still keeping the bedroom untouched, as a museum, to honor his memory. It's a little bit unclear what type of physical relation they had, even when he was alive, but we can see, from her behavior after two years of his passing away, how much she was still attached to his symbolic stature. Although, not enough *yet* - she will have to repeat this process with Graham Dorsey, by putting him in the place of his dead husband (he literally occupies Mr. Starbuck's place, sleeps in his bed and wears

his clothes, invited by Amanda); when they hear about the hanging of his comrades, she basically sends him to his death – we could say, on one hand, in order to complete the repetition and reach her former widow state. On the other hand, it's more important for her how one dies, than how one lives – which again reveals the importance, for her, of the symbolic register. After bathing at the lake, while they hold together, she tells him: “If I should die this very minute, I wouldn't care a bit”, to which Graham retorts: “Well, if it's all the same to you, I would rather live”. This dialog shows perfectly their positions, the two sides of the coin, so different even when they're together: she's ready to die for their love, while he will do anything he can to save his skin (and keep his *jouissance*)... They are both true to their words: when the people in the town start blaming her for sleeping with Graham, she goes to confront them with no fear of being lynched. At the same time, Graham knows perfectly well how **not** to risk his life, and he manages to stay alive throughout the whole movie; yet, stripped of all his symbolic status, he can't find a single place in the world that would recognize him, with a single exception (the loony bin).

The “historical” dimension, associated with the hysteric's trauma and memories, is also quite present in her discourse: at the lake, when Graham tells Amanda that their gang, after robbing a bank, won't claim the heist but will rather announce that other gangs did it, she is shocked: “But they will go down in history, and you'll be unremembered!”. In the creation of her written love story, and believing him dead, Amanda rises the man she loved, and their relation, to an impossibly high status (not in the least, by describing him as *taller* than he was). This time the entire house becomes a museum, and she is also a part of it: dressed in white, she receives visitors, she's a part of the tour. At his return, Graham has no chance of competing with his *dead-perfect* alter ego. When faced again with the choices, “live a happy life” with him as a future banker, or fame, death and the immortality of their love story, she chooses the latter, sacrificing, in her own words, her “lower self”. A love larger than life, boundless. When the veil of her beautiful story was ripped, the only other defense she had against her lack was death. Compared with Amanda, while she choose her *jouissance* of the perfect love story and the perfect (dead) man, and nourishes it, making also the town prosper and making them famous in the whole world, Graham suffers all the effects of the spreading of their legend, wherever he goes: her choice of *jouissance* changes the world, she has created a new myth, and this is now hunting him, and his only escape is to hide from the symbolic order, to hide from the world.

Where I find the movie touching is in the three hours of happiness they briefly enjoy, like a small parenthesis in their destinies: they can actually “meet” because she's not yet completely taken with the perfect *jouissance*, and, for his

part, he could play the role of the master in the Lacanian sense, at the right time: he knew what to say, to make her love him. A beautiful image of the “sexual relation that doesn't exist” as Lacan says: when people meet, they meet by luck, by mistake, or when they manage somehow to cheat their fate. Otherwise, both characters in the movie seem like puppets driven to their fates by choices decided for them (by them?) a long time before the movie action even begins.

In the end, coming back to Charles Bronson and Jill Ireland as a real-life couple playing together in this movie, it may have been a chance for them, by enacting Graham and Amanda, to extract, let's say, that possible “fate” from their own marriage. They probably, maybe, didn't quite need it, but I think it is interesting that, playing in this “comedy”, they were at least given this chance.

REFERENCES

- Gilroy, Frank D., *From Noon Till Three: The Possibly True and Certainly Tragic Story of an Outlaw and a Lady Whose Love Knew No Bounds*, Doubleday, 1973.
- Freud, Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle*, W. W. Norton & Company, 1990.
- Lacan, Jacques, *Sem. XVI - From an Other to the other*, Karnac Books, 2002.
- Lacan, J., *The Other Side of Psychoanalysis Bk. XVII*, W. W. Norton & Company, 2008.
- Miller, J.- A., *Illuminations profanes - Cours 11*, online text, 2006
(<http://jonathanleroy.be/2016/02/orientation-lacanienne-jacques-alain-miller/>)

LES FEMMES DEMONS ET LEURS MASCARADES – QUELQUES SYMPTOMES DU CINEMA JAPONAIS

FLAVIU VICTOR CÂMPEAN*

ABSTRACT. The Demon Women and Their Masquerades – a Few Symptoms of Japanese Cinema. The demon woman is a frequent theme in Japanese cinema, pertaining to more than an imaginary hypostasis of femininity. Jacques Lacan, in his brief and rare references to Japanese Cinema and particularly to Nagisa Oshima's *Realm of the Senses*, points out the specific power of feminine eroticism which goes beyond the masquerade. This unanalysable « power of Japanese women » is stated by Lacan within the context of what he calls the *sinthome* in his analysis of James Joyce's oeuvre. This paper is a psychoanalytical approach of Kenji Mizoguchi's *Ugetsu Monogatari* based on the aforementioned concepts and elaborations. Wakasa, the main feminine character, is thus connected to Lacan's views on *Woman (femme)*, on the relation between the Phallus and the feminine masquerade and, ultimately, to the Real dimension of the phantom.

Keywords: femininity, phantom, real, Japanese cinema, masquerade, demon.

Le pouvoir des Japonaises

En 1976, vers la fin de son enseignement, le septuagénaire Jacques Lacan fait référence à un film japonais hyper-sexualisé et très sanglant, dans le contexte de considérations sur James Joyce et sur ce qu'il nomme « le stigmate du réel », destinées à montrer que la fonction phallique, Φ , aura toujours au moins un cas où elle sera négative. Je n'ai pas l'intention de présenter maintenant les formules de la sexualité ni d'entrer dans les subtilités de la castration féminine relue par Lacan

* Département de Philosophie, Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie; Centre de Philosophie Appliquée, Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca; Membre du Forum du Champ Lacanien Roumanie. Email: flaviucampean@gmail.com.

le long de sa carrière, à partir du bien-connu *continent noir* de la sexualité féminine invoqué par Freud 40 ans avant. Je n'ai pas l'intention non plus de me pencher sur le film en cause, très célèbre maintenant, appartenant à Nagisa Osima, *L'empire des sens* (1976). Mais l'amorce de ma démarche part d'une remarque d'ailleurs plaisante de Lacan, conformément à laquelle il a commencé à comprendre le pouvoir des Japonaises seulement en voyant les scènes érotiques violentes, dont il déclare l'avoir troublé : « J'ai été soufflé parce que c'est de l'érotisme... je m'attendais pas à ça en allant voir un film japonais... c'est de l'érotisme féminin. Là, j'ai commencé à comprendre le pouvoir des japonaises »¹. Plus encore, en parlant avant du fait qu'un catholique de bonne souche, jésuite, tel Joyce, est inanalysable, Lacan précise que quelqu'un avait attiré son attention sur le fait qu'il avait déjà dit cela sur... les Japonais. Ensuite, de manière surprenante, il accentue qu'il maintient cette affirmation. Bizarre juxtaposition entre Joyce et une maîtresse japonaise castratrice qui, c'est toujours Lacan qui le dit, transgresse l'extrême même de l'érotisme du fantasme de tuer son mari. En d'autres mots, elle transgresse la mascarade érotique, mais vers quoi ? Ou bien, ne s'agit-il que d'un accomplissement de la mascarade féminine vers un au-delà de la castration ? Vers ce que Lacan nomme la jouissance féminine qui déborde la fonction phallique, corrélative au statut de la femme comme *pas toute* ? Y-a-t-il quelque chose de plus éclaircissant que ce cas : la maîtresse qui refuse le tout phallique en incorporant le pénis reste d'une manière quasi-mélancolique, on pourrait dire dans la poche de son kimono, mais à la fois dans le cadre du drame de la castration réalisée, structurée autour de l'objet a^2 , - $\Phi(x)$ n'est pas valable pour tout x ? Vers ce qui signifie *le sinthome*, associé à la fin de l'analyse – un passage de symptôme à *sinthome* – et qui donne d'ailleurs le titre du séminaire en cause, où il s'agit beaucoup de Joyce, mais aussi un petit peu d'un « bout de réel » indiqué en cinéma et du *pouvoir des Japonaises* ? Mais pourquoi finalement un film japonais ? N'oublions pas que Lacan a étudié le japonais aussi, non seulement le chinois, fasciné par le lien et le scindement entre l'écriture et la parole, entre les caractères chinois qui « travaillent le japonais » (*Le Séminaire, Livre XVIII*) et, de même que dans le taoïsme, par la relevance du vide dans la culture et la langue japonaises. Et pourquoi la référence à un film contemporain à lui, de la nouvelle vague japonaise, lorsque, aussi bien dans les légendes bouddhistes japonaises que dans la littérature XX^e siècle ou dans l'art, les estampes ultraconnues par exemple (que c'est toujours

¹ J. Lacan, *Le Séminaire Livre XXIII, Le Sinthome*, Staferla.free.fr, p. 77.

² « Ce que fait l'hystérique peut s'inscrire dans ce sens. À savoir qu'il ou elle soustrait ce a comme tel au 1 absolu de l'Autre [...] Tel est ici le drame qui se traduit - à être transposé du niveau où il est, où il s'énonce d'une façon parfaitement correcte, dans un autre - se traduit par l'irréductible béance d'une castration réalisée. » (*D'un Autre à l'autre, Le Séminaire, Livre XVI*, p. 169, Staferla.free.fr).

Lacan qui avait remarquées plus tôt à cause de leur *fureur copulatoire*³) offraient apparemment une expérience beaucoup plus riche des enjeux psychanalytiques ? Les réponses demeureraient de simples hypothèses, mais, pour partir de quelque part, nous retenons le pouvoir des Japonaises qui tuent les hommes et en même temps la mascarade d'un tel pouvoir qui se situe entre hystérie et féminité, tâtonnant le désir de l'Autre et la position d'*objet a* cause de celui-ci, de même que la castration et l'énigme associée à la jouissance féminine. Un pouvoir / une puissance qui force en même temps jusqu'au mystère du silence (féminin) ou de l'irreprésentable au sens large, l'imaginaire dans son hypostase de – -φ – le phallus imaginaire restauratif de la chaîne signifiante qui rend compte du manque à être du symbolique. Un pouvoir filmique en fin de compte, du rythme qui déborde l'imaginaire, pas loin et pourtant différent du théâtre Noh ou Kabuki⁴, assez original même dans ses moments irreprésentables... Or, les fantômes femmes des films japonais, les démons qui ne font pas tellement peur ou du moins pas de manière déterminée, mais angoissent par quelque chose qui est au-delà de la demande de l'Autre⁵, ne sont pas tellement surnaturels, mais luttent et dansent de manière non

³ En 1967, Lacan fait un détour par les estampes japonaises où il met en exergue la représentation de la « *fureur copulatoire* » comme ce qui les caractérise. Lévi-Strauss avait parlé des estampes japonaises. Il les recevait de son père qui les lui achetait pendant son enfance. Puis, il les a achetées lui-même, bien avant d'aller au Japon et d'en parler. Lévi-Strauss ne fait pas référence à la *fureur copulatoire*. Sans doute Lacan est-il interpellé par cette représentation de la « *fureur copulatoire* » comme venant en opposition à sa formule plus tardive, « il n'y a pas de rapport sexuel » (Cf. Diana Kamienny-Boczkowski, « L'inconscient et la langue japonaise chez Lacan » in *Jacques Lacan, matérialiste*, p. 136).

⁴ Voir Donald Ritchie, *Japanese Cinema Film Style and National Character*, pp. xx-xxi. Après quelques exemples, l'auteur tire la conclusion que l'influence du théâtre Noh et, respectivement, Kabuki sur le film japonais est une « tout au plus intérieure ». Le même « esprit » qui les a créés a créé le film japonais aussi. On peut penser bien sûr à un mécanisme de refoulements et de déplacements des symptômes du Japon artistique traditionnel, qui le lieraient beaucoup plus au rythme et à l'événement filmique de la cinématographie classique japonaise qu'au théâtre moderne, malgré les affinités paradigmatiques avec ce dernier.

⁵ Une articulation inédite de la demande de la mère qui mine la dialectique du désir dans un sens quasi-hamletien se retrouve dans le film de Kaneto Shindo, *Le Chat noir – Yabu no naka no kuroneko*, 1968 (d'ailleurs le nom de tout un genre de films japonais aux fantômes), où la mère et la fille du protagoniste sont tuées tandis que celui-ci était à la guerre. Gintoki devient un samurai très respecté par la chance qui lui permet de tuer un ennemi célèbre pendant la guerre – thème très fréquent des drames d'époque, *jidaigeki* –, revenant ensuite chez lui, où on lui ordonne d'investiguer le cas de crimes bizarres : plusieurs samurais sont tués par deux femmes-démon, qui les abordent à la porte Rajomon (variation de Rashomon, tel que le titre du célèbre film de Kurosawa, ancienne porte de la ville de Kyoto), les attirant ensuite dans leur maison fantomatique d'un bocage. Évidemment, les fantômes sont la fille et la mère de celui-ci, qui avaient juré par un pacte avec « le maître de l'obscurité » de boire le sang des samurais après avoir été violées et tuées par ceux-ci. Si sa femme fantôme sacrifie sa vie de démon pour sept jours passés avec Gintoki, sa mère refuse de suivre celle-ci en enfer, commençant à lutter acerbement avec son fils.

rituelle avec leurs partenaires ; elles sont des dimensions psychanalytiques de cette articulation de la féminité, symptômes du monde japonais à *ciel ouvert* mais en même temps sublimé, même des « sinthomes » du cinéma japonais, si on force les affinités.

La mascarade réelle du fantôme – *La lune après la pluie*

Le cinématographe est une invention, *i. e.* une innovation technologique occidentale, et non pas artistique, insinuée dès le début dans les arts de l'image de manière très difficile et ambiguë, entre la reproduction de type documentaire des frères Lumière et la fantaisie burlesque de Georges Méliès. La contemporanéité idéique et les impasses dans la relation avec la philosophie post-métaphysique, de Bergson et Merleau-Ponty, à Deleuze, Nancy et Lyotard, jusqu'à Slavoj Žižek sont occidentales de manière tellement déconstructiviste qu'elles permettent de débats éternels sur l'englobement sans aucune résistance du film dans le discours philosophique, malgré certaines formes encore résistantes à l'interprétation. De même, l'approche psychanalytique de la cinématographie est devenue un pastiche des différentes théories comparatistes, surtout de celles qui sont politiquement et même idéologiquement militantes. Mais qu'est-ce qui se passe au contact avec l'Orient, où naît un cinéma forcé non seulement à se créer une esthétique propre, mais aussi une réalité à part, autonome aussi bien par rapport aux arts orientaux que par rapport aux écoles européennes et américaines de film ? Ici intervient d'un côté la liaison de la vie japonaise avec le vide, d'autant plus dans la ruine de l'après-guerre de l'impérialisme, et d'un autre côté la versatilité d'une langue où l'écriture de l'Autre se traduit par des traits à multiples facettes, dans ses caractères mêmes – kanji et dans les trois systèmes principaux. Ce qui en psychanalyse nous fait arriver à des multiples *noms du père*, comme le remarque Diana Kamienny-Boczowski⁶, d'où aussi la difficulté et la provocation au contact avec la psychanalyse (abordées en différentes occasions par Lacan, qui s'est même mis à apprendre le japonais, s'est intéressé au théâtre de marionnettes *bunraku* et a abordé la théorie du signe de Barthes concernant les systèmes d'écriture).

⁶ « Un autre point, souligné par Lacan, est que le sujet japonais serait, du fait de l'influence de l'écriture sur la langue, obligé de se servir de multiples traits identificatoires et non pas d'un trait unaire. Ce trait unaire, semblable à un trait d'écriture pour un sujet donné, est démultiplié dans la langue japonaise. D'où la fonction centrale de la politesse et ses apparitions massives dans les énoncés japonais. Ainsi, le japonais introduit non seulement l'importance de l'écriture dans la constitution du sujet, mais précède, dans l'œuvre de Lacan, la possibilité du pluriel des noms du père. » (Diana Kamienny-Boczowski, *op. cit.*, p. 137).

C'est précisément à cause de ces points majeurs que la cinématographie japonaise peut sous-tendre un jeu original de l'image-mouvement qui résonne directement aux paradigmes psychanalytiques, surtout à ceux lacaniens, en vertu de la présence de la féminité. Le va-et-vient cinéma-psychanalyse semble s'inverser, et dans ce contexte vaste les symptômes de la cinématographie japonaise sont déjà dans l'Occident psychanalytique, dans l'inconscient structuré comme un langage qui élude l'Autre de l'écriture chinoise, se remarquant chez certains metteurs-en-scène par de différentes sublimations allégoriques : ainsi, par analogie à la langue japonaise qui est constituée de mots d'esprit⁷, les films japonais sur les fantômes de la période ainsi-dite classique s'organisent dans ce que l'on pourrait nommer des cadres d'un Univers féminin, suivant Deleuze vis-à-vis des films de Kenji Mizoguchi⁸, le tout à partir d'un cadre *le plus au fond* de la maison qui est l'espace réservé à la femme pour créer un jeu marqué par une série de vides médianes⁹. C'est le cas d'un film bien connu lui appartenant, marqué par deux fantômes féminins, chacune étant une hypostase de la cause du désir et, bien sûr, des symptômes de l'homme qui convoite initialement la prospérité « trop humaine » de sa famille, ensuite le plaisir inhumain offert par une apparition : *Les contes de la lune vague après la pluie (Ugetsu monogatari, 1953)* – avec une narration simple à laquelle je m'arrêterai brièvement : deux frères ont des rêves de grandeur, le protagoniste, un potier qui veut s'enrichir dans des temps de guerre avec tous les risques afférents, mais arrive à être séduit par une femme démon. L'autre, en plan second, voudrait devenir samurai et surmonte tout pour cela, malgré ses gaucheries et sa lâcheté. Évidemment, leurs femmes pâtissent à cause d'eux, par la dégradation au statut de prostituée, respectivement par une mort violente. Je m'intéresse ici à la relation du personnage de base, Genjurô, avec les deux femmes : la première, une jeune noble, a été ramenée de la tombe par sa nourrice parce que, mourant trop jeune, « elle n'avait pas eu l'occasion de sentir les plaisirs féminins ». On peut penser à cela comme à une allusion claire à ce qui est similaire à l'énigme de la jouissance féminine. La seconde, qui est la femme même du protagoniste, tuée après avoir été laissée en arrière par celui-ci et qui marque la fin, reste dévouée à son mari, pleure sans le voir et lui avoue sans qu'il l'entende,

⁷ Comme l'explique Lacan dans la préface de l'édition japonaise de *Autres écrits* (Apud. *Ibid.*, p. 139).

⁸ « Le monde presque exclusivement masculin de Kurosawa s'oppose à l'univers féminin de Mizoguchi. [...] La signature de Mizoguchi ce n'est pas le trait unique, mais le trait ride, comme sur le lac de *Contes de la lune vague après la pluie*, ou les rides de l'eau occupent toute l'image. » (Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, p. 261. Sqq). Pour la distinction entre la grande forme chez Kurosawa et la petite forme chez Mizoguchi, SAS' v. ASA', voir aussi pp. 196-225, chap. 8 & 9.

⁹ *Ibid.*, p. 262.

donc seulement après sa disparition, qu'il est devenu l'homme idéal pour elle ! Après qu'il a échappé aux charmes du premier fantôme séduisant à l'aide d'un moine et qu'il rentre chez lui trop tard. Sans insister sur la complexité de la théorie deleuzienne de l'image-mouvement et de *la petite forme*, magistralement développée dans le film de Mizoguchi, il faut ponctuer ce jeu des morceaux d'espace avec le vide qui, affirme Deleuze, crée l'espace progressivement, dans une direction déterminée mais illimitée¹⁰. Les danses et la chanson du premier fantôme, qui nous transmet que la plus belle soie s'estompe et meurt tout comme sa vie si son bien-aimé le quitterait sont éloquentes pour le statut de Femme du démon ou de la fée, comme on pourrait l'appeler. De plus, le fantôme lui-même commence à trembler et les lumières s'éteignent lorsqu'on entend une voix qui ne peut être que celle du père mort, splendide hypostase de l'échec de la Femme de se faire phallus, dû précisément, de manière paradoxale, au privilège même d'être phallus. La Femme symptôme, celle avec majuscule qui n'existe pas, sortant cette fois-ci en avant dans le cadre et suivie attentivement par la caméra dans sa danse, se substitue à toute féminité déchue (de la mascarade) – d'ailleurs, les films de Mizoguchi marchent toujours sur la polarité entre la femme agalmatique et la prostituée¹¹, les fantômes étant une sorte d'*anti-medium* entre les deux, mais aussi un écran pour Femme. La scène de la mascarade est renforcée par le plan-séquence très long spécifique à Mizoguchi, que Noël Burch nommait *plan rouleau*, avec beaucoup d'admiration surtout pour les premiers films du cinéaste. Rappelons-nous que la notion de mascarade même est introduite par Lacan avec une référence très précise, prise de Joan Rivière¹², celle du manque de l'Autre et de toute représentation de celui-ci qui suggérerait la complémentarité avec une nuance mythique prononcée des sexes. Or, de manière appliquée, nous pouvons nous demander pour quel bien-aimé danse la princesse, si elle est une femme fantomatique parce qu'elle n'a pas le phallus et si elle a besoin

¹⁰ *Ibid.*, p. 262.

¹¹ Y compris dans le cas du frère du protagoniste, Tobei, devenu samurai de haut rang par une chance aveugle et dont la femme déplore, dans une sorte de désespoir assumé, le prix de l'accomplissement du rêve, précisément sa dégradation au statut de prostituée suite à un viol fait par... d'autres samurais qui lui jettent des pièces de monnaie après avoir usé d'elle. Le tout après qu'elle a été abandonnée par Tobei et tandis qu'elle cherche vainement celui-ci.

¹² Joan Rivière, *Womanliness as Masquerade*, *passim*. Si chez Rivière la mascarade est générée par tout ce que suppose la dynamique freudienne de la jalousie de pénis – *Penisneid*, chez Lacan l'accent est mis sur le désir aliénant d'être le phallus, qui introduit au moins la dimension supplémentaire de la dialectique être-avoir, et à la fois l'implication du symbolique – ainsi la mascarade au sens lacanien ne couvre pas seulement un manque réel par quelque chose d'imaginaire, mais rend compte de l'efficacité même de la fonction phallique qui s'applique au fond aux deux sexes, bien que pas entièrement à la femme ou à l'homme qui se situerait sur une position féminine du rapport à sa jouissance (*Le séminaire, Livre XI, Fondements*, Staferla.free.fr, p. 106).

de n'importe quel homme avec un pénis seulement pour se reconnaître comme castrée, pour être reconnue en tant que phallus... y compris par la voix du père. D'autant plus qu'elle adopte au fond plusieurs masques, surtout le masque de l'innocence étant, l'appât qui leurre l'homme candide sur son domaine, où initialement elle n'est pas présente. L'homme est flatté pour son métier (la poterie) et pour ses créations ; on le fait oublier sa femme et son enfant laissés en arrière, le désir passé. La mascarade coupable produite par la rivalité pour le pénis (portée à l'extrême dans *L'empire des sens*) et celle qui articule le jeu sexuel de la fausse innocence se joignent de cette manière dans la princesse Wakasa. La chanson et la danse peuvent être vues comme une parade destinée au désir de l'Autre, comme le sont celles de Rashomôn auquel Lacan renvoie explicitement dans le séminaire sur l'identification¹³. Mais le chant de la princesse a pourtant quelque chose d'ineffable, de sorte qu'elle ne se situe pas nécessairement sur le versant hystérique, mais est plutôt indéterminée entre la féminité et l'hystérie, puisque, après sa reconnaissance en tant que phallus, en tant que féminité, elle lui interdit de partir et n'admet pas le démasquement. Peu avant la fin, Genjurô qui rentre au manoir de Wakasa est accueilli par un prêtre bouddhiste, qui l'avertit qu'il se dirige vers quelque chose qui le fera s'effondrer et qui lui conseille de renoncer à la femme-fantôme et de rentrer chez sa famille d'avant. Il ne croit pas qu'elle soit un fantôme et qu'une malédiction plane sur elle, insiste d'y rentrer, et alors le prêtre s'offre de lui peindre sur le corps un sutra qui puisse l'aider. Dans la dernière scène du manoir, Wakasa et la nourrice observent les mots sur son corps, et la dernière l'implore de ne pas la quitter, tandis que le fantôme, après avoir au préalable crié qu'il ne pouvait pas partir, demeure silencieux pendant les implorations de la nourrice. Nous pouvons spéculer que ce silence serait une tentative d'arriver à l'identité féminine qui le situerait hors de la jouissance phallique, surtout que de ce point-ci, après lui avoir interdit d'une voix étrange de partir, il ne lutte plus maintenant, tandis que Genjurô agite chaotiquement son épée vers lui et la nourrice. Bien sûr, le film ne doit pas apporter des contributions de diagnostic à la psychanalyse ni démasquer sa mascarade, mais, par contre, il doit en garder et même en accentuer l'ambiguïté. Quelque lapidaire que cela sonne, la fiction imaginaire est par excellence hystérique, mais le fantôme est une instance réelle...

¹³ « Et ce qui est le plus sensible, tout ce que nous pouvons en voir, se trouve dans les formes antiques de la lutte. Que ceux qui ont vu le film *Rashomon* se souviennent de ces étranges intermèdes qui soudain suspendent les combattants, qui vont chacun séparément faire sur eux-mêmes trois petits tours, faire à je ne sais quel point inconnu de l'espace une paradoxale révérence. Ceci fait partie de la lutte, de même que dans la parade sexuelle » (*Le séminaire, Livre IX, L'Identification*, p. 211, Staferla.free.fr).

Tout comme la femme morte à laquelle Genjurô rentre et qui l'accueille avec une féminité naturelle et inépuisable, par une mascarade portée à l'extrême dont nous pouvons dire certainement qu'elle dépasse la jouissance sexuelle. Le lendemain, il réalise que sa femme aussi a été un fantôme mais, en échange, leur enfant est vivant. Le pouvoir des Japonaises... celle d'une *lune après la pluie*.





Épilogue

Comme une sorte de post-scriptum plus personnalisé, je crois que les indices de l'inalysable nippon mentionné ci-dessus semblent se concentrer souvent dans le film japonais dans cette articulation impossible qui n'implique aucun endroit, aucun espace, mais créent un espace indicible lorsqu'une femme-démon maîtrise la cadre.

Y compris la possibilité de la mascarade qui, affirme Elizabeth Cowie, ne cache rien (*i.e.* espace, temps), mais produit quelque chose de caché qui n'est ni espace ni temps et qui disparaît si on lève le voile¹⁴, tout comme le fantôme s'évanouit avec son charme lorsqu'il est regardé – pas seulement vu – il va de soi qu'on ne peut pas regarder le regard... : et si le fantôme est purement imaginaire, la femme-démon devient de la sorte une forme privilégiée du réel qui échappe, même d'une rencontre d'horreur avec le réel sublimé par le masque. Surtout lorsque la caméra même nous propose la mascarade dans le cadre d'une ainsi-dite esthétique *présentationnelle* du film japonais, comme dans *Kwaidan* (1964), de Masaki Kobayashi avec ses cycloramas inédits et avec les yeux géants de *La femme des Neiges*. Sauf que parfois le masque ne tombe plus, comme dans *Onibaba* (*Onibaba, les tueuses*, 1964) de Kaneto Shindo ou comme dans *Tanin no kao* de Hiroshi Teshigahara (*Le visage d'un autre*, 1966), mais dans ces derniers films il ne s'agit plus de fantômes...



¹⁴ Elizabeth Cowie, *Representing the Woman. Cinema and Psychoanalysis*, p. 374 (Notes and References, 85, où l'auteur compare la mascarade avec l'ideologie décrite par Žižek).



BIBLIOGRAPHIE

Cowie, Elizabeth, *Representing the Woman. Cinema and Psychoanalysis*, University of Minnesota Press, 1996.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983.

Rivière, Joan, "Womanliness as Masquerade" in *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 10, 1929, pp. 303-13.

Ritchie, Donald, *Japanese Cinema. Film Style and National Character*, Doubleday, 1971.

Kamienny-Boczkowski, Diana, « L'inconscient et la langue japonaise chez Lacan » in *Savoirs et Clinique*, Eres, no. 16/ 2013, pp. 133-139.

Le Séminaire de Jacques Lacan sur: <http://staferla.free.fr/>

Les sources des images:

(1) https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/2014/02_programm_2014/02_filmdatenblatt_2014_20143118.html#tab=filmStills

(2) <https://trailersfromhell.com/ugetsu/>

(3) <https://ro.pinterest.com/pin/527413806332645061/>

(4) <https://www.irishtimes.com/blogs/screenwriter/2014/09/13/50-years-50-films-vol-ii-ugetsu-monogatari-1953/>

(5) <https://www.pinterest.fr/pin/764274999241470297/>

(6) <https://alphashadowsblog.wordpress.com/2014/03/26/kwaidan-1964-film-review/>

(7) , (8) https://www.rottentomatoes.com/m/face_of_another

**AI NO CORRIDA AND FEMININE EROTICISM.
AROUND A CONTROVERSIAL GLIMPSE
OF THE HEAD OF MEDUSA
(NAGISA OSHIMA, 1976)**

LIVIA DIOȘAN*

ABSTRACT. The French-Japanese movie *Ai no corrida* is one of the most controversial movies in the history of cinematography. Nagisa Oshima found inspiration in a famous true story from 1936 imperialist Japan and then his movie about a destructive passion without limits was presented at Cannes in 1976. *L'Empire des sens*, as the translation of the title in French referring to Barthes's *L'Empire des signes*, is the story of a destiny and of a psychic structure. In the end of the movie there is a powerful scene with an open air theatre and the image of a young girl who plays hide and seek with an old man and keeps asking him if he is ready or not, the old man saying not yet and then vanishing: here the eternized use of the object can be understood in the framework of what French psychoanalyst Jacques Lacan called forclusion. In the case of the psychotic structure there has never been an extraction of object *a* due to which the reality field could find its frame. And thus, the destiny of Sada Abe finds itself bounded to an object without cession and to its fulfillment in the Japanese *kareiakana*, that is clear open sky. Yet, since the phantasm is the writing of the non-sexual relation, as the subject's entrance to the real, Oshima's movie is not only about the phantasm, it is about the real.

Keywords: *object, love, Japan, phantasm, erotism, cut, death, forclusion.*

* PhD, Founding Member of Forum of the Lacanian Field - Romania, Centre for Applied Philosophy, Babes-Bolyai University, Cluj Napoca, "Horea, Closca si Crisan" National College, Alba Iulia.

"I doubt that love is ever a passion"¹

Introduction: Nagisa Oshima

During a visit in Paris, the Japanese director Nagisa Oshima met with the French producer Anatole Dauman who made him an unusual proposal – that of making an erotic film: “it was the proper time to assert the right of the artistic creation in the field of erotism”², Dauman later said.



Image 1: A Samurai among Farmers: Nagisa Oshima.

Source: <https://www.filmcomment.com/article/a-samurai-among-farmers-nagisa-oshima/>

So, here we are in 1972 when Oshima was passing through a period full of doubt which was, of course, connected to the economic and political context in Japan during that period of time: cinematography was in a deep crisis when even the great director Akira Kurosawa had financial difficulties. Like the latter, Oshima would find a solution that saved him from an external financial support. Nevertheless, at the age of 43 already, Oshima hadn't filmed anything for the past four years. Following Dauman's proposal, he wrote the scenario for his 21st movie, *Ai no corrida* – that is *Corrida of love*, referring to Bataille –, which in France was presented under the title *L'Empire des sens* – referring to Roland Barthes, *L'empire des signes*³, to

¹ Lacan, 1974.

² Anatole Dauman, Jacques Gerber, *Souvenir-écran*, Georges Pompidou editions, Paris, 1989, p. 227.

³ Cf. Vincent Capes, “Empire des sens”, oct. 2017, <http://www.zoanima.fr/lempire-des-sens>.

which Lacan refers too in his text "Avis au lecteur japonais"⁴. *Ai no corrida* is a French-Japanese coproduction made in 1976. It is one of the most controversial movies in the history of cinematography. It is a graphic portrait of insatiable sexual desire presenting an incident which took place in the reality of the '30s between a man and a woman consumed in a destructive love, in a period of Japan's increasing imperialism and governmental control.

In such circumstances, although in the '70s Oshima was taking into account abandoning filmmaking, he is coming back and filming his greatest success: *Ai no corrida*. The French psychoanalyst Jacques Lacan watched the movie in March 1976 and mentioned it in his lesson from March 16, 1976, of the seminar *Le Sinthome*. Oshima found his inspiration in the above-mentioned famous true story from 1936: Sada, a former prostitute, hired as a servant in an inn, begins a love affair with the owner of the inn, Kichi-san. A devouring and destructive passion begins between the two, with neither contention nor limits. A passion that pushes them to abandon everything: work, respectability, and social life.⁵ The story of this passionate love ended with Sada Abe's imprisonment because she was found wandering for four days in the streets holding his lover's cut genitals in her hand. Thus, *L'empire des sens* illustrates Bataille's words: "Erotism is the approval of life until death"⁶.

The movie

In his lesson of March 16, 1976 of the seminar *Le Sinthome* Lacan says:

"I've seen a Japanese movie... I was literally blown away (*soufflé*)... the feminine eroticism seems to be taken to an extreme there. And this extreme is the phantasm, neither more, no less than that of killing the man"⁷.

The first title of the movie had been *The Corrida of Love*, which, in a way, resumes the ambiguity of the feelings the two lovers have: it is about an act of uninterrupted love and a way towards death. The concise dialogues, the simplicity of the setting and music, allows sex to occupy the entire field. Oshima marvelously captures boundless physical love, until death. But, with all these, there is nothing

⁴ Jacques Lacan, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 497.

⁵ See Olivier Nicklaus, "L'empire des sens", <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/lempire-des-sens-2/>.

⁶ Alberto Moravia, *Introduzione a Georges Bataille*, in *Storia dell'occhio*, Gremese Editore, 2000, apud. Vincent Capes, "Empire des sens".

⁷ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XXIII: Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 126.

of the obscene. Lacan said that this is one of the most innocent movies he had ever watched. The movie was presented at Cannes in 1976 and it generated a scandal regarding Oshima's choice to make a pornographic movie.



Image 2: The poster of the movie.

Source: <http://www.zoanima.fr/lempire-des-sens>.

The story of Sada Abe in the '30s emotionally moved Japan up to the point that Sada earned a strange popularity. There were two movies, and both of them, Oshima's and Tanaka's, were considered to be "of breathless obscenity", thus Lacan's expression "blown away (*être soufflé*)"⁸ that Lacan used regarding *Ai no corrido*. Catherine Breillat says that she "had the experience of some people whose memory systematically neglects the pornographic character of *L'Empire des sens*, pretending to classify it among the major masterpieces of the seventh art"⁹. The movie is, she

⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XXIII: Le Sinthome*, lesson from 16 March 1976.

⁹ Cf. Luc Richir, "A propos de *L'Empire des sens* de Nagisa Oshima et Jacques Lacan: « L'erotisme féminin, c'est tuer l'homme »", in Murielle Gagnebin (ed.), *Cinema et inconscient*, Champ Vallon, Seyssel, 2001, p. 63.

continues, nothing but a “corrida of love”, an exercise of tauromachy in which the woman leads the man in a ballet with death.

Oshima turns this fact, which Japanese movie art already owned, in a “ceremony of sex and death from which we can only escape petrified (*medusés*)”, says Celine Gaillieur¹⁰. In this close circle, desire and reclusion – sometimes confounded with a sort of ascetism – seem mixed together. The more the two lovers separate themselves from society, the more unbearable it seems for them.

In 1936, when Japan was ready to invade China, Kichi, instead of being part of the national prototype, decides to go against the flow of a battalion of soldiers, head down, like a shadow, choosing to die of love instead of war. In the ‘70s Sada and Kichi offer the model of an absolute contestation of a society that is proud of its economic miracle. The only purpose of their desire is desire itself, they refuse to produce and to reproduce themselves. Therefore, they cannot be, under no circumstances, assimilated.



Image 3: Kichi-San going against the flow of soldiers.

Source: <http://www.zoanima.fr/l'empire-des-sens>.

¹⁰ Celine Gaillieur, *Le regard de... Celine Gaillieur*, in <https://www.celluloid-angels.com/movie/l%E2%80%99empire-des-sens>: “Lui seul se place totalement du point de vue du désir féminin: c’est un film qui parle aux femmes. Et il ose faire ce que jamais personne n’avait fait sur grand écran : il remet au premier plan l’acte sexuel, il montre ce que l’on ne doit pas voir, ce que la société veut que l’on cache, et en fait de l’art”.

Oshima's movie, with French producers, was filmed in quite particular conditions in order to escape the Japanese censorship which was, evidently, much stricter than in France. Oshima filmed each sentence just once, all of which was more like a stunt, and because he could not develop the film in Japan, he could only watch it in France while it was being edited. Helped by Wakamatsu, Nagisa Oshima proves to be very ingenious trying to avoid the censorship problems of the Japanese state of that era. The film was imported in France, but it was taken out of the movie set before being developed, which means that the customs could not know what it contained. Even the movie sets were French territory, as they were spaces rent by Anatole Dauman, and, obviously, any person that was not involved in the direct making the movie was excluded.

If in Oshima's preceding movies there were large images symbolizing loneliness or the isolation of the characters, in *L'Empire des sens* he uses close frameworks, in a fix angle, decreasing the space over the Kichi-Sada couple, isolating this couple from the rest of the world, the latter being totally neglected. That is why *L'Empire des sens* is a political movie as well, and Oshima states it clearly: "the fact that my characters are apolitical is totally political for me"¹¹.

In his eleventh Seminar, Jacques Lacan distinguishes, and even opposes, sight and gaze: "In the scopic field the vision of the eye is in the back, I am watched, meaning I am a painting"¹². The split between the eyes and the gaze can be found between "on the one hand the exhibition of objects of the gaze according to the law of pornography", as Andrea Bellavita¹³ notes, i.e. the first plans on various sexual acts, and, "on the other hand of the exhibition of the gaze on these objects according to the Law of cinematographic language". Thus, all the scenes of intimacy are happening in the presence of a third – a servant or a geisha –, which reduces the position of the person watching the movie, that position as an authorized voyeur. In addition, many scenes show the room from the outside, the couple being seen by the transparency of the Japanese window panels.

¹¹ Nagisa Oshima, interview with Jean Delmas, in *Jeune cinéma*, no. 96, July-August 1976, p. 44.

¹² Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973, p. 98.

¹³ Jacques-Alain Miller (Dir.), Jeanne Joucla (coord.), *Lacan regarde le cinéma Le cinéma regarde Lacan*, ECF, Coll. Rue Huysmans, Paris, 2011, p. 110.

The story

The story in the movie is simple: Sada – played by the actress Eiko Matsuda –, a young former prostitute who became a housekeeper, and Kichi – played by the actor Tatsuya Fuji –, the owner of the inn where she works, make love to each other in numerous rooms of the inn. “The space in *L’empire des sens* was delineated by the different rooms of love. It was artificially created, completely designed for voluptuousness”¹⁴. They make love in the backyard as well, in the street, in the rain, during night and day, for an indefinite time, up to the moment where she strangles and then emasculates him. They do not talk much. She wants endless *jouissance*, repeatedly, wanting to start again immediately after the previous act has finished, and she wants more and more, and better, as if every time it was the first time. But here, there is the killing wish as a final form of possessing the object. In fact, this killing promise subjugated Kichi: he lets himself slide in this one-way passion with a smile on his face, offering himself totally to his mistress, Sada. This slide seems to be with no cutout. He often sings sad arias while caressing her. The feeling comes foreground on their silent faces, turned towards the camera, traversed by pain or pleasure:

“We are confused, writes Celine Gailleurd. Still censored in Japan, the presentation of sexuality has never seemed to astonish the society in such a manner: it is the absolute movie. This happens because it reveals a woman that is completely in love with her lover’s sex, who spends her time touching it, licking it, holding it and all these without any cuts, artificial things or a duplicate. We can be shocked or feel sick but in this attempt of finding absolute love nothing seems to be degrading”¹⁵.

Insisting on letting apart the Jewish-Christian idea in Japan, Oshima says that:

“this idea is based on a clandestine importing of the Christian sexuality concept, meaning that of the sexuality puritanism. Love in modern Japan is basically founded starting from the denial of the sexual desire. Why was this distorted idea of love created?”¹⁶

¹⁴ Nagisa Oshima, interview *Empire of Passion*, in <https://www.criterion.com/current/posts/1107-empire-of-passion-interview-with-nagisa-oshima>.

¹⁵ Celine Gailleurd, *Le regard de... Celine Gailleurd*, in <https://www.celluloid-angels.com/movie/l%E2%80%99empire-des-sens>.

¹⁶ Nagisa Oshima, *L’Empire des sens*, DVD, Arte editions, 2016, p. 9.

Oshima says this in connection with *koshoku* or the art of “knowing how to love”:

“The marvelous tradition of knowing how to love died at the beginning of the second world war. Sada and Kichi, my characters, are survivors of a sexual tradition which lived and which, for me, is admirably Japanese.”¹⁷

There is no moral transgression in this couple, not even the slightest notion of sin or guilt, hence, here, death has no longer a negative or destructive role, but it becomes an absolute generator of pleasure, the source of a final spring of life. For men, blood is a sign of death, while for women it is a sign of vitality¹⁸: men spill their blood in war, while for women it is the flow of the period, of their first sexual encounter, when they give birth, it is life. There is a Japanese saying: *ko iwa yami*, which means “love is darkness”¹⁹.

Oshima respects the period setting in his movie, mindful that it was the year of an attempted military coup to restore Imperial rule. But the phantasy has an implacable logic all of its own: the lovers create a world in which the man submits to death to heighten his and the woman’s pleasure, and in which his genital organ remains erect even when it is severed from his lifeless body. Wondering why she did not cut it before killing him, which would have been plausible as well, Lacan reveals a point of doubt on which he relies in order to highlight that castration is not phantasm. What matters most, is to get to that extreme point, proper to feminine eroticism, to the extreme point of her phantasm. As Lacan says, the day after seeing the movie: “because the phantasm of a woman is not castration”²⁰.

The erotism in this movie is centered upon the intimate and the intimacy of being. The ways of reaching it are associated with violence, wrapping, transgression, and, thus, the forbidden – transgression is not a denial of forbidden, but it “surpasses and completes it”²¹. Following its paths forces to a crossing no matter the consented necessary sacrifice: nausea, disgust, horror, shame, cruelty, anxiety, all these under the command of the real, of the encounter.²² Today, Japan holds the record for sexual abstinence. The Japanese National Institute of Sexology

¹⁷ Nagisa Oshima, quoted in Anatole Dauman and Jacques Gerber, *Souvenir-écran*, Georges Pompidou editions, Paris 1989, p. 232.

¹⁸ Cf. Vincent Capes, *Champs d’expériences - L’empire des sens de Nagisa Oshima (1976)*, <http://www.zoanima.fr/lempire-des-sens/>.

¹⁹ Agnes Giard, *Histoires de revenants dans l’imaginaire érotique au Japon*, Glenat, Grenoble, 2006.

²⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XXIII: Le Sinthome*, lesson from 16 March 1976.

²¹ Georges Bataille, *Œuvres*, pp. 139-145, *apud*. Albert Nguyen, “Bataille, le lord af ou le Passant du rire”, in *L’en-je lacanien*, 2008/ 2, no. 11, pp. 47-80.

²² Albert Nguyen, “Bataille, le lord af ou le Passant du rire”, in *L’en-je lacanien*, p. 54.

invented the term “sexless” for those couples who have no sexual life and this happens at about 60-70% out of the couples in the past 40 years.²³ The issue about this voluntary abstinence is that sex is everywhere, sexual industry covering 1% of Japan’s GDP²⁴. There is a documentary called *L’empire des sans* by Pierre Caule in which Japan’s sexual misery is presented: video boxes, love dolls etc. – a man can satisfy himself without being worried about whether or not he has procured pleasure to his partner. Celine Gailleurd says that today Sada and Kichi’s transgression is important because the porno industry conquered all and sex became an object of consumption which has lost all its power of fascination. This is one reason to remember about Oshima’s film *Ai no corrida*.

Lacan says that desire opens towards death. Eroticism raises the problem of the being and leads man to loss. The peak of eroticism is that silence in which being is lost. But anxiety answers and makes life vibrate. The general interest for the first projections of the movie gave Lacan the opportunity to refer to castration, phantasm and Φ . There is, we can see in the movie, a post-mortem cut. Physical death is not enough for Sada Abe because the man continues to exist through Φ , a significant which at the same time is signified or “if there is a bar that every woman knows how to jump over, ... that is the bar between the significant and the signified”²⁵. But, continues Lacan, there is another bar, that from not-all $\times \Phi$, in the table of sexuation that he constructed:

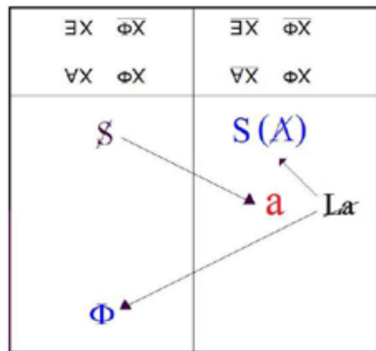


Table 1: Table of sexuation in Lacan's seminar *Encore*.

Source: <http://staferla.free.fr/S20/S20.htm>.

²³ Amanda Goya, “Unhappy Jouissance”, *Congress of the WAP*, Paris, 2014, http://www.Congresamp2014.com/en/template.php?file=Textos/La-jouissance-triste_Amanda-Goya.html.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX: Encore*, Paris, Seuil, 2016, lesson from March, 13, 1973.

Characters: Sada and Kichi

L'Empire des sens is the story of a destiny and of a psychic structure. In the case of psychotic structure – and Sada is a well-contoured example in this sense, due to her unique relation to the object as it develops throughout the movie – there has never been an extraction of object *a* due to which the reality field could find its frame. Lacan builds the topology of the phantasm in relation to reality. The articulated structure of the phantasm in a non-psychotic structure consists of two heterogeneous topological parts when we cut the cross-cap with a cut that closes after two laps. The two sides are: a unilateral one that is the subject as fundamentally divided, and another one that is that of the object *a*: a double disc with one face and a reverse.

To some, Abe Sada seems to be almost a vocation: Sada expresses herself with the object and with it only in “the way a musician expresses himself with his instrument; in other words she has a complete relation with the real”²⁶. The lovers seek the feeling of completeness, but “we can know the real through eroticism only with the price of a complete and irreparable destruction of reality itself”²⁷. So the film is not just about erotomania – in fact, the real Sada Abe defended herself against this idea during her trial in the '40s – or simple sexual games, but for Sada it is a spiritual quest, a total fusion not only with her lover, but with reality as a whole and whether he is loved or not, the lover is just a vector, a mean of reaching that. There is a going into nothingness of the self in pleasure or pain but nevertheless the lovers are not blinded by a desire that would make them irrational, yet they are aware and extremely lucid, and they freely choose their destiny. They are “masters of their destiny in a seigniorial way”²⁸.

At the same time, Kichi is out of his social rank. The point of no return is obvious when Kichi walks against the current in the scene with the soldiers: young people marching to be massacred while he abandons himself to love; his sacrifice is opposed to the vain and useless sacrifice of those young men. Oshima explains: “my characters assert their desires, thus opposing society”²⁹. In Oshima’s view, this is neither a sadistic or a masochistic movie, nor a domination of one lover over the other. It is a movie about an absolute donation in love, physical love, until death and beyond. There is also domination, but it takes place outside the rooms of love and it is none other than the mortifier one of the imperial Japan.

²⁶ Alberto Moravia, *Trente ans au cinéma: De Rossellini à Greenaway*, Flammarion, 1995, p. 243.

²⁷ Alberto Moravia, *Storia dell'occhio*, Gremese Editore, 2000, *apud* Vincent Capes, *Champs d'expériences - L'empire des sens de Nagisa Oshima (1976)*, <http://www.zoanima.fr/lempire-des-sens/>, n 8.

²⁸ Jean-Pierre Bouyxou, “L'Empire des sens”, in *Sex Stars System*, no. 13, 1976.

²⁹ Nagisa Oshima, *Souvenir-écran*, p. 233.



Image 4: Sada and Kichi.

Source: <https://www.quinzaine-realisateurs.com/en/film/lempire-des-sens/>.

Oshima films his characters in close plans, as if he wants to extract the field of their game's rhythm. "As a certain fact, there is a single thing that matters for Sada: a passion which, without being love, lacks measure"³⁰. This passion has an object: sex. She accepts the man just because he is an appendix to the object she wants; thus the man can be also a detachable part from his genitals; in this way, the idea of killing the man becomes clearer: in order to have that organ to which the man is nothing but the appendix. Lacan, in that very Lesson 9 of the seminar *Le Sinthome*, states that it is all about being or having. In fact, the lesson begins and ends with Freud. At Freud it is all about "faire l'homme", being him and having him, killing him: here, it is about having the object penis without the appendix that would be the man.

Kichi too loves sex, but his desire is without a determined object or, better, his object coincides with the jouissance of the Other, the one he forces himself to have of the body of that woman in such a way that he imagines procuring it to her, too. Her voluptuousness amazes him, he connects to the rejuvenescent feeling that she has the power to renew in him. When she asks him, referring to his organ: "tell

³⁰ Luc Richir, "A propos de *l'Empire des sens* de Nagisa Oshima et Jacques Lacan: « L'erotisme feminin, c'est tuer l'homme »", p. 63.

me why it becomes hard so fast?”, he answers “because it is you who desires it”. “Through this, he does nothing else than revealing the hidden resort of desire that is submission to the almightiness of the Other”³¹. For Kichi, the sexual jouissance is associated with his phantasm that he would answer to Sada’s demand by giving himself to her sexual games. His phantasm supports his jouissance. What Kichi grasps in the Other, incorporated by Sada, is his object *a*: “he (Sbarred from the masculine position on the table of sexuation) will never be able to reach his sexual partner, which is the Other, otherwise than through a mediation that is cause of his desire”³². For a man, the sexual jouissance passes through his organ, via castration. And for this, there has to be something like the phantasm which sustains him as a being who desires. The object of the phantasm is the object that substitutes the partner of the Other sex. As a matter of fact, Kichi himself is the one that introduces the idea of strangulation as well as the one who tells Sada to kill him. He loses everything: power, life, genital organs after death. He reaches other position, he knows there is no escape from the sexual jouissance towards the empire of love, he knows that “il n’y pas de rapport sexuel”, so he commands Sada “Jouis!”, as the only chance to escape their jouissance. Kichi abandons himself to submission with a certain humor.³³ But masculine erotism – which can reach up to the phantasm of an agony orchestrated by the whim of a mistress – remains mostly blind to feminine erotism. Sada is “hypersensitive”, frenetic in becoming sick of pleasure, but her passion is magnetized by a different pole of love. She has a precise object: that organ of which she endlessly makes her object. It is not enough for her to be the master of her lover’s ardors, but for her it is necessary to appropriate his organ even if for that she must cut it off. Her relationship with the phallus does not limit to that substitutive jouissance which is a metaphor for love. The lovers play, of course, crowning some objects with a phallic meaning, they manipulate substitutable significant that order the series. But the problem is when the woman, Sada, shamelessly tears the veil apart.

The reality field “does not work but is blocked by the veil of the phantasm”³⁴. We have no access to reality without going through the phantasm that hides our real, which occults our impossible to see. The phantasm is a shutter³⁵: a shutter whose desire is the darkroom. But when she opens it, the fire enters. The cold fire

³¹ *Idem*.

³² Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX: Encore*, p. 75.

³³ Luc Richir, “A propos de l’*Empire des sens* de Nagisa Oshima et Jacques Lacan: « L’erotisme féminin, c’est tuer l’homme »”, p. 84.

³⁴ Jacques Lacan, “D’une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose”, in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 553, note 1.

³⁵ Cf. Michel Bousseyroux, “Réalité, fantasme et réel”, in *L’en-je lacanien*, 2007/ 2, no. 9, p. 148 sqq.

of the real, as in the famous “father, can't you see I'm burning?”, which comes to impress the darkroom. The first function of the phantasm is to obtain the reality of the Name of the Father. It veils the reality of the Oedipus, in which the love for the father makes armature. The phantasm veils, hides an incestuous love for the father.

Since the symbolic castration – i.e. the interdiction of an incestuous jouissance that is reserved to the dead father – is doubled by an organic forbidden and since the man has a male organ and not a phallus, this exposes him during the sexual act to just spell in the ditch of pleasure.³⁶ The sex is the cut that separates the body from its jouissance; desire is enrolled in the repetition of the failure, which supposes that there is a third term which would be obstacle against jouissance. The medium term – i.e. the organ of copulation – prematurely retracts its support. Hence the race towards death in which Sada precipitates her partner, as if death, far from an ending, would be a true beginning. Or, what she really wants is to eternize a suspended time.

The Object

Kichi is amazed by his partner's insistence of wanting again and again. What is obscene in Sada's stupid face, mouth open, is the return to the infantile on the scene of sexuality. Sexuality is linked to adulthood; it is the place where the maturity of the two sexes is asserted along their conjugated searches; or:

“in this film the puerility is constant (only Bataille understood that sex is childish). They love like a game because the two lovers are playing as if they are released partially from their obedience to the phantasm. Winnicott says: «The creative game is in relation to the dream and with life, but does not belong, in its essence, to the phantasm»³⁷.

The point of capiton – in the way Lacan defined its function – corresponds to that point when the chain of significant, which until then was floating, undetermined, and open to all meanings, is now condensed in a sort of precipitation. In her phantasy Sada uses the man to find the lost object, the precise object that can substitute it, without any equivocation. It is a detachable object – the way we read in the dialogue between Sada and Kichi –, which can be cut, as we see it in the end of the movie, an object placed on the Other's body, an object that she stubbornly holds with her orifices. So it is not ever a proper object to be given away, an object of

³⁶ Luc Richir, op. cit., p. 66.

³⁷ *Ibidem*, p. 69.

cession, in the way Lacan presents it in his seminar about anxiety, namely a part of oneself that the subject gives away in a subjective cession.³⁸

During the sexual relation, the phallic organ plays the role of the object *a*, and Lacan gives its detumescence – that is so important in the subjective experience – a function of separation from the Other, homologue to the function of the cession of drive objects which, actually, stops the desire from going further towards the enigmatic jouissance of the Other: the impossibility of meeting this jouissance is due to the fact that the organ fails. This anticipates, of course, the thesis of the non-sexual ratio: in any sexual act, for the man the falling of the phallic object in his separating function is repeated, and this fact gives a relief, says Lacan. Of course, object *a* cannot be considered without the Other, without the symbolic, since it is the effect of the mark of the symbolic upon the living, yet without being a significant element of the Other. In his seminar XXIII, Lacan insists: “we do not believe in the object, we merely apprehend desire and, from this acknowledgement, we induce the cause as being objectivating” because “object *a*, as a support of desire in the phantasm, is not visible in the image of desire”³⁹.

Or, in what concerns Sada, she phantasizes what makes obstacle to the encounter – she phantasizes it even if the phallus cannot be phantasmized, cannot even be imagined since the veil is a common manner of apprehending it as a hidden object. There is a fact: object *a* is that something which misses and all the objects which exist in reality just try to make us forget this. But not Sada, since for her the object is there and can be grasped, detached, contained in herself: “I could keep it in myself”, she says.

Cutout without Metaphor

“There is no sexual ratio/ relation (*rapport sexuel*), only embroidery”, says Lacan⁴⁰. If there is no sexual relation, if through this formula Lacan makes embroidery

³⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre X: L'Angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 363: “Dans une situation dont le figement suspend devant nos yeux le caractère primitivement inarticulable et dont pourtant il restera à jamais marqué, ce qui s'est produit c'est quelque chose qui donne son sens vrai à ce « cède » du sujet : c'est littéralement *une cession*. Ce caractère d'*objet cessible* est un des caractères du *petit(a)*. (...) Ici nous apparaît que les points de fixation de *la libido* sont toujours autour de quelque *un de ces moments* que la nature offre à cette structure éventuelle de *cession subjective*.”

³⁹ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XXIII: Le Sinthome*, lesson from December 9, 1975.

⁴⁰ *Ibidem*, lesson from March 16, 1976: “J'essaie de vous donner un bout de réel, à propos de ce dans quoi, dans la peau de quoi nous sommes, à savoir la peau de cette histoire incroyable, enfin, qu'est l'espèce humaine, et je vous dis qu'il n'y a pas de rapport sexuel, mais c'est de la broderie. C'est de la broderie parce que ça participe du oui ou non. Du moment que je dis « il n'y a pas » c'est déjà très suspect. C'est suspect de n'être pas vraiment un bout de réel. Le stigmaté du réel c'est de se relier à rien.”

around the real, he yet sustains a relation between language and sex: the cut. The cutout is a metaphor and he speaks of it before discussing the movie *L'Empire des dens* during the lesson in order to highlight that the metaphor indicates sexual relation; the cutout of the relation between language and sex evokes, of course, the cutout that the Japanese heroine Sada Abe does over her strangulated lover's body.

Lacan said that sexual relation refers to taking a bladder as a lantern (Fr. *prendre un vessie pour une lanterne*): the most important is that in the movie it is not about a metaphor, things do not happen at the level of language and Sada, the heroine, takes the organ of her lover as something more than a phallic issue. It is not like the Φ , but she makes it her own object – cutout – *linked to nothing*; “the stigma of the real is to be linked to nothing”, says Lacan⁴¹.

There is also another element that has this particularity, that of not being linked to anything: object *a*. And, the way phallus is what verifies the real, thing shown in the previous lesson, through object *a* through the way the heroine possesses it, a dimension of the real is suggested. And, maybe, something unthinkable, something which, by this dimension of real forcludes the meaning.

“The castration is not the phantasm”, says Lacan; it is about killing the man which, here, means touching the object itself that has no connection to anything; or better it is simply connected to nothing, meaning death: “because this aspect of unthinkable is death, so it is the foundation of the real that it cannot be thought”⁴².

At the end of the movie there is a scene when Sada strangulates Kichi and then she seems to have no interest in his organ –, and only after that she cuts off his penis and scrotum and in the end she writes with Kichi's blood on his chest: she writes letters, ideograms on the amputated lover's body, writing that they, from now on, will be united as one forever. The amount of blood in the movie, which comes from the cut, is used as ink so that she writes something that refers to the One, the two lovers, etc. that was translated like “Sada and Kichi are now together forever”. Over the final image, a voice says that Sada walked in nonsense on the streets of Tokyo, holding his organs in her hands under the kimono and with her face in *kareiakana*, which means clear open sky, without clouds.⁴³ We ought to mention that the final moment when she is shown naked on the benches of the open air theatre and there is a girl who plays hide and seek with an old man and keeps asking him if he is ready or not, the old man saying not yet and then vanishing, clearly shows the *Verwerfung*, the *forclusion*, as Lacan translated, that is the original subjective choice of rejecting the significant of the Name of the Father.

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

⁴³ Cf. Fabien Tremeau, “Ai no korrida: The Cutting Edge of Feminine Erotica”, <https://www.lacan.com/frameV2.htm>.



Image 5: Sada Abe.

Source: <https://www.pinterest.es/pin/472596554623146288/>

Castration

Lacan, in “Propos sur l’hystérie”⁴⁴ says that the notion of castration means that we fool ourselves with the object a : this is the reason why we created the notion of phallus – phallus means a privileged object over which we must fool ourselves.

Commenting on this movie, in the aforementioned lesson of March 16, 1976 of his seminar *Le Sinthome*, Lacan describes the intensity of the Japanese feminine eroticism which, in his opinion, is at the level of the phantasm and then underlines the key point of the movie in which Sada cuts off the penis and scrotum of her lover after she killed him: if it had been a simple act of castration, she would have done it while he was still alive. But as long as she did that after his death, it means that for Sada it was important to play with the penis or the on-off phenomenon of the organ: ϕ and $-\phi$. Let us not forget that the movie was based on a true story, Sada Abe carrying the ϕ with her allover in the streets of Tokyo for several days.

For psychoanalysis to work, symbolic castration must be possible: meaning that the desire for the Other must be introduced by the significant Φ . According to Lacan, the symbolic phallus cannot be negated. Or, due to the extreme intensity of Sada’s phantasy, the Φ is at risk of being negated and becoming a game of ϕ and $-\phi$.⁴⁵

There is, incidentally, a popular Japanese belief that Japanese families are a combination of strong maternal role and weak paternal role. The Japanese writing system, especially Japanese ideographic characters – i.e. *kanji* – are why Lacan was

⁴⁴ Cf. Claude-Noële Pickmann, “L’hystérie dans l’air du temps”, in ERES, 2014/ 1, no. 27, pp. 15-24.

⁴⁵ Nina Cornyetz, J. Keith Vincent (eds.), *Perversion and Modern Japan: Psychoanalysis, Literature, Culture*, London, Routledge, 2010.

pessimistic about psychoanalysis in Japan⁴⁶: if the Japanese subject really is positioned between on *Yomi* and *Kun Yomi*, then the *aphanisis*⁴⁷ of the subject is not possible. Symbolic castration is thus blocked, in favor of the type Sada fantasies, and the rediscovery of the subject by object *a* in the analytical cure would be expected in vain. In Japanese language, several sounds can be written in several possible ways in *kanji*, because there are many homonyms.

In the seminar *Le Sinthome*, the discussion about the movie *Ai no corrida* began apparently unexpected: Lacan, speaking about Joyce, the Catholic, remembers saying that Catholics were unanalyzable and then about Jacques-Alain Miller reminding him that he had said the same thing about the Japanese. Then, in reply, Lacan begins to comment on the Japanese film *L'Empire des sens*. The movie reveals the attempts of the couple to create the sexual relation⁴⁸ (Fr. *rapport sexuel*) and demonstrates, at the same time, both the vanity of such an endeavor as well as its lethal horizon because the more the two partners try to make One through sexual encounter, this appears to be impossible even with the price of death and mutilation. People dream of accessing the sexual relation that does not exist. The love discourse is, in this way, a major attempt of creating a suppleance. "When we are two, we dream of making One. And love, a certain form of love, has this belief."⁴⁹

According to Lacan, death is unthinkable pretty much as sexual relation is unthinkable, too. We think about death because we talk, otherwise we wouldn't have any clue about the idea of being dead or alive. The Japanese call the feeling of death "the feeling of the wind"⁵⁰ in order to metaphorize the sexual relation, to bring it closer, to touch that limit beyond which something should be said, something which, in fact, is impossible to say: I am dead. The malediction of sex and of death are the impossible, the real. The non-sexual relation is the real of sex.

The access of the subject to the body of the Other is not a proof of love, but of violence. The proper body is the only absolute private property: one cannot take it away from a subject unless taking his or her life, too. Because the subject has a body, he is not a body: between the subject and the body there is an abyss, the body being organic and the subject being symbolic. Love is a matter of demand and it is reciprocal: there is always complementarity ("you are what I lack, therefore I

⁴⁶ Jacques Lacan, "Avis au lecteur japonais", in *Autres écrits*, p. 498.

⁴⁷ See Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, lesson from May 27, 1964.

⁴⁸ Cf. Esthela Solano, "Rêves, délires et réveils", <https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2011/01/R%C3%AAves-d%C3%A9lires-et-r%C3%A9veils-9.pdf>.

⁴⁹ "Ça n'est pas ce avec quoi l'homme fait l'amour, c'est-à-dire en fin de compte avec son inconscient, et rien de plus. Pour ce que fantasme la femme - si c'est bien là ce que nous a présenté le film - c'est bien quelque chose qui de toute façon empêche la rencontre", Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XXIII: Le Sinthome*, lesson from March 16, 1976.

⁵⁰ Florence Signon, *Trame*, 1, ACDI, 2008, *apud*. Albert Nguyen, *art. cit.*, p. 60.

love you” and vice versa): this is why it is not always a good idea to search for the reason why people love; we simply thirsty for illusion, the other completes us. For Lacan, the only proof of love are words and the love discourse: couples stay in love as long as there is love discourse. Hence, love is a matter of discourse – i.e. what is said; desire is a matter of unconsciousness, it is kept in language which is constituted as a message of the unconscious which is not said, but we have it in its formations; and jouissance relates to the subject’s own body, of which he or she wants to satisfy himself or herself. For Lacan, love is what makes jouissance to set free the desire, to give access to desire; love marks a limit to jouissance. In his seminar *Anxiety*, he says: “Love is the only thing that can make jouissance condescend into desire”⁵¹. The condition for these two registers of jouissance and love to be influenced is that there must be a manifestation of discourse.

How can a subject reach his or her partner?

“There’s nothing but encounter, an encounter in the partner of the symptoms, of affects, of all that in each one marks the trace of his exile, an exile from the sexual relation”⁵².

Love means that the knot of two subjective solitudes implies the (real) presence of a third term.⁵³



Image 6: Tatsuya Fuji, Eiko Masuda and Nagisa Oshima.
Source: <https://www.pinterest.com/pin/820992207050128800/>

⁵¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre X: Angoisse*, lesson from March 13, 1963.

⁵² Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX: Encore*, p. 132.

⁵³ Albert Nguyen, *art. cit.*, 73.

Conclusion: the Real

The jouissance of the Other, of the body of the Other who symbolizes it, is not a sign of love, as Lacan⁵⁴ said: the jouissance of the body of the Other is neither a necessary nor a sufficient answer because the demand for love does not cease to ask for love: encore/ en corps! “Encore” is the proper name of that gap from where, in the Other, starts the demand for love. The gap in the Other (S Abarred) is structural: love which would allow completeness is demanded again and again and in the body. Love means, thus, to make One. In *Crucial problems of psychoanalysis*⁵⁵ Lacan mentions Frege in order to demonstrate the opening of the 1 towards something connected to being and, beyond being, to jouissance.

The phantasm is writing of the non-sexual relation. The phantasm is the last line of defense against jouissance. In a psychotic structure, there had been no extraction of the object *a* from which the field of reality could find its frame.⁵⁶ The field of reality “can only function as obturated by the screen of the phantasm”⁵⁷. We don’t have access to reality without passing through the phantasm which hides the real, veils the impossible to see. The phantasm is like an obturator and the desire is a camera obscura. But when this opens, fire enters. The cold fire of the real, like in the famous dream of “father, can’t you see that I am burning?” which comes to impress the camera obscura.

The topologic structure of the knot of the phantasm makes it possible for the subject to perceive himself as an object. Because the structure of the phantasm is a double chain – Whitehead – that is characterized by the reversibility of its two closed curves: object *a* and Sbarred. In his seminar *Le Sinthome*, Lacan makes this equivalence specific to the non-sexual relation: *il n’y a pas* of the sexual relation means also that there is an exchange between the two components of the phantasm: thus the phantasm is the writing of the non-sexual relation. This is the reason why, for the subject, the phantasm is “the entrance to the real”⁵⁸. And this is why Oshima's movie is so important. As it is not only about the phantasm, it is about the real.

⁵⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX: Encore*, lesson from November 21, 1972 *sqq.*

⁵⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XII: Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1981, lessons from January 20 & 27, February 24, 1965.

⁵⁶ Michel Bousseyroux, “Réalité, fantasme et réel”, p. 144.

⁵⁷ Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, note from p. 553.

⁵⁸ Michel Bousseyroux, *art. cit.*, p. 156.

REFERENCES

- Bianchi, Petro, *Jacques Lacan and Cinema: Imaginary, Gaze, Formalisation*, London, Routledge, 2017.
- Bousseyroux, Michel, "Réalité, fantasme et réel", in *L'en-je lacanien*, 2007/ 2, no. 9, pp. 139-158.
- Bouyxou, Jean –Pierre, "L'Empire des sens", in *Sex Stars System*, no. 13, 1976.
- Capes, Vincent, "Empire des sens", oct. 2017, <http://www.zoanima.fr/lempire-des-sens>.
- Castanet, Didier, "La perversion au féminin", in *L'en-je lacanien*, 2003/ 1, no. 1, pp. 81-94.
- Cornyetz, Nina; Vincent J. Keith (eds.), *Perversion and Modern Japan: Psychoanalysis, Literature, Culture*, London, Routledge, 2010.
- Dauman, Anatole, Jacques Gerber, *Souvenir-écran*, Georges Pompidou, Paris, 1989.
- Gailleurd, Celine, *Le regard de... Celine Gailleurd*, in <https://www.celluloid-angels.com/movie/%E2%80%99empire-des-sens>.
- Giard, Agnes, *Histoires de revenants dans l'imaginaire érotique au Japon*, Glenat, Grenoble, 2006.
- Goya, Amanda, "Unhappy Jouissance", *Congress of the WAP*, Paris, 2014, http://www.Congresamp2014.com/en/template.php?file=Textos/La-jouissance-triste_Amanda-Goya.html.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire. Livre X: Angoisse*, Paris, Seuil, 2004.
- Lacan, J., *Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973.
- Lacan, J., *Le Séminaire. Livre XII: Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1981.
- Lacan, J., *Le Séminaire. Livre XX: Encore*, Paris, Seuil, 2016.
- Lacan, J., *Le Séminaire. Livre XXIII: Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005.
- Lacan, J., "D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose", in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 531-584.
- Lacan, J., "Avis au lecteur japonais", in *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 497-499.
- Miller, Jacques-Alain (dir.), Jeanne Joucla (coord.), *Lacan regarde le cinéma Le cinéma regarde Lacan*, ECF, Coll. Rue Huysmans, Paris, 2011.
- Moravia, Alberto, *Trente ans au cinéma: De Rossellini à Greenaway*, Flammarion, 1995.
- Nguyen, Albert, "Bataille, le lord AF ou le passant du dire", in *L'en-je lacanien*, 2008/ 2, no. 11, pp. 47-80.
- Nicklaus, Olivier, "L'empire des sens", <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/lempire-des-sens-2/>.
- Oshima, Nagisa, interview *Empire of Passion*, <https://www.criterion.com/current/posts/1107-empire-of-passion-interview-with-nagisa-oshima>.
- Oshima, N., "Interview with Jean Delmas", in *Jeune cinéma*, no. 96, July-August 1976.
- Oshima, N., *Souvenir-écran*, Anatole Dauman and Jacques Gerber (eds.), Georges Pompidou, Paris 1989.

- Oshima, N., *L'Empire des sens*, DVD, Arte editions, 2016.
- Pickmann, Claude-Noële, "L'hystérie dans l'air du temps", in *ERES*, 2014/ 1, no. 27, pp. 15-24.
- Richir, Luc, "A propos de l'*Empire des sens* de Nagisa Oshima et Jacques Lacan: «L'erotisme féminin, c'est tuer l'homme»", in Murielle Gagnebin (ed.), *Cinema et inconscient*, Champ Vallon, Seyssel, 2001.
- Schrerrer, Ferdinand, "La fugue ou les paradoxes de la jouissance", in *Essaim*, 2010/ 2, no 25, pp. 119-156.
- Solano, Esthela, "Rêves, délires et réveils", <https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2011/01/R%C3%AAves-d%C3%A9lires-et-r%C3%A9veils-9.pdf>.
- Tremeau, Fabien, "Ai no korrida: The Cutting Edge of Feminine Erotica", <https://www.lacan.com/frameV2.htm>.

THE WEFT OF TRUTH AND LIES AND ITS MISDEMEANOURS. ANALYSING THE ROLE AND SCOPE OF LIES IN *ABOUT ELLY* AND OTHER MOVIES OF ASGHAR FARHADI

IOANA CIOVÂRNACHE*

ABSTRACT. The male and female, upper-class and lower-class, adult and child characters in Asghar Farhadi's films remodel variants of the subject's relationship to the Other. The intertwining of lies and truths into the subject's fantasy or into the characters' fictions sometimes (mis)leads the characters into violence, or brings them to face their subjective suffering, or, alternately, makes it possible for them to pass through their experience of mourning and to possible advance. The continuous shifting of the positions, value, perspectives and emotions has an unsettling effect upon the spectator's subjective relation to the characters' responsibility and actions.

Keywords: *lies and truth, unconscious desire, culpability, responsibility, other, fiction.*

After watching the movies of Asghar Farhadi, the spectator is left with the impression that there is a repetition of patterns and themes, with slight modulations from one movie to another: the conflicting ways in which women and men deal with reality, social class differences, the warring couple, the inherence of lies, violence and guilt; still, the meaning of this repetition and slight modulation remains more difficult to grasp. We will try to discern the value which these themes acquire along their enactment by the various characters, as well as what we feel insists across these various enactments.

The dialectics of lies (primarily feminine) and violence (mainly on the part of the male characters) is used by the characters to complicate, and consequently to find solutions to the augmenting conflict – which, itself, involves a real and unacknowledged (*The Past*) or a partially imaginary and more subtle (*About Elly*) fault. In the process, the boundary between good and bad, rightful and wrongful

* Forum of the Lacanian Field – Romania.

characters is continually shifting, as everybody partakes in the constitution of guilt. Guilt, like lies, is fabricated in common, although it builds on the conflicts and difference of perspective between the various characters. Older movies, such as *Fireworks Wednesday*, *About Elly*, (*Nader and Simin*) *A Separation*, deal more with this relation between lies, partial truths and a real which is impossible to face. This articulation becomes somewhat underlying in more recent movies (*The Past*, *The Salesman*), where violence and guilt are more pregnant.

All movies juxtapose the different forms of the couple: wife versus husband, and mistress; fiancée *versus* unwanted fiancé and their respective disgraces; woman and man to be introduced to one another with a view to marriage; divorcing or already separated couple. Children are always present as victims, witnesses and censors of this impossible relation¹.

Lies, sharing the same fabric of fiction with the story itself – are usually told by the women and, as such, support or make up for an evasive desire: the wife in *Fireworks Wednesday* makes up a scenario in order to find out information about her husband's suspected infidelity, all the while hiding her concrete fears though she lets her anguish and frustration transpire in the constantly degrading relationship with her husband; Rouhi, the young maid and enamoured bride-to-be, lies while trying to re-establish coherence and some kind of justice to the sides in the conflicting couple, with a view to her own upcoming wedding. In *About Elly*, Sepideh's lies serve her goal of helping her new friend Elly out of an oppressive engagement, while herself seems to be in a constant evasion from her own conflicts with her short-tempered husband. In *A Separation*, lies do not only pertain to (usually female) characters as their manner of dealing with reality, but they are produced directly as a reaction to the violence – of men or of the real itself – that is, the production of lies comes as an answer to an arresting silence imposed upon the protagonists by the Other: Razieh, the lower class, religious woman who comes to take care of Nader's old father, hides the fact from her husband, caught as she is between her husband's volatile temper, his frail mental health and his severe financial problems. In *The Past*, daughter Lucie's lies (and strong, though partial, truths) mask her unbearable guilt of having been the indirect killer of Céline, the depressive wife of her mother's lover; as with the rest of Farhadi's movies, by the end we find out that her conviction is false, which nevertheless leaves her intactly culpable; because, just as her fantasized fault is invalidated, she will have to choose between evading into a new fantasy of innocence or, rather, delving into the nature of her culpability. Just as in the case

¹ In his Seminar of 1969-1970, *L'envers de la psychanalyse*, lesson of March 11, 1970, Jacques Lacan forges his well-known statement: "there is no sexual relationship" (Fr. "il n'y a pas de rapport sexuel").

of Sepideh, Lucie's fault exists, but not as she perceives it: she is not guilty of having been instrumental in Céline's suicide attempt, but rather of having herself used Céline as a mean of pursuing her own desire – that of hindering her mother's new relationship and of preventing her from divorcing her estranged husband, Ahmad; that is, of setting the scene for her own love for Ahmad.

Perhaps the most extraordinary "liar" is Sepideh, the female lead from the movie *About Elly*. The movie revolves around a plot fabricated by Sepideh to extract her new friend Elly from an unwanted and troubling engagement to fiancé Alireza and to make her find a new love interest (and a new fiancé) with Ahmad, a friend among her group, who has recently returned from Germany and who is divorced. As she keeps reinterpreting reality for the other characters, her rather immature friends go along with her plan, not knowing either that Elly is still engaged (which would make the process of match-making and wooing completely inappropriate in the conservatory context of the Iranian society) or that she strongly opposed the plan and came to the trip reluctantly and only for one day. As their short holiday proceeds, the projected romance between Elly and Ahmad takes on various forms: while the others joke about it with hushed voices when Elly is around and while Elly herself is rather reserved, it is presented by Sepideh as a fact to the lower class family in charge of the villa they rent. The devised idyll develops timidly, but Elly suddenly disappears (we last see her raising a kite for the group's children); nevertheless the relationship between Elly and Ahmad goes on to gain even more substance for the remaining characters. It is this entirely fabricated relationship that will become the basis for each of the characters' culpability: the members of the group will deal with their being guilty of arranging a meeting between an engaged woman and their friend Ahmed, Elly will be blamed to have lied to them about her engaged status, the fiancé's sense of guilt will finally arise from his confrontation to dead Elly's refusal.

About Elly revolves around lies. Although it seems that Elly dies accidentally, the gravity of lies impacts fundamentally the story and its burden upon the characters.

Sepideh lies: to Elly the least of all – by not telling her that Ahmad had previously been married; also, she is untruthful by forcing her scenario onto Elly – Elly has half-heartedly accepted to come with them, as she wants it, but at the same time is hesitant. Moreover, Elly by no means intends to remain with them for three days – the whole duration of the trip. She is forced to remain as Sepideh hides her telephone and bag. To the group, Sepideh lies on several subjects: first and foremost, she hides from them the fact that Elly is engaged, because telling them this would mean meeting with the group's disapproval and, even worse, with the violent rejection of her husband against such far-fetched scenarios his wife seems

to have specialized in. Although rightful, Sepideh's cause is far too complex in order to be accepted by the others. But she also lies unnecessarily, almost continuously – concerning their accommodation, the “newly-weds” etc. Correspondingly, Sepideh is also the one that will utter the most unbearable truths: the “truth about Elly” – she finally tells the group that Elly was in fact engaged and unwilling to betray her fiancé, and therefore that the whole responsibility lies on her shoulders, not on Elly's; also, she is the one to break the news of Elly's death to the fiancé Alireza, a scene which the viewers are left to deduce as it is not shown in the movie. Eventually, by lying or admitting, by opposing the others or by complying to their demands, Sepideh makes way for an unutterable truth.

In a discreet and more innocent manner, Elly herself lies: to the group (but not to Sepideh) she lies by saying that she comes on the trip solely as the children's teacher, while in fact she comes in order to make the acquaintance of Ahmad, a possible love interest after she will have managed to put an end to her no longer wanted and burdensome engagement. She lies (by omission) that she is alone, while in fact she has a fiancé. Elly also lies to Alireza, by involving her mother to hide to him her whereabouts. She lies, but on a more profound level she is indeed truthful: she wants separation from her fiancé, which she most probably has already requested, but has been refused; also, she is reluctant to meet the bachelor (in fact - divorced) Ahmad before properly breaking her engagement, as she feels it would not be fair to her (abusive) fiancé. To her mother, Elly lies by only telling her that she has left with some colleagues and also by asking her to pass the lie over to the undesired fiancé. Towards the end of the movie, after her disappearance has let loose all the questions raised by this complex system of lies, her behaviour in itself becomes, to the group, deceiving – being interpreted as untruthful and dishonourable towards both her fiancé and the group. Her disappearing and leaving behind her unanswered questions is in itself regarded as a lie; since the violence of her disappearance and death is disturbing and unsettling for the group and for her fiancé, it is therefore interpreted as untruthful, dishonourable and deceiving – and is in turn answered with violence towards the disappeared: accusations, defamations, doubts cast over the facticity of her death ('if she lied to us about her engagement', say the others, 'then maybe she didn't even drown'). The fact that she may have died saving little Arash is conveniently forgotten. Perhaps, in fact, that she is too truthful – a trait that we also discern in the behaviour of the other, majestic, liar: Sepideh.

Elly and Sepideh share a common knowledge about the fiancé and about Ahmad, but they are on opposing positions: while the former is reluctant – in relationship with the others, but as well as to her desire, Sepideh impetuously takes the lead; however, we might still wonder as to Sepideh's relation to her own

desire², which drives her to meddle into her friends' love lives and leaves her somewhat blind to her own relationship with her husband Amir.

There are also the group's lies: the group of friends is made up of three couples with their three kids, as well as Ahmad, who is also friend with the rest and has recently divorced and returned from Germany. The adults in the group belong to the Iranian middle class (as opposed to the lower class family who lends them the villa), and while being, ironically, law graduates, they behave rather childishly, (as opposed to the children's lucid and often critical glances upon them) and are particularly noisy. Except for Ahmad, whose behaviour is more nuanced and who does not really partake in the others' power games, they act as a group: they play along the "romance" planned by Sepideh, they lie whenever it seems necessary, they hide the real motive of their jokes to Elly, while at the same time letting her feel slightly embarrassed. Their lies also play a theatre-like function, as, in order to work, the idyll between Elly and Ahmad cannot be spoken of. After the events take a dramatic turn, they choose to hide together the whole truth from the angry fiancé, they accuse Elly, irrespective of Sepideh's admittance of responsibility, and they proclaim their partial truth (that of having been ignorant of Elly's engagement) as if it were whole: when deciding upon what they should say to Alireza, following Sepideh's singular disclosure of truth, they answer – 'we will tell the truth'; but obviously it is neither Sepideh's, nor Elly's truth.

The fiancé Alireza's lies are not so much spoken as they are heavy – both upon him and upon the two women towards whom he addresses his questions

² See Alireza Taheri, *About Elly... and Polyneices or The Misfortunes of Postmodernity*, <https://psychoanalyticdiscourse.com/index.php/psyd/article/view/36>

"Sepideh lies to Alireza claiming that Elly never mentioned him or their engagement. This last scene, however, testifies to a great confusion concerning the thin boundary separating truth from lies. When asked what to say to Alireza regarding their knowledge concerning his existence, they all proudly claim that it would best to "tell the truth". However, this statement, for all its simplicity, is highly equivocal: what is truth according to Sepideh is not truth according to the rest of the group as she knew about Alireza while they were ignorant of him. The confusion here between truth and lies touches more essentially on a deep psychoanalytic insight, namely that truth can only be expressed in lies. Is Sepideh's last word to Alireza a lie or does it better deliver the truth of Elly's desire? Does Sepideh betray Elly or does she allow her to find some freedom from her fiancé, some space for her oppressed desires to finally manifest posthumously? The alms box, with which the film begins, may represent the idea of making a wish and thereby evoke the theme of desire. At the end of the film, Amir hints that Elly may have used the box thus raising the question as to the possible content of her wish. What does Elly want, one may ask echoing Freud's famous quip. Is it possible that Sepideh's last lie to Alireza is closer to the wish Elly cast in the alms box? (...) In other words, one can approach a subject's desire only through the modality of lies, something Lacan stated unequivocally when he proposed that "there is no truth that, in passing through awareness, does not lie" (Lacan, 1977, p. vii)."

and aggressive demands for a convenient truth (Elly and Sepideh). In addition, he lies to the group that he is Elly's brother – and this lie is an admission that he is forcing the relation and does not feel very comfortable or 'honourable' in the position of fiancé. We may assume that he was also insincere in his relationship with Elly, and that he is deceiving himself as to his own guilt and responsibility in Elly's unhappiness and demise.

Elly's mother lies about her daughter's whereabouts, having chosen her daughter's side against Alireza.

At the other end of this lie-based type of relation there are sometimes those who are only lied to, without reciprocating: the family in charge of the house are lied as to the nature of Elly's and Ahmad's relationship; it is a rather unnecessary lie, thrown into play under the pretext of the family's lower class, traditional view of such things. The children are being lied to because they are supposedly ignorant. As witnesses, they are being given the truth, but not its coherence, instead they can only grasp incoherent rests from it. Both the lower-class family and the children are addressed by the other (elder or wealthier) characters as being incapable of apprehending "the whole truth"; however, they are also the first to question the validity of the others' words, thereby being instrumental in the uncovering of the awkward aspects of "truth". Thus, these peripheral characters stand as a symbol of the nature of truth as incomplete, unutterable and non-transferable.

Finally, the director's „lie" is what originates and develops the fabricated story, recalling to us the image of what Freud called the "dream's navel"³; it is also what he repeats or reformulates in his other movies.

While lies permeate the events and the actions of most of the characters, what they revolve around – the goals, pretexts and wishes – is of a different nature: the characters preoccupy themselves, perhaps excessively, with the good (what would be good for Elly, or, disjunctively, for her fiancé), the honour (first Elly's, then the group's honour) and the justice (with the disappeared, drowned Elly as the only one to be judged and accused). While Sepideh thinks she is pursuing the good of Elly, she ends by causing her suffering, all along dragging the compliant Elly into the pursuit of her own plans. Therefore, it is not at this level of the story that we can find its truth. Referencing Freud's concept of the *other scene*, Lacan says that what remains unconscious, unacknowledged by the subject, "speaks in the Other"⁴; this relation to an unsettling Other (such as is the disappeared Elly,

³ Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, Basic Books, 2010, p. 528.

⁴ "Ça parle dans l'Autre, disons-nous, en désignant par l'Autre le lieu même qu'évoque le recours à la parole dans toute relation où il intervient. Si ça parle dans l'Autre, que le sujet l'entende ou non de son oreille, c'est que c'est là que le sujet, par une antériorité logique à tout éveil du signifié, trouve sa place signifiante.", in Jacques Lacan, *Écrits* (conference "La signification du phallus"), Ed. du Seuil, 1966, p. 689.

unanswering, pointing by her death to the others' responsibility) is the key to the subject's potential repositioning in relation to his / her own desire and truth. The characters cannot decipher the truth in their own fictions of good, justice and honour, truth "is written down elsewhere"⁵, and the lie is what covers it, also what signals its censoring and calls for its uncovering.

The leading-liar characters of *About Elly* support this ambivalent nature of the lie: first, Sepideh knows that Elly is engaged, she keeps it a secret and she wishes her friend well, that is, she wishes for her to separate from her abusive fiancé and to be free, to fall in love with Ahmad and find a new, good fiancé; this, in itself, gives the character of Sepideh a very strong stance in the reality of the story. Secondly, Sepideh (almost) never tells the truth and she also leaves unanswered the question about her motives: why does she involve herself so disastrously in Elly's life? How could she correlate her match-making efforts to solve her own problematic marriage?

Elly's ambiguity is also double-layered: she is engaged, she comes there secretly and she needs a new fiancé; she speaks of none of these, but her silence is what is unsettling for the others. Moreover, she disappears, dies and leaves no explanation behind. The finding of her drowned body at the end of the film is not the solution the other characters were searching for. They are now confronted with the arresting lack of meaning of her death.

Lacan defines metaphor as "the substitution of a signifier for a signifier"⁶. We can see that both Elly and Sepideh operate metaphorically: what makes them enigmatic in the first place – their lies (Sepideh) or discreetness (Elly) – is then doubled by the particular and radical relation they establish with truth: Sepideh's truthful nature and intentions (despite her lies) and the secret of her own desire;

⁵ "L'inconscient est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge : c'est le chapitre censuré. Mais la vérité peut être retrouvée, le plus souvent déjà elle est écrite ailleurs. À savoir :

– dans les monuments: et ceci est mon corps, c'est-à-dire le noyau hystérique de la névrose où le symptôme hystérique montre la structure d'un langage et se déchiffre comme une inscription qui, une fois recueillie, peut sans perte grave être détruite;

– dans les documents d'archives aussi: et ce sont les souvenirs de mon enfance, impénétrables aussi bien qu'eux, quand je n'en connais pas la provenance;

– dans l'évolution sémantique: et ceci répond au stock et aux acceptions du vocabulaire qui m'est particulier, comme au style de ma vie et à mon caractère;

– dans les traditions aussi, voire dans les légendes qui sous une forme héroïsée véhiculent mon histoire;

– dans les traces, enfin, qu'en conservent inévitablement les distorsions, nécessitées par le raccord du chapitre adultéré dans les chapitres qui l'encadrent, et dont mon exégèse rétablira le sens", in Jacques Lacan, *Écrits* (text "*Fonction et champ de la parole et du langage*"), Ed. du Seuil, 1966, p. 259.

⁶ "L'effet métaphorique - la substitution d'un signifiant à un signifiant", in Jacques Lacan, *Le séminaire: Livre VI, Le Désir et son interprétation*, lesson from November 12, 1958.

respectively the disconcerting lack of answer in the case of Elly, whose dramatic disappearance comes in stark contrast to her discreetness as a positive trait and to her delicate nature, as well as it reveals her disinvestment in her own survival – contrarily to the voluntary Sepideh, Elly is a character who gradually renounces everything.

Farhadi's female leads enact a multifaceted and multilayered lie as metaphor, in order to tackle the truth. There are many shreds of truth: the truth of each character, of the monolithic group and of the various parties that form along the story, there is the truth as a story told by the director by means of the characters' conflicting perspectives, and there is also the truth that is only understood by means of lies (such as Sepideh's lie to Alireza, in the end of the movie).

Contrarily, violence goes for the truth, demands it, forces it from the other, and it obviously fails: Sepideh forces Elly to stay, but is afterwards left with the culpability over Elly's disappearance, death and dishonor. The fiancé Alireza is forcing Elly by not letting her break from the engagement, and is subsequently violent to Ahmad and the rest of the group in trying to get "the truth about Elly" from them – in fact, he will have to uncover the truth in himself, and is guided towards his own acknowledgment of guilt and responsibility by Sepideh's final, unwilling lie. Sepideh's husband, Amir, beats Sepideh in frustrated response to her perpetual lying, but he too fails to obtain her truth; also, he avoids to acknowledge the truth of his own abusive behaviour towards his wife and the possible correlation between this and her constant evasion that drives her to desire on behalf of the others. Finally, there is the violence of the group's self-evident hypocrisy: their debate as to how to deal with the angered and aggressive fiancé is solved with an equivocal decision to "tell him the truth", but they keep silent on the fact that there was never a common truth. The group in itself is a fiction. Therefore, they force Sepideh, the only member of the group for whom this "truth" is fundamentally untrue and an injustice to Elly's honour, to utter it.

What might be said as to the director's choice of sides in this dialectics of lies and violence? On the one hand, he seems to force all of his characters into tortuous and grim turns of the script-destiny. Along the course of events, his main characters lose ground and end up being faced with an overwhelming, perhaps oversized guilt. Sepideh's culpability over Elly's drowning is not lesser than that of Alireza's unacknowledged, but equally oppressing one. Both of them seem to stand awkwardly on the two sides of a process of mourning that is yet to unravel. Similarly, in Farhadi's movie *The Past*, Lucie's accusations against her mother hide her own guilt over Céline's death, which in turn serves as a screen to divert everybody's attention from Samir's responsibility. At the end of his films, Farhadi leaves his

characters on the brink of a possible process of mourning, with guilt and non-understanding as their only weapons in tackling truth that is neither comfortable, nor comprehensible.

On the other hand, this somewhat peculiar open ending, in which not the course of events but the development of the characters' inner life remains in question, allows Farhadi to leave the enigma intact. The director's "lie" is of the kind that underlies truth, in order for the latter to acquire an improbable and fulgurating existence. Just as its characters are left in the moment when they might choose to face their subjective responsibility, the story's completeness does not consist in a grip on truth, but in a gift of freedom. The director's "lie" is not illustrative of a master position in the discourse, but rather it represents an option of the director for the feminine modality in relation to the real.

REFERENCES

- Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, Basic Books, 2010.
Lacan, Jacques, *Écrits*, Éditions du Seuil, 1966.
Lacan, J., *Le Séminaire: livre VI. Le désir et son interprétation*, Éditions du Seuil, 2013.
Lacan, J., *Le Séminaire: livre XVII. L'Envers de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, 1991
Alireza Taheri, *About Elly... and Polyneices or The Misfortunes of Postmodernity*, in *Psychoanalytic discourse*, Vol 3, 1/ 2017, available online at the following address:
<https://psychoanalyticdiscourse.com/index.php/psyd/article/view/36>

L'ACTE THÉRAPEUTIQUE ET LOGOTHÉRAPIE TRANS-NOÉTIQUE

ROLF KÜHN*

ABSTRACT. The therapeutic act and trans-noetic logotherapy. This text shows the permanent interference of clinical and phenomenological data in the logotherapy of Viktor E. Frankl in what concerns the existential analysis from our historical being and its "meaning". This debate remains essential for any reader and practitioner in current psychotherapy and psychoanalysis to identify the foundations of man in his trans-noetic unity of flesh, drive and spirit, engaging his freedom and responsibility from an original desire without particular object.

Keywords: *affect, desire, logotherapy, phenomenology, psychoanalysis, sense, subjective life*

Mots clés : *affect, désir, logothérapie, phénoménologie, psychanalyse, sens, vie subjective*

L'ensemble des grands axes de la pensée de Viktor Frankl nous montre une interférence permanente des données *cliniques* et *phénoménologiques*, au sens d'une analyse existentielle à partir de notre être fondamentalement historique, au sens du *Dasein* heideggerien. Il faut garder ces deux aspects toujours à l'esprit, car Frankl ne nous livre pas une phénoménologie exhaustive au sens philosophique du terme, et d'autre part il n'enferme pas la réalité clinique dans la seule perspective psychiatrique ou psychodynamique. Il s'agit plutôt d'une théorie d'*intervention* logo-thérapeutique intégrative qui, dans l'acte thérapeutique, n'est pas un système clos répondant à toutes les questions anthropologiques, épistémologiques et phénoménologiques. Étant un « supplément » pour d'autres pratiques thérapeutiques personnelle, la logothérapie implique alors, dans sa structure même, un appel à des prolongements phénoménologiques, et cela surtout par rapport à la réalité de la vie qui ne peut pas être subsumée simplement par le concept d'existence. C'est à ce débat que nous voulons apporter quelques éléments d'une compréhension

* Univ.-Doz. Dr. Rolf Kühn, Universität Freiburg, Heuweilerweg 19, D-79194 Gundelfingen, Email: rw.kuehn@web.de

trans-noétique de l'homme, compris comme une unité phénoménologique radicale englobant la *chair*, la *pulsion* et le *noétique*, à partir d'un désir originaire.

Autrement dit, il existe structurellement trois possibilités sur lesquelles l'acte thérapeutique peut se fonder selon analyse existentielle, psychanalytique et auto-affective:

1) Il y a un signifiant ou sens qui convient à toute situation existentielle (Frankl).

2) Il n'y a aucun signifiant qui peut définir le sujet dans son auto-compréhension.

Il n'y a que l'acte libérateur de tout imaginaire ou symbolique pour admettre le réel inconscient ou symptomal (Freud et Lacan).

3) Il y a l'un et l'autre, sens intentionnel et désir pulsionnel qui se nouent constamment dans une vie subjective qui me fait vivre sans négation ou affirmation transcendantes secondaires par rapport à une origine auto-affective immanente (Henry).

Pour montrer que l'acte thérapeutique avec ses transferts inévitables entre patient et analyste/ thérapeute implique l'intégration qui va du désir au sens et vice versa nous allons interpréter ici l'analyse existentielle de Frankl dans une perspective *trans-noétique*. Cette dimension ne laisse de côté aucune réalité de l'être humain, ce qui permet en même temps l'intégration d'autres méthodes analytiques et psychothérapeutiques, si l'acte thérapeutique l'exige. C'est en ce sens que nous plaidons pour une "logothérapie intégrative" qui se dégage de l'ensemble des textes de Frankl et surtout de son conseil de "dégurufication" qu'il a prôné lui-même à l'égard de sa personne et sa pensée pour développer une logothérapie inventive par ses successeurs souhaités libres en leur agir responsable.¹

1. Les acquis de l'analyse existentielle selon Frankl

Pour Viktor E. Frankl (1905-1997), l'existence humaine est le point de départ et le but de toute intervention thérapeutique. Dans une telle perspective, l'accomplissement historique de tout homme s'effectue dans un espace de sens qu'une analyse existentielle (*Existenzanalyse*) à base phénoménologique doit dégager, à l'encontre des souffrances névrotiques qui favorisent plutôt le « au jour le jour » provisoire sans tenir compte de la responsabilité pour le passé et le futur. Une telle approche du souffrir et de la névrose veut faire ressortir la question primordiale du sens pour l'existence humaine à partir d'une philosophie du *oui* inconditionnel à la *vie*, ce qui distingue la pensée de Frankl d'une réflexion abstraite

¹ Cf. Merle 2014.

sur la conscience, pour préférer le vécu intentionnel toujours en lien avec un objet ou une tâche réels. L'espace du sens est par conséquent finalement le *temps*, ce qui implique une vue englobante de l'histoire qui fait dire à Frankl que le fait d'*avoir été*, présente la forme la plus sûre d'être, car aucune instance pourrait nous enlever ce passé une fois réalisé. Une telle approche est phénoménologique dans le sens où l'être ne détermine pas formellement la manifestation de ce qui apparaît, mais c'est le sens situationnel qui donne la valeur de l'être changeant pour nous. En d'autres termes, cette valeur personnelle est toujours une donnée axiologique qui peut être vécue en tant que valeur créatrice (*Schöpfungswert*), valeur vitale (*Erlebniswert*) et valeur d'attitude (*Einstellungswert*). Ces trois catégories de valeurs relèvent de l'héritage de l'éthique matérielle de Max Scheler (Cf. Le Vaou 2006 : 128-145), mais ce qui importe c'est l'unité existentielle possible de ces valeurs qui non seulement garantissent une expérience intérieure réelle, mais procurent aussi à une telle philosophie de l'existence une notion plus nette de la vie, selon Frankl. Car dans la mesure où le sens et la valeur engagent la responsabilité permanente de chaque individu libre, cette vie devient une tension ou même un combat pour réaliser l'appel historique (*geschichtlich*) de chaque situation. Et une telle tension va justement à l'encontre du « Dasein provisoire » ou de l'ennui qui caractérisent généralement la frustration névrotique, avec ses doutes ou ses obsessions générées à partir d'une forclusion primaire du désir.

Un tel accent mis sur l'historique en tant que source de notre « être situé » incontournable à tout moment – sous l'appel de la décision d'éviter la « frivolité métaphysique » au sens de Scheler – n'exclut pas l'*affectif*. Tristesse et joie ont, pour Frankl, surtout la fonction de nous tenir spirituellement éveillés, c'est-à-dire répondant au destin toujours présent, corrélat de l'aspect noétique de la personne sous forme de souffrance, culpabilité et mort ou « trias tragique ». L'affectivité réelle doit être soustraite à l'imaginaire de la névrose qui, dans son existence provisoire, fait perdre de vue que la vie est avant tout une occasion de réaliser quelque chose. Une telle appréciation éthique de la vie qui souligne avant tout son être transcendant conçu comme tâches à réaliser, pose moins la question abyssale de savoir si la vie en tant que telle ne nécessite pas une analyse phénoménologique propre qui distinguerait l'immanence en son immédiateté auto-affective de la transcendance postulée comme la seule phénoménalisation possible. Le souci clinique de la compréhension exigée du comportement névrotique pour une psychothérapie logothérapeutique limite ainsi un certain accès phénoménologique radical à l'auto-manifestation de la vie qui précède encore toute inhibition névrotique et projet existentiel.²

² Cf. aussi Kühn 2015a: 147-150.

À cela s'ajoute un autre problème qui relève du contexte dans lequel la logothérapie de Frankl a vu le jour, en opposant la « noodynamique » à la « psychodynamique » du freudisme régnant. Critiquant le seul principe de plaisir (*Lust*) et son équilibre par une homéostasie bio-psychique présumée, Frankl transforme la tension de la vie en une bipolarité entre *être* et *devenir*, ce qui peut se comprendre positivement comme une potentialité personnelle toujours en mouvement, c'est-à-dire comme une auto-réalisation au sens situationnel ou historique indiqué ci-dessus. Certes, Frankl se garde de tout volontarisme et moralisme au sujet de l'intervention comme acte thérapeutique, pour faire saisir sur le plan préalable de l'analyse existentielle que la personne potentielle signifie le pouvoir de *devenir autre* à tout moment, et cela grâce à son attitude et sa décision engagée. Là aussi la névrose fournit le modèle négatif, car le névrosé regarde son passé et son avenir comme une fatalité du « Ça » (libido, hérédité, maladie, destin etc.) pour se mettre ainsi en travers de son « pouvoir être » qui est un « pouvoir changer » ou « être autre ».

Ce combat contre le fatalisme névrotique et la destinée nous livre au changement permanent ne connaissant, en somme, aucune sécurité, car toute quête d'une telle sécurité sera contredite par la temporalité qui n'épargne aucun fait du monde et aucune disposition psychophysique. On comprend alors pourquoi seul le passé réalisé et la transcendance d'un sens ultime (*Übersinn*) innommable échappent, d'une certaine façon, à cet univers de combat selon Frankl, sans faire toutefois de la croyance religieuse une condition pour le traitement logothérapeutique. Ainsi, nous comprenons que la vie, selon Frankl, ne nous laisse jamais en repos, par quoi il faut entendre structurellement une existence toujours manifestée dans son altérité ou ek-stase qui empêchent de nous reposer sur quelques lauriers. Cet accent franklien singulier de la vie vue comme un « éternel aiguillon » possède, par conséquent, son équivalent dans le corps qui n'est pas une image fidèle de l'esprit, mais un miroir brisé et déformant de cet esprit (*Geist*) comme essence de la personne humaine toujours en acte (Cf. Frankl 2005 : 163-165).

Si l'homme doit ainsi choisir en toute situation, et cela en dehors de toute névrose, il va développer ce faisant un « style fluide » que Frankl caractérise comme le signe d'une authenticité (*Echtheit*) et spontanéité où le spirituel ou le noétique (*geistig*) est en accord avec le psychophysique. Si d'un côté l'obsessionnel vivant une insécurité fondamentale veut arriver à une évidence irrationnelle équilibrant sa sensibilité profonde, d'un autre côté, la fluidité de notre authenticité existentielle ne demande aucune représentation symbolique par le symptôme (organe) qui crée la répétition d'une recherche de sécurité. Car la sphère existentielle ne connaît ni de commencement radical au sens logique, ni un être de certitude qui ne resteraient pas constamment soumis au renouvellement du sens et des valeurs à choisir concrètement. La dé-réflexion - à l'encontre de l'« arc intentionnel » qui veut

réfléchir à la fois l'*objet* et l'*acte* de conscience d'une manière impossible –, doit alors libérer un espace de dialogue en logothérapie où expression, appel et représentation par le langage œuvrent toujours en vue d'un rapport à l'objet transcendant.³

Par ce moyen, le transfert freudien devient rencontre de réciprocité entre le patient et le thérapeute, comme on le reconnaît aujourd'hui (Assoun 2006 ; Lacan 2001), et dans une telle rencontre socratique Frankl voit l'apport essentiel de la logothérapie pour toute intervention médicale et thérapeutique. Car le but consiste à faire découvrir à tout patient sa responsabilité comme une notion éthique nécessaire, sans influencer pour autant son choix concret. À ce moment, la logothérapie est moins une technique qu'un art et une sagesse face à des névroses surtout obsessionnelles, sexuelles et noogènes qui ne sont pas à confondre directement avec des dépressions endogènes et leur problématique spécifique de culpabilité liée à une angoisse existentielle et à l'approche de la mort. Toutefois, même dans ces dernières formes de souffrance endogène il est possible de relever une réaction psychogène avec une prise de position personnelle face à ce destin somatique que l'on peut observer encore, avec l'aide d'une visée logothérapeutique, dans les psychoses et dans les schizophrénies délirantes, comme nous l'avons déjà indiqué en début de cette étude.

2. La "dégurufication" de la logothérapie

Si l'on comprend que Frankl s'opposait avec raison à l'idée freudienne selon laquelle toute interrogation du sens de la vie ou de la religion serait le reflet d'une névrose, il faut admettre également que le laïcisme le plus strict se heurte à la question du Désir, qui est un absolu phénoménologique.⁴ Si donc la réalité du désir en son absolutité phénoménologique reste toujours donnée, *car on ne peut pas ne pas désirer*, la question de Dieu ou d'un sens ultime devient secondaire par rapport à l'auto-présence indéradicable de la vie et de son désir inhérent. Et nous pouvons même argumenter qu'une nouvelle tolérance démocratique en Occident pour des formes très variées de spiritualité individuelle et collective, qu'elles soient religieuses ou non, signale un phénomène que Freud n'avait critiqué que du côté rituel et légaliste (obsessionnel) du religieux comme névrose, sans avoir vraiment abordé le fait de l'expérience religieuse authentique en tant qu'expérience subjective originaire et libre. (Cf. Vermorel 1993.)

³ Cf. Frankl 1948: chap. III: „La relation manipulée et la confrontation de la rencontre“.

⁴ Voici quelques ouvrages pour souligner que dans la pensée française actuelle le *Désir* est au centre de l'interrogation philosophique et analytique: Baas 1992; Barbaras 1999; Bernet 2013.

On retrouve cette analyse dans l'ouvrage de Frankl de 1948, *Le Dieu inconscient*, représentant sa thèse en philosophie, qui tente de faire comprendre qu'aucun *Dit* ne rejoint jamais le *Dire* en tant que parole originaire et sens ultime (*Übersinn*), puisque l'existence authentique ou libre ne peut être arrêtée par aucune signification ou symbolique qui se donnerait comme définitive (Cf. Frankl 2012). Par cette analyse existentielle toujours ouverte et vraiment phénoménologique nous pourrions dire que Frankl rejoint aussi bien Levinas que Lacan – pour le rapport fondamental et inépuisable entre Désir/Dire –, que Michel Henry – pour l'idée d'une vie auto-affective absolue que l'on pourrait nommer *religio* au sens étymologique de *re-ligare* au sujet du lien entre vie/individu, sans passer forcément par une représentation dogmatique ou confessionnelle.

Chez Frankl, il convient donc de dépasser tant la position freudienne sur le rapport apparemment implacable entre névrose et religion que l'idée d'une objectivité métaphysique incontournable, car le *logos* de la logo-thérapie est un *vivre* relationnel avant tout, en non pas un texte, une rhétorique ou une proposition idéale qui voudraient clôturer l'apparaître subjectif en sa manifestation par essence infiniment nuancée. Et si ce *logos* est infini et toujours riche en tant que réalité noétique ou individuelle, il dépasse aussi bien l'humanisme de la raison éclairée (*Aufklärung*) que la nouvelle raison transversale absolutisée aujourd'hui, comme le seul comprendre historique au sens herméneutique. L'unité phénoménologique qui règne pour le parvenir-en-soi de tout désir/sens en leur corrélation infrangible ne se laisse enfermer en aucune connaissance mondaine ou langagière au sens d'un *Dit*, puisqu'il s'agit d'une épreuve jamais finie – bien qu'originaire. Ni totalitarisme ni conformisme n'attirent l'homme libéré au sens logo-thérapeutique, car si l'analyse existentielle véritable a su dépasser toutes les idéologies et les fixations tant individuelles que collectives, l'extérieur d'une loi ou d'une explication objective qui concerneraient apparemment notre être et sa vocation chaque fois unique ne peuvent plus être prises comme guides (Kühn 2015b : 232-236).

À ce niveau, nous pouvons alors dire que la logo-thérapie de Frankl et la critique du logo-centrisme grec et occidental par exemple chez Derrida (Cf. Le Vaou 2006 : 221-230) visent finalement la même erreur ou illusion : vouloir se rendre présent le monde et Dieu sous forme d'*objets*. Mais par l'acte thérapeutique nous quittons les méta-récits métaphysiques et historiques postulant un sens ultime (*Übersinn*) ou évolutionnaire (Cf. Lyotard 1979) pour vivre plus directement la vérité subjective, sans s'aligner sur un pouvoir infini, qu'il soit Dieu, Raison ou Progrès. La logo-thérapie qui est anti-conformiste par nature, parce que critique à l'égard de toute idéologie, pour permettre au patient d'embrasser sa vérité intérieure ou authentique, ne partage donc plus le logo-centrisme qui a gouverné les discours

philosophiques, scientifiques et politiques, qui veut achever la représentation humaine par un système de la conscience dont Hegel reste le modèle. Si toute névrose et perversion impliquent la structure d'une toute-puissance illusoires (Freud, Adler), la logo-thérapie n'est, par conséquent, pas seulement indiquée pour des patients en cas de frustration existentielle ou de névrose noogène, mais aussi pour la déconstruction de toute fiction au sens absolutisé d'une toute-puissance trompeuse, sans nier pour autant la recherche d'une vérité personnelle vécue sur fond d'une telle attitude fragile.

Frankl baignait profondément dans la tradition juive, biblique et talmudique, mais ce côté religieux personnel chez lui (généralement caché au public) ne l'empêchait justement pas de vivre courageusement l'abîme entre la *transcendance de l'existence* et la *Transcendance absolue*. Nous pouvons même dire que la différence ou l'ouverture entre ces deux transcendants existentielle et religieuse lui donnait la possibilité de concevoir phénoménologiquement et thérapeutiquement une vérité à la fois *infinie* et *concrète* sur le plan subjectif.⁵

Pour la logo-thérapie intégrative à venir il s'avère alors possible de construire le sens de sa vie dans un contexte religieux ou spirituel choisi librement d'une part et de réinscrire dans cette logo-thérapie, d'autre part, une certaine articulation psychanalytique du désir-pulsion ouvert sur une liberté noétique, puisque le matérialisme biologique de Freud ne présente pas le fondement essentiel de sa découverte incontournable, comme le fait entendre Lacan (Lacan 1986), par exemple, en pointant le renouveau existentiel entre désir/loi dépassant la seule problématique du refoulement pulsionnel, vers une forclusion originelle qui attend l'amour impossible de l'Autre (cf. Maleval 2000). La lettre des écrits et la pratique de Frankl sont à revisiter par une réflexion phénoménologique toujours en éveil, ce qui fait dire à Frankl lui-même à la fin de son livre *Raisons de vivre* qu'il faut une « dé-gurufication de la logothérapie » qui est une invitation « faite à autrui de continuer à construire l'édifice sur ces fondations » et de « développer » la logothérapie qu'il a fondée, sans « souscrire à tout ce que le docteur Frankl a dit ou écrit ». (Frankl 1993: postface; cf. aussi Frankl 2009) Ceci veut dire pour la logothérapie en général qu'elle ne partage pas la tendance actuelle à tout vouloir comprendre par la psychologie, psychiatrie, neuroscience ou sociologie, ménageant un espace nécessaire et libre où chaque homme peut trouver les valeurs qui font défaut à cause d'une tradition périmée ou d'un air du temps (*Zeitgeist*) à nouveau oppressant. Si nous annonçons ici la possibilité de prolonger l'analyse existentielle et logothérapeutique de Frankl par une radicalisation phénoménologique que permet la phénoménologie de la vie de Michel Henry, c'est pour échapper à un modèle philosophique de transcendance qui ne révèle pas

⁵ Cf. Frankl 2005: chap. C II sur l'"Anthropomorphisme".

encore *toute la relation thérapeutique* à elle-même, comme le constatait Michel Henry (Henry 1991: 101-115; 2003: 163-183) déjà à l'égard de la *Daseinsanalyse* et de la lecture de Freud faite par Ricœur (Ricœur 1965).

Il n'est donc pas suffisant de décrire les modalités phénoménologiques de l'être-au-monde (*In-der-Welt-sein*), mais il faut encore retrouver la source de toute modification qui repose dans le pathos de la vie originaire et dans lequel tout homme ou patient est immergé. C'est un prolongement indispensable et fécond que nous partageons avec Pascal Le Vaou qui opte pour la même voie phénoménologique et thérapeutique à la fin de son livre *Une psychothérapie existentielle*, car l'ouverture à l'existence est précédée par une révélation originelle dont notre affectabilité fait l'épreuve dans la souffrance et la maladie, tout comme dans la joie. En dégageant par conséquent les modalités pathétiques de la vie telles que l'angoisse, le besoin, le désir et l'effort du Je-Peux notamment, nous concevons mieux la manière concrète immanente dont l'existence se réalise dans le monde intentionnel ou transcendant. C'est alors que l'on peut saisir la pulsion en elle-même, c'est-à-dire en sa naissance transcendante, ainsi que ses distorsions dans l'essence la plus intérieure de la vie même : « Parce que, dans son auto-affection, l'affect est radicalement passif à l'égard de soi et ainsi est chargé de son être propre jusqu'à l'insupportable de cette charge, il aspire à s'en décharger, il est le mouvement même de la pulsion. Laquelle désigne justement chez Freud l'excitation endogène qui ne cesse jamais, en d'autres termes, l'auto-affection en tant que constitutive de l'essence de la subjectivité absolue et de la vie » (Henry 2003: 183; cf. aussi Cabellos 2013: 185-206; Proença 2016: 35-52). Il nous semble que la *vie* dont Frankl fait si souvent état dans ses écrits est ce *vivre abyssal* en tant que tel qui commande et permet tout courage de vivre, même si le sens semble perdu. Car cette vie n'est jamais sans tension, un état d'homéostasie, ni une simple psychodynamique, mais un vouloir de la vie même, sans être une intention volontariste (Frankl 2005: 16-20).

3. Trans-noétique et logothérapie intégrative

Nous plaçant ici dans le contexte purement pratique de l'acte thérapeutique, il va de soi qu'entre patient et thérapeute le temps et l'espace habituels de notre environnement social est suspendu pendant les moments d'une séance pour admettre *tout* réel subjectif possible impliquant paroles, affects, gestes, mouvements, silences, résistances, transferts, etc., sans se limiter à une pré-compréhension de ce qui est dit et entendu. Une telle communicabilité infiniment ouverte suppose de la part du thérapeute une écoute pendant laquelle sa conscience personnelle s'est vidée de tout intérêt individuel pour offrir au Dire du patient une subjectivité

immanente qui fait réduction des vécus propres du thérapeute. Il s'agit, en effet, d'un temps spécifique pendant une telle séance, puisque ce que le patient *dit* n'est pas forcément déjà son véritable *Dire*, à savoir sa vérité unique qui ne se sait pas encore et qui n'a jamais été présente jusqu'au moment particulier et inouï de l'auto-révélation de sa vérité en lui. Or, c'est cette communicabilité du vrai subjectif qui est en jeu en dernière analyse dans un processus thérapeutique, et non seulement la communication en tant qu'échange intersubjectif, qui peut toujours se limiter illusoirement aux mots prononcés et à leur sens interprété en fonction d'une intuition immédiate ou en fonction de certaines méthodes d'écoute et d'intervention, telle que la double attention, la dérégulation ou l'interprétation au sens de la *Deutung* freudienne.⁶

Le terme de *trans-noétique* ne figure pas dans les écrits de Viktor Frankl, mais il nous semble que l'on peut le proposer précisément pour décrire le déroulement pratique d'une séance ou la thérapie entière, dans la mesure où Frankl lui-même définit le noétique de la personne libre comme un « inconscient spirituel » (Frankl 2012 : 7-10). Si ce dernier est vraiment l'origine subjective d'une vérité existentielle à faire surgir, la *transversalité* qui noue l'inconscient au spirituel dès le départ doit se retrouver à tout moment de la praxis thérapeutique. En d'autres termes, tout le processus thérapeutique est animé, à tout moment et en tous ces aspects, par un mouvement qui renvoie, pour une analyse phénoménologique radicale, à une vie chaque fois auto-affective où l'inconscient et le spirituel ainsi que l'axiologique ne sont jamais séparés ou seulement superposés, mais constamment liés intrinsèquement l'un à l'autre. Ou comme le dit Frankl dans une formule condensée au sujet de la souffrance : « L'être humain est, au plus profond et en dernier lieu, passion : homo patiens. [...] L'existence est passion » (Frankl 2005 : 208-209). Et tout l'art de l'acte thérapeutique consiste idéalement à entendre, voir et éprouver ces registres pathiques dans leur unité affective et noétique à tout instant, pour suivre le travail du *se-dire* de la vérité du patient en recherche de sa propre expression, évaluation, prise de position – et décision, si possible. Le changement généralement très lent d'une telle transformation concerne donc un parcours où la corporéité en tant que chair impressionnelle et sensuelle ainsi que l'affect sous forme de pulsion, jouissance et émotionnalité sont donnés toujours ensemble, bien que leur manifestation puisse plus ou moins varier selon la thématique du moment (*focusing*). Une telle description qui n'est pas exhaustive voudrait seulement souligner la compréhension de certains constats de Frankl dans le sens de sa "dégurufication", lorsque nous lisons chez lui :

⁶ Pour ces pratiques. cf. Fink 2007 ainsi que Kühn 2018.

Il est donc impossible de penser le Moi comme constitué, de son côté, de pulsions (*Triebe*). Mais cela n'exclut pas que dans toute tension vers les valeurs (*Wertstrebigkeit*), il y a aussi toujours une pulsionnalité (*Triebhaftigkeit*), dans la mesure où, comme nous l'avons dit, les pulsions alimentent en énergie la tension vers les valeurs. Mais cette énergie est utilisée par le Moi (*Ich*), qui dispose d'elle. Dans la mesure où de l'énergie pulsionnelle entre dans la dynamique (*Dynamik*) de la tension humaine vers les valeurs, elle est utilisée par une instance non pulsionnelle dont la réalité est précisément démontrée, et non réfutée par cette utilisation (*Einsatz*). (*Ibid.* : 181)

Ou cette autre formule encore : « La pulsion se comporte envers le sens comme le sens envers le sur-sens (*Übersinn*) » (*Ibid.* : 235), tirée d'une discussion critique avec la psychanalyse, que nous devons considérer avec précaution. D'une part, il y a une *dynamique* qui englobe l'énergie pulsionnelle et les valeurs, d'autre part ce sont les *valeurs* qui « tirent » le moi vers une réalisation. Ici surgit déjà la question de savoir comment concevoir sur le plan phénoménologique et thérapeutique le rapport intrinsèque entre cette *pulsion inconsciente* et cette *attirance axiologique*. Le texte nous dit seulement que l'énergie pulsionnelle est « utilisée » (*eingesetzt*) par le Moi tout en « alimentant » (*eingehen*) la tension qui provoque l'attirance pour les valeurs. Il y a là quelque chose d'impensé qui n'est rien d'autre que la transformation réelle de la pulsion en tension de valeur, puisque sans tension (*Strebigkeit*) alimentée affectivement il n'y aurait pas non plus la reconnaissance de la valeur. Ce qui nous intéresse pour le processus pratique trans-noétique, c'est justement ce *passage* (*Über-gang*) si important entre pulsion/valeur que nous rattachons phénoménologiquement au mouvement du *désir* originnaire qui traverse toute la vie subjective à tout moment, sans être coupée du sens noétique. Ajoutons alors une seconde citation de Frankl où il semble chercher lui-même une certaine unité de ce mouvement par le terme « dynamique » :

En réalité, l'homme n'est pas entraîné par le pulsionnel (*das Triebhafte*), mais tiré par les valeurs. [...] Il est sûr que non seulement le psychique (*das Seelische*), mais aussi le spirituel (*das Geistige*) ont leur dynamique (*Dynamik*) ; la dynamique du spirituel n'est pas fondée par la pulsionnalité, mais par la tension vers les valeurs (*Wertstrebigkeit*) (*Ibid.* : 179).

Si, par conséquent, la tension signifie, en allemand, *Streben* et *Spannung*, ce *Streben* est certes une différenciation de la pulsion *tendue* en tant que *Trieb*, mais il y a une unité réelle entre les deux en tant que mouvement subjectif intégral – unité pour laquelle nous avons déjà proposé le terme de *désir* qui peut se traduire

par *Begehren* und *Verlangen*. Or, en dehors de ces questions sémantiques, il faut bien admettre que, dans la pratique thérapeutique, le patient vient généralement avec une *demande* qui est souvent un *besoin* sans connaître son *désir* véritable,⁷ parce qu'inconnu, refoulé ou caché par une souffrance ou une honte. Souvent, le besoin est facile, trop facile à entendre, et un des pièges de la thérapie consiste à confondre le besoin *dit* avec le *désir non-dit* qui se cherche à travers le *Dire*, qui n'est pas un sens immédiatement trouvé. Il faut donc une réduction radicale pour entendre à travers le *besoin* et le *sens* immédiat autre chose encore qui n'est rien d'autre pour la logothérapie que le noétique de la personne libre, mais toujours désirante, car un homme ou une femme qui ne désirent plus désirer ne sont plus vivants au sens existentiel. Par chance, Frankl lui-même nous présente une telle réduction radicale où se montre en même temps ce que nous nommons le trans-noétique allant de l'inconscient au spirituel, en unissant les deux dans la même « dynamique » pour employer le terme franklien. Ce texte décisif se trouve dans un passage où il est question de la mort, qui implique la réduction la plus radicale pour nous tous sur un plan existentiel, axiologique, réflexif et peut-être religieux.

Ainsi Frankl écrit-il dans le chapitre sur « Le problème de la mortalité » :

L'existence spirituelle ne nous est pas connue autrement que dans la co-existence avec le psychophysicum. [...] Nous ne pouvons avoir de savoir de l'existence spirituelle que dès que et autant qu'elle est 'unie', dès que et autant qu'elle est complétée dans l'unité et la totalité de l'être 'homme'. [...] Arrivés ici, nous devrions tout particulièrement indiquer que le spirituel dans notre sens [...] n'est pas identique à la conscience. [Dans « *Ärztliche Seelsorge* » et « *Der unbewusste Gott* »] nous avons essayé de montrer qu'il y a, outre l'inconscient pulsionnel, un inconscient spirituel. Ce spirituel est inconscient dans la mesure où il se 'dissout dans' (*aufgeht*) l'accomplissement non réfléchi des actes spirituels. [...] La conscience est, au contraire de l'être-su (*Gewusstsein*), selon toute apparence renvoyée à un organisme psychophysique [...] intact; d'un autre côté, il serait pensable [...] que l'être-su pur, l'actus purus' d'une 'prima intentio' soit indépendant d'une organisation corporelle-psychique à sa disposition. [...] Cette possibilité de penser ne contredit pas le fait que semblable sur-vie (*Über-Leben*) du spirituel, semblable sur-vie spirituelle, ne parvient jamais à notre conscience et reste plutôt toujours inconsciente ; car cette immortalité pendant notre vie est eo ipso inconsciente. [...] Lié au corps, adhérent à la vie, c'est apparemment le fait uniquement du registre pragmatique et pathique, mais non du gnostique : à savoir le gnostique pur, l'actus purus'.

⁷ Sur cette différenciation entre besoin, demande et désir cf. Lacan 2013: 121-126 et 515-518.

Dans la mort, l'homme sombre donc sans doute dans une totale a-pathie et une 'apraxis' également totale, mais seulement dans une 'agnosie' partielle : la conscience [intentionnelle d'objet] est désormais impossible – mais l'être-su serait possible (Frankl 2005 : 134-135).

De ce texte complexe (s'approchant d'une analyse transcendante de la conscience et d'une eschatologie réductive à partir de la différence entre le contenu de nos actes intentionnels et leur accomplissement immanent) se dégage une identité insolite dans la pensée de Frankl : *praxis pathique = adhérence à la vie = inconscient = immortalité = sur-vie = spirituel uni de l'homme*. En laissant de côté l'analyse philosophique d'une telle unité fondamentale affirmée pour l'être existentiel humain, nous pouvons rejoindre immédiatement la praxis thérapeutique et dire qu'il y a en toute manifestation de la vie subjective d'un patient une « dissolution » (*Aufgehen*) du spirituel inconscient en tant que *s'accomplir* non réfléchi (*unreflektierter Vollzug*) des actes spirituels. Autrement dit, la conscience thématique n'est pas nécessaire pour que se réalise la dynamique personnelle ou subjective qui importe le plus, à savoir la coïncidence entre la *pulsion* et le *sens* à travers le *désir* qui reste à jamais inconscient. Car le désir en tant que se-désirer reste à jamais inconscient pour cette raison cruciale qu'il est sans objet final de satisfaction ou de jouissance (*Genuss*), ce qui correspond aussi à l'agnosie principielle de la conscience au moment de notre mourir. Mais si la mort éclaire notre naissance phénoménologique pure dans la vie, cette vie doit éclairer aussi tout le mouvement qui se fait constamment en elle à notre insu – une adhérence immanente à cette vie qui, pour une phénoménologie radicale, est identique à l'inconscient originaire, puisque ce dernier n'est qu'un autre nom pour la donation auto-affective de la vie : « Quand l'objectivité ne cesse d'étendre son règne de mort sur un univers dévasté [...], la vie n'avait d'autre refuge que l'inconscient freudien » disait Michel Henry (Henry 1985: 12; cf. aussi Kühn 2012: p. 55-58) dans son interprétation critique de la psychanalyse.

Que la pensée de Viktor Frankl n'est pas exempte de certaines ambiguïtés théoriques fondamentales, que l'on peut attribuer à son éclecticisme, ne fait aucun doute. Car Frankl affirme à la fois une *dichotomie* et une *unité* ou intégralité de l'existence humaine, dont la « dimensionnalité ontologique » est l'expression spéculative (Cf. Frankl 2012: 7-17). Mais lorsque nous appliquons cette approche au seul domaine de la praxis thérapeutique, il s'avère que l'inconscient pulsionnel et l'inconscient spirituel ne sont pas en contradiction, tout en laissant apparaître une opposition possible, si la vie individuelle n'a pas encore trouvé l'unité de ces deux inconscients, c'est-à-dire *le trans-noétique à la fois charnel, émotif et spirituel*. Permettre cette unification est la tâche propre de toute thérapie où se dessine également la possibilité d'une *logothérapie intégrative* que nous voulons favoriser

ici. Sans mettre en doute l'apport décisif de Frankl pour une thérapie vraiment personnelle et humaniste et en prenant en même temps au sérieux son appui sur la phénoménologie, nous ne proposons rien d'autre que de fonder l'unité de l'existence dans une *dynamique immanente* qui tient compte d'une *transversalité du noétique* donnant droit aussi bien à la liberté et la responsabilité qu'au désir originaire ou inconscient.⁸ Par conséquent, si les valeurs nous « tirent » et si cette attirance se trouve « alimentée » par la pulsion, il faut bien qu'il y ait une rencontre entre la pulsion et la valeur qui sont englobées par le désir. Or, cette rencontre n'est pas une synthèse abstraite ou formelle par une *médiation extérieure*, mais la concrétion pathique que permet le désir dans la mesure où il traverse nos impressions, nos émotions et nos sentiments. Car ceux-ci restent nourris par une vie pulsionnelle qui n'est pas une vitalité aveugle ou un élan anonyme, mais le mouvement interne de notre subjectivation même en tant qu'archi-corporéité absolue. En bref, le désir est toujours « désir du Bien » dans la ligne de Platon et d'Augustin, sans refuser pour autant un « mystère du mal » que Frankl concède à la théologie.⁹

Si nous demandons alors sur un plan strictement thérapeutique à un patient ce qu'il *ressent* dans sa souffrance ou dans son conflit éthique, pourquoi il *se tait* subitement ou dans quelle mesure sa *préférence* pour une valeur correspond à son choix véritable, nous accompagnons un mouvement à la fois affectif et spirituel, qui est animé par une manifestation inconsciente du spirituel ou du « Bien ». Car si le patient n'arrive pas encore à faire correspondre son dire à un éprouvé, ou bien il part dans des représentations ou s'arrête de parler pour faire comprendre que tout ce qu'il entend n'est pas *sa* vérité. L'attirance pour une valeur ne peut donc devenir *sa* décision qu'au moment précis de son désir de *dire* sa vérité, c'est-à-dire de la trouver dans un *dit* qui rejoint un possible impressionnel dans son existentialité dont il n'a pas encore été affecté clairement jusqu'à maintenant. Mais une telle auto-affectation en attente révèle cette donation phénoménologique immanente où le désir inconscient en tant qu'objet désiré se modalise en une possibilité subjective ressentie alors comme « attirante » – et dans cette attirance se présente la valeur comme une décision « objective » à prendre. À aucun moment nous ne quittons alors le noétique, puisqu'il est la manière pratique dont chaque modalité de notre vie – pulsion, besoin, souffrance, joie, effort, etc. – se donne à nous comme une modification subjective.

⁸ Un rapprochement avec le *transpossible/transpassible* comme donnée fondamentale de l'existence selon la *Daseinsanalyse* reste possible; cf. Maldiney 2012: 263-269.

⁹ Sur ce *mysterium iniquitatis* lié à une liberté radicale, cf. Frankl 2005: 156, note 65.

Le trans-noétique souligne seulement sur le plan d'une analyse existentielle phénoménologique le caractère personnel de toutes nos affections, car sinon il y aurait des réalités anthropologiques hors de notre être même, ce qui est transcendentalement impossible. Cette approche trans-noétique personnelle du *Dasein* intégral explique aussi pourquoi le patient a souvent tant de mal à arriver à une décision personnelle, si dans le passé il a toujours soumis son désir aux désirs des Autres avec toutes les conséquences de honte, d'agressivité, de ressentiment, etc., y compris la pulsion de mort. Car faire dépendre son désir des désirs des Autres, ne fait pas seulement dépendre – au sens thérapeutique – cette liberté du discours symbolique des autres, mais nourrit surtout un comportement névrotique qui est l'attente hésitante par excellence. Ou dans les termes de Jacques Lacan :

Ce biais amène à ne pas négliger la dimension transversale, à savoir, ce en quoi le sujet dans son désir a affaire à la manifestation de son être comme tel, à lui comme auteur possible de la coupure. En d'autres termes, la visée de l'analyste va ordinairement à la réduction de la position névrotique du désir, alors qu'elle devrait aller au dégageant de la position du désir comme tel, hors de son engluement dans la dialectique particulière qui est celle du névrosé. (Lacan 2013: 509)

4) La réintégration psychanalytique dans l'analyse existentielle

La complexité de la position de Frankl face à la psychanalyse de Freud, impliquant polémique, ambiguïté et aussi une certaine reconnaissance dans le domaine pratique, avec des transformations théoriques par rapport au refoulement et au transfert spécialement, a déjà été soulignée par Pascal Le Vaou à la fin de son livre *Une psychothérapie existentielle. Les sources philosophiques de la logothérapie de Viktor E. Frankl*. Pascal Le Vaou a également signalé un prolongement possible de la position logo-thérapeutique par la psychanalyse de Jacques Lacan, fondée sur le langage en tant que Logos, avec une correction du biologisme naturaliste de Freud par un inconscient et sa vérité qui forment toujours un rapport à l'Autre qui est primordial.¹⁰ Nous pouvons ainsi reprendre ces enseignements très importants sur les limites et la valeur de la psychanalyse chez Frankl, en rappelant que l'atomisme psychologique sur fond énergétique de la Libido ou du Ça font de l'homme, pour

¹⁰ Cf. Le Vaou 2006: 288-291; Kühn 2015b: 211-215. Lacan abandonne vers la fin de ses séminaires le structuralisme en faveur de *lalangue* corporelle qui, sous la forme du *sinthome*, devient une forme subjective de vivre le rapport au réel pour chacun; cf. Lacan 2005: 129-131.

lui, un appareil psychique proche d'un automate. Et même la nécessité de la sublimation personnelle et culturelle par d'autres objets que la satisfaction immédiate de la pulsion ne peut vraiment faire oublier qu'il s'agit chez Freud, en fin de compte, d'un rationalisme anachronique et aveugle aux valeurs. Ce nihilisme implique forcément un relativisme aligné sur une pensée mécaniste qui vient de la psychologie associative. Voulant se baser uniquement sur des faits tangibles en dehors de toute anthropologie philosophique, ce rationalisme est une idéologie prisonnière du siècle des Lumières. Cela implique aux yeux de Frankl une dévaluation injustifiable pour le noétique, car le spirituel de l'homme et son amour pour l'Autre approché comme un Toi concret n'est, pour la psychanalyse, qu'un *épiphénomène* avec cette autre conséquence encore que toute valeur ou idée peuvent être soupçonnées d'illusion ou d'infantilisme – ce qui renforce un certain cynisme répandu dans la psychiatrie contemporaine depuis Kraepelin (Frankl 2005 : 176-179, 187). On peut affirmer que tout nihilisme n'affirme jamais sa « métaphysique implicite », en faisant jouer telle ou telle science ontique de la nature contre la métaphysique ontologique pour n'« extraire qu'une coupe d'un aspect particulier du monde » ce qui revient à « diaphragmer l'être » (*Ibid.* : 191).

Si nous laissons de côté le dénigrement de la religion par Freud contre lequel Frankl va faire valoir une « religiosité inconsciente » qui serait plus répandue qu'on ne le croit,¹¹ nous revenons ainsi à notre débat sur l'inconscient dans sa dimension pulsionnelle et spirituelle, pour vérifier notre interprétation de la communicabilité trans-noétique par le biais d'un rapport possible entre psychanalyse et logothérapie. D'abord, il faut retenir sur le plan thérapeutique et analytique général que dans le premier ouvrage de Frankl déjà « l'analyse existentielle n'est pas un ersatz des psychothérapies actuelles, mais doit être leur complément nécessaire. Bon nombre des découvertes de Freud gardent leur validité » (Frankl 1948 : 24). Une réponse pour une psychanalyse débarrassée de ses conditionnements historiques se trouve ensuite, selon Frankl, en tant que « essence de la psychanalyse » en « des mécanismes tels que le refoulement et le transfert », pour préciser maintenant qu'il s'agit pour ces deux aspects analytiques majeurs de « la médiation d'une compréhension de soi plus approfondie à travers une rencontre existentielle ». De cette manière, il y a aussi déjà une transversalité noétique dans la psychanalyse, car le rapport à l'Autre – analyste ou thérapeute – qui fait avancer la compréhension de soi est finalement, pour Frankl, une rencontre concrète avec un autre Toi. Une telle interprétation du *transfert* garde le lien logothérapeutique entre compréhension

¹¹ Cf. Frankl 2012: 55-59 2005: 216-219. où les thèses de ce livre sont repris pour définir le rapport entre Dieu comme Transcendance absolue et modèle de l'homme à partir de l'idée de la sur-nature et sur-valeur de Dieu, tout en insistant que „la logothérapie doit être applicable à chaque malade, qu'il soit croyant ou incroyant“, ainsi que pour tout médecin.

et existentialité, ce qui fait que le principe freudien capital de « faire advenir à la conscience » le Ça implique « d'une manière authentique le véhicule » d'une telle rencontre existentielle. Ainsi, la fameuse devise de Freud : « Où ça était je dois advenir » (*Wo Es war, soll Ich werden*), veut dire pour Frankl : « Je deviens Moi d'abord par Toi », car Frankl voudrait éviter à tout prix une « dégradation du Toi en Ça », autrement dit un homme réduit à « ses complexes et mécanismes » en fonction d'une « dynamique affective et son énergétique pulsionnelle » qui font du thérapeute ou psychiatre un « technicien devant un tableau de commande » (Frankl 2005 : 182-185, 187).

Quant au *principe de réalité (Realitätsprinzip)* chez Freud, Frankl reste sceptique, car il n'y perçoit qu'une « modification » du principe de plaisir (*Lustprinzip*), étant donné qu'il s'agirait simplement d'un retardement de plaisir assuré, qui viendrait plus tard si le bon objet est trouvé (*Ibid.*: 178, note 19). Mais il faut voir néanmoins que Freud introduit par ce principe l'exigence d'une instance-tierce qui anticipe déjà toutes les discussions actuelles sur l'altérité abordée par Frankl sous l'aspect d'un objet qui a une valeur en soi, sans être produit par le sujet. Ce que Frankl craint, c'est le « nivellement du monde » où celui-ci perdrait « sa dimension de profondeur ». Si la réalité perd le relief de sa valeur, le biologisme et le sociologisme oublient « le spirituel objectif – le logos » avec chaque fois une tendance à la dévalorisation des valeurs (*Ibid.*: 177, 192). Mais vouloir accuser la psychanalyse de fatalisme est erroné, car un tel reproche concerne plutôt les *archétypes* chez C.G. Jung. Et Frankl va même jusqu'à défendre expressément la psychanalyse dans ce contexte : « Le fataliste s'excuse en invoquant les pulsions, l'inconscient et le Ça ; au service de ce fatalisme, il maltraite et interprète mal la psychanalyse » (*Ibid.*: 194).

Que cette réinterprétation du freudisme chez Frankl se base sur une théorie de l'amour inspirée par la philosophie du dialogue chez Martin Buber et chez Hans Urs von Balthasar (Cf. *Ibid.*: 184) pose certainement quelques problèmes sur le plan épistémologique, si l'on veut rester d'abord dans une perspective plus phénoménologique de l'inconscient trans-noétique sans y introduire un élément métaphysique. Cependant, l'essentiel reste l'affirmation de base que la « spiritualité inconsciente est la source et la racine de tout ce qui est conscient », puisque ce conscient et l'esprit lui-même restent « porté par l'inconscient », y compris par « l'inconscient pulsionnel » (Frankl 1987: 76; 2012: 69-73). Ainsi, il est clair que, dans le cadre de la psychanalyse, le refoulement travaille contre le devenir-conscient, mais grâce à l'*altérité* qui travaille le transfert et le contre-transfert, il y a justement déjà un *devenir* qui ne reste pas enfermé dans l'inconscient pulsionnel, mais s'ouvre à une transversalité noétique qui achève la communicabilité thérapeutique

en tant que rencontre existentielle. Si l'on retient l'analyse de Frankl au sujet de sa dialectique noétique fondamentale de « tendre toujours vers le meilleur absolu » tout en admettant de ne pouvoir « atteindre que le meilleur relatif », il ressort de cette tension entre le meilleur absolu et le meilleur relatif la structure dynamique même du *Dasein* qui « se tient dans la tension entre l'étant et le 'dû' ». La nécessité existentielle de cette tension repose dans le fait originaire de l'analyse existentielle que « l'homme n'est pas là pour être (*zu sein*), mais pour devenir (*zu werden*) ». ¹²

Par la suite, un tel devenir est la loi générale de l'existence en tant que relationnalité pure sans substance, ce qui écarte précisément la conception freudienne d'une libido-énergie ontique pour en faire, selon le langage de Lacan, un *désir* qui est un devenir sans satisfaction par un objet particulier de pulsion, car même chez Freud déjà il y a une multiplicité pulsionnelle qui ne peut pas être subsumée par une seule pulsion (*Trieb*). Mais Frankl veut éviter dans ce contexte surtout une universalisation de la position névrotique où l'effet de la jouissance est cherché directement sans passer par l'intentionnalité objective ouverte au transcendant d'abord : « Le plaisir doit être conséquence, mais il ne peut pas être un but. [...] Le fait caractéristique de la névrose, le renversement de la conséquence en intention – un fait sur lequel la psychanalyse devait un jour ou l'autre se heurter » (*Ibid.* : 179).

Tout en réservant une certaine primauté des névroses noogènes pour un traitement logothérapeutique (c'est-à-dire par une approche des névroses correspondant aussi à une psychanalyse débarrassée du naturalisme du siècle précédent), nous pouvons retenir ici que Frankl ne condamne pas le recours pratique à la psychanalyse dans un certain nombre des cas. Si des indications logothérapeutiques précises, mais limitées aussi, sont valables surtout pour toute question où le choix existentiel est au centre, et aussi pour les névroses phobiques et certaines névroses obsessionnelles où peut jouer l'injonction paradoxale et la dérégulation, une analyse psychodynamique n'est pourtant pas exclue. Les deux approches sont complémentaires, surtout si l'on retient le fait que les « névroses noogènes » représentent environ dix pourcent des patients, tout en admettant un climat social névrosé plus large qui appelle aussi la logothérapie. Et même en admettant que les névroses traditionnelles disparaissent pour faire place à des troubles anxieux de type bipolaire, obsessionnels compulsifs, « identité diffuse » ou même psychose ordinaire (Cf. Delcourt 2011: 129-142), nous pouvons dire que les données dégagées auparavant pour une communicabilité trans-noétique qui tient compte aussi de la psychodynamique restent valables, puisque la psychanalyse

¹² Frankl 2005:186; cf. *ibid.*, p. 197 : „L'homme est un être qui décide – il décide à chaque instant, et ce sur quoi il décide à cet instant est : ce qu'il sera l'instant suivant.“

et mêmes les approches de types cognitivo-comportementales ne sont plus hostiles à tout prix à une certaine reconnaissance de la liberté humaine et même aux valeurs religieuses ou au sens.¹³

À propos du trans-noétique en logothérapie, nous pouvons retenir alors qu'il peut intégrer toutes ces approches dans la perspective d'une prise du sujet par une altérité où se joue le rapport de ce dernier à sa pulsion-désir et au monde-objet. Frankl conteste l'observation d'une « tendance primaire au plaisir » en fonction de « la tension vers les valeurs dans leur originalité », ce qui implique pour lui qu'il ne peut pas y avoir un inconscient « dans le dos » de l'inconscient spirituel (Cf. Frankl 2005: 179). Mais cela n'enlève pas pour autant la question phénoménologique et thérapeutique de savoir *comment* analyser concrètement la tension qui s'installe *entre* pulsion et valeur, que Frankl résout par un modèle d'« alimentation » et d'« utilisation » paraissant un peu trop mécanique. Certes, on ne peut évacuer phénoménologiquement non plus le « besoin de sens » et la « réalisation des valeurs » selon Frankl, même pas pendant une crise du sens où celui-ci paraît définitivement absent.¹⁴ Par contre, on peut lire dans ce besoin et cette réalisation noétique un « manque à être » au sens lacanien, car la souffrance nous conduit vers ce manque, tout en restant toujours dans une auto-affection de la vie pleine – ce qui fait justement la violence immanente de notre se-souffrir.

BIBLIOGRAPHIE

- Assoun, Pierre. *Leçons psychanalytiques sur le transfert*. Paris: Anthropos, 2006.
- Baas, Bertrand. *Le désir. Parcours philosophiques dans les parages de J. Lacan*. Louvain: Peeters 1992.
- Balmès, François. 1997. *Le nom, la loi, la voix*, Paris, Erès.
- Balmès, François. 1999. *Ce que Lacan dit de l'être*. Paris: PUF.
- Barbaras, Renaud. 1999. *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*. Paris: Vrin.
- Bernet, Rudolf. 2013. *Force-Pulsion-Désir. Une autre philosophie de la psychanalyse*. Paris: Vrin.
- Binasco, Mario. 2001. *Lacan et la religion* (Diagonales de l'option épistémiques de l'IF – Document 2), Paris: EPFCL

¹³ Cf. pour la discussion Roudinesco 1999; Godebeski 2015; Le Vaou 2017.

¹⁴ Cf. le chapitre „De la négation du sens à l'interprétation du sens“ dans Frankl 2005: 199-202.

- Cabellos, A. Alvarado. 2013. Michel Henry et l'affectivité comme fondement de la psychè. Une confrontation avec *De l'Interprétation. Essai sur Freud*, de Paul Ricœur. *Revue Internationale Michel Henry* 4: 185-206.
- D. Delcourt, Dominique. 2011. Névrose et psychose. Diagnostic différentiel: la structure en question, approche psychanalytique. *l'en-je* 16: 129-142.
- Fierens, Christian. 2012. Lecture d'un discours qui ne serait pas du semblant. Le Séminaire XVIII de Lacan. Bruxelles: EME.
- Fink, Bruce. 2007. *Fundamentals of Psychoanalytic Technique : A Lacanian Approach for Practitioners*. New York: Norton & Company.
- Frankl, Viktor E. 1948. *Ärztliche Seelsorge. Grundlagen der Logotherapie und Existenzanalyse*. Vienne: Deutike.
- Frankl, Viktor E. 1987. *Logotherapie und Existenzanalyse*. Munich-Zurich, Kösel.
- Frankl, Viktor E. *Raisons de vivre (The will of meaning)*. Genève: Édition du Tricorne.
- Frankl, Viktor E. *Der leidende Mensch. Anthropologische Grundlagen der Psychotherapie*. Berne: Huber 2005.
- Frankl, Viktor E. *Nos raisons de vivre. À l'école de sens de la vie*. Paris: InterÉditions 2009.
- Frankl, Viktor E. *Le Dieu inconscient. Psychothérapie et religion*. Paris: InterEditions 2012.
- Godebeski, Jean. 2015. *Le tout dernier enseignement de Lacan. Un renouvellement de la clinique?*. Paris: L'Harmattan.
- Henry, Michel. 1991. Phénoménologie et psychanalyse. In *Psychiatrie et existence*, éd. Paul Férida, Jean Schoote, 101-115. Grenoble: Millon.
- Henry, Michel. 1985. *Généalogie de la psychanalyse. Le commencement perdu*. Paris: PUF.
- Henry, Michel. 2003. Ricœur et Freud: entre psychanalyse et phénoménologie. In Henry, Michel. *De la subjectivité, t. II: Phénoménologie de la vie*, 163-183. Paris: PUF.
- Kühn, Rolf. 2012. *Individuation et vie culturelle. Pour une phénoménologie radicale dans la perspective de Michel Henry*. Louvain-Paris-Walpole: Peeters.
- Kühn, Rolf. 2015a. *Logothérapie et phénoménologie. Contributions à la compréhension de l'analyse existentielle de Viktor E. Frankl*. Paris: L'Harmattan,
- Kühn, Rolf. 2015b. *Begehren und Sinn. Grundlagen für eine phänomenologisch-tiefenpsychologisch fundierte Psychotherapie und Supervision - zugleich ein Beitrag zu Jacques Lacan*. Fribourg/Munich: Alber,
- Kühn, Rolf. 2016. *Diskurs und Religion. Der psychoanalytische Wahrheitszugang nach Jacques Lacan als religionsphilosophische Problematik*. Dresde: Text & Dialog.
- Kühn, Rolf. 2018. *Der therapeutische Akt. Seine Singularität in Bezug auf Wissen und Wahrheit in lebensphänomenologischer und Lacan'scher Perspektive*. Fribourg/Munich:Alber.
- Lacan, Jacques, 1973. *Le Séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. 1981. *Le Séminaire. Livre III: Les psychoses (1955-1956)*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. 1986. *Le Séminaire. Livre VII: L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. 2001. *Le Séminaire VIII: Le transfert*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. 2005. *Le Séminaire XXIII: Le sinthome*. Paris: Seuil.

- Lacan, Jacques. 2013. *Le Séminaire livre VI:Le Désir et son interprétation*. Paris: Éditions de la Martinière.
- Lefort, Rovert. 1980. *Naissance de l'Autre. Deux psychanalyses: Nadia (12 mois) et Marie Françoise (30 mois)*. Paris: Seuil.
- Le Vaou, Pascal. 2006. *Une psychothérapie existentielle. Les sources philosophiques de la logothérapie de Viktor Frankl*. Paris: L'Harmattan.
- Le Vaou, Pascal. 2017. Le projet de Roger Mucchielli dans "Analyse existentielle et psychothérapie phénoméno-structurale". *Les Cahiers Henri Ey* 39/40: 115-136.
- Liotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- Maldiney, Henri. 2012. *Penser l'homme et sa folie*. Grenoble, Millon.
- Maleval, Jean-Claude. 2000. *La forclusion du Nom-du-Père. Le concept et sa clinique*. Paris: Seuil.
- Merle, Christian (éd.). 2014. *La logothérapie dans un monde en mutation*. Lyon: Edition de l'Association des logothérapeutes francophones (ALF).
- Palmier, Jean-Marie. 1972. *Lacan. Le Symbolique et l'imaginaire*. Paris: Delarge.
- Pirard, Régnier. 2010. *Le sujet postmoderne entre symptôme et jouissance*. Toulouse; Erès.
- Proença, Nuno Miguel. 2016. Inconscient et refoulement selon la phénoménologie de la vie. *Revue Internationale Michel Henry* 7: 35-52.
- Roudinesco, Elisabeth. 1999. *Pourquoi la psychanalyse*. Paris: Fayard.
- Vermorel, Henri et Madeleine. 1993. *Sigmund Freud und Romain Rolland. Correspondance 1923-1936. De la sensation océanique au Trouble du souvenir sur l'Acropole*. Paris: PUF.

ON FRIENDSHIP AND LOVE. PHILOSOPHY FOR/WITH CHILDREN AT THE “OCTAVIAN GOGA” CLUJ COUNTY LIBRARY

ERZSÉBET KEREKES*

ABSTRACT. This paper presents and analyses the activities in Hungarian language that took place in the spring of 2019, examining the topic of friendship and love, following Matthew Lipman’s methodology. The location of our activities was one of the branches of the “Octavian Goga” Cluj County Library, with an average number of 8 participants (children aged between 6 and 15 years).

These discussions helped children to understand the complexity of friendship as a moral value and phenomenon, the discussion and resolution of potential conflicts, the importance of explaining their views accurately, and their contribution to making things better.

Key words: *community of inquiry, friendship, love, moral values, Children’s Philosophy Club.*

The city of Cluj-Napoca was the European Youth Capital in 2015. During that year the *Com’on Cluj* fundraising initiative was founded on city level (with the support of the town-budget as a large project, which involved young people and continued with renewed budget in 2016, too. In these years, tenders were announced for children and young people, who applied with their projects, urging the urban population and gathering on-line votes. Out of 161 candidate projects, The Philosophy for/with Children Club had attained the ninth place in 2016. In the following years, the number of Philosophy for/with Children activities, participants and locations was raising in number.

Matthew Lipman (1923–2010), an American teacher of logic and philosophy, is the founder of *Philosophy for Children* program. In 1972–1974, Lipman established the Institute for the Advancement of Philosophy for Children (hereafter IAPC) at Montclair State University, and he began to take philosophy into classrooms (for kindergarten to 12th grade) in Montclair. In 1974, he published his first book specifically

* PhD, Lecturer in Philosophy, Department of Philosophy, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, hunyadikzsoka@gmail.com

designed to help children practice philosophy, *Harry Stottlemeier's Discovery*. The IAPC continues to develop and publish curriculum, working internationally to advance and improve Philosophy for Children. This program is used today in more than 60 countries around the world. Philosophy for Children is an educational program aimed at developing critical thinking (fostering a culture of questioning versus a culture of response/answering).

This paper presents the activities that took place in the spring of 2019, examining the topic of friendship and love in Hungarian language, following Matthew Lipman's methodology. The location of our activities was one of the branches of the "Octavian Goga" Cluj County Library, Donath Street with an average number of 8 participants (children aged between 6 and 15 years). Our purpose/goal has been to stimulate the understanding and interpretative reading experiences as well as the philosophical thinking about values, to stimulate the recognizing of problems, the formulation of questions in community, in public spaces outside the school.¹ We focused on asking/putting questions and discussing them, discovering problems and trying to resolve them. The most important were to formulate relevant questions and critical remarks² together departing from a specific topic. In this way, a „community of inquiry” is formed.³ In collaboration with the late Matthew Lipman, Ann Margaret Sharp (1942–2010) pioneered the theory and practice of 'the community of inquiry' as a way of practicing 'Philosophy for Children'. There is an anthology of Sharp's work, *In community of Inquiry with Ann Margret Sharp. Childhood, Philosophy and Education*⁴, that helps establish her rightful place alongside Matthew Lipman and Paulo Freire as one of the most important global educators of the last half century.

¹ See more about this project in: Kerekes, Erzsébet: *Képz(őd)ésben. Gyermekek- és nevelésfilozófiai tanulmányok. (In Formation. Studies on Philosophy for/with Children and Philosophy of Education)*. Cluj, Ed. Egyetemi Műhely Kiadó-Bolyai Társaság, 2016, and https://www.facebook.com/club.philo.kids/?ref=br_rs. (Accessed on January 27th, 2020)

² Education means that men, women and children deal critically with reality and discover how to participate in the transformation of their world. See the works of Paulo Freire's (Brazilian educator and philosopher, 1921–1997), who was the leading advocate of critical pedagogy.

³ See more about *community of inquiry* in: Ann Margaret Sharp: What is a 'Community of Inquiry'? In: *Journal of Moral Education* 16 (1), 1987, pp. 37-45.

⁴ *In community of Inquiry with Ann Margret Sharp. Childhood, Philosophy and Education*. Ed. By Maughn Rollins Gregory and Megan Jane Loverly, Publisher: Routledge, Series: Routledge International Studies in the Philosophy of Education, 2017. The book brings together eminent international scholars in dialogue with Sharp to critically appraise key areas of education on which she focussed, including: pragmatism; feminism; ethical judgment; religion and spirituality; caring thinking; social, political and global education; and pedagogy and teacher education. This book offers a profile of a woman whose scholarly work was inseparable from her teaching and commitment to social justice through education.

During the philosophical activities, the children considered and talked together about personal, moral and social values:

a) Personal values are related to the self/ego: understanding oneself, familiarization with one's character, strengths, and weaknesses; developing self-control, self-esteem and self-discipline; striving to make the most of one's talents and abilities; building self-confidence and standing up for the right thing; taking responsibility for the way we shape our lives. With the development of personal intelligence, the child should be aware of her or his own personal value and of what she/he thinks to be important and feels to be important.

b) Moral values are related to our relationship with others: respect for others, regardless of race, gender, social group or ability; caring and being polite; friendship, loyalty, trust; cooperation with others and ability to selflessness; patience, tolerance and ability to resolve conflicts peacefully. Thinking about moral issues, children consider which behaviors are the best for themselves and from the others' point of view.

c) Social values are related to the benefit of society, the environment and humanity, they could mean a commitment to: truth, justice, freedom, equality and human rights; respect for truth and law; recognizing the importance of love and commitment; responsibility of an active citizen of a democracy; a commitment to preserving the environment in order to maintain it for the future. Social values are those that compare moral and personal convictions to a broader community. Social values are convictions, and from them are rising the principles upon which the behavior of people in society must be guided (right, wrong). Human behavior is governed by values. Although values are difficult to agree on, there are core values without which no society would be able to function. The following values are generally accepted by most social, cultural and religious groups:

"Correct": truth-telling/truthfulness honor; keeping the promise; respect for the rights of others; respecting the property of others; caring for others; sense of responsibility and self-discipline.

"Incorrect": dishonor; fraud; intimidation; theft/thieving; atrocity, brutality; irresponsibility.⁵

Out of the several initial stimulus materials used during the Philosophy for children activities on friendship and love in Hungarian language, we would highlight first time two stories of Ervin Lázár entitled *The ambitious Blackbird* and *The little girl who loved everyone*.

⁵ Fisher, Robert: *Values for Thinking*. Nash Pollock Publishing. Hungarian translation: Nagy Ildikó, 2003: *Tanítuk gyermekeinket gondolkodni erkölcsről és érényekről*. Ed. Múszaki, Budapest. pp. 11-14.

1. The first one is about the friendship between a boy and a bird. The lonely black bird wants to change, wants to look different in order to find a friend. It painted its feathers with green, white and yellow paint. But a boy was looking for a black bird for a friend, because he saw it once. Finally, they found each other.

The main questions of the children, related to *The Ambitious Blackbird*, were:

Why did the Blackbird want to change? Can a boy and a bird be friends at all? The following issues were discussed, too: What is friendship? What do you need to call someone your friend? How do we make friends? How will you become someone's friend? Have you ever thought that if you were different, you would be loved more or by more people? Did you ever behave in a different way, did you "play yourself" just because you thought you'd be better accepted by someone? What do you think of people who show themselves in other ways than they really are? Do you love the ones you love like they are?

At the beginning of the activity, we were playing a game called Black-White-yes-no. The point of the game is to ask questions to one child. The respondent cannot use the words "black", "white", "yes" or "no". This game makes us pay attention to our use of language. E.g.

- "- Black-white-yes-no what did you buy for your money?
- A hat.
- Is it white?
- Gray...."

After that, we sang songs about the thrush to create a mood. Then we read the story and discussed it. The children formulated questions about the text, voted on the most important questions, and then discussed the options for each. Finally, we summarized.

The children were most interested in why the black thrush wanted to paint his feathers from the beginning? This issue received the most votes. Grouped by two, they discussed possible answers and argued their positions. According to one group, it appears from the text that the thrush did not like black and that the bird inferred that others could not like it. According to another couple, the thrush may have been older, once she/it had been offended, stigmatized and excommunicated for her/its "black" feathers. A prior negative experience may have influenced her further. They talked about a familiar kid who was excluded because he was wearing glasses or someone who was chubby. Such children then find it difficult to make friends due to lack of self-confidence. Another couple thought that the thrush liked

the colorful, colorful birds and she/it couldn't cope with the idea that she was different. There was also the idea that she simply wanted to show up differently, like in a masquerade ball, test others, or was so afraid of rejection that she would not dare to commit himself. So she was trying to see if she would be accepted as another bird. Then there was a very interesting comment: the writer might present his feelings or thoughts as a bird or he might have been a little boy.

During the discussion, we discussed the concept of prejudice in great detail, and the children explained that it is often a hasty, misconception without a good knowledge of the situation or the person. However, it turned out that it might come true or might be verified later.

The children talked a lot about the possibility of human-animal friendship, their own little animals, the techniques of friendship between children, their expectations of who could be friends, and the basis of friendship. The starting point of friendship in this story is acceptance, our acceptance of ourselves and each other, sincerity, trustworthiness. Friends like to play together, solve tasks together, help each other, talk. A little girl noted that more accurate communication would have helped the thrush and the boy she met if he had previously told her what kind of friend he had seen and that he actually expected a black bird. But can we, in the beginning, formulate what we expect in every situation? Couldn't we come up with something that wasn't clear at the beginning, yet guided? In addition, unpredictability has a charm.

2. The second story was about a girl, Brunella, who got lost in the woods, and who had to prove the power of love and kindness three times: against the terrifying Tiger, the Bear, and Pakuk the bird. The animals were initially wild, bearish, but were subsequently tamed by the loving girl. At the end of the tale, a hunter appeared who wanted to shoot the girl in the beginning, and then he became nice, but finally, after she had told him where her animal-friends lived in the woods, he shot the animals.

The children's questions related to *The little girl who loved everyone*: What traces did Brunella not notice in the hunter's behavior? Can we trust anyone? Did the girl become a traitor? Or not? Discuss it! Can we love everyone? Why? Can you always love someone?

The children wanted to talk about the relationship between love, trust and abuse of trust. They talked about situations where they told secrets to a friend, who then shared it on Instagram with others, and then it was very bad that he presented it as his own idea. There was talk of gullibility and naivety. They remembered the tale *The Little Red Riding Hood and the Wolf*. The hunter, on the other hand, is a

positive character, a helper, but the child is gullible. Children need to be very careful about who they trust, strangers and their acquaintances can abuse. Appearance can deceive: a seemingly wild figure can be deceptive, and a person who is seemingly a nice person can cheat.

3. a. For the the third activity we read from Émile Ajar book, *The Life Before Us* (Madame Rosa)⁶, a fragment about the relation between a poor little boy, Momo, who is in the custody of Madame Rosa, and a dog (Super). Momo sells the dog that he loved in order to place the dog in a better environment.

“All right, Madame Rosa, I know I can’t have my mother, it can’t be done, but couldn’t we have a dog instead?”

“What? What! You think we have room for a dog? How am I going to feed it? Who’s going to send him money orders?”

But she didn’t say anything when I stole a little gray poodle from the kennel on the rue Calefeutre and brought him home. I went into the kennel and asked I could pet the poodle, and the owner gave me the dog when I looked at her the way I know. I took him, I petted him, and I lit out like an arrow. If there’s one thing I’m good at, it’s running. You can’t get through life without it.

I really went overboard for that dog. I loved him more than anyone’s business. So did the other kids, except maybe Banania, who didn’t give a damn about him, because he was already happy in the first place, for no reason at all – I’ve never seen a black man happy for any reason. I held that dog in my arms wherever I went, but I couldn’t find a name for him. Every time Tarzan or Zorro came into my head, I felt there had to be a name somewhere that hadn’t found a taker and was just waiting. In the end I chose Super, but only on consignment, reserving the right to change if I dug up something better. I had a lot of surplus stored up inside me, and I gave it all to Super. I don’t know what I’d have done without that dog, it was really urgent. I’d probably have ended up in jail. When I took him out walking, I felt important, because I was all he had in the world. I loved him so much that I finally gave him away. I was nine by then, or thereabouts, and that age you begin to think, except maybe if you’re happy. Besides between you and me, without wanting to hurt anybody’s feelings, it was gloomy at Madame Rosa’s even when you were used to it. So when Super started growing on me, emotionally speaking, I decided to give him a better life. I have done the same

⁶ *The Life before Us* tells the story of an elderly French Jew, and Holocaust survivor, Mama Rosa, who worked as a prostitute in Paris, now runs a boarding home for the children of prostitutes. One of them is Momo, an adolescent Algerian boy. The story could be viewed in context of Arab-Israeli conflicts.

for myself if I'd been able. And don't forget: Super wasn't anything the cat dragged in; he was a genuine poodle. Well, this lady saw him and said: "My, what a pretty little dog!" And then she asked if he was mine and for sale. I wasn't dressed very fancy and I don't look French. She could see that me and Super were two different breeds. I sold him to her for five hundred francs, and he was really getting a good bargain. I asked this lady for five hundred francs because I wanted to be sure she could afford the upkeep. I was in luck; she even had a car with a driver, before I knew it she stowed Super in the car, in case I had parents and they started yelling. And now I'm going to tell you something, because you want believe me I took her five hundred francs and threw them down the sewer. Then I set down on the side walk and bawled like a baby with my fists in my eyes, but I was happy. There was no security at Madam's Rosa, we are all hanging by a thread, with no money and Madame Rosa sick and the Public Welfare at our throats. That was no life for a dog.

When I went home and told her I'd sold Super for five hundred francs and thrown the money down to server, Madame Rosa was scared to death. She stared at me and ran to her room and double-locked the door. After that she always locked herself in at night, for fear I'd cut her throat again. The other kids screamed and yelled when they heard about it, but they didn't really care about Super, they were only pretending."⁷

The children's questions related to the relation between Momo and Super were: Did the boy love the dog despite selling it? Will the little boy regret his act? How could the dog feel? Was it a better fate for the dog? Can a boy and a dog be friends at all? Can an animal, or a tree be a friend? Can an animal replace a mother? What makes a real friend?

The facilitator asked one of Peter Worley's question: "If you have a teddy bear that has a button on it when it pressed says 'I love you', does that mean the teddy bear loves you?⁸". Can a teddy bear or a doll, or a robot love you? Can an object (doll, robot) be a real friend? Can your phone, computer, x-box be your best friend? Why? Can your musical instrument be your best friend?

The most votes were given to the following question: Why did he throw away the money he received for his dog? One of the boys argued about the loss and

⁷ Romain Gary (Émile Ajar): *The Life Before Us („Madame Rosa“)*. Translated by Ralph Manheim. New Direction Publishing Corporation, New York, 1986 (Fifth Printing). pp. 11-13. Manufactured in the USA. Published by arrangement with Doubleday & Company, Inc. The book was originally published as *Le vie devant soi* by Editions Gallimard, and in English as *Momo* by Doubleday & Company, Inc. First Published as New Directions Paperbook 604 in 1986.

⁸ Peter Worley: *The If Machine. Philosophical Enquiry in the Classroom*. Bloomsbury Publishing Plc, London, 2011, 147.

profit pages: he said that since the kid didn't give money to the dog, he didn't feel like he was losing money, so he didn't take the money home. According to another kid, he didn't want to give Rosa's mom the money to buy anything for the dog's price, as if it was at all interchangeable. He simply sold it for money to make sure he was not going to the poor again, where there would be no money for food. He certainly made a great sacrifice: he renounced the dog and the money, a sign of selfless love. He said he was stupid for not buying food for the kids and Mum for the money.

As a relaxation we were singing dog-related songs. Then we played a task game in pairs:

Which dog did I think about/ did I mean? This is a search task related to an image. There are three people in the picture trying to identify their own dog in a big pack/hounds of dogs. The problem is how to find your dog when only part of it is visible and when many other dogs of similar size and shape are distracting. Two kids need to talk to find the right dog: one kid thinks about one dog in the picture, the other kid, with as few questions as possible, tries to figure out what his partner was thinking. Meanwhile, the first kid answers the questions.

3.b. Topic of the next session: Later Momo, the ten-year-old Arabian boy, realizes that he could lose Madame Rosa, the only person who loves him. Momo is in the custody of Madame Rosa, an old Jewish woman.

In connection with the relation between Momo and Mama Rosa the children asked the following questions: What would happen to Momo, if Madame Rosa dies? Could he live without someone to love? Can we live without love or without someone to love? Why or why not? We all need love. Why? How can you show that you love someone? What's the difference between loving someone or liking someone? What is the difference between true love and false love? Can we give an example?

4. In the fourth activity, we play with the Hungarian version of the following poem:

Best friends

by Bernard Young

Would a best friend

Eat your last sweet

Talk about you behind your back

Have a party and not ask you?

Mine did.

*Would your best friend
Borrow your bike without telling you
Deliberately forget your birthday
Avoid you whenever possible?*

Mine did.

*Would your best friend
Turn up on your bike
Give you a whole pocket of your favourite sweets
Look you in the eye?*

Mine did.

*Would your best friend say
Sorry I talked about you behind your back
Sorry I had a party and I didn't invite you
Sorry I deliberately forgot your birthday
- I thought you'd fallen out with me.*

Mine did.

*And would a best friend say, simply
Never mind
That's OK.*

I did.⁹

The children were given a verse cut into lines. The task was to try to put together a poem from the verses in pairs. After the poems were completed, we read and voted on which one you prefer. It also had to be justified. Then we read the original and discussed it.

Related to the Bernard Young's poem, the main questions were: Who do you consider to be your best friend? Why? What makes her/him your best friend? Your best friend would eat your chocolate? Your best friend would talk about you behind your back? Why did the poet's best friend believe the poet had fallen out with him/her? Why do you think the poet says that "Never mind. That's Ok"? What is a friend? Who is the best friend? How many friends do you have? What is the

⁹ <https://www.blipfoto.com/entry/794244> From *Wanted Alive* by Bernard Young, Hands up Books, 2004. (Accessed on January 27th, 2020)

difference between a friend and the best friend? Could you live without friends? What would it be like? Have you ever forgiven a friend? And did one of your friends forgive you?

Then we play a game:

a) The children played a little scene of a dispute between friends and the resolution of the disagreement.

5. The last activity was called *Thoughts on Friendship*. We worked with a larger group, some teenagers (13-18 years old) from the Family Tree Support Association joined us. We had offered them some important remarks by outstanding writers and thinkers on friendship. The task was: Choose a quote you agree with and one you disagree with! Justify your choices! (Think about it: Why do people need friendship? Has there been friendship since humanity existed? Do you think its meaning has changed over the centuries?)

... remember your friend, if you are a friend, do not be alarmed by the whispering of the people. (Phoculides).

Take part in a friend's trouble, in his sorrow! (Euripides)

It is not worth living for anyone who has no good friend. (Democritus)

Everything is in common between friends. (Cicero)

To want the same, not to want the same: after all, this is true friendship. (Sallust/Sallustius)

After friendship one has to believe, before friendship one must judge. (Seneca)

The setting table makes more friends than thinking properly. (Publyus Syrius)

A true friend will show up when there is a need. (Petronius)

Everyone's friend is not my friend. (Molière)

Time strengthens friendship and weakens love. (La Bruyère)

We do not go far in friendship if we are not willing to forgive each other for our small mistakes. (La Bruyère)¹⁰

Most people agreed with the following quote: A true friend will show up when there is a need (Petronius). The following quote was the least agreed with: Everyone's friend is not my friend. (Molière)

At the end of the activity, we had read together from Aristotle's *Eudemean* and *Nicomachean Ethics* and discussed the main ideas.¹¹

¹⁰ Jakab, György: *Integrált társadalomismeret* (Integrated social studies), Budapest, Országos Köznevelési Intézet (National Institute for Public Education), 2006, p. 49.

¹¹ Aristotle/ Anthony Kenny's translation: *The Eudemean Ethics*, Oxford, 2011, and Aristotle/Translator: F.H. Peters: *Nicomachean Ethics*, London, 1893:

The conclusions of these activities were formulated by children and facilitator at the end of the fifth meeting. The main questions were: What is

Establishing friendship is considered to be a major task of state science, and for that purpose it is customary to call virtue useful. It is unacceptable for friends to be friends with one another who behave unfairly towards one another. Also, we all say that just and unjust thing is common among friends, because good man seems to be the same as friendly man, and friendship is some kind of moral mentality.

And if one wants to prevent people from becoming illegitimate, it is enough to make friendship between them, for true friends do not illegitimate each other. But even if they are just, people will not be wrong with each other. So, justice and friendship are either the same or very close to each other. Let's add that a friend is one of the greatest good, and the lack of a friend and loneliness are the worst things to do, because all life and the community it means that we are friends.

There are many difficult questions about friendship. First, let's see the opinions of those who talk about it from the outside and talk about it in a broad sense. For some see the similar as a friend of the similar. That is why it is said that "God always leads the similar to the similar," the "witch settles beside the witch," "the thief knows the thief and the wolf the wolf." –The philosophers of nature sought to systematize nature as a whole by adopting the principle of "similar-to-similar-draw".

Others say that the opposite is friends with the opposite, because the beloved being and the one who longs for it are all friends of one another, and the dry one longs for the wet, not for the dry.

From here, the saying is that the earth is "longing for a shower" and that "change is sweet in all things", as change is a transition to the opposite; the like/similar is the enemy of the like/similar because it "potter hates the potter" and the creatures with the same food are enemies to each other.

Because some people think of the same as a friend and of the opposite as the, "the less is always the enemy of the more, the day of hatred dawns," and the opposites are far apart in places while friendship brings people together.

Others think the opposites are friends, and Heraclitus denounces the poet, who writes, "though the strife would fall out of the gods and men," for there would be no harmony if it were not tall and deep, and there were no living beings without a male and a female, which are the opposite of each other.

For some, it seems impossible to be friends of the wicked, because friends can only be good. For others, it seems impossible for mothers not to love their children. This kind of love also exists in animals as they choose to die for their offspring.

Again, others believe that only useful things can be the basis of a friendship. The proof of this is that everyone strives for useful things, but rejects the useless, as the venerable Socrates said, exemplifying by saliva, hair, and nails - and that the useless parts are ultimately discarded, finally the body itself is rejected when one dies because the body is useless. Only where it makes a profit is it preserved, as in Egypt. Well, all seems a little bit contradictory.

Because the similar is not good for the similar, the opposite is the furthest from the similarity, and the opposite is the most unprofitable for the opposite, for the opposite is the destruction of the opposite.

Furthermore, some people think that it is easy to make a friend, while others think that the rarest thing is to get to know a friend, and that is not possible without misfortune; because as long as someone's turn goes, everyone wants to look like their friend. Still others say we should not believe those who stuck with us in trouble because they deceive us and pretend to be our partner in misfortune in order to get our friendship even when we are doing well again.

To be friends therefore, men must feel goodwill for each other, that is, wish each other's good, and be aware of each other's goodwill, and the cause of their goodwill must be one of the lovable qualities mentioned above.

friendship? Who is your friend? What does it take to call someone a friend (common interests, friends, musical, cultural tastes, habits, hobbies)? The main answers were: The foundation of the friendship is the love or sympathy for the other. The friend is the one you can always expect, who recognizes your positive qualities, but also reveals the defects of the personality. The friendship provides security, support, reinforcement, joint activity, and a critical approach to each other's behavior. There are several virtues associated with friendship: selflessness, sacrifice, loyalty, affection, compassion, forgiveness, acceptance, care, fear, pride, recognition.

The values come from our experiences and responses to the world. These discussions helped to understand the complexity of friendship as a value and phenomenon, the discussion and resolution of potential conflicts, the importance of explaining their views accurately, and their contribution to making things and the world better. Our modern society also faces serious problems: social change, family breakdown, threats to our security and health (child abduction, violence, pollution), clash of values and ways of life. Children need to learn how to value themselves and others, how to protect themselves from potential abuses (e.g. the possibility of abuse of information about themselves on the Internet), how to protect themselves, each other and nature, and how to be responsible and active citizens. One child said that the things that we possess are not the most important things in life, but the beings we love and those who love us. We are responsible for them, we have to care for them, we have to be honest with the relationship, stand up for them, help in an emergency, ask for help for ourselves and others, etc. In discussions, we were always concerned with what could be changed (for themselves and for the community) about the issue being discussed.

The development of thinking about personal, moral and social values would be best shaped by school subjects in addition to club-like special occasions. Children formulated how good it would be for them to have (at least at times) subject-based approaches to child philosophy during school hours (e.g. civics, critical thinking, biology, history, geography, literature). "Whenever I want to elaborate on my thoughts at school, the Teacher interrupts me to 'not philosophize'. It's so good to be able to think, say, and ask what came to mind in the Children's Philosophy Club! Then, if I am wrong, I can fix it later and think again," Daniel said.

One of the key elements of preparation for moral decisions (moral education) is autonomy, the ability to think independently. This is manifested (and manifested in club activities as well) when a child argues with someone else's position or is willing to take responsibility for how they should live. Another important factor is empathy when we tune in to another person emotionally and cognitively, understanding what the situation may be for him or her. Through our

self-awareness (autonomy) and our relationships with others, we show who we are. The third factor of moral education is the ability to prevail over individual and group interests, which can determine what is generally good behavior, going beyond the interests of individuals, family and friends (developing a broader perspective, eg responsibility for all living beings). With the help of the interrogative community, children will enjoy getting to know what there is and with some imaginative reasoning for what could be: looking for constructive solutions to make a difference (in Momo, going to a kids' club / club, or school teachers could look for needy kids who don't go to school to get them involved with food, clothes, school-toolbox). The library, as a housing venue/context, encouraged the children to search for information in encyclopedias locally: e. g. such as how much a thrush, a dog used to live, what and how much these animals eat, how they can / should be cared for when they are sick.

By participating in the interrogation community, the children increased their confidence, learned to argue, argued, and experienced how to resolve differences of opinion through thoughtful discussion, and face to face with other members of the community. Experiencing Children's Philosophy Clubs will help them build and sustain any other well-functioning community.

BIBLIOGRAPHY

1. Ajar, Émile (Romain Gary): *The Life Before Us* (1986), *La vie devant soi* (1975), *Előttem az élet*. Budapest, Ed. Ulpius-ház Könyvkiadó, 2011.
2. Aristotle/ Anthony Kenny's translation: *The Eudemian Ethics*, Oxford, 2011.
3. Aristotle/Translator: F.H. Peters: *Nicomachean Ethics*, London, 1893.
4. Fisher, Robert: *Values for Thinking*. Nash Pollock Publishing. Hungarian translation: Nagy Ildikó, 2003: *Tanítsuk gyermekeinket gondolkodni erkölcsről és erényekről*. Ed. Műszaki, Budapest.
5. Institute for the Advancement of Philosophy for Children: *Research in Philosophy for Children*. Upper Montclair, N.J.: Institute for the Advancement of Philosophy for Children, Montclair State College, 1983.
6. Jakab, György: *Integrált társadalomismeret* (Integrated social studies), Budapest, Országos Közoktatási Intézet (National Institute for Public Education), 2006.
7. Kerekes, Erzsébet: *Képz(ő)désben*. Gyermek- és nevelésfilozófiai tanulmányok. (*In Formation*. Studies on Philosophy for/with Children and Philosophy of Education). Cluj, Ed. Egyetemi Műhely Kiadó-Bolyai Társaság, 2016.
8. Lázár, Ervin: *A nagyravágyó fekete rigó* (*The Ambitious Blackbird*). Budapest, Ed. Móra, 2016.
9. Lázár, Ervin: *A kislány, aki mindenkit szeretett* (*The little girl who loved everyone*). In: *Irodalom* (Literature), Ed. Apáczai, Celldömök, 2006, pp. 100-103.

10. Lipman, Matthew: *Harry Stottlemeier's Discovery*. Upper Montclair, N.J.: Institute for the Advancement of Philosophy for Children, Montclair State College, 1974.
11. Rollins Gregory, Maughn and Megan Jane Loverly (ed.): *In community of Inquiry with Ann Margret Sharp. Childhood, Philosophy and Education*. Publisher: Routledge, Series: Routledge International Studies in the Philosophy of Education, 2017.
12. Sharp, Ann Margaret: What is a 'Community of Inquiry'?. In: *Journal of Moral Education* 16 (1), 1987, pp. 37-45.
13. Worley, Peter: *The If Machine. Philosophical Enquiry in the Classroom*. Bloomsbury Publishing Plc, London, 2011,
14. Young, Bernard: Best Friends. In: *Wanted Alive*. Hands up Books, 2004
[//www.blipfoto.com/entry/794244](http://www.blipfoto.com/entry/794244)(Accessed on January 27th, 2020)

CRITICAL HISTORY, SUBVERSION AND SELF-SUBVERSION: THE CURIOUS CASES OF JEAN MABILLON AND RICHARD SIMON (I/II)

VERONICA LAZĂR*

ABSTRACT. This paper compares two programmes of historical criticism at the end of the 16th Century – Jean Mabillon’s diplomatics and Richard Simon’s biblical criticism. Although they were both conceived as philological and contextual reconstruction of texts, their relation with the authority of the texts and their engagement with political and institutional stakes were strikingly different.

Key words: *historical criticism, Richard Simon, Jean Mabillon, Theological-Political Treatise*

In the following pages, I will examine two momentous French contributions to the historical epistemology. Both were pre-Enlightenment attempts to deal with the crucial relation between texts and political authority and they both bred mutations in the realms of ideas and institutions, of concepts and representations of history; not least, they substantially changed the image of the power of history. Both belonged to that very productive intellectual sphere today named critical history: the biblical history and the *diplomats*, that forced the development of historical thinking in France -, but, very importantly, without transforming history into an actual unitary disciplinary field¹.

In spite of their different contexts of emergence, of their divergent historical and ideological stakes and, not surprisingly, their contrasting intellectual and political consequences, these two instances of critical history do have in common a critical engagement with the traditional function of historical inquiry

* The Institute for Social Solidarity, Arieșul Mare 7, Bucharest, veronica.lazar@yahoo.com

¹ For an inquiry into the specifically French reasons why in France historical practice was too epistemologically fragmented to fuze into a single discipline, see Chantal Grell, *L’histoire entre érudition et philosophie : étude sur la connaissance historique à l’âge des Lumières*, Paris: PUF, 1993.

that they willy-nilly disturb. To put it roughly, in early modern Europe², history was very often produced on the initiative of political authorities – either religious or secular –, with their infrastructural resources and often in their immediate interest. – There are surely exceptions to this rule, but, in general, it was the interest of political actors that stimulated the emergence of new types of history – even those associated with the Renaissance humanist philology, prompted, among other things, by conflicts between Rome and the Holy Empire and by the plurality of Italian urban jurisdictions³. Even the reputed example of Lorenzo Valla refuting the papacy’s pretensions to the domination of the Western Roman Empire (his rigorous demonstration that the Donation of Constantine was an apocryphal forgery), an exquisite oeuvre of critical historical deconstruction, appreciated as (mostly) scientifically valid even today, was originally motivated by the implication of his patron in an immediate political conflict⁴.

Moreover, traditionally, history was closely linked to questions of legitimacy and authority: authority (or entitlement) of an institution – be it the state or the church; authority of a text – documents demonstrating family lineages, titles of property, privileges conferred to guilds, urban communities, corporations and so on, all of them called “diplomas”; and, of course, that complex relationship between authority and texts.

As an erudite and specialized investigation, history was often practiced as a kind of genealogy, meaning the exploration of a specific authority or jurisdiction based on a specific text, while, as a speculative-philosophical activity, it often involved epistemological reflections and questionings of the relation between authority and text.

Or, in order to found authority on texts, which was instrumental for any political entity that might have wanted to state its rights emanated from birth, dynastic legitimacy, property titles, privilege charts etc., the historian had first to discriminate between the spurious document and the genuine, between the modern

² For comparison, the situation of ancient Greek historians was seemingly different. As the historian of historiography Arnaldo Momigliano has shown, ancient Greek history was not constrained by preestablished political functions or by institutionalization; besides, it did not have the mission to guard the national or dynastical traditions. Therefore, Greek historians could pursue their politically audacious interest for hot topics of recent and contemporary history, and develop a speculative and almost philosophical historical sensitivity for the specificity of their present and for the massive historical disruptions brought about by major events of their times. A. Momigliano, “Greek Historiography”, in *Essays in Ancient and Modern Historiography*, Chicago: University of Chicago Press, 2012.

³ See Donald R. Kelley, *Foundations of Modern Historical Scholarship: Language, Law and History in the French Renaissance*, New York: Columbia University Press, 1970.

⁴ Lorenzo Valla, *La donation de Constantin*, préface de Carlo Ginzburg, Paris : Les Belles Lettres, 1993.

(or forged) and the antique (or the authentic), while denouncing the forgeries in the alternative narratives of the rivals and their patrons. In brief, the historian had to build his inquiries around a central epistemic category that was simultaneously scientific and political: **authenticity**. As a theoretician or methodological upgrader – a work that was often necessary for disposing of rival narratives –, he was meant to develop instruments, criteria and methods to produce and to demonstrate authenticity.

Indeed, the Renaissance humanists had already cultivated a special sensibility for the authentic as distinct from the false, as well as a consciousness of the importance of working with the archives, in opposition to working based on mere hearsay. (Valla is, again, a remarkable example for this.) They also anticipated the principles of auxiliary sciences of history: paleography, diplomatics, philology, source-criticism. And, as it is often pointed out, the development of critical and scholarly history benefited greatly, in the early modern era, from its connections with the legal traditions – in France – and the Bible philology – in the protestant countries in particular. – But, most of all, the early modern times are associated with frequent *bella diplomatica*, namely wars over titles among European princes, nobles, ecclesiastics that considerably contributed to the development of auxiliary sciences of history.

However, in spite of the great receding tide of humanist professional studies precipitated by the Revocation of the Edict of Nantes in 1685 – which led to a massive exile of protestant intellectuals and excellently trained humanists -, something that might be seen as a leap forward happened, in France, fomented by a very specific mode of organization of collective intellectual work, within the French monastic order of St. Maur from the Saint Germain monastery.

1. The Maurist revolution in historical studies

Founded by cardinal Richelieu and serving under the joint protection of the church and the monarchy, the St. Maur congregation of the Benedictine order had been known for centuries for its copyist clerks and for its meticulous studies of national or ecclesiastical antiquities. The Maurist were inspired by the most radical principles of the humanist critical philology: the interest for both the materiality of the sources (types of ink, parchment, sigils, stamps etc.) and the precise dating of the language and literary style, enabling them to historicize the texts, in other words to excavate the exact circumstances – and therefore meanings - of their writing.

But, while the humanist criticism was eventually preoccupied mostly with the sources of the classical Greco-Roman antiquity – the grand literary heritage⁵–, the Maurists made the bold move of applying the same methods to the so called “diplomas”– juridical texts, regional charts and local institutions demonstrating privileges, property rights, lineages, dynastic networks, but also to relics, statues, inscriptions, and other kinds of material and textual fossils of the historical past⁶. Significantly, their work extended to the history of the French provinces, and, boldly, even to the writings of the holy fathers of the church.

The most relevant intellectual mutation was made possible by the Maurist superior institutional organization, which produced, firstly, a groundbreaking way of collecting new manuscripts and material proofs, based on large correspondence networks and systematic explorative travels. Secondly, it was due to their organizing of large collective works through long-term (decades long!) research projects, a division of intellectual labor echoing the manufacture system and relying on sophisticated scientific specializations of individual researchers, which developed to the detriment of traditional individualist omniscient methods of work.⁷

Add to all these a quite remarkable relation with the temporality of work – the Benedictines were probably the first scholars trying to calculate the duration of tasks and to save time for each modest operation in order to increase their overall efficacy, with an almost capitalist view of time and productivity – and the result will be the formation of a genuinely new modern knowledge.

Maybe this efficient program of collective work contributed to Mabillon’s insight that the classical text was not the mere product of the individual intellect, but a subordinate part of a cultural whole. It might also be one of the agents which led to a mutation, in his epistemology, affecting his notions of authorship and authenticity.

⁵ For a more complete picture, and for a depiction of the Renaissance legal humanism and its work of historical contextualization of legal documents, see Donald Kelley, *Foundations of Modern Historical Scholarship*, as well as the works of Anthony Grafton, *Joseph Scaliger: A Study in the History of Classical Scholarship*, i: *Textual Criticism and Exegesis* (Oxford, 1983); ii: *Historical Chronology* (Oxford, 1993); *The Footnote: A Curious History*, Harvard University Press, 1997; *What was History? The art of history in early modern Europe*, Canto Classics, 2007. –This flourishing tradition, however, was largely devitalized when most legal humanists fled France in fear of anti-protestant persecutions.

⁶ Although they did not integrate archeological inquiries proper. For the belated interest that the French erudites manifested towards archeology, see Chantal Grell, Oxford: *Le dix-huitième siècle et l’Antiquité en France, 1670-1789*, Voltaire Foundation, 1995.

⁷ Blandine Barret-Kriegel, *Les historiens et la monarchie*, 4 vol., Paris : Presses Universitaires de France, 1988, vol. 3, *Les académies de l’histoire*, pp. 274-294.

2. Jean de Mabillon, the Cartesian document detective

The Maurist Jean Mabillon (1632-1707) published his most important work, *De re diplomatica*⁸, in 1681. It was rightfully received by his contemporaries as a revolution in history⁹; it made him the greatest authority in critical history until late in the eighteenth-century and entitled him after his death to be buried close to Descartes. His method was famously called by a modern historian “Galilean”¹⁰, to express its epoch-making importance, but, ironically, it was rather akin to the Cartesian because it represented, essentially, a discourse on the historical method by which Mabillon put in place a whole set of positive rules for distinguishing between what can be known with certainty as authentic and what is false.

Writing treatises in order to give (abstract as well as practical) rules for intellectual production of every kind was a frequent practice of the late seventeenth-century, not only for philosophy, but also for visual arts, literature or gardening etc. And the *De re diplomatica* was, first of all, a theoretical treatise meant to systematize universal rules for historical knowledge. Methodic search for new relevant documents, manuscript collation, detailed examination and dating of the writing materials (papyrus, parchments, cloth, cotton paper, inks), of the seals, signatures, types of calligraphy, literary style, spelling, tastes specific to particular historical ages and cultural environments, internal coherence of texts, comparison of text versions and transcriptions, identification of “hands”, correlation of external information concerning the historicity and circumstances of writing with internal information read from each version of the text, etc. – all these were rules for the external or internal analysis that had to be applied systematically and simultaneously by every historian in order to certify the authenticity of each piece, as well as to survey the chain of transmission of historical information and to detect all sources of errors,

⁸ See esp. *Editio Secunda ab ipso Auctore recognita, emendate & aucta Luteciae-Parisiorum*: Carolus Robustel 1709.

⁹ Paul Bertrand, « Du *De rediplomatica* au *Nouveau traité diplomatique* : réception des textes fondamentaux d’une discipline », in Jean Leclant, André Vauchez, Daniel-Odon Hurel (eds.), pp. 607-609.

¹⁰ Blandine Barret-Kriegel, *Les historiens et la monarchie*, vol. 1, *Jean Mabillon*. Barret Kriegel’s book is the most significant among the (relatively) recent works on Mabillon, although, to my knowledge, the only consistent publications dedicated to Mabillon in the last decades have been the joint proceedings of two anniversary conferences: Jean Leclant, André Vauchez, Daniel-Odon Hurel (eds.), *Dom Jean Mabillon, figure majeure de l’Europe des lettres: Actes des deux colloques du tricentenaire de la mort de Dom Mabillon (abbaye de Solesmes, 18-19 mai 2007 ; AIBL, 7-8 décembre 2007)*, Paris: Académie des inscriptions et belles-lettres, 2010.

anachronisms, forgeries.¹¹ Together, they were the principles of what Mabillon himself called "a new science".

However, Mabillon's *De re diplomatica* was also born out of an immediate and circumstantial practical necessity: it was an elaborate reaction to a simultaneously scholarly and skeptical assailing. The first blow was struck by another historian, a Dutch Bollandist colleague of Mabillon named Daniel Papenbroeck, who had recently published a text challenging the authenticity of a few Merovingian medieval titles attesting some ancient property rights belonging indirectly to the St Denis Abbey¹². – In what was another attempt of an erudite historian to produce general rules for historical knowledge¹³, Papenbroeck had asserted that one of the main guiding threads for the scholar should be the antiquity of the source: the older the text, the less credible will it be. The titles attested by the Benedictine's charters were old, thus meaning that they were simultaneously inaccessible to the expertise of the historian *and* inauthentic.

As a matter of fact, Papenbroeck had a philosophical motivation, as his text had been written under the joint influence of the old Cartesian disbelief in history and of some notions derived from historical pyrrhonism; but, practically, after such a historico-philosophical attack, both the secular reputation of the Benedictine order and its property titles were seriously endangered.

Earlier, in the previous decades, Mabillon had been commissioned as well by his order to produce a series of Benedictine *acta sanctorum*, a highly scholarly work dedicated to the lives of the Benedictine saints. He had edited the works of Saint Bernard in 1667 and, on that occasion, courageously suppressed many hagiographical myths – a purge of all the deeds falsely attributed to Saint Bernard, which actually resulted in a thoroughly scientific edition of the saint's life. But he was caught afterwards in a war of frictions and pamphlets and threatened with the interdiction to do research and publish. He answered to the accusations of impiety by writing – among other defenses – the *Brèves réflexions sur quelques Règles d'histoire*¹⁴, a consistent piece of epistemology of history, never actually published

¹¹ For a detailed examination of the structure of the work, and for an illuminating description of these rules and their rationale in the *De Re Diplomatica*, see Jakub Zouhar, "De Re Diplomatica Libri Sex" by Jean Mabillon, *Listy Filologické* CXXXIII, 2010, 380.

¹² Bruno Neveu, *Érudition et religion au XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris : Albin Michel, 1994, 203. Bernard Joassart, in R. Godding et alii, *Bollandistes, saints et légendes. Quatre siècle de recherche*, Bruxelles, 2007, 97-100.

¹³ A methodological introduction to a series of *Acta Sanctorum* that Papenbroeck had been commissioned to direct by the Bollandist order.

¹⁴ *Brèves réflexions sur quelques règles d'histoire*, préface et notes de Blandine Barret-Kriegel, Paris : P. O. L., 2010.

during his lifetime. This was Mabillon's first general methodological treatise born out of an immediate pragmatic concern.

De re diplomatica was then the second. And it was the most brilliant epistemic manifestation of a larger pre-Enlightenment intellectual culture where the historico-theological erudition was practiced as a martial art, increasingly refined during the controversies dividing "Catholics and Protestants, gallicans and Jesuits, rigorists and laxists, champions of *grâce* and Molinists".¹⁵

This second time, with Paepenbroeck's intervention, the immediate stakes of Mabillon's reaction were less a justification of his particular methodological choices, and rather a defense of his religious order mediated through an assertion of historical scientificity.¹⁶

But it was mainly the need to navigate between harmful skepticism (harmful both for the mundane interests of the Benedictines and for historical knowledge in the abstract) and the ignorant or interested credulity or mystification that pressed him to conceive a fully-fledged method. It was a practical need, as well as a philosophical one. For the roots of Papebroeck's skepticism were, for Mabillon, his insufficient knowledge of inquiry methods, on the one hand, and his limited number of textual sources, on the other. Nothing could be proven by a historian unless his knowledge of the existing documents was exhaustive and, in this illuminating case, historical skepticism exposed itself rather as a philosophical ideology authorized by a precarious scientific knowledge.

Ironically, Mabillon was being confronted with similar issues as Descartes, the very philosopher whose strong endorsement of mathematical certitude was generally perceived as an exclusion of history from the encyclopedia of sciences. Although not motivated by a genuine philosophical ambition to lift the Cartesian embargo against history, Mabillon's *De re diplomatica* can be understood as one of the numerous endeavors that led many philosophers, theologians and other men of letters in the second half in the seventeenth century to struggle with the strictures of the Cartesian epistemology, while salvaging a spirit of Cartesianism. – For, far from actually inhibiting the development of history as a legitimate form of knowledge, as traditional history of ideas tended to assume¹⁷, Descartes's pronouncements against

¹⁵ Bruno Neveu, „Mabillon et l'historiographie gallicane vers 1700 : érudition ecclésiastique et recherche historique au XVII^e siècle", in *Érudition et religion aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : Albin Michel, 1994, p. 192.

¹⁶To tell a long story short, after reading Mabillon's elaborate reply, the Dutch admitted his complete defeat in a generous and almost moving public letter (see the details in Leclant, Vuachez, Hurel (eds.), p. 568).

¹⁷ See, for instance, the classical and for a long time influential assertions of Paul Hazard from *La crise de la conscience européenne, 1680-1715* (1935), although the trope is much older. Even Cassirer, whose momentous *The Philosophy of the Enlightenment* is a correction to the long-lasting image of an anti-

history in the *Regulae ad directionem ingenii* and *La recherche de la vérité* stimulated a whole new range of theoretical reformulations and substantial reflections about the degrees of certainty, many post-Cartesian philosophers being led to restate the legitimacy of the categories of *probability* and *verisimilitude* and redefine the different types of certainty corresponding to specific fields of knowledge.¹⁸

Mabillon's method was, therefore, Cartesian, but only if we accept to use the term as vaguely as many of his Enlightenment followers and admirers did – and not as a name of a coherent body of thought; it was a special kind of Cartesianism, allowing to be supplemented by a kit of empirical procedures enabling the historian to verify the certainty of historical facts and documents. In other words, *De re diplomatica* was a response in technical terms to historical pyrrhonism (either skeptical in a proper sense or emanating indirectly from Descartes), but observing the Cartesian requirements for a method for the identification and rejection of the false and mere appearances. And, while the pyrrhonists' quest was a quest for errors, although relying on the principles of critical history¹⁹ and diplomatics, the historian's quest, for Mabillon, was fundamentally a quest for truth.

Mabillon's professional self-consciousness was also informed by an analogy with the practice of the judge²⁰ and with the latter's examination of the certainty and authenticity of proofs. His writings were an enormously significant contribution to that crucial production of the notion of historical 'source' – meaning the distinction and hierarchization between **original** and **derivative** or **secondary** – that

historical and rationalist Enlightenment, opposes this reconsidered, historically sensitive Enlightenment, to a Cartesianism that abhors history. See on this point the excellent Carlo Borghero, *La certezza e la storia. Cartesianesimo, pirronismo e conoscenzastorica*, Milan: F. Angeli, 1983. Borghero depicts here the complex reception of Descartes's attitude towards history and the sometimes reductionist way his refusal to acknowledge a scientific status to history was understood by his contemporaries or by later historians of ideas.

¹⁸ The impetus Cartesianism paradoxically gave to the philosophical epistemology of history is the object of Borghero's *La certezza e la storia*.

¹⁹ Unlike Mabillon, Bayle – who had him in very high esteem and who, for that matter, taught history for eighteen years in Sedan and Rotterdam (see Hubert Bost, „Bayle et Mabillon”, in Leclant, Vuachez, Hurel (eds.)) - is, on the one hand, more idiosyncratic in his selection of study cases for criticism, and on the other, more interested in general judgments about history and the possibility of historical knowledge than in establishing in a positive fashion if a certain document can or cannot be used as a historical source. As he famously states in the *Critique Générale de l'Histoire du calvinisme* written a year after *De Re Diplomatica*, Bayle pretends to read history only in order to decipher the partisanship inherent in every historian's work. (*Critique Générale de l'Histoire du calvinisme de M. de Maimbourg, Œuvres diverses*, tome II, Hague, 1727–1731, pp. 10–11.)

²⁰ This is more explicit in the *Traité des études monastiques*, where he also uses the terms “tribunal”, “judgment”, “judge”.

a modern historian such as Arnaldo Momigliano considered to be the basic principle of modern historical philology.²¹

Moreover, Mabillon exploited and developed in his work the mutation engendered by Renaissance critical history of one vital category of historical epistemology, the authentic: while the medieval scholars had been motivated to identify the apocryphal and the genuine, they usually understood the genuine or authentic as deriving from a person or institution of authority, someone who could be trusted.²² And, while the Renaissance philologist had already reversed this relation between authority and authenticity, making authority derive from authenticity and not the opposite, it was Mabillon who drove the conclusions, countering – once more - the undermining malice of the skeptics and relativists.

The consequences of this engagement with a new apprehension of the authentic was the following: the remote past could indeed be known and represented, for Mabillon, and the historian must no longer be temporally close to the events he is describing in order to be trustful, because the authenticity, however old the manuscript, can be established thanks to a system of rules and material investigations. In the previous century, the modern skeptics had appropriated for their own cause the ancient Greek argument that the historian should be contemporary to the events he is depicting: for the corollary was the inaccessibility of the remote past to any modern representation; furthermore, they were supplementing with their undermining arguments about the inapproachable nature of the past those Cartesian arguments about the unscientific nature of history in general. For Mabillon, though, it was the modern historian himself who was more reliable than the direct witness, thanks to his professional expertise and his “judge-like” discrimination on the sources, made possible in its turn by the division of labor and the advancement of historical learning (at least as long as the historians were able to follow the rules of their profession). This also meant that the historical knowledge could bridge the gap between the present and the remote past.

Even the object of the historians’ judgment is, accordingly, more congenial with the legal material: because, for Mabillon, – who was not an investigator of social history, of course, but a detective of charts and official titles in the service of ecclesiastical and royal patrons – the truly trustworthy historical source was the public source: the official document, the most transparent and less confidential of all documents.

²¹ Furthermore, the diplomatics, that Mabillon and his fellows Maurist scholars transformed into a science, served in the eighteenth century, with its complex need of authentication and classification, as an epistemic model for natural history, while opening a crucial horizon for the understanding of cumulative knowledge.

²² Blandine Barret-Kriegel, vol. 2, pp. 39-40.

Which also means that Mabillon's method crucially displaced the object of criticism and the locus of the certainty from the **knowing subject** to the independent **material object** under investigation, with all its material circumstances.

*

This professionalization of the field was made possible above all thanks to an institutional infrastructure provided by monarchy and church and, indirectly, to their very particular political interests of self-legitimation. This was also a substantial condition for the future constitution of the public archives, from the middle of the eighteenth-century onwards – a sort of primitive accumulation of documents as indispensable to history as the development of its auxiliary sciences. Nonetheless, on the other hand, diplomatics became a historical science especially because it emancipated itself from the immediate political usefulness and began to function as a systematic method applied as thoroughly as possible.

Mabillon was, virtually, a public clerk, engaged in producing a public knowledge designed to eventually consolidate the absolutist state and the identity and secular entitlements of his order. His anti-hagiographic methods were perceived as disturbing and destructive by some, but, in the end, the nature of his criticism only engaged with the authenticity of texts and titles and did not touch other types of authority. In particular, *la critique* was not entitled to touch theological issues themselves, as Mabillon would make explicit in his *Traité des études monastiques* (1691)²³. Although he later became an inspiration for the *philosophes*, his work was not conceived, as the historico-speculative work of a Montesquieu, Diderot, Rousseau, to challenge the relation between text and power, nor the nature of political and religious authority, but it only purged the titles invoked for some kind of legitimacy.

Mabillon's *diplomatics* was an intellectual device destined to a brilliant modern career, but one still having its face oriented towards the past. On the one hand, in a very modern fashion, Mabillon seemed to let his analysis be guided by

²³ Benedetto Bravo, "Critique in the Sixteenth and Seventeenth Centuries and the Rise of the Notion of Historical Criticism", in Cristopher Ligota and Jean-Louis Quantin (eds.), *History of Scholarship* (Oxford: Oxford University Press, 2006), pp 135-195. Bravo's article warns against taking for granted the meaning of the term "criticism" and retraces its complicated metamorphoses in the field of historical philological criticism. Bravo does not see any patent contradiction in Mabillon's attitude: "Receiving the deposit of tradition' by means of a 'critical' study of 'ancient ecclesiastical monuments' was not, for a Catholic, a theologically neutral activity. It implied the belief that the Roman Church as 'Ecclesia docens' was not in possession of the 'deposit of tradition', and that this 'deposit' could be known only through learned and responsibly 'critical' study, which any citizen of the République des lettres could undertake." P. 191.

an idea of the separation between the literary content of the text and his physical materiality. His was, virtually, a profound insight about the *unconscious* of the text: what does the document say unintentionally about itself? – it was a question that seemed to him to lead further than the mere attention towards its literary or dogmatic message.²⁴ While the signified content became more dependent on the circumstances of its signifier, each piece under investigation, then, looked more and more like the enigmatic fragments collected from an archaeological site than like the old textual object that incited the esthetic pleasure of the traditional consumer of ancient literature and history with a humanistic education.²⁵ On the other hand, the diplomatics was an excellent tool designed to satisfy a very traditional need: the authentication of charts and, in general, of official – political and ecclesiastical – narratives. As such, it was imbued with an epistemic optimism about the positive and constructive consequences of history that today might seem at least naïve. The underlying assumption of the erudite historical practices developed by the religious orders²⁶ was that, far from dissolving the truth of the revealed religion, as philosophical historians of the Enlightenment would later suspect, history was able to attest and recover this revealed truth.

A religious erudite historian like Mabillon could not foresee the subversive turn taken later by his critical principles in the writings of Enlightenment philosophical historians like Rousseau or Voltaire. The essentially restitutive intentions of the diplomatics and its attention mostly to details or authentication of individual pieces of documents²⁷ suggest that the critical branch of the erudite history was less

²⁴ Jonathan Sheehan, *The Enlightenment Bible. Translation, Scholarship, Culture*, Princeton, NJ, and Oxford: Princeton University Press, 2005, p. 102.

²⁵ Ibidem.

²⁶ The distinction between religious and secular erudition would fade away progressively, and in 1701 a newly reformed Académie des inscriptions et belles-lettres – whose mission under Colbert had been the direct glorification of the king and which became afterwards increasingly independent in its intellectual activities and oriented towards the professionalization of historical knowledge – would adopt Mabillon as a honorary member.

²⁷ “La nouvelle culture intellectuelle et scientifique de certains érudits est justifiée par la volonté de ceux-ci de rendre respectable l’objet de foi, et de démontrer que la dévotion à tel saint a des fondements historiques sûrs ; il s’agit d’épurer, pour l’asseoir plus solidement, l’essentiel de la croyance, et de la protéger des feux des critiques. Une autre motivation de cette démarche a des origines spirituelles, et correspond chez certains moines à un retour aux temps évangéliques, à une soif de pureté, d’ascèse et de vérité. », Bruno Maes : « L’érudition critique de dom Mabillon et les livrets de pèlerinage des mauristes », in Leclant, Vuachez, Hurel (eds.), 80. As some modern historians observed, the Maurists had some significant affinities with the Jansenists and with their idea of a restitutive historical and doctrinal erudition. For Jansenists, the Catholic tradition had obscured the original truth of the Augustine doctrine, therefore it was the historian’s task to uncover it.

concerned with the destiny of general narratives and had no substantial anxieties about the potential cognitive dissonances that it might cause. On the contrary, *De re diplomatica* was a guarantee that the malevolent pyrrhonists could be kept at distance.²⁸

Sometimes, the application of the principles and methods of the diplomatics could be constrained and limited by external considerations, as it happened in the litigious case of the Sainte Larme de Vendôme – a hallowed relic that the Benedictine abbey from Vendôme displayed as a holy tear that Christ himself had shed at Lazarus’s death, collected afterwards by an angel and carefully preserved by Mary Magdalen. When this claim came to be contested in the name of a materialist criticism of the sources allegedly congenial with Mabillon’s diplomatics, Mabillon, surprisingly, refused to pronounce himself on the matter of the relic’s authenticity.²⁹ Not that the scientific criteria invoked by the accuser, the abbé Jean-Baptiste Thiers, were wrong, but they were misplaced. The abbé suspected then that the Benedictines were practicing a double standard: while developing inexorable methods of source criticism, they were nevertheless attempting to bypass the question of the implausible authenticity of one of their most precious resources of devotion.³⁰ Mabillon’s response to Thiers³¹, in turn, while discreetly betraying his intimate conviction that the Holy Tear might have not been truly genuine, stressed that the essential thing in the case of a relic was not to demonstrate its authenticity or falsehood, but rather to check the good conscience of its worshipers and the respectable venerability of its cults. By placing the legitimate discourse about the relic in the sphere of devotion pastoral practices, Mabillon made it immune to text criticism.

²⁸ The other main figure of French erudite history, Bernard de Montfaucon, develops his main methodological work to answer to another pyrrhonist allegation: the hypercriticism – gone pathologic – of father Hardouin, who, once a highly respectable scholar, had come to believe that almost all the ancient pagan and Christian texts – with very few exceptions – were diabolical forgeries. Or, Montfaucon developed his ground breaking *Paleographiagraeca* (1708) in order to prove that “Greek manuscripts, hands, and letters have a history too complicated for one forger to produce. If all scribes unconsciously reveal their own historical context by the handwriting they adopt, a single forger could never duplicate the variety of unconscious historical signatures that mark the textual record.” (Sheehan, 102) Bernard de Montfaucon proved to be a true follower of Mabillon and developed in a different area of study the principle of separation between the signifying content of the document and its materiality. His rejection of Père Hardouin’s conspirationist theories was essentially an inquiry into the historical *and* collective nature of authorship.

²⁹ Daniel Odon-Hurel, « Mabillon, J.- B. Thiers et la Congrégation de Saint Maur », in Leclant, Vuachez, Hurel (eds.).

³⁰ *Dissertation sur la Sainte Larme de Vendôme*, 1699. Leclant, Vuachez, Hurel (eds.), 63.

³¹ D. J. Mabillon, *Annales ordinis S. Benedicti*, t. IV, Paris, 1707, 531-534.

Although at hand, a cynical double standard should not be the main explanation here – albeit this allegation against Mabillon was not absent from abbé Thiers later interventions, nor is it absent today from the judgment of some modern historians.³² Apart from the obvious and objective circumstantial embarrassment of being simultaneously a critical historian and a Benedictine loyal to the Benedictine order, Mabillon seems here to have a rather clear consciousness: there are certain situations when the (in)authenticity is not the crucial matter. These situations might reveal the specific and subordinate role of the diplomatics and historical criticism - which are not meant to disrupt piousness without a religious justification - without breaking the fundamental coherence of Mabillon's epistemology.

To summarize it briefly, diplomatics was a means to unify and integrate the field of historical inquiry, which was suffering, at the time, of a deep segmentation and fragmentation in parallel and enclosed subfields³³. Be it only a humble piece in the history of a congregation, the historical work had to be integrated coherently in the larger - and already given - history of the French kingdom.³⁴ On the other hand, though, Mabillon imagined his methodological device as embedded in a larger intellectual project protected from skepticism and decay and, ultimately, in the larger goals of the Christian Church. This was the fuel for the fundamental epistemic optimism underlying the diplomatics. A positive science was about to be built, without any risk of upsetting the great founding narratives of the monarchy and the church.

The political interest of the patrons and the radical instruments of historical criticism lived, in this case, in peaceful harmony. But this was not always the case. Let us examine now the example of a deep conflict between the alleged final objective of criticism and the actual workings of the critical method.

³² See, for instance, Bruno Maes's text « L'érudition critique de dom Mabillon et les livrets de pèlerinage des mauristes » from the same collective volume (77-94).

³³ As superbly shown in Grell, 1993.

³⁴ Odon-Hurel, 72.

L'INDIVIDU, UN SUJET DE DROIT OU UN ANIMAL SYMBOLIQUE ? MALAISE DANS LE DROIT

JACQUES AMAR*

ABSTRACT. The individual, a subject of law or a symbolic animal? Discomfort in the law. How can it be explained that the text concerning the prohibition of religious signs in the public sphere in France can be justified in the name of human rights in France and condemned in the name of human rights at the United Nations? The present article attempts to explain this situation on the basis of the notion of dispute expounded by J. F. Lyotard; it tries to explain the new trends in contemporary law on the basis of the distinction between dispute and litigation.

Key words: *human rights, dispute, criminal law, discrimination, symbol, religion*

Mots clés : *droits de l'homme, différend, symbole, droit pénal, discrimination, religion*

Le moment est venu de considérer l'essence de cette civilisation dont la valeur, en tant que dispensatrice du bonheur, a été révoquée en doute. Nous n'allons pas exiger une formule qui la définisse en peu de mots avant même d'avoir tiré de son examen quelque clarté. Il nous suffira de redire que le terme de civilisation désigne la totalité des œuvres et organisations dont l'institution nous éloigne de l'état animal de nos ancêtres et qui servent à deux fins : la protection de l'homme contre la nature et la réglementation des relations des hommes entre eux.

S. Freud, *Malaise dans la civilisation*

Comment s'articulent deux facettes de l'être humain ? D'un côté l'être humain comme symbole ou animal symbolique pour reprendre l'expression du philosophe E. Cassirer ; de l'autre, l'être humain comme sujet de droit partant du principe que, pour citer le philosophe A. Kojève, « *il est impossible d'étudier la réalité humaine sans se heurter tôt ou tard au phénomène du Droit* »¹.

* Maître de conférences en droit privé HDR, Docteur en sociologie, Université Paris-Dauphine, CR2D
¹ A. Kojève, *Esquisse d'une phénoménologie du droit*, Tel Gallimard, 2005, p. 10.

Pour reprendre la définition du philosophe E. Cassirer, la notion de forme symbolique englobe « *toute énergie de l'esprit par laquelle une signification spirituelle est attachée à un signe sensible concret et intimement appropriée à ce signe. En ce sens, le langage, le monde mythico-religieux et l'art se présentent à nous comme autant de formes symboliques particulières* »². Même si elle ne fait pas expressément l'objet d'un traitement particulier, la religion constitue une forme symbolique particulière par sa capacité à influencer toutes les autres comme l'art ou le langage. Le droit, toujours selon l'éminent philosophe, peut être comparé aux mathématiques³ et ne constitue en aucune manière une forme symbolique ; c'est la condition de possibilité de l'émergence des formes symboliques dans une société pour la simple raison qu'il n'y a pas de société sans droit.

Autrement dit, à se limiter à l'analyse juridique, la compréhension de l'individu est foncièrement incomplète. Le sujet de droit revêt une particularité : il relève de la catégorie des personnes par opposition aux choses, ce qui signifie qu'étymologiquement, il se présente en société avec un masque⁴. Ce masque, c'est précisément ce qui recouvre sa dimension symbolique, c'est-à-dire pour reprendre l'une des définitions les plus anciennes du terme symbole, sa dimension religieuse. Dès lors, là où pour reprendre une définition célèbre, « *vouloir dire autre chose que ce que l'on dit, voilà la fonction symbolique* »⁵, la finalité du langage juridique vise au contraire à favoriser l'émergence d'un sens commun à tous.

Or, c'est précisément ce processus qui est aujourd'hui remis en cause en raison de la possibilité contemporaine dont dispose le sujet de droit d'exprimer juridiquement sa dimension symbolique – ou pour reprendre la formulation de l'article 9 de la Convention européenne de sauvegarde des droits et libertés fondamentaux : *Toute personne a droit à la liberté de pensée, de conscience et de religion ; ce droit implique la liberté de changer de religion ou de conviction, ainsi que la liberté de manifester sa religion ou sa conviction individuellement ou collectivement, en public ou en privé, par le culte, l'enseignement, les pratiques et l'accomplissement des rites* (c'est nous qui soulignons).

D'où la situation paradoxale contemporaine : la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 et plus généralement la Révolution française ont

² E. Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, T.1, ed. Minuit, 1972, p. 175.

³ Rapp. H. Levy-Bruhl, *Note sur le symbolisme juridique*, L'Année sociologique, Vol. 9 (1957-58), pp. 335-343, spec. p. 336 : « *Les règles de droit étaient regardées par eux un peu à la manière de théorèmes de mathématiques et interprétées avec toute la rigueur de la logique formelle* ».

⁴ Cf A. Mirkovic, *La personne humaine : étude visant à clarifier la situation en droit de l'enfant à naître*, th. Paris 2, 2001.

⁵ P. Ricœur, *De l'Interprétation*, Éd. du Seuil, 1965, p. 25.

conduit très tôt différents auteurs à penser l'émergence du sujet de droit comme une entreprise de désymbolisation, c'est-à-dire comme un processus qui a pour finalité de l'affranchir des dimensions polysémiques du symbole pour faire émerger un langage commun, le langage propre à la sphère juridique⁶. Or, c'est précisément au nom des Droits de l'homme dans leur nouvelle rédaction, - en l'occurrence la Convention européenne de sauvegarde des droits et libertés fondamentaux promulguée en 1950 dans le prolongement de la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948 que vient à présent se greffer la qualité d'animal symbolique du sujet de droit. Pour ne prendre qu'un exemple de ce paradoxe : c'est au nom des droits de l'homme version 1789 que le Conseil constitutionnel estime conforme à la Constitution l'interdiction des signes ostentatoires dans l'espace public⁷ ; c'est au nom des droits de l'homme version 1948 que cette même interdiction est jugée constitutive d'une discrimination à l'égard d'une partie de la population française⁸.

Le présent article se veut une tentative d'explication de ce paradoxe. Pour cela, il exposera dans un premier temps les différences substantielles existant entre les deux textes en matière de droits de l'homme (I) pour décrire dans un second temps les conséquences de la juridicisation de la qualité d'animal symbolique du sujet de droit dans la sphère juridique à partir de la distinction du philosophe J.-F. Lyotard entre litige et différend (II).

I. Des différences substantielles entre les textes relatifs aux droits de l'homme ou l'émergence de l'animal symbolique dans la sphère publique

Parler des droits de l'homme sans distinguer les textes les uns des autres revient à donner l'impression qu'ils contiennent des dispositions similaires. Or, la comparaison des textes, en l'occurrence celui de 1789 et celui de 1948 révèle des différences substantielles à propos de la place de la religion dans la sphère publique, différences accentuées par les textes adoptés dans le prolongement de la Déclaration de 1948.

⁶ Cf. notamment M. Chassan, *Essai sur la symbolique du droit*, 1847, p. 479, disponible sur www.gallica.fr *Le Droit le plus fécond en représentations symboliques est celui qui parle le plus vivement à l'imagination, qui se prête le mieux aux inspirations de la poésie; mais ce n'est pas assurément celui qui est le plus à l'abri de la critique et qu'on doit le plus affectionner dans l'intérêt des destinées humaines.*

⁷ Conseil Constitutionnel, Décision n° 2010-613 DC du 7 octobre 2010.

⁸ Constatations adoptées par le Comité des droits de l'homme au titre de l'article 5 (par. 4) du Protocole facultatif, concernant la communication n° 2662/2015.

En premier lieu, plusieurs articles de la Déclaration de 1948 portent sur la religion. Comparativement, hormis la référence à l'Être suprême dans celle de 1789, le principe d'égalité fondé sans distinction de religion ou de race n'apparaît en droit français qu'en 1946. La Déclaration de 1948 introduit cependant une perspective différente :

- article 2 : impossibilité de distinguer les situations en tenant compte notamment de la religion : « *Chacun peut se prévaloir de tous les droits et de toutes les libertés proclamées dans la présente Déclaration, sans distinction aucune, notamment de race, de couleur, de sexe, de langue, de religion, d'opinion politique ou de toute autre opinion, d'origine nationale ou sociale, de fortune, de naissance ou de toute autre situation* ». Nous trouvons ici mention de la religion au même titre que d'autres éléments objectifs comme la race ou subjectif comme l'opinion. Il n'est cependant pas certain que la religion soit réductible à une simple opinion – ou du moins, concevoir la religion comme une opinion revient à estimer que le processus de sécularisation qu'aurait connu le XX^{ème} siècle a abouti à réduire la religion à une simple croyance. D'une part, notre époque atteste du contraire ; d'autre part, les religions du Livre, judaïsme, christianisme et islam, parce qu'elles disposent toutes d'un corpus de règles autonomes sont autant de modes de contestation de l'ordre juridique.

- l'article 16 consacre le droit de se marier abstraction faite des restrictions pouvant être édictées par la religion - « *A partir de l'âge nubile, l'homme et la femme, sans aucune restriction quant à la race, la nationalité ou la religion, ont le droit de se marier et de fonder une famille. Ils ont des droits égaux au regard du mariage, durant le mariage et lors de sa dissolution* ».

- l'article 18 est le plus novateur : « *Toute personne a droit à la liberté de pensée, de conscience et de religion ; ce droit implique la liberté de changer de religion ou de conviction ainsi que la liberté de manifester sa religion ou sa conviction seule ou en commun, tant en public qu'en privé, par l'enseignement, les pratiques, le culte et l'accomplissement des rites* ». Nous soulignerons dès maintenant le principe de la reconnaissance de la liberté de manifester sa religion en public, en rupture complète avec la conception française de la laïcité. L'homme de la Déclaration universelle peut donc être un homme religieux.

En second lieu, ces articles s'inscrivent en outre dans une logique nouvelle : l'homme est détaché de la citoyenneté, ce qui signifie que ses droits ne sont pas dépendants de l'Etat dans lequel il se situe. D'ailleurs, le mot Etat est quasi-absent de ce texte alors même que la Déclaration repose, par nature, comme tout texte international, sur la signature des Etats. Nous pouvons donc déjà relever que la différence sémantique est loin d'être neutre comme l'illustre à notre époque le mouvement « no borders » en faveur de la liberté de migrer et par extension de l'abolition des frontières. Comme l'écrit un auteur : « *Citizenship is fundamentally*

a western political and legal concept ; it is also a concept relevant specifically to a national polity. By contrast human rights have been, since their formal proclamation in 1948, promoted as universal rights»⁹. Les droits de l'homme deviennent donc intrinsèquement une machine à contester les règles étatiques. Il s'opère ici un renversement des perspectives : les individus sont les destinataires des droits par-delà les prérogatives étatiques et ces individus se caractérisent par leur religion dont ils peuvent se prévaloir dans l'espace public.

En dernier lieu, les droits reconnus par la Déclaration de 1948 ont une particularité : ils sont fondamentaux - *Considérant que dans la Charte les peuples des Nations Unies ont proclamé à nouveau leur foi dans les droits fondamentaux de l'homme*. En outre, les droits se voient complétés par des libertés fondamentales. Le point est important car il se retrouve dans le texte de la Convention de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales. Schématiquement, l'exercice du droit de pratiquer sa religion est la conséquence de la liberté fondamentale inhérente à l'individu de disposer d'une religion.

Nous disposons ici du fondement de la possibilité pour un individu d'estimer que l'atteinte à ses prétentions religieuses constitue une violation d'un des droits dont il dispose en raison de sa qualité d'homme. Les textes adoptés dans le prolongement de la Déclaration de 1948 accentuent le lien entre droits de l'homme et religion et par extension atténuent le processus de dé-symbolisation du droit à l'origine de la constitution du sujet de droit.

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons déjà reproduit l'article 9 de la Convention européenne des droits de l'homme et des libertés fondamentales qui se veut le décalque régional de la Déclaration de 1948 afin d'en rendre les principes effectifs. Les autres déclarations régionales confirment plus radicalement la consécration de la qualité d'animal symbolique de l'individu au détriment de celle de sujet de droit.

S'agissant de la Charte africaine des droits de l'homme ratifiée le 27 juin 1981, elle mentionne bien évidemment la Déclaration universelle de 1948 mais précise qu'il faut tenir compte « *des vertus de leurs traditions historiques et des valeurs de civilisation africaine qui doivent inspirer et caractériser leurs réflexions sur la conception des droits de l'homme et des peuples* ». Ce faisant, elle réduit de jure la dimension universelle du texte ; elle justifie une atténuation des droits reconnus en fonction du lieu de leur exercice. Compte tenu du fait que toute société est marquée par le fait religieux, on peut légitimement lire ce texte comme une introduction de la religion dans la prise en compte de l'appréciation de la légitimité des droits de l'homme. Le renversement est ici complet.

⁹ B. S. Turner, *Global sociology and the nature of rights*, Societies Without Borders 1, 2009, p. 41–52.

S'agissant de la Charte arabe des droits de l'homme rédigée sous l'égide de la ligue arabe en 1994, le préambule concilie dans un même mouvement Déclaration universelle et prééminence de l'Islam : « *Proclamant de la foi de la nation arabe dans la dignité humaine, depuis que Dieu a privilégié cette nation en faisant du monde arabe le berceau des révélations divines et le lieu des civilisations qui ont insisté sur son droit à une vie digne en appliquant des principes de liberté, de justice et de paix ; Concrétisant les principes éternels définis par le droit musulman et par les autres religions divines sur la fraternité et l'égalité entre les hommes* ».

Dans ce cadre, invoquer indistinctement les droits de l'homme comme s'il y avait un consensus terminologique sur le sujet revient pour le locuteur à projeter aussi bien sa conception du droit que celle qu'il se fait de l'universel. Le problème n'est plus, comme dans la critique classique formulée par Joseph de Maistre, de se demander s'il est cohérent d'envisager une humanité unifiée alors que n'existeraient que des Français ou des Allemands ; il porte à présent sur la fragmentation textuelle de l'humanité au nom de l'universel ou sur l'identité singulière de l'homme pris en tant qu'animal symbolique.

Le Pacte international relatif aux droits civils et politiques et le Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels, entré en vigueur, ratifié par la France le 4 novembre 1980 confortent cette approche. Dans le pacte international relatif aux droits civils et politiques, la religion intervient à trois niveaux distincts :

- interdiction des discriminations sur la religion de l'individu ;
- affirmation du droit de pratiquer sa religion si ce n'est que ce droit, - en complément à ce qui était mentionné dans la Déclaration universelle ? – est nuancé – art. 18 : 2. « *Nul ne subira de contrainte pouvant porter atteinte à sa liberté d'avoir ou d'adopter une religion ou une conviction de son choix.* 3. *La liberté de manifester sa religion ou ses convictions ne peut faire l'objet que des seules restrictions prévues par la loi et qui sont nécessaires à la protection de la sécurité, de l'ordre et de la santé publique, ou de la morale ou des libertés et droits fondamentaux d'autrui.*

4. *Les Etats parties au présent Pacte s'engagent à respecter la liberté des parents et, le cas échéant, des tuteurs légaux de faire assurer l'éducation religieuse et morale de leurs enfants conformément à leurs propres convictions* ».

- consécration du droit des minorités ethniques ou religieuses – art. 27 : « *Dans les Etats où il existe des minorités ethniques, religieuses ou linguistiques, les personnes appartenant à ces minorités ne peuvent être privées du droit d'avoir, en commun avec les autres membres de leur groupe, leur propre vie culturelle, de professer et de pratiquer leur propre religion, ou d'employer leur propre langue* ». C'est une nouveauté car nous passons d'une logique individuelle à une logique collective davantage conforme à l'appréhension de l'individu comme animal symbolique. Dans la logique de 1789, les Droits de l'homme comme les textes qui seront adoptés par les

révolutionnaires visent à affranchir l'homme de la tutelle des religions ; **dans la logique post-1948, l'identité de l'individu peut dépendre de son appartenance à une communauté religieuse.**

Pour bien mesurer cette prise en compte de la religion comme élément constitutif de l'identité de l'individu au titre des droits de l'homme, il est intéressant de retracer l'historique de la Convention sur les droits de l'enfant. En 1924 : nulle mention de la religion de l'enfant ; en 1959 : seul est mentionnée l'interdiction des discriminations envers les enfants fondées sur la religion ; en 1989 : la religion est consacrée dans les trois niveaux déjà identifiés dans le pacte relatif aux droits civils et politiques de 1966 : principe de non-discrimination, droit de pratiquer sa religion, droit des minorités religieuses. Ce texte est suivi par une Déclaration mondiale sur l'éducation pour tous adoptée le 9 mars 1990 par 155 pays publié par l'Unesco dans laquelle sont mentionnés les principes suivants : principe de tolérance à l'égard des religions différentes de la sienne ; implication des organismes religieux dans l'éducation.

Non seulement l'homme est défini par sa dimension religieuse mais il est aussi reconnu qu'il est en droit de la conserver et de la développer. Pour reprendre le paradoxe à l'origine du présent développement, les signes ostentatoires peuvent être interdits sur le fondement du texte de 1789 et cette même interdiction peut être contestée sur le fondement du texte de 1948 et de ses prolongements ; là où le premier texte légitime la dé-symbolisation pour privilégier le sujet de droit, le second discrédite ce processus pour légitimer l'animal symbolique dans la société. Ce mouvement porte en lui le ferment d'une déstabilisation profonde de l'ordre juridique.

II. Des conséquences profondes sur l'ordre juridique des dites différences ou l'émergence du différend dans la sphère publique

La situation est la suivante : un même ordre juridique voit cohabiter en son sein deux injonctions contradictoires sur le fondement de textes distincts qui revendiquent une inspiration commune. A ce stade, la contradiction vire à l'antinomie, c'est-à-dire dans son acception commune, une opposition entre deux propositions, deux concepts, à l'instar de l'antinomie entre foi et savoir, ce qui dans le cas présent peut être traduit par l'antinomie entre sujet de droit et animal symbolique. A la différence toutefois de l'antinomie entre foi et savoir située au cœur de l'individu, celle ici exposée entre sujet de droit et animal symbolique concerne à présent la vie publique de l'individu. Ce basculement, loin d'être neutre, contribue à transformer, pour reprendre la terminologie du philosophe J. -F. Lyotard les litiges en différend et porte en lui de profonds bouleversements dans l'ordre juridique.

Au préalable, rappelons la distinction élaborée par Lyotard et montrons pourquoi elle est adéquate pour rendre compte de notre situation présente. Pour cet auteur, « *à la différence d'un litige, un différend serait un cas de conflit entre deux*

parties (au moins) qui ne pourrait pas être tranché équitablement faute d'une règle de jugement applicable aux deux argumentations»¹⁰. Et même si le philosophe ne mentionne pas la Déclaration de 1948, force est de reconnaître qu'il avait parfaitement saisi l'ambivalence de la Déclaration de 1789 : « le clivage du destinataire de la Déclaration en deux entités, nation française et être humain, correspond à l'équivocité de la phrase déclarative : elle présente un univers philosophique et coprésente un univers historico-politique. ... Désormais, on ne saura plus si la loi ainsi déclarée est française ou humaine, si la guerre menée est de conquête ou d'émancipation... La confusion permise par les Constituants et promise à se propager à travers le monde historico-politique fera de tout conflit national ou international un différend insoluble sur la légitimité de l'autorité »¹¹.

J.-F. Lyotard éclaire ainsi la tension permanente qui structure ce texte dans le champ politique. Son déplacement dans le champ juridique avec, depuis 1948, l'ajout du champ lexical de l'universel transpose à l'identique cette tension. C'est en cela que le litige devient différend : les personnes convaincues de leur bon droit ne peuvent admettre la décision qui les condamne. Une personne qui inscrit son action en justice dans une logique d'expression de l'identité religieuse se réfère à un ordre transcendant peu compatible avec sa manifestation mondaine. Elle dispose en outre à présent pour légitimer son action des différents textes précédemment mentionnés pour en plus trouver un argumentaire qui ne se limite plus à la seule invocation de la norme religieuse. La société du différend, c'est un peu comme si le juge devait trancher en permanence le conflit entre Antigone et Créon, soit la hantise de Hegel lorsqu'il commente dans « *La phénoménologie de l'esprit* » la pièce de théâtre de Sophocle.

Pour continuer à exploiter la terminologie de Lyotard, la post-modernité commence quand les droits de l'homme quittent le champ politique pour le champ juridique, perdent leur statut de « grand récit » pour devenir des règles apparemment comme les autres. Tant que les textes étaient hors du champ juridictionnel, ils alimentaient « le grand récit » par l'ambigüité politique sus-rappelée; une fois dans le champ contentieux, ils ne sont plus que l'expression de la privatisation des intérêts du plaignant qui se drape dans sa dignité pour justifier son action en justice et étend les conditions d'appréciation de la recevabilité de son intérêt à agir. Cette privatisation des intérêts, c'est la possibilité pour l'individu d'obtenir la reconnaissance de sa qualité d'animal symbolique.

Les conséquences qui en découlent sont de trois types : une modification de l'équilibre entre la sphère politique et la sphère juridique ; une substitution du principe d'égalité par le principe de non-discrimination ; un recours accru au droit pénal pour trancher tous les types de conflit.

¹⁰ J.-F. Lyotard, *Le différend*, ed. Minuit, 1983, p. 9.

¹¹ Idem p. 212.

Première conséquence, la question religieuse liée à la manifestation des symboles n'est plus une question politique dont la résolution dépend de la majorité en place mais une question juridique dont la solution dépend d'une analyse juridique dont la solution sera nécessairement contestée et contestable. C'est la différence majeure avec les époques précédentes : effectivement, de tous temps, des personnes de cultures différentes ont vécu sur un même territoire¹². Pour autant, la réflexion sur le vivre-ensemble n'a jamais porté sur la possibilité pour les minoritaires de revendiquer leurs différences. La revendication était politique et donnait lieu à une réponse politique. C'est du moins comme cela que les religions en Europe se sont structurées jusque dans les années 1980. L'émergence d'une société multiculturelle n'est donc pas dissociable du cadre juridique dans lequel s'expriment juridiquement les revendications individuelles ou collectives. Et dans ce cadre juridique, le pouvoir politique n'est plus assuré d'avoir raison.

Deuxième conséquence, dans une dynamique de reconnaissance de la qualité d'animal symbolique du sujet de droit, le principe de non-discrimination se substitue à celui d'égalité. Le principe de non-discrimination est devenu un critère général d'appréciation des comportements comme si toute distinction était devenue illégitime, par delà les critères posés par les textes. La sanction peut porter sur la discrimination directe, c'est-à-dire celle qui est expressément formulée comme un refus d'emploi fondée expressément sur un motif raciste, mais également de discrimination indirecte, c'est-à-dire celle qu'il faut déceler en dépit d'un traitement apparemment égalitaire, une différence de traitement fondée sur un critère illégitime. Puis, le juriste a appris en quelques années à identifier les discriminations à rebours – cas où la personne ne rentre pas dans la situation qui lui permettrait de se prévaloir du principe de non-discrimination – mais aussi les discriminations par ricochet – cas où une personne est victime par exemple d'une mesure de licenciement en raison de l'adhésion de son conjoint à une secte¹³. De façon structurante ressurgit régulièrement dans le débat politique la proposition d'introduire en droit positif le principe de discrimination positive de façon à favoriser ce qui, pour des raisons sociologiques, partiraient dans certaines situations avec un désavantage au regard de la majorité. Ainsi, la discrimination non seulement combat les distinctions nécessaires à l'application du principe d'égalité mais également l'idée même d'égalité.

¹² Cf M. Doytcheva, *Le multiculturalisme*, La Découverte, 2011. Présentation : « *Depuis l'Antiquité, la réflexion sur le politique a été une interrogation sur le vivre-ensemble : comment faire société, comment concilier unité et pluralité des valeurs et des cultures ? Faut-il araser ou consacrer les différences ?* »

¹³ S. Detraz, *La discrimination « par ricochet » : un aspect latent du délit de discrimination*, Droit pénal, juin 2008, étude 10.

Dans ce cadre, tout n'est que question de lutte contre les discriminations. Le changement de vocable illustre la différence avec la logique d'égalité qui s'inscrit, elle, dans un combat pour l'égalité (c'est nous qui soulignons). Par exemple, si tout le monde est traité à égalité, comme par exemple à travers la loi sur l'interdiction des insignes religieux dans les établissements scolaires, est-ce que ce n'est pas une discrimination indirecte à l'encontre de celles et ceux qui ne participent pas de la culture dominante ? Le principe d'égalité, bras armé de l'émancipation dans la conception républicaine française, est ici contesté au nom de ce qu'il combat : le maintien de sa différence individuelle envers et contre tous.

Bref, là où le principe d'égalité porte sur les individus en tant que personnes et maintient le masque de la vie sociale, le principe de non-discrimination a pour objet l'identité des individus par delà leur qualité de personnes pour faciliter la vie communautaire. **A ce stade, le communautarisme, c'est quand l'animal symbolique se confond avec le sujet de droit.**

Troisième conséquence, un contentieux au sein duquel le droit pénal prend une place prépondérante. A l'aune de la référence à Lyotard, cela n'a rien d'incongru : son analyse du différend part précisément d'une situation – le procès du révisionniste Faurisson – où les règles du procès classique sont en permanence contestées par la personne poursuivie. Ce point rappelé, le Code pénal de 1810 faisait partie de l'héritage législatif le plus stable depuis la Révolution française ; il n'a quasiment pas été modifié jusqu'à la seconde guerre mondiale. Sur la période 1994-2018, ce ne sont pas moins d'environ 250 textes de lois qui ont été adoptés en la matière. En outre, les textes adoptés dans les autres matières contiennent bien souvent de nombreuses dispositions pénales. Le simple reflet quantitatif du droit pénal permet donc de conclure à une recomposition des valeurs de la société française. Nous pensons que la corrélation droit pénal/droits de l'homme constitue un facteur explicatif déterminant de cette augmentation du droit pénal.

En effet, comme il n'est pas possible pour un Etat d'admettre une discrimination – comme dit la Déclaration universelle, l'Etat doit protéger contre toute provocation à la discrimination – l'extension du principe de non-discrimination a nécessairement pour corollaire un versant pénal. Plus le domaine de la lutte contre les discriminations s'étend, plus se multiplient les infractions. Qui plus est, la ré-articulation de l'ensemble des prétentions en termes de droits de l'homme a contribué à l'émergence dans le discours politique et dans les mots utilisés dans les lois adoptées, un droit à la sécurité qui serait la traduction contemporaine du droit à la sûreté de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 (art. 2). Il n'y aurait donc pas ici un mouvement de « *frénésie sécuritaire* » mais l'expression de l'influence des droits de l'homme sur la société, voire une modalité de la dynamique juridique enclenchée par la référence aux droits de l'homme.

Nous pouvons mettre cette évolution en parallèle à celle décrite récemment par un auteur d'une transformation de l'Etat social à l'Etat pénal¹⁴. Lier démocratie et répression, ou plutôt nécessité de penser différemment la répression, participe de la logique même du travail de Tocqueville : il part en Amérique pour étudier le système pénitentiaire, à la suite de quoi, il écrit « De la démocratie en Amérique ». A ce titre, Tocqueville soulignait que « *la législation civile et criminelle des Américains ne connaît que deux moyens d'action : la prison ou le cautionnement. Le premier acte d'une procédure consiste à obtenir caution du défendeur, ou, s'il refuse, à le faire incarcérer ; on discute ensuite la validité du titre ou la gravité des charges. Il est évident qu'une pareille législation est dirigée contre le pauvre, et ne favorise que le riche* ». Pour Tocqueville, cette législation qu'il imputait à l'héritage britannique, contredisait l'esprit démocratique américain. En même temps, subtil, il notait quelques phrases plus loin : « *Les lois civiles ne sont familières qu'aux légistes, c'est-à-dire à ceux qui ont un intérêt direct à les maintenir telles qu'elles sont, bonnes ou mauvaises, par la raison qu'ils les savent. Le gros de la nation les connaît à peine; il ne les voit agir que dans des cas particuliers, n'en saisit que difficilement la tendance, et s'y soumet sans y songer* »¹⁵. Il y a donc bien dès l'origine un danger peut-être plus grave que la fameuse « *tyrannie de la majorité* » : le recours systématique au droit pénal pour trancher les affaires quotidiennes.

Le débat sur la légalisation de l'avortement peut constituer ici un exemple type. Le Conseil constitutionnel a refusé de censurer la loi sur le fondement de l'article 2 de la Déclaration des droits de l'homme de 1789¹⁶. Les opposants ont continué de manifester leur opposition. En 1993, le législateur adopte une norme pénale pour mettre fin au débat impossible et réprimer les manifestations des opposants dans les hôpitaux pratiquant les avortements : le délit d'entrave à l'interruption volontaire de grossesse. Ces conceptions antagonistes renvoient, à présent, de façon récurrente, aux différences de logique entre la Déclaration de 1789 et celle de la Déclaration de 1948. Faute de pouvoir arbitrer, le législateur adopte une norme pénale qui fixe les positions à un moment donné tout en sachant parfaitement que la solution adoptée n'est peut-être que transitoire.

Le lien entre droit pénal et droits de l'homme peut ainsi être formalisé comme suit : d'une part, le droit pénal est parfaitement conforme aux valeurs libérales en raison du principe de responsabilité personnelle ; d'autre part, dans un procès civil, chacune des parties à un procès estime être dans son bon droit en raison du processus d'auto-justification propre à l'argumentation fondée sur les droits de

¹⁴ Pour une synthèse, L. D. Wacquant, *The Penalization of Poverty and the Rise of Neoliberalism.*" European Journal on Criminal Policy and Research, special issue on Criminal Justice and Social Policy, 9-4, 2001, 401-412.

¹⁵ A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, T. I., p. 62, disponible en ligne.

¹⁶ Décision n° 74-54 DC du 15 janvier 1975.

l'homme. Dans un procès pénal, le problème n'est plus de savoir qui a raison mais d'identifier un éventuel responsable en fonction d'une nouvelle dichotomie : la position de victime et celle de coupable. Bref, l'une des meilleures façons pour un individu de démontrer qu'il a raison, c'est de faire condamner l'autre par l'Etat.

Le droit pénal est l'incarnation de la dimension universelle des droits de l'homme, c'est-à-dire le principe de légitimité qui s'est substitué à la légitimité religieuse¹⁷. N'est-ce pas en effet le droit pénal non distinguable du droit civil qui caractérise une législation d'inspiration religieuse avec son échelle de châtiments corporels ? Historiquement d'ailleurs, le mouvement des Lumières a pour figure centrale le juriste Beccaria, auteur du traité *Des délits et des peines*. La structure même du droit pénal avec son échelle des peines fondée sur l'idée de réhabilitation du délinquant caractérise la norme détachée de la religion – il n'y a pas de prédestination dans le droit pénal. Il est donc logique que cette norme soit le référent de la lutte contre les pratiques religieuses. Face à l'impossibilité de voir les parties à un conflit s'accorder sur une question portant sur un symbole, le droit pénal oppose un système binaire : la personne est soit coupable, soit victime. **En somme, le droit pénal, c'est ce qui reste du sujet de droit quand l'animal symbolique devient sa qualité principale.**

Dans son ouvrage, *La philosophie des Lumières*, le philosophe E. Cassirer écrit, « le droit possède, comme la mathématique, sa structure objective que l'arbitraire ne saurait changer »¹⁸. Pas sûr que ce constat soit toujours pertinent pour rendre compte des mutations contemporaines : la survalorisation du symbole comme le fait que celui-ci ne renvoie pas forcément au même sens pour l'ensemble de la population rend urgent la réflexion sur un autre modèle juridique¹⁹.

¹⁷ Cf. sur cette présentation dont nous ne partageons que l'expression, M. Gauchet, *Du bon usage des droits de l'homme*, Le Débat, n° 153, 2009, p. 163-168.

¹⁸ E. Cassirer, *La philosophie des Lumières*, Fayard, 1976, p. 247.

¹⁹ Cf J.-J. Sarfati, *Redonner sens au mot « droit »*, Connaissances et savoirs, 2017.

REENVISIONING ARTISTIC CREATIVITY: MODERN / POSTMODERN IMPLICATIONS OF BALZAC'S "THE UNKNOWN MASTERPIECE"

DALIA JUDOVITZ*

ABSTRACT. This study explores Honoré de Balzac's iconic representation of artistic creativity in *The Unknown Masterpiece* by focusing on an unexamined aspect of his text, namely the seminal role played by critical reception and consumption in artistic production. This influential tale is examined in terms of its artistic and philosophical contributions to reenvisioning creativity by modern and postmodern critics and thinkers. Challenging the ideology of the artist as creative genius, this analysis targets the processes, labor and materials of artistic production and its relations to critical consumption. At issue is the expressive potential of the art work in its creative capacities to bring about the new, to happen and make things happen.

Keywords: *artistic creativity, Balzac, critical reception, critical consumption, masterpiece*

Ranging from the divine inspiration of the muses in antiquity to the enigmatic eruptions of genius in the 18th and 19th centuries, and to the cryptic, rebus-like manifestations of the Freudian unconscious in the 20th century, artistic creativity has continued to resist any simple definition or categorization.¹ For the psychoanalyst Carl J. Jung, the creative process remains downright elusive defying any effort towards rational explanation:

* National Endowment for the Humanities Professor Emerita, Emory University, Atlanta, GA, USA.
Email: djudovi@emory.edu.

¹ For an overview of creativity from its mythic origins to its philosophical and theoretical incarnations, see Rob Pope, *Creativity: Theory, History, Practice*, 3-33, 37-89.

The creative aspect of life which finds its clearest expression in art baffles all attempts at rational formulation. Any reaction to stimulus may be causally explained; but the creative act, which is the absolute antithesis of mere reaction, will forever elude human understanding. It can only be described in its manifestations; it can be obscurely sensed, but never wholly grasped.²

Jung's comment echoes the legacy of the romantic aesthetic tradition, for which the creative act remains a fundamental mystery that resists rational explanation. What then explains the enigma of the creative act? This resistance to definition may be symptomatic of the fact that artistic creativity has been traditionally considered in terms of subjective agency alone with disregard of the processes and labor of production, as well as, of the material and social conditions that define the nature and outcome of the work. Historically, the focus has been on the artist as creator rather than the processes and materials of making. But this obsession, indeed fetish with the artist/creator fosters a tautological understanding of creativity, insofar as artistic creation is defined merely as the release of something already there, an innate talent or genius whose mysterious eruption or epiphany recalls the manifestations of religious experience.³ As Pierre Macherey has noted, "All speculation over man the creator is intended to eliminate a real knowledge: the 'creative process' is, precisely, not a process, a labor; it is a religious formula to be found on funeral monuments," one that obscures both the materials and processes of artistic production.⁴

Honoré de Balzac's (1799-1850) representation of artistic creativity in *The Unknown Masterpiece* (published in 1831, revised and expanded in 1837) has exercised an inordinate fascination for painters, writers and philosophers alike.⁵ Depicting the travails of artistic creation, this iconic tale has emerged as one of Balzac's "most intense efforts to analyze the condition of being an artist," as Dore Ashton trenchantly noted.⁶ For Arthur C. Danto, "Frenhofer himself is so close to the limits of true artistic creativity as to have become part of the self-image of every

² Carl J. Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, 177.

https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.218430/2015.218430.Modern-Man_djvu.txt

³ Jacques Derrida described this idea of genius as the "dubious collusion of some sort of a biological naturalism and a theology based on ecstatic inspiration, see *Geneses, Genealogies, Genres and Genius*, 3.

⁴ Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, 77.

⁵ Honoré de Balzac's *Gillette*, or, *The Unknown Masterpiece*, was first published in the newspaper *L'Artiste* with the title "Maître Frenhofer" (Aug. 1831), and re-appeared later in the same year under the title "Catherine Lescault, conte fantastique." This influential story has its own Wikipedia page with an impressive bibliography in the French version, see https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Chef-d%27%C5%93uvre_inconnu.

⁶ Dore Ashton, *A Fable of Modern Art*, 10.

artist familiar with him."⁷ Paul Cezanne (1839-1906) proclaimed his identification with the tale's painter protagonist, Pablo Picasso illustrated the story in 1931, and film adaptations ensued in 1949 and 1991.⁸ But the impact of Balzac's account of the creative process extends far beyond the realm of painting, since Karl Marx (1818-1883) referred to Balzac's tale to describe his own feelings as he prepared to unveil *Capital: A Critique of Political Economy* (1867), his unfinished philosophical "masterpiece."⁹ Starting with an analysis of the importance of criticism in the work of artistic creation as bolstered by T.S. Eliot's modernist account, this paper examines the role of critical reception and consumption for the production of art. Challenging the humanist ideology of the artist as creator, it attempts to demystify the creative process by showing how artworks derive their power not from personality or intention, but from the artist's critical labor within the playing field of cultural traditions.

Closer scrutiny of *The Unknown Masterpiece* reveals that Balzac's depiction of the tale's protagonist's artistic genius bring to the fore the importance of consumption for artistic production, namely, the fact that the position of the artist as producer cannot be singled out and dissociated from that of the spectator/ critic. Indeed, the creative processes requisite for the development and construction of an art work also entail evaluation and assessment, that is an experience of the work from a position consumption and spectatorship. Certain key questions will be at issue: Is the act of creation an act that combines artistic production and consumption? Can the position of the artist as producer be separated from that of consumer by dismissing spectatorship as a passive activity? In what sense is the critical consumption of art necessary for its production? Underlying my analysis is Marx's fundamental contention that consumption produces production insofar as it complements and completes it and Barthes's suggestion that the "death" of the author may entail the complementary rise of the reader or spectator, bringing to the fore the importance of consumption as a constitutive element of the creative act.¹⁰ Throughout the text the question of expression proves to be essential, by moving beyond the subjective

⁷ Arthur C. Danto, "Introduction," *The Unknown Masterpiece*, 2.

⁸ For an analysis of Frenhofer's influence on Cézanne, see Ashton on "Cézanne in the Shadow of Frenhofer" in *A Fable of Modern Art*, 30-48. The films include Sidney Peterson, *Mr. Frenhofer and the Minotaur* (1949), and more recently, Jacques Rivette, *La Belle Noiseuse* (1991).

⁹ Paul Lafargue reported that Balzac's tale made a great impression on Marx, see Francis Wheen, *Marx's Das Kapital: A Biography*, 2-3. Marx also advised Frederick Engels to read Balzac's tale, see note (Marx to Engels, Feb.25, 1867), as mentioned by Thomas M. Kemple, *Reading Marx Writing: Melodrama, the Market, and the "Grundrisse,"* 247.

¹⁰ Karl Marx, "Consumption produces production ... because a product becomes a real product only by being consumed," in Karl Marx and Friedrich Engels, *On Literature and Art* (New York: International General, 1973), 91.

dispositions of the artist to a consideration of the expressive capacities of the art work in terms of its abilities to invite and enable the spectator's adoption of new meanings and manners of being in the world.

Set in Paris in 1612, Balzac's story presents a fictional painter named Frenhofer, who, consumed by the idea of capturing life travails obsessively on his masterpiece for over a decade. His artist friends, Porbus and Poussin – whose names refer to actual historical figures, Frans Pourbus the Younger (1569–1622) and Nicholas Poussin (1594–1665) – conspire to get him to show them his secret painting by offering Poussin's girlfriend as a model for the painting's completion.¹¹ But catastrophe ensues, since the painting's display reveals a work so massively over painted as to become unrecognizable both to the viewers and the artist himself. It leads to Frenhofer's lapse into madness and culminates in the destruction of his paintings and his death. How are we to understand Balzac's story? What exactly has gone wrong in this tragic depiction of artistic creativity?

A closer examination of *The Unknown Masterpiece* reveals throughout the tale the importance of critical consumption as constitutive element of the creative act. Notably, while unable to critically view and judge his own work, Frenhofer turns out to be an inspired consumer and critic of works by his artistic peers.¹² Indeed, the reader's first encounter with Frenhofer is not as a maker, but as a critic of his friend Porbus' pictorial rendering of the Saint Mary of Egypt, revealing his extensive understanding of pictorial representation and the creative processes involved:

Look at your saint, Porbus. At first glance she seems wonderful. But a second look reveals that she is stuck to the background of the painting and that one couldn't walk around her. She is a silhouette with one side to her only, a figure cut out, an image which cannot turn around, cannot change position. I am not conscious of any air between that arm and the ground of the picture; space and depth are lacking; yet perspective is correctly done and the gradation of light and shade exactly observed: but despite these praiseworthy efforts I find it impossible to believe that the warm breath of life animates this beautiful body. It seems to me that if I were to place my hand on the firmly rounded throat, I would find it as cold as marble! No my friend, blood does not flow beneath this ivory skin... (11-12).

¹¹ For an *analysis* of the fictional names in the story, see Louis Marin, "Des noms et des corps dans la peinture: marginalia au *Chef-d'œuvre inconnu*," in *Autour du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, 46-58.

¹² Gretchen R. Besser's contention is in question, namely that in Balzac's works "criticism destroys creativity" by arguing for the import of critical consumption in the production of art, see *Balzac's Concept of Genius: The Theme of Superiority in the "Comédie Humaine,"* 203.

Frenhofer's critique reveals that the lack of animation or life in Porbus' representation is the result of the painting's inability, and indeed failure to communicate a sense of experience. Although well copied after nature by being drawn correctly, this image lacks spirit or soul, since for Frenhofer the true mark of the mission of art is "not to copy nature but to express it" (13). He argues that it is not enough to catch the appearance of life, but not express its fullness by capturing the enigmatic quality of its overflow. To take the flowering of life by surprise, as Titian and Raphael did, requires a poetic understanding of painting, one where artists instead of merely presuming to copy what they see, surprise by teaching us what it means to see. It calls for approaching painting as a "poet" rather than as a "paltry copist" (11), since it implies the ability to move beyond the mere mastery of formal rules towards a more spontaneous and imaginative experience of painting.

For Frenhofer, the expression of nature requires moving away from the conventions of form: "Strictly speaking, drawing does not exist!" since "the human body is not bound by lines" (19). While recognizing line as a "method by which man realizes the effect of light on objects, he remarks that "there are no lines in nature" (19). Concluding that "the distribution of light alone supplies the visual appearance of the body" (19), he highlights the provisional nature of lines as effects implied in modeling used to detach things from their setting. Frenhofer's analysis suggests that the effect of life or animation emerges from gestures, from the suggestion of movement implied in the interactions of the body with the space it inhabits rather than its depiction as static form. Frenhofer also insists that the body's expressive gestures should be depicted as the continuation, indeed prolongation of a mental impetus: "a hand does not belong only to the body; it expresses and continues a thought which must be seized and rendered" (13).¹³ By emphasizing embodiment as a seminal feature of pictorial gestures, he alludes to pictorial expression as a mode of incarnation. Frenhofer concludes his assessment of the saint's beautiful but "lifeless," body, by declaring it a failure in terms of color. The saint lacks what Georges Didi-Huberman has called "the gift of flesh," a deficiency resolved by Frenhofer's infusion of blood-like colors into Porbus' painting.¹⁴ But this lack of flesh tones or carnation is a symptom of a more fundamental problem, that of having failed to consider the potential of painting as a medium of incarnation.

It would be a mistake, however, to simply reduce Frenhofer's insightful critical analysis of Porbus' painting to his personal experiences as a painter. When asked about the reason that would explain the defects of Porbus' painting, Frenhofer

¹³ Commenting on Frenhofer's statement, Merleau-Ponty observed that the "artist is the one who arrests the spectacle in which most men take part without really seeing it," see "Cezanne's Doubt," in *Signs*, 18.

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée: Suivi de Le chef-d'oeuvre inconnu*, 20.

has no problem in diagnosing the creative processes at work: “in two minds you have fluctuated between the two systems, between drawing and color, between the stolid thoroughness, the stiff precision of the old German masters, and the radiant fervor, the joyous abundance of the Italian painters” (12). It is important to note that the terms of Frenhofer’s analysis do not merely reflect his personal intuition, or experience, since they refer to pictorial principles widely debated in the seventeenth century based on drawing (or design) and on color.¹⁵ While drawing was associated with the ideas and formal considerations, color was accorded a secondary role, given its perceptual and ostensible decorative appeal.¹⁶ Frenhofer argues that Porbus should have found a way to reconcile the demands of these competing systems of pictorial representation, by melding and combining them into a new artistic idiom, a new pictorial manner. But he concludes that the results bear out Porbus’ “wretched indecision,” attesting to his inability “to fuse the two rival manners in the fire of your own genius” (12).

Frenhofer’s assessment of Porbus’ predicament in trying to forge a new position based on prior artistic styles takes on new meaning when considered in terms of T.S. Eliot’s analysis of the creative process in “Tradition and the Individual Talent” (1919). A renowned poet, literary critic and dramatist, Eliot’s prose writings attest to his life-long interest in Balzac, including references to “The Unknown Masterpiece.”¹⁷ In his essay, Eliot contends that the emergence of a new work is shaped by tradition and develops as a function of prior artistic works and determinations. Arguing that “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone,” he suggests that artistic creation necessitates an understanding of tradition that cannot be inherited since it must be obtained through “great labor.”¹⁸ The development of this “historical sense” cannot be honed by mere knowledge or acceptance of the past, since it also requires understanding its functioning in the formation of the present. Making a writer or artist, “most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity,” this historical sense “involves perception, not only of the pastness of the past, but

¹⁵ Dating back to the Italian Renaissance to Florence and Venice, drawing (design) and color represent opposing approaches to painting that emphasize form and ideas as opposed to the material and sensual uses of color, see <https://www.oxfordartonline.com/page/renaissance-paragone-disegno-and-colore>.

¹⁶ Poussin came to be identified as a *painter philosopher* based on his valorization of ideas and artistic judgement understood as critical and creative consciousness, see Dan E. Rațiu, *Peinture et théorie de l’art au XVIIe siècle: Nicolas Poussin et la doctrine classique*, 302-315.

¹⁷ I am indebted to my colleague Ronald Schuchard, general editor of T.S. Eliot’s prose writings, who noted that having started to read Balzac in secondary school (1904-05), Eliot first referred to him in a college essay (1909) and continued to do so throughout his lifetime in his various prose writings (1919-1965) collected in *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition*, vols. 1-8.

¹⁸ T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent,” in *Selected Essays: 1917-1932*, 3.

of its presence.¹⁹ This involves not just a recognition of the legacy of the past but also of its force in compelling the shaping of the present. In the 1980's, the cultural sociologist Pierre Bourdieu reprised this argument from a post-structuralist perspective, by arguing for the position of the artist as both producer and consumer, where "history is immanent to the functioning of the field."²⁰

However, Frenhofer's disquisitions on painting are not simply a matter of theory, since he is able to translate his critical insights into pictorial practice. His retouching and completion of Porbus' painting emphasizes the importance of the position of the viewer in the act of consumption. Commenting that what the painting lacks is a mere nothing, 'but that nothing is everything', Frenhofer calls for a palette and brushes (20). Picking up Porbus' palette, Frenhofer is quick to denounce the quality and tonal range of his pigments: "these colors are fit to be chucked out of the window together with their perpetrator: they're crude and false, disgusting! How could anyone paint with them?" (15). His comment is not reducible to a pictorial conceit or a mere instance of professional rivalry. Frenhofer's resistance to use his friend's colors draws attention to the material dimension of the pictorial act, since pigments owe their hues and expressive possibilities to their development in particular pictorial traditions. As Macherey has argued, their deployment by the artist and modes of function in a specific work are marked by the history of their prior usage and determinations.²¹ It is the painter's burden to retool these materials, challenging pictorial idioms through the development of a new manner or style of expression.

Despite his initial reservations, Frenhofer avails himself of Porbus' colors and proceeds to retouch his painting: "you see how with three or four brushstrokes and a bluish glaze the air could be said to circulate around the head of this poor saint who must have felt stifled and trapped in the closed atmosphere. See how the drapery is now fluttering and how one senses the breeze lifting it!" (16). What the artist restitutes to Porbus' work is its capacity to interact with the viewer. He produces sensation by placing the spectator into the picture so it unfolds and generates a sense of experience. By enabling the drapery to flutter (that is suggest what it does as moving fabric rather than what it looks like as an object), he succeeds in

¹⁹ Eliot noted that, while the creation of a new work is informed by the past, its advent will affect the works that preceded it redefining and repositioning their relations and values: "what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all works of art which preceded it," see "Tradition and Individual Talent," 38.

²⁰ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, 60.

²¹ Macherey, *A Theory of Literary Production*, 47.

providing the viewer with a sensation of air as a force that drives this movement. For it is not enough to see the drapery flutter, one must sense the breeze that lifts and sustains its movement as if one were present to it as an experience. Frenhofer's success in "retouching" Porbus' painting reflects his ability not only to assume the position of the viewer, but to put that position to use so that the painting's consumption may take on the modality of an event.

Having responded to Porbus's shortcomings on the level of design, Frenhofer proceeds to address color issues by attempting to warm up the painting with the hint or blush of life: "'Come, my little touches, warm these icy tones! Come on, boom, boom, boom, boom', and he heated up those parts he had earlier signaled as lacking in life by applying layers of color which abolished the disparities due to the artist's temperament..." (16). He adds critical touches that reconstitute to the painting the warm tones required to give life to the design. The rapid movement of Frenhofer's hands as he applies daubs of paint to animate the otherwise inert image reflects not merely manual dexterity, but also the expression and continuation of a thought obtained through the work's critical assessment. While Porbus supplied through drawing the skeleton, it is Frenhofer who applies through coloring the "effect of life" (13). Challenging the passivity conventionally associated with the consumption of art, Frenhofer's critical appropriation of Porbus' painting leads to its artistic re-creation. But as Hubert Damisch cautioned, the "final touches take their meaning only in relation to the entire work that preceded them."²² Frenhofer's "completion" of the painting through retouching recasts artistic production as a process of recreation that relies on and is amplified through consumption.

While playfully entertaining the possibility of signing the painting, Frenhofer rises "to pick up a mirror in which he looked at the saint." (17). Why does the painter's completion of Porbus' work rely on the evidence of the mirror to legitimate potential claims to authorship? Frenhofer's reliance on the mirror reprises an old pictorial trope dating back to Leon Battista Alberti and Leonardo Da Vinci.²³ Leonardo advocated the use of flat mirrors because they afforded painters a fresh perspective on their work since the reversibility and inversion of the mirror image "will appear to you like some other painter's work."²⁴ The estranging effects of the mirror's inversion within the framework of reversibility inscribe the point of view of the artist as consumer, enabling a way of seeing one's work as if the handywork of another. The mirror prosthetically enhances the position of the artist by suggesting

²² Damisch, "The Underneath of Painting," 198.

²³ Damisch, "The Underneath of Painting," 198.

²⁴ Leonardo Da Vinci, *Notebooks of Leonardo Da Vinci*, Chap. IX, Sec. 530, "Of Judging Your Own Picture."

through its crisscross projections an experience of consumption. Marking the eruption of otherness within the logic of reversibility, the mirror figures the interplay of artistic production and consumption as interwoven components of artistic creativity.

Balzac's depiction of Frenhofer's creative mastery as a painter reveals "the capital importance of criticism in the work of creation itself," that T.S. Eliot explored in "The Function of Criticism" (1923).²⁵ He redirected attention to the processes of artistic production (the critical labor and materials involved), thus circumventing the traditional focus on the artist's life and intentions: "Probably, indeed, the larger part of the labor of an author in composing his work is critical labor; the labor of sifting, combining, constructing, expunging, correcting, testing: This frightful toil is as much critical as creative. ... There is a tendency ... to decry this critical toil of the artist; to propound the thesis that the great artist is an unconscious artist..." (18). He suggests that this critical discrimination may flash even in the "very heat of creation," becoming part of the work's processes of production. Indeed, the lack of apparent critical labor in the composition of art works does not mean that no such labor has been done, but rather, that, "We do not know what previous labors prepared, or what goes on, in the way of criticism, all the time in the mind of the creators."²⁶

Having demonstrated his critical powers both as consumer and producer of art, Frenhofer however is unable to transfer his critical insights to his own work, which he continues to blindly "perfect" to the point of destruction.²⁷ Why is this the case? He refuses to show his painting even to his closest friends, since he compares the work's display and visual consumption to an act of prostitution: "Show you my creature, my bride? Tear aside the veil beneath which I have covered my pride and joy? That would be prostitution, horrible!" (25-6). His refusal to show his work is not simply a matter of personal caprice, since his equation of the display of his painting with prostitution is symptomatic of an awareness of the liability of art to public pressures of consumption and commodification.²⁸ The buying and selling of female bodies and paintings is explicitly referenced in the tale, since Porbus'

²⁵ Eliot, "The Function of Criticism," 18.

²⁶ Eliot, "The Function of Criticism," 19.

²⁷ Commenting on "The Unknown Masterpiece," Eliot notes that, "As with the painting in Balzac's *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, there may be a point beyond which every alteration the author makes will be for the worse," see "Introduction to *The Art of Poetry*," Vol. 8, 264-65.

²⁸ Hollis Clayson explains prostitution's appeal to painters of modern life, as "the point of intersection of two widely disseminated ideologies of modernity," one, "lived and seen at its most acute and true in what was temporary, unstable, and fleeting" and the modern social relation understood to be "in the form of the commodity," see, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, 9.

painting shows Saint Mary of Egypt about to pay for her boat journey to Palestine (11), a passage that she will defray at cost of her body. Though originally “destined” for a patron, Marie de Medici, the painting was eventually “sold by her” (11) and appears to be available for sale yet again.²⁹ Moreover, the rights to view Frenhofer’s masterpiece are obtained at the cost of trading the artists’/viewers’ look for the display of Poussin’s lover Gillette as a model for the painting.³⁰ Refusing to allow his painting to be seen, by submitting his “idol to the cold eyes and critical stupidities of imbeciles” (26), Frenhofer holds back his creation from the “dishonor” of being reduced to a commodity. Excluding all other viewers as potential erotic rivals whose lubricious gaze would taint the virginal object of his affections, Frenhofer reserves the consumption of his painting to his private delight: “...but force her to endure the gaze of a man, a young man, a painter? No, no! The next day I would kill whoever sullied her with so much as a glance” (26). His distress at the potential taint implied in another painter’s gaze undermines his relation to his creation by confusing his professional position as an artist with his gender and desires as a man. Personalizing the painting’s female subject, as his “creature,” he animates his creation by designating her as his “bride.” By removing her from circulation, he saves her for himself preserving her from the taint associated with other painters’ gazes and the commodifying outlook of the public. Rejecting the visual exposure and public consumption of his painting, the artist sets himself up as the work’s unique creator and spectator. He becomes the sole witnesses of her perfection, assured of her undying fidelity because he thinks of his creation as a living woman, rather than a picture. While alluding to Pygmalion, Frenhofer undermines Ovid’s foundational myth of artistic creation with a nineteenth century masculinist twist.³¹ He arrogates to himself as man the prerogative of divine creation that used to belong to the goddess Venus by bringing singlehandedly his creation to life.³² Gendering and eroticizing the painting as the feminine object of his male passions as a painter, he is blinded by the pleasure he takes in his creation and disabled from experiencing its effectiveness as artistic representation.

²⁹ For Victor I. Stoichita’s analysis of the masterpiece as commodity in Balzac’s “The Unknown Masterpiece,” see “Le Chef-d’oeuvre inconnu et la présentation du pictural,” in *La Présentation: Recherches poïétiques*, 78.

³⁰ For the painter’s relation to his model as object of his creation, see Diana Knight, *Balzac and the Model of Painting: Artist Stories in La Comédie humaine*, 17-21.

³¹ On Balzac’s appropriation of the Pygmalion myth and its significance in nineteenth century French culture, see Alexandra K. Wettlaufer, *Pen vs. Paintbrush: Girodet, Balzac and the Myth of Pygmalion in Postrevolutionary France*, 101-136.

³² For the gender implications of Frenhofer’s Pygmalion position, see Wettlaufer, *Pen vs. Paintbrush*, 209-248 and Juliana Starr, “Pygmalion Politics in Balzac’s *Le Chef d’œuvre inconnu*,” 17-19.

Frenhofer's inordinate passion for and enjoyment of his creation, that he addresses interchangeably as "father, lover, God" (26), cannot make up for the suspension of his critical judgement and the denial of the critical input of future spectators. By preventing others from seeing his painting, Frenhofer also undercuts his own abilities to really see and critically assess his creation: "My painting is no painting. It is a sentiment, a passion! Born in my studio, she must remain there virgin, and only emerge fully clothed" (26). Adam Bresnick argues that Frenhofer's presentation of the work of art as a sublime object whose affect overwhelms the creative artist brings about the destruction both of the man and his work.³³ By confusing the artist with the man and the expression of his personality with the work, Frenhofer mistakes the intensity of his personal emotions for the creative process that requires critical viewing and judgment. By positing both the production and consumption of his creation as a conduit for his personal emotions, Frenhofer undercuts the exercise of his own painterly and critical abilities. He fails to recognize that "What the painter tries to put into his paintings is not his immediate self ...but his style," that is, a treatment or manner of being rather than the affective content of its presentation.³⁴

The tragic fallacy of Frenhofer's emotional identification with his own work is revealed when he finally consents to show his painting to his fellow artists. When asked what they see, Porbus and Poussin reluctantly conclude: "Nothing at all!" based on the "confused masses of colors contained by a multitude of strange lines, forming a high wall of paint" (30). Within this amalgam of colors and shapeless shadows they eventually notice in the corner of the canvas the "tip of a bare foot emerging from the chaos of colors, tones, vague hues, as shapeless fog; but it was a delicious foot, a living foot!" Petrified with admiration before this fragment that had managed to escape the relentless destruction engineered by the superimposition of layers of paint in the compulsive search for perfection, the foot appeared to them "like the torso of some Venus in Parian marble rising from the ruins" (30). They interpret the appearance of the "living foot" against the background of the over-painted image as an attestation to the painter's genius. Its presence as a fragment bears witness to the search for perfection pursued as an end that brought about the ruin of Frenhofer's painting. Taken as a sign that "there is a woman underneath," the foot fragment alludes to the pictorial plenitude implied in the sense of life that Frenhofer strove to achieve in his work, but also to its potential loss, figured through the woman's entombment in a wall of paint. These allusions

³³ Adam Bresnick, "Absolute Fetishism: Genius and Identification in Balzac's *Unknown Masterpiece*," 134-152.

³⁴ See Merleau-Ponty, "The Indirect Language," in *The Prose of the World*, 56.

to painting as the embodiment of life also suggest the possibility of its death, a demise that would reduce painting to the task of mourning.

Witnessing their astonishment at the sight of his painting Frenhofer first interprets Porbus' and Poussin's responses as a confirmation of its perfection: "You did not anticipate such perfection!" But their shocked exclamations that they see "nothing at all" (29-30), eventually constrain him "to see it himself as the others see it."³⁵ Giorgio Agamben contends that this double way of seeing from the perspective of the artist and the spectator leads to Frenhofer's doubling and the annulment of the work's unity.³⁶ Initiated through their gaze and exclamations to the idea that "there is nothing on his canvas," Frenhofer is confronted with the deadly realization that his work has amounted to "Nothing! nothing! (31). Frenhofer's failure to achieve his idea of artistic perfection marks the disparity between artistic intention and expression that has been crucial to the myth of the artist as creative individual. But, as we shall see, even as the artist may be unable to consciously control the expression of his or her intentions, unintentional forms of expression are also produced, but unavailable to be experienced or claimed by the artist or his peers. Is this perceived failure or ruin of painting a sign of its destruction or is it also a portent of its future?

Porbus' and Poussin's initial shock at Frenhofer's painting, seen as "confused masses of colors contained by a multitude of strange lines, forming a high wall of paint," underlines the unprecedented nature of their viewing experience. The indefinable nature of the "so-called painting," eludes recognition since it "offers nothing precise, nothing definite to be seen" as Damisch observed.³⁷ And yet, in the 1831 version of the tale, the inchoate formlessness of the "wall of paint" is compared to a painter's palette: "All I see are colors amassed as if on a palette."³⁸ This analogy shows Porbus' and Poussin's inability to make sense of their viewing experience, since it appears to mistake the painting's subject matter for the materials required for its production. But, as Michael Haworth reminds us reprising a Kantian trope, "the only way that originality can emerge is by risking failure and tarrying with senselessness."³⁹ The pictorial experience that the tale's protagonists and Balzac's nineteenth century contemporaries interpret as senseless sets into

³⁵ Hubert Damisch, "The Underneath of Painting," 202.

³⁶ George Agamben, "Frenhofer and his Double" in *The Man Without Content*, 11. He suggests that the birth of modern aesthetics may emerge from such schisms, that also include genius and taste, and form and matter, 11-12.

³⁷ Hubert Damisch, "The Underneath of Painting," 207.

³⁸ Pierre Laubriet, "Appendice," *Un catéchisme esthétique: Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, 238.

³⁹ Michael Haworth reprises a Kantian trope in his article, "Genius Is What Happens: Derrida and Kant on Genius, Rule-Following and the Event," 331.

motion possibilities whose artistic meanings come into play belatedly through the recognition of posterity. Arthur Danto remarked: "Indeed, it is irresistible to see that wall of paint crisscrossed with lines ... as the first truly Modernist work!"⁴⁰ The idea that the formless materiality of paint could eventually emerge as the model for a new idea of painting (void of figurative qualities or natural inspiration) would be yet to come.

Modern readers of Balzac's tale came to see Frenhofer's creative struggle and supposed failure as figuring the invention of modern art by staging the birth of pictorial abstraction from the ruins of figuration.⁴¹ But as the reception of Frenhofer's painting demonstrates, the unfolding of the work's meaning in the viewer's consciousness is a happenstance event, whose belated recognition cannot be calculated or predetermined in advance. Consequently, a different understanding of the art work is called for that would claim its capacity for bringing about the eruption of the new. It implies understanding the work of art not just as object, but as an encounter with time, as André Malraux suggested.⁴² Building on Malraux and Merleau-Ponty, Jean-François Lyotard has argued for a postmodern understanding of art not as imitation or representation but as "occurrence" or "event" to which the viewer is witness and as such under obligation to respond.⁴³ He claimed: "Hence the fact that the work or the text have the character of an *event*; hence also, they always come too late for their author, or, what amounts to the same thing, their being put into work, their realization always begin too soon."⁴⁴ Arriving "too late" for its author and "too soon" for the viewer (unprepared for its emergence), the work's temporal incongruence will fuel its potential for happening. Its conceptual advent postponed, art's capacity to happen and make things happen would emerge as its defining feature. But what are the processes involved and how do the art work's modes of presentation coax and provoke the eruption of the new?

⁴⁰ I kept out the phrase "with the realistic fragment of the woman's foot" from Danto's remark, since it is the wall of paint rather than the foot that resists recognition by the viewers, see his "Introduction," 10.

⁴¹ For an analysis of the ambiguous nature of Frenhofer's artistic failure, see Quilliot, Roland, "L'ambiguïté de l'échec artistique: réflexions sur *Le Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac," 20-25.

⁴² André Malraux, "The Work of Art: Speech to the International Association of Writers for the Defense of Culture" (1935), in *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, 565.

⁴³ Jean-François Lyotard, 'The Sublime and the Avant-Garde,' in *The Inhuman: Reflections on Time*, 93. For an analysis of the nature of this ethical obligation, see Derek Attridge, "Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other," 27- 30. For an analysis of Balzac's postmodernist narrative, see Andrea Del Lungo, "Balzac postmoderne: L'œuvre-miroir, l'œuvre-réseau, l'hyper-roman," 213-224.

⁴⁴ For Lyotard's formulation and critique of the temporal paradoxes of postmodernism, see "Answering the Question: What is Postmodernism?" in *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, 81.

For Maurice Merleau-Ponty, yet another inspired reader of Balzac's tale, the work is not a mere product of artistic expression like a thing or object, since it must be capable of producing expression by awakening experiences which will "make their ideas take root in the consciousness of others."⁴⁵ He claims that the artist's "completion" of the work only comes into effect upon the spectator's appropriation and consumption of art:

"the work is finished only that moment, precocious or late, when the spectator is reached by the canvas and mysteriously resumes in his own way the meaning of the gesture through which it was made. ... without any other guide than a certain movement discovered in the line or an immaterial trace of the brush, the spectator then rejoins the silent world of the painter..."⁴⁶

Born out of artistic expression, the art work generates expression, by inviting the spectator to retrace the movement of gestures and recapture their meaning.⁴⁷ It is the "process of expression that brings meaning into existence," since the sense of gestures is not given, but recaptured belatedly by an act on the spectator's part.⁴⁸ However, this recovery of meaning is not reducible to a cognitive operation, since it implies an indirect mode of communication and comprehension that comes about through "the reciprocity of my intentions and the gestures of others."⁴⁹ This operation implies abiding in the bodies of others, since the pattern of their gestures invite and teach us new ways of being and expressing the world.⁵⁰ Re-envisioning creativity through bodily expression, Merleau-Ponty concludes that: "It is by lending his body to the world that the artist changes the world into paintings."⁵¹ And

⁴⁵ Maurice Merleau-Ponty, "Cézanne's Doubt," *Sense and Non-Sense*, 18-19. He goes on to claim that "it is not enough for a painter like Cezanne, an artist or philosopher to create and express an idea; they must also awaken the experiences which will make their ideas take root in the consciousness of others" 19.

⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Prose of the World*, 55; revised as "Indirect Language and the Voices of Silence," 51.

⁴⁷ I am reprising here in terms of art, Maurice Merleau-Ponty's formulation regarding language and the production of meaning, see "An Unpublished Text by Maurice Merleau-Ponty: A Prospectus of his Work," 8.

⁴⁸ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 183.

⁴⁹ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 185. Cf. Bourdieu's elaboration of *habitus* understood as the physical embodiment of cultural capital through ingrained habits, skills, and dispositions made available through life experiences, see *Outline of a Theory of Practice*, 72-87.

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty notes that "it is through the action of culture that I come to abide in lives that are not mine," see "The Indirect Language," in *The Prose of the World*, 87. For a variant formulation, see, "Indirect Language and the Voices of Silence," in *Signs* 75.

⁵¹ Merleau-Ponty, *Eye and Mind*, 162.

reprising his formulation, we may add that it is by lending their body to painting that viewers are invited to learn and adopt new ways of envisioning and understanding the world.

Conclusion

This analysis of *The Unknown Masterpiece* has attempted to challenge the tale's iconic role in reinforcing the romantic conception of the artist as creative origin and genius. The modern and postmodern implications of Balzac's tale enable a re-envisioning of the artist's role, position and contribution to artistic production. It is marked by Bourdieu's critique of the "charismatic ideology of creation," that directed our gaze towards the apparent producer, thus preventing further inquiry into conditions that have created the "creator" and processes of production in excess of the artist's purview.⁵² Building on Roland Barthes' claim that "to give writing its future, it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author," this study has sought to avoid the error of mistaking the birth of the reader/ viewer for the death of the author/artist.⁵³ Rather than perpetuate these categories by replacing one myth with another, both were taken to task: first, by showing how artistic production relies on critical consumption to devise a new position within the playing field of the tradition; and second, by exploring the productive role of consumption that gains completion through the expression of meaning. By reconsidering the relations of artistic production to consumption, the conventional roles and functions assigned to the artist, viewer and work of art are refigured to include expression along with the intervention of the other in the eruption of the new. Recalling the chiasmic interplay of the mirror as pictorial device, the intertwining of artist and viewer brings about a new idea of the art as an event whose occurrence will continue to unfold. This reenvisioning of artistic creativity as a process whose completion relies upon the intervention of spectators opens art works to future appropriations and enriches artistic production by multiplying the potential makers and meanings attached to art.

⁵² Pierre Bourdieu, *Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, 167.

⁵³ Roland Barthes, "The Death of the Author," in *Image, Music, Text*, 148. In his analysis of Balzac, Barthes reaffirmed that "the reader [is] no longer a consumer but a producer of the text," *S/Z*, 4.

REFERENCES

- Agamben, Giorgio, "Frenhofer and his Double," in *The Man Without Content*, trans. Giorgia Albert, Stanford, CA: Stanford University Press, 1999.
- Ashton, Dore, *A Fable of Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- Bresnick, Adam, "Absolute Fetishism: Genius and Identification in Balzac's *Unknown Masterpiece*," *Paragraph*, July 1994, n° 17, vol. 2: 134-152.
- Derek Attridge, "Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other," *PMLA* 114, no. 1 (1999): 20-31. doi:10.2307/463424.
- Balzac, Honoré de, *Gillette, or, The Unknown Masterpiece*, trans. Anthony Rudolph, London: Menard Press, 1988.
- Barthes, Roland, "The Death of the Author," in *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977.
- Barthes, Roland, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1970.
- Besser, Gretchen R., *Balzac's Concept of Genius: The Theme of Superiority in the "Comédie Humaine"*, Geneva, Librairie Droz, 1969.
- Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, ed. Randal Johnson, New York, Columbia University Press, 1993.
- Bourdieu, Pierre, *Outline of a Theory of Practice*, trans. Richard Nice, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Bourdieu, Pierre, *Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. Susan Emanuel, Stanford, CA, Stanford University Press, 1996.
- Clayson, Hollis, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2003.
- Damisch, Hubert "The Underneath of Painting," trans. Francette Pacteau and Stephen Bann, *Word & Image* (1985), vol. 1, n° 2: 197-209.
DOI: 10.1080/02666286.1985.10435676.
- Danto, Arthur C., "Introduction," *The Unknown Masterpiece*, trans. Richard Howard, New York, New York Review of Books Classics, 2000.
- Da Vinci, Leonardo, *Notebooks of Leonardo Da Vinci*, trans. Jean-Paul Richter, Vol. 1. https://en.wikisource.org/wiki/The_Notebooks_of_Leonardo_Da_Vinci
- Del Lungo, Andrea, "Balzac postmoderne: L'œuvre-miroir, l'œuvre-réseau, l'hyperroman," in *Penser avec Balzac*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, dir. José-Luis Diaz et Isabelle Tournier, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2003.
- Derrida, Jacques, *Geneses, Genealogies, Genres and Genius*, trans. Beverley Bie Brahic, New York, Columbia University Press, 2006.
- Didi-Huberman, Georges, *La peinture incarnée: Suivi de Le chef-d'oeuvre inconnu*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- Eliot, Thomas Stearns, *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition*, gen. ed. W. Ronald Schuchard with volume editors, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press and Faber and Faber, 2014-2019, vols. 1-8.

- Eliot, Thomas Stearns, "Tradition and the Individual Talent," in *Selected Essays: 1917-1932*, New York, Harcourt, Brace & Co. Inc, 1932.
- Haworth, Michael, "Genius Is What Happens: Derrida and Kant on Genius, Rule-Following and the Event," *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 54, No. 3, July 2014: 323-337, <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayu030>
- Jung, Carl J. *Modern Man in Search of a Soul*, trans. W. S. Dell, London: Kegan Paul, Trench, Trurbner & Co., 1933.
https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.218430/2015.218430.Modern-Man_djvu.txt
- Kemple, Thomas M., *Reading Marx Writing: Melodrama, the Market, and the "Grundrisse,"* Palo Alto, Stanford University Press, 1995.
- Knight, Diana, *Balzac and the Model of Painting: Artist Stories in La Comédie humaine*, Research Monographs in French Studies 24, London, Legenda, MHRA and Maney Publishing, 2007.
- Laubriet, Pierre, "Appendice," *Un catéchisme esthétique: Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Didier, 1961.
- Liotard, Jean-François, "The Sublime and the Avant-Garde," in *The Inhuman: Reflections on Time*, trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Palo Alto, Stanford University Press, 1991.
- Liotard, Jean-François, "Answering the Question: What is Postmodernism?" trans. R. Durand in *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoffrey Bennington and Brian Massumi, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1997.
- Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, trans. Geoffrey Wall, London and New York, Routledge, 2006.
- Marin, Louis, "Des noms et des corps dans la peinture: marginalia au *Chef-d'œuvre inconnu*," in *Autour du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*. Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 1985.
- Marx, Karl and Engels, Friedrich, *On Literature and Art*, New York, International General, 1973.
- Malraux, André, "The Work of Art: Speech to the International Association of Writers for the Defense of Culture" (1935), in *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, ed. Maynard Solomon, New York: Alfred A. Knopff Inc., 1973.
- Maurice Merleau-Ponty, "Cézanne's Doubt," in *Sense and Non-Sense*, trans. and preface Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus, Evanston, Northwestern University Press, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Eye and Mind*, in *The Primacy of Perception*, trans. Arlene B. Dallery, ed. James M. Edie, Chicago, Northwestern University Press, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice, "Indirect Language and the Voices of Silence," in *Signs*, trans. And introd. Richard C. McCleary, Evanston, Northwestern University Press, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice, "The Indirect Language," in *The Prose of the World*, ed. Claude Lefort and trans. John O'Neill, Evanston, Northwestern University Press, 1973.
- Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, London and New York, Routledge, 1995.

- Merleau-Ponty, Maurice, "An Unpublished Text by Maurice Merleau-Ponty: A Prospectus of his Work," in *The Primacy of Perception*, trans. Arlene B. Dallery, ed. James M. Edie, Chicago, Northwestern University Press, 1964.
- Pope, Rob, *Creativity: Theory, History, Practice*, London and New York, Routledge, 2005.
- Quilliot, Roland, "L'ambiguïté de l'échec artistique: réflexions sur *Le Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac," *Hermeneia: Journal of Hermeneutics, Art Theory and Art Criticism*, 2014: 11-25, <http://hermeneia.ro/wp-content/uploads/2014/02/2.Roland-Quilliot.pdf>
- Rațiu, Dan Eugen, *Peinture et théorie de l'art au XVIIe siècle: Nicolas Poussin et la doctrine classique*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008.
- Starr, Juliana, "Pygmalion Politics in Balzac's *Le Chef d'œuvre inconnu*," *French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement* 110, 2009: 17-19.
- Stoichita, Victor I. "Le Chef-d'oeuvre inconnu et la présentation du pictural", in *La Présentation: Recherches poïétiques*, ed. René Passeron, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1985.
- Wettlaufer, Alexandra K., *Pen vs. Paintbrush: Girodet, Balzac and the Myth of Pygmalion in Postrevolutionary France*, New York, Palgrave, 2001.
- When, Francis, *Marx's Das Kapital: A Biography*, New York, Grove Press, 2008.

FILM AS A METHOD OF SCIENTIFIC RESEARCH: A LABORATORY FOR POST-MODERN PRACTICES

LIGIA SMARANDACHE*

ABSTRACT. This article posits that cinematic language should be reconsidered and validated as a means of research in the scientific world. It should no longer be seen as simply a disseminator of information, but also as a means of investigating reality. The new trends in cinema, specifically fiction-documentaries use various methods to investigate reality. These methods could be useful in a broader sense, namely in cross-disciplinary scientific research. The postmodern approach to the notion of complexity or narrative knowledge creates a favorable framework for a paradigm shift concerning the analytical and quantifying method of scientific research. Cinema as a medium can be used as a tool and an invisible technology capable of shaping our ideas.

Key words: *artistic research, cinema, caméra-stylo, complexity, postmodernism*

Descartes of today would already have shut himself up in his bedroom with a 16mm camera and some film, and would be writing his philosophy on film: for his Discours de la Méthode would today be of such a kind that only the cinema could express it satisfactorily.¹

Introduction

Alexandre Astruc, one of the French New Wave directors and theorists, wrote his manifesto *La Caméra-stylo* about 70 years ago. He stands for the fact that cinema has the ability to use abstract concepts with almost rational accuracy. This is not an entirely new theory, as it started with the well-known editing theories of Soviet directors and has since gradually developed in the field of avant-garde films. Astruc's assertion is, however, remarkable due to the analogy he makes between

* PhD, Lecturer, Faculty of Theatre and Film, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania. Email: smarandacheligia@gmail.com

¹ Alexandre Astruc, "The Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra-Stylo*", in *The New Wave*, ed. Peter Graham. Translated from *Ecran Français* 144, 30th March 1948, p.20.

film and Descartes's work *Discours de la Méthode* ("Discourse on Method"), which is deemed the starting point of rationalism in modern philosophy. From the perspective of positivism, cinema as a part of the art field has the capacity to communicate subjective impressions rather than to postulate objective fundamental truths. However, the connection between Cartesian philosophy and film is not accidental in Astruc's text, and his message refers precisely to the paradox engendered by extending the methods used in the study of the natural sciences on human behavior. In other words, Astruc claims that film is a method for investigating reality through complex language and that it should be used in scientific research.

Film could be more than mere documentation in the sense of filmed evidence or testimony and could do more than just promote the results of scientific research through expository documentaries. With its creative outlook, cinema could become a research tool in itself, a complementary method in the techniques of human research if the pride of scientific positivism only allowed it. At present, the field of film studies is subsumed under art theories and pertains to the general field of ART. Nevertheless, the role of art has always shifted according to the social and cognitive paradigms in which it developed. The aim of this article is not to banish the art of cinema from its territory, but to draw attention to the new trends in the methods directors use in their artistic research. The Postmodern era gives creative practices in the field of audiovisual arts the opportunity to become part of a broader vision, which is cross-disciplinary scientific research.

Why has Astruc's visionary theory not materialized over the past half century? Film is less present in scientific research than it should be. The reason why both scientific and artistic activities are confined to their own borders and do not seek to be cross-disciplinary, can be found in the philosophical conceptions of Modernism.

1. Modernism versus Postmodernism: the coexistence of different perspectives in the 21st century

The term Postmodernism or Postmodernity is used both as a strictly theoretical term in the field of aesthetics and as a vague one, describing the contemporary cultural scene. In this article, the term Postmodernism refers rather to the philosophical field. Therefore, instead of a single, univocal definition, the multiple perspectives of some of its theorists will bring forward the characteristics of this changing, so-called postmodern world. Their arguments will support the thesis that cinematic language should be reconsidered in the scientific world not only as disseminating information but also as a means to investigate reality.

Postmodernism, as Matei Călinescu sees it, is a face of modernity, the value of this notion being metaphorical rather than of historical categorization.² Even if he is not a clear follower of Postmodernism, his position being quite critical of postmodern concepts, his arguments regarding periodization and the use of the term *postmodern times* are valid, as long as the two concepts (Modernism and Postmodernism) ideologically coexist. Jean-François Lyotard considers that Postmodernism is related to the theory of historical progress and to the conception of a cognitive superpower held by science. For him, Postmodernism is a disbelief in the *grand narratives* put forward by Modernism, an abundance of *micro-narratives* found in a *language-game* between systems in which the relation between them is what generates meaning.³ Zygmunt Bauman prefers to call these trends *solid modernity* (Modernism) and *liquid modernity* (Postmodernism). In his opinion, the horrors of the crimes of the Second World War are due to the ideology of *solid modernity* in its intention to standardize human nature. The emergence of *liquid modernity* creates the chance to escape the strictness of Modernism and revalues the world.⁴ Concerning the significance of things, a complete understanding of the human mind is impossible, says Baudrillard. Human subjects can try to understand non-human objects, because the object can be understood through what it means to man. However, man cannot signify his own self, at the same time subject and object of the signification. Humanity is always in search of a total understanding of the world and yet the meaning remains permanently hidden.

Although Postmodernism was theorized mainly during the 1970s-1990s and generally defined in opposition to Modernism, the coexistence of the two paradigms continues to this day due to the persistence of many ideas that are tributary to modernism. In his book *The Structure of Scientific Revolutions*, Thomas Samuel Kuhn defines scientific progress not as an accumulation of knowledge, as Modernism sees it, but as a continuous paradigm shift. The paradigm to which Kuhn refers is the totality of the notions held by a scientific community at any one point. When a significant number of anomalies appear within a paradigm, which cannot be explained by notions accepted unanimously, the scientific discipline is in a state of crisis and eventually a new paradigm forms. Then a battle takes place between the holders of the old paradigm and the followers of the new paradigm.⁵

² Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitch, postmodernism*, trad. Tatiana Pătrulescu, Radu Țurcanu, Polirom, 2005.p. 300.

³ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, translation by Geoff Bennington, Brian Massumi, Manchester University Press, UK, 1984, Passim.

⁴ Zygmunt Bauman, *Liquid modernity*, Polity Press, Cambridge, UK, 2000.

⁵ Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago, 1970, Passim.

Neil Postman, author of the book *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*, analyzes the current problems facing the contemporary society from the perspective of the legacy of modernity. What he calls *Technopoly* is a state of modern and contemporary society, which both Modernism and Postmodernism are related to. The emergence of high tech is not an unconditional blessing, he asserts. Science per se is not responsible for this distorted image of Technopoly that dates back to Modernism, nor is it responsible for the apocalyptic vision that Postmodernism has now. The problem lies in the role and the moral authority that have been assigned to science since the modernist period. Scientism contains the germs of three equivocal ideas that have led to the forced expansion of the boundaries of natural science, says Postman. The first is that natural science can also be applied to human behavior. The second is that social science generates principles that can be used to organize society on a rational human basis, and the third one is that science can serve as a belief system that can give meaning to life, a sense of well-being or morality.⁶

In a culture where technology is a metaphor for control, subjectivity becomes profoundly unacceptable, the diversity, complexity and ambiguity of human judgment are the enemies of technology. Technopoly, as Postman says, wants to solve the issue of subjectivity for good through technology, which as a tool of progress, would approach the dilemma of subjectivity by transforming psychology, sociology and anthropology into sciences in which humanity itself becomes an object.⁷ Postmodern ideas do not help find a new sense of humanity. They are rather the consciousness of a complex organism, which some say is sick or in a state of crisis; others, who are more optimistic, consider it a new paradigm or a new perspective.

Historical landmarks in postmodern ideology

In the 1950s, sociological theorists proclaimed the emergence of a post-industrial society in which information and knowledge are the underlying principles.⁸ The issue of having control over information and cultural assets, the experience of changing space and time, the political consequences of new communication technologies, all these current and vital things in our social and political life define our time. As long as we are in the middle of the transformation process, a clear description of what is happening is no easy feat, because the whole landscape is undergoing rapid innovation and continuous adaptation. To figure out the perspectives

⁶ Neil Postman, *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*, Vintage Books Edition, New York, 1993, p.147.

⁷ *Ibidem*, p. 158.

⁸ Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, Basic Books, New York, 1999, Passim.

philosophers have on Postmodernism, we have to look in hindsight and see what happened during the historical period to which the scholars refer. We cannot draw up a clear periodization of Postmodernism or a temporal distinction between Modernism and Postmodernism. However, during this time society has seen major changes, mainly due to technological progress, which, of course, led to a reframing of the existing notions from a cultural, philosophical and scientific point of view.

Cybernetics brought to the fore the notions of complexity, interconnectivity and feedback. In addition, it pushed the boundaries of exploration from galaxies to subatomic components on the verge of infinity. The impact of Actor-Network Theory and Latour's work on the new media lies not only in rejecting the paradigm of objectivist science, but also in the methodology it proposes. For him the interaction between people and machine should be regarded as a chain of causes and effects in which the more a technological project progresses, the smaller the role of technology in relative terms becomes.⁹ The *Moravec paradox* is a theory that emerged in the 1980s and derives its name from Hans Peter Moravec. Moravec noticed that artificial intelligence is capable of solving logical operations that transcend human intelligence, but it is extremely difficult for it to do simple operations that even a three-year old could do. That is because many systems seem simple, but are in fact of remarkable complexity. Others seem complex but can be described in simple terms. The brain, natural language, and social systems are all examples of complex things, asserts Paul Chilliers, who has a background in engineering. He explains complexity and the postmodern social network by drawing a parallel between the human brain, computer, and society, all being complex systems that operate based on a language of communication. In his book *Complexity & Postmodernism: Understanding Complex Systems*, he offers an integrative vision echoing Lyotard's idea of interweaving micro-narratives whereby he places the micro-narratives within a complex system of social functioning. He also posits that the analytical method that science has used so far does not work when approaching complex systems.¹⁰

In a complex system, however, the interaction between the constituents of a system and the interaction between the system and the exterior are such that the system as a whole cannot be fully understood by simply analyzing its components. Moreover, these relationships are not fixed, but they slip and change often as a result of self-organization. Complex systems have a history. Not only do they evolve over time, but their past is co-responsible for their present behavior. Any analysis of a complex system that ignores the temporal dimension is incomplete. The

⁹ Andrew Dewdney, Peter Ride, *The New Media Handbook*, Routledge, London and New York, 2006, p. 302.

¹⁰ Paul Chilliers, *Complexity & Postmodernism: Understanding Complex Systems*, Routledge, London and New York, 1998, pp.VIII-IX.

element within the system is not aware of the behavior of the system as a whole, and it is only responsible for the information that is locally available to it. This is extremely vital and important. If each element knew what was going on with the system as a whole, all the complexity of the system would be present in that element. Complexity is the result of a rich interaction between simple elements. The distinction between complex and simple often becomes a function of our distance from the system.¹¹

The obsession to find one essential truth blinds us to the relationary nature of complexity, and especially to the continuous shifting of those relationships. Any acknowledgement of complexity will have to incorporate these shifts and changes, not as epiphenomena, but as constitutive of complex systems.¹²

Given this succinct description of a complex system it would be easy to associate it with the socio-human behavior. Whether we like it or not, we cannot deny that the world we live in is complex and that we must face this complexity if we are to survive, let alone prosper. If Chilliars has enough arguments to show that the contemporary society is a complex system carrying a great deal of unknown and Baudrillard states that it cannot be fully understood, then how do we approach it to understand its meaning?

2. The role of cinema in the age of information

The 21st century looks like a huge cross-media network, a service that carries the messages of the social body. It establishes the meaning of life, it creates and promotes links between individuals or between individuals and society. The information we receive is carried by light waves, is airborne, travels through optical cables and satellites. It flows through all kinds of storage media. For Neil Postman, information has become a useless leftover that is not only unable to answer the fundamental questions of human nature, but even struggles with providing coherent guidance for everyday problems. Information targets no one in particular, but is sent out at high speed and in huge volumes, apparently at random, purposelessly and meaninglessly. This is an unlikely world, in which the purpose is not to reduce ignorance, superstition and suffering, but to adjust incessantly to the demands of new technologies.¹³

¹¹ *Ibidem*, pp.2-3.

¹² *Ibidem*, p.112.

¹³ Neil Postman, *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*, Vintage Books Edition, New York, 1993, pp. 68-70.

If we define ideology as the sum of assumptions – albeit only halfway acknowledged – that direct our efforts to bestow meaning and coherence on the world, then the most powerful ideological instrument is language itself. Language is pure ideology.¹⁴ Postman both finds the cause of this state of affairs and looks for a solution in the language issue. It structurally changes our way of thinking. However, rejecting innovation, scientific breakthroughs, and technology is not a solution. Every technological invention is a blessing and a burden at the same time.¹⁵

When Alexandre Astruc announced his thesis, the cinematic language was still in the hands of a small elite of professionals. When audiovisual technologies allow for the widespread use of film writing and the diversification of its own language, all the possibilities of using it blossom. In a culture that is increasingly based on the moving-image information, cinema as ART has not been relegated to the corners of the traditional genres practiced before. While audiences need to be taught by using the classical grammar of editing, artists explore both new technology and new forms of film practice that lead to the articulation of their ideas. In one of his writings, published about the same time as Astruc's essay, *Challenge and Collapse: The Nemesis of Creativity*, Marshal McLuhan talks about the wreckage of contemporary society due to new media technologies and about the role of art in restoring balance.

The new media and Technologies by which we amplify and extend ourselves constitute huge collective surgery carried out on the social body with complete disregard for antiseptics...No society has ever known enough about its actions to have developed immunity to its new extensions or technologies. Today we have begun to sense that art may be able to provide such immunity.¹⁶

He also talks about the role of artists who, irrespective of the field, whether scientific or humanistic, are able to understand the involvement of their actions and of new knowledge. He deems them people of integral consciousness. Artists have noticed sideslips in cinematography ever since the era of silent films and made theoretical observations about them in the *Futurist Cinematography Manifesto* and the writings of Vladimir Mayakovski in *Kino-Fot* magazine, among others.

ONE MUST FREE THE CINEMA AS AN EXPRESSIVE MEDIUM in order to make it the ideal instrument of a new art, immensely vaster and lighter than all the existing arts.¹⁷

¹⁴ *Ibidem*, p. 123.

¹⁵ *Ibidem*, p.4.

¹⁶ Marshall McLuhan, *Understanding Media. The extension of Man*, Ginko Press, Corte Madera, CA, 2003, p.95.

¹⁷ F.T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti, "The Futurist Cinema" (1916), translation by R. W. Flint [online] http://soma.sbccc.edu/users/DaVega/FILMST_113/Filmst113_ExFilm_Movements/Futurism/F, last accessed on 09.07.2011.

... money by stirring the heart with whining little tales. We must put end to this.¹⁸

Throughout the history of cinema, there have been artistic trends that constantly opposed the mainstream cinema, which speculates archetypal stories dictated by the market. Avant-garde films, Underground Film, The New American Cinema, almost all of them, with few exceptions, moved away from the notion of narratives, abstracting cinematic language to a fault (in the period of abstract avant-garde and Dada films), but also going towards the poetic or essayistic genre. Moving away from storytelling, cinema is pushing the boundaries of fine arts and is taking to the art galleries. This shift from *black box* to *white cube* mainly targets a narrower, well-informed, art-consuming audience. Non-narrative films, although enjoying an audience of their own, have crossed paths with narrative films particularly in the documentary area. While the cinematic language has developed by experiencing different forms of expression, the film audience has developed expectations that are more diverse when it comes to the narrative. The concept of author cinema, which came with the French New Wave, is preferable to a story built on pre-established film recipes. Therefore, the *method* used in approaching a theme takes precedence over the theme itself. Thus, the shift from a cinema of speculation to a cinema of truth, which futurists have been waiting for, can occur without avoiding or ignoring the narrative. The next pages will analyze some successful examples of Romanian cinema that have opened new research directions concerning the narrative film.

2.1 Artistic research in the New Romanian Cinema

There is an interesting aspect about the films that have been successful at European festivals lately, namely the fact that they value the expansion of film language practices, of the genres and methods used in approaching a topic. Technological and social changes have also left a mark on cinema. Interconnectivity and the virtual world have recently become integral parts of festivals, whereas the boundaries of traditional genres are disappearing. The distinction between documentary and fiction is now unnecessary since it has been shown that documentary films have no absolute objectivity, while fiction films seek to reflect reality.

On this fertile ground, Romanian films made after the 1990s have found international recognition among the most important European trends. Under the aegis of the Romanian New Wave, a number of Romanian directors received international acclaim despite the harsh conditions of having to survive on a low

¹⁸ *THE FILM FACTORY. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, edited By Richard Taylor and Ian Christie, Routledge, London and New York, 1988, p. 75.

budget. What is surprising is the fact that the Romanian film is still “on a roll” and is now reaching beyond the themes and aesthetics of the Romanian New Wave (long plans, unity of time and space, minimalist realistic style).

Is there a distinguishable common element that has managed to pique the interest of the critical apparatus in the field? Certainly, there is no magic bullet when it comes to success. However, we might look into the following three aspects: firstly, a combination between fiction and documentary film; secondly, the authorial expression, and thirdly, the variety of methods used to build the story. These are the three ideas that we will analyze next, drawing on films that use methods of research that go beyond the purely artistic field.

2.1.1 *The Romanian New Wave* - an expression of the Romanian reality during the transition period. Case study: Cristi Puiu, *The Death of Mr. Lăzărescu*

We could say that the Romanian New Wave has already exhausted its debates, as numerous film critics have analyzed it over the past decade or so. After the fall of Communism, when reality had to be transformed and reinterpreted according to its ideological parameters, the desire to express and reflect the reality was so strong that the fictional screenplay seemed, as they rightly say, “a slice of real life”. The films depict fragments of social aspects from the transition period, sometimes ironically and critically. During these historical times, there was no market for entertainment cinema, so this kind of mass cultural background did not exist. Of all the names associated with this type of cinema, the director Cristi Puiu is “considered the great revelation of the 2000s and the terrible child of the Romanian post-revolutionary film”.¹⁹ His debut feature film, “*Marfa și banii*” (*Stuff and Dough*), was selected at Cannes in 2001 and the short film “*Un cartuș de Kent și un pachet de cafea*” (*Cigarettes and Coffee*) won best short film prize at the 2004 Berlin International Film Festival. His second full length feature film, “*Moartea domnului Lăzărescu*” (*The Death of Mr. Lăzărescu*) won the prize “Un Certain Regard” at the Cannes Film Festival (2006) and represents the emblem of the Romanian New Wave. Based on a real story, the script written by Cristi Puiu together with Răzvan Rădulescu is filmed in the manner of documentary films, an image that rather captures a reality and does not show a staging. The camera follows the characters as if it didn’t know beforehand what is going to happen next. Sometimes the action continues out of the frame only to be reframed later with the purpose of suggesting real-time camerawork.²⁰ Cristi Puiu affirms and

¹⁹ Laurențiu Bratan, „Copilul teribil al filmului românesc”, apud Mihai Fulger, „Noul val” în cinematografia românească, Grup editorial Art, București, 2006, p.60.

²⁰ A documentary made by Andreea Păduraru and published in 2009 under the title “The Death of Mr. Lăzărescu - Making-of” shows how Cristi Puiu guides his Director of Photography, Oleg Mutu, in order to achieve the feel of a documentary film.

takes on his close connection to the documentary film. He claims that as a director, he draws on largely on documentary films and that as far as he is concerned, there is no border between fiction and documentary, and that cinema is larger than the story, it is the vision of an author about the world.²¹

2.1.2 New aesthetics, new research methods. Case study: Radu Jude, *I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarian*

The Romanian film has stayed in the limelight due to numerous other awards received by various authors who, more or less, kept the stylistic boundaries of the New Wave. Ten years on, the aesthetics are changing and so is the Romanian cinema, as new authorial voices emerge. One of the new directors with an impressive track record is Radu Jude. He puts forward a different methodological and stylistic perspective, but his films inhabit the same border between documentary and fiction. Fascinated by history and archives, Radu Jude creatively looks at history, always relying on rigorous documentation on the topics addressed. He often challenges historical events and raises questions about their interpretation, thus seeking to unveil the truth from various sources. His latest production, the movie "*Imi este indiferent dacă vom intra în istorie ca barbari*" (*I Do Not Care if We Go Down In History as Barbarians*) received the Grand Prize, the Crystal Globe, at the Karlovy Vary International Film Festival in 2018. The film presents the story of a historical reconstruction of a street show based on the massacre of the Jewish population in Odessa by the Romanian troops during the Second World War. Under the pretext of a story within the story, the author chooses a clever way of inserting quotations from historical and philosophical writings on the topic at hand. Moreover, he makes an X-ray of the reactions coming from the contemporary Romanian society on the topic, while placing himself in an admirably objective position. He depicts with cynicism both sides: opinions echoing anti-Semitism, as well as positions trying to hide these unwanted facts, thus managing to reveal a historical truth that we do not want to acknowledge.

Radu Jude makes a creative synthesis between these three perspectives: historical, social and philosophical when it comes to the Odessa pogrom. The story thread is woven around the documentation process behind the show that is about to be staged in the film, which, instead of rehashing the clichés of a politically distorted history, tries to unearth the truth from the archives. The three perspectives mentioned above are narratively related to the young director Mariana Marin played by Ioana Iacob, the author's spokesperson in the film. Through the film's protagonist, Radu Jude creatively and uniquely reveals the sources that really document the October 1941

²¹ Mihai Fulger, „*Noul val*” în *cinematografia românească*, pp. 51-59.

event. These include war journalists like Isaac Babel, Günter Gaus, Mihail Sebastian, along with historians and political scientists like Raul Hilberg or Hannah Ardennt who, with the help of video and photo archives, strengthen the scientific clout of the message. An objective perspective of the event comes from the scientific approach provided by the indisputable testimonies included. Metaphorical and artistic methods further enhance the objective evidence provided by loading the message with emotion. Mixed feelings about the fear of confrontation with guilt are reinforced by the scene where the protagonist decides to have an abortion.

2.1.3 New aesthetics, new research methods. Case study: Adina Pintilie, the project "Touch Me Not - Body policies"

Adina Pintilie, a young voice in the Romanian cinema, sees her film *Touch me not* as research on intimacy. In 2018, the film received the Golden Bear award for best debut film at the Berlin Film Festival, and the Discovery Award at the European Film Awards. The film was distributed in over 39 countries and screened by prestigious institutions around the world. Although it has a controversial subject, which pushes viewers out of their comfort zone, Adina Pintilie's film has received wide acclaim: "Both clinical and radically humane, inscrutable and beautifully straightforward, scripted and unimpeachably real" (*Indiewire*)²², "Intimate, profound, not just a movie, but a journey of self-knowledge" (*Kino Zeit*)²³, or "a revolutionary approach to the true nature of sexuality" (*La Vanguardia*).²⁴

The project is a European co-produced docu-fiction based on preliminary research that took almost five years. Drawing on the practices of documentary films, the author creates a set of circumstances rather than a script in which she along with the protagonists – two actors and four real characters –, talk about vulnerabilities, anxiety and sexuality. In fact, it is an in-depth investigation of feelings carried out in a confessional manner, similar to the therapeutic methods used in psychology. The authenticity of the dialogues achieved through this method demolishes the border between documentary and fiction. The film thus becomes an immersive experience in which the camera connects the story to the audience, and that accounts for a remarkable aesthetic feature meant to do away with the idea of fiction. "Propelled by intuition, emotion and philosophical inquiry rather than by plot, Pintilie's debut feature is a semi-documentary essay exploring what it means – how it feels, why it matters – to dwell inside a body." (*New York Times*).²⁵

²² <https://www.indiewire.com/2018/03/touch-me-not-review-adina-pintilie-berlin-international-film-festival-2018-1201939766/>

²³ <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer/touch-me-not-2018>

²⁴ <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180222/44985908041/touch-me-not-berlinale.html>

²⁵ <https://www.nytimes.com/2019/01/09/movies/touch-me-not-review.html>

Breaking the boundaries of human intimacy, *Touch me not* is of unquestionable cultural achievement due primarily to its aesthetic; it exhibits the qualities of a work of art, capable of producing meaning. At the same time, it marks a turning point in the reevaluation of the idea of cinema. Adina Pintilie's film is just the tip of the iceberg, a small but most significant part of the entire process: dozens of hours spent doing video journals, field research, gathering information on the topic, finding the right characters, and of course, finding the backbone of the film, which is her unique method of investigation.

The fact that the outcome of the entire endeavor is not just the movie makes it difficult to classify a research project that goes beyond the artistic field. The author proposes a wide range of debates around the film, which are hosted by cultural centers throughout Romania as well as abroad. The public debates entitled "*Touch me not: the body's policies*" are meant to open a space for dialogue on personal freedom, gender fluidity and non-normative beauty. It is addressed not only to the general public, but above all to the academia. Some of the partners to the project are Palais des Beaux Arts Brussels, Harvard University, Columbia University New York, York University in Toronto, and Stockholm University of the Arts, as well as six university centers in Romania. The aim of this impressive tour of public debates, which started in the fall of 2019, is to step out of the cinema hall and the cultural entertainment sphere it evokes and take to the *Aula Magna* of universities or the *Agora* of postmodern cities. The author is aware of the fact that she is reporting an acute problem of our society. In the context of a global culture where information travels fast, intolerance exhibited towards what is different or misunderstood, can become a source of extremist manifestations. Adina Pintilie considers that the source of aggression, fear and intolerance are the imbalances and conflicts stemming from intimacy.

By going inside, you can change things not only in yourself, but implicitly in the relationship with the Other and at the community level. Intimacy, the body becoming implicitly political. (Adina Pintilie)

Her project brings together various human typologies, as well as cases from various fields that have a common interest: to explore their own intimacy in-depth and cross the boundaries imposed by society, as well as the self-imposed ones. Laura Benson, a French-British actress and acting professor, has specialized in personal development workshops. Tomas Lemarquis, actor of Icelandic-French origin explores shamanic practices and alternative therapies combining spiritual research with artistic experimentation. Hanna Hofmann, a transgender activist from Germany, at the age of 50, decides to work as an escort besides her regular job. Seani Love, a specialist in Urban Tantra Counseling has supported many people in body awareness work, self-love and sexual expression. Cristian Bayerlein and Grit Uhlemann are life

partners, vocal advocates for the rights of people with disabilities and their integration into the broader community; their work focuses mainly on the relationship between bullying and disability. During the debates, both the protagonists of the film and the production team enter a dialogue with the audience and share their own experience. The purpose of these meetings hosted by prestigious institutions is not to enter the scientific community with an art film that combines psychology with spiritual practices. The project invites the academic community to contribute to an orchestrated action to change prejudice and to optimize social and personal relationships. Adina Pintilie's project is not the only one of its kind. Approaching a particular phenomenon through several languages, means or methods is typical of postmodern thinking.

3. Conclusion

To claim that cinema can serve as scientific research is far-fetched for the time being due to the high degree of subjectivism involved, the possibility of multiple interpretations and the irregular methods it uses. However, if we consider a widely used Chinese saying, namely that an image is worth a thousand words, it may be plausible to validate the use of cinematography as a complementary and auxiliary method in certain types of research.

For example, Adina Pintilie's film reaches its goal through method, not story. Prior research and the technique used when working with the actors (professionals and non-professionals) made it possible for the spiritual and transformative dimension of *Touch Me Not* to become a means capable of bringing about change. Radu Jude's film is a *synthesis* of three fields (history, philosophy, sociology) describing the collective trauma caused by the events in Odessa. The analytical method of scientific research would have been unable to do this without using a stubborn horizontal development. Although they do not claim that their work is scientific research, the purpose is the same: to find the *truth*. The emotional load achieved by the authors through cinematic means can be a tool that paves the way to understanding a particular topic.

Both authors pursue the deconstruction of the idea of fiction in the sense of suspending disbelief. In the opening of *I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians* Ioana Iacob introduces herself in front of the camera as an actress who is going to play the role of the director and she also mentions her fellow actors. Even if during the film there are no glimpses into what is going on behind the camera, this debut raises awareness to the fact that the audience is witnessing a journalistic creation / research process and not simply watching a story and sympathizing with the main character's drama.

Touch Me Not, on the other hand, invites the audience to take part in a foray into human intimacy as seen by the author, but not by identifying with the leading character. The image of the assembling and disassembling of the camera at the beginning and at the end of the film is symbolic. A sophisticated aesthetic machine, assembled routinely in a white space, like a medical device, it mirrors the portrait of the director. This hybrid android will be the interface of the dialogue between director and spectator, director and characters, characters and spectator. In the end, with the same meticulous gestures, this embodied android will disappear as it taken apart piece by piece. This original way of engaging the audience with the film is also the research method used to approach the actors psychologically. Whether professional or amateurs, the actors are the focus of a confessional dialogue that is as close to reality as possible. Pictures that capture the moments behind the cameras are inserted into the narrative with the aim of reminding us that the process of staging the film is actually a means of investigating reality. The presence of the director in the film as a mediator between realities, as well as in front of the camera, changing the places with the main character, transforms the film into a fictional reality that gives meaning to the message conveyed. Adina Pintilie deliberately undergoes the same scrutiny that as all the other characters, in order to emphasize the feeling of being judged. *What would it be like if you were in my shoes?* is the question she wants to underline. As a spectator, one is under the impression that the lens could turn towards them at any one point.

Based on Rudolf Arnheim's claim that film, like music, literature and dance, is a medium of expression and does not necessarily have to produce art forms²⁶, a clear distinction should be made between the types of films that might be invoked as examples and those which are excluded from the beginning. Besides the idea that cinema is a medium of entertainment based on a story stemming from the artist's imagination, we have now seen in the examples above that there are authors whose creative method consists in using concrete sources, scientific theories, sociological or psychological observations, historical documents, etc. in a personal, unique way, to give them meaning or understanding.

Upon a closer look at documentary film or hybrid derivatives between these genres that use storytelling in a process of investigating the real, we might ask the question: Do they have the right to place themselves in the paradoxical position of being both art and scientific research?

The use of several methods in acquiring knowledge and finding out the truth was part of the global philosophical understanding held by the ancient Greeks. There are different questions that require different answers that science is incapable of giving. For example: What is death and suffering? What is the soul? How should we

²⁶ Rudolf Arnheim, *Film as Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1957 (1997), p.8.

think? In all these, the analytical and quantifying method of natural science fails. Metaphor, imaginative literature and art, along with social knowledge, all give us examples of human archetypes. We need stories to create behavioral landmarks. They represent our awareness of who we are.

The exacerbation of the scientific method specific to the modern era turns philosophy into a weak voice, which accepts the guardianship of rational science. The technology of science, like the rest of the world we live in, changes the relationship between science and philosophy in a radical way. All rules and regulations are made with the intention to remove the uncomfortable feeling of uncertainty caused by the unknown and to try to reduce all the chaotic aspects of human nature to a table. In scientific analysis, if something is too complex to be understood as a whole, it is broken down into smaller units that can be analyzed and then reassembled. A complex system, on the other hand, consists not only of a sum of components, but also of the complex and intricate relationships between these parts. In the process of partitioning or disassembling the system, the analytical method destroys precisely what needs to be understood, namely the relationships between components.²⁷

The situation facing *Postmodernism* has its roots in the conceptions of *Modernism* and is directly linked to the unilateral scientific approach to the fundamental problems of human existence. Scientific knowledge comes into contrast with a more general type of understanding, the one that Lyotard calls *narrative knowledge*.

Indeed, there are many questions, so far unanswered, regarding the development of artificial intelligence and its spread in a complex form that penetrates all human manifestations. What consequences will this have on human behavior? What is our communication language now? These are questions that require a complete understanding of the complexity of language and the management of a huge amount of information. In this era of information, the audiovisual dominates the communication systems and even the learning systems. For this reason, McLuhan's famous sentence, "The medium is the message" can be used to open the path for understanding the importance of this "invisible technology" that we use in shaping our ideas.

BIBLIOGRAPHY

BOOKS:

- ARNHEIM, Rudolf, *Film as Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1957.
 BAUMAN, Zygmunt, *Liquid modernity*, Polity Press, Cambridge, UK, 2000.

²⁷ Paul Chilliers, *Complexity & Postmodernism: Understanding Complex Systems*, Routledge, London and New York, 1998, pp.1-2.

- BELL, Daniel, *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, Basic Books, New York, 1999.
- CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitch, postmodernism*, trad. Tatiana Pătrulescu, Radu Țurcanu, Polirom, Iași, 2005.
- CHILLIERS, Paul, *Complexity & Postmodernism: Understanding Complex Systems*, Routledge, London and New York, 1998.
- DEWDNEY, Andrew, RIDE, Peter, *The New Media Handbook*, Routledge, London and New York, 2006.
- FULGER, Mihai, „Noul val” în cinematografia românească, Grup editorial Art, București, 2006.
- KUHN, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago, 1970.
- LYOTARD, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington, Brian Massumi, Manchester University Press, Manchester UK, 1984.
- MC LUHAN, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, ed. Terrence Gordon-critical edition, Ginko Press, 2003.
- POSTMAN, Neil, *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*, Vintage Books Edition, New York, 1993.
- TAYLOR, Richard and CHRISTIE, Ian, eds., *THE FILM FACTORY. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Routledge, London and New York, 1988.

ARTICLES:

- ASTRUC, Alexandre, “The Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra-Stylo*”, in *The New Wave*, ed. Peter Graham. Trans. from *Ecran Français* 144, 30 March 1948, p.20. [online] http://soma.sbccc.edu/Users/DaVega/FILMST_101/FILMST_101_FILM_MOVEMENTS/FrenchNewWave/cameraStylo.pdf, accesat în 08.07.2011.
- BEHN, Beatrice, “Touch Me Not(2018)”, *KinoZeit* [online], <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer/touch-me-not-2018>, accesat 10.02.2020.
- EHRlich, David, “‘Touch Me Not’ Review: Adina Pintilie’s Berlinale Winner Is a Sexual Odyssey Stuck Between Purity and Prurience”, *IndieWire*, Mar. 15.2018 [online] <https://www.indiewire.com/2018/03/touch-me-not-review-adina-pintilie-berlin-international-film-festival-2018-1201939766/>, accesat 10.02.2020.
- LLOPART, Salvador, “‘Touch Me Not’: ¿Hablamos de sexo?”, *La Vanguardia*, 02.22.2018, [online], <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180222/44985908041/touch-me-not-berlinale.html>, accesat 10.02.2020.
- MARINETTI, F.T., Corra Bruno, Settimelli Emilio, Ginna Arnaldo, Balla Giacomo, Chiti Remo, “The Futurist Cinema”(1916), trad R. W. Flint. http://soma.sbccc.edu/users/DaVega/FILMST_113/Filmst113_ExFilm_Movements/Futurism/F, accesat 09.07.2011.
- SCOTT, A.O., “‘Touch Me Not’ Review: Our Bodies Examined”, *The New York Times*, Jan. 09. 2019 [online], <https://www.nytimes.com/2019/01/09/movies/touch-me-not-review.html>, accesat 10.02.2020.