

transmet à son tour le récit de ce qui est souvent tenu pour indicible en le transmuant en conte. Rédigée en français, cette histoire se rapproche – avec les outils de la fiction – de la littérature de la « catastrophe » (*khurbn*), le corpus yiddish qui rassemble les témoignages rédigés dans l’immédiat après-guerre sur la destruction des juifs d’Europe.

D’un point de vue totalement différent, on peut faire un autre rapprochement intéressant. Freud, dans un article de 1909 portant sur la littérature, a parlé de « roman familial des névrosés » à propos des récits où l’on retrouve le complexe d’Œdipe de manière à peine travesti, sous des formes très variées de fictions. Pour résumer l’idée de base de Freud, le roman familial consiste à s’inventer une autre famille que la sienne, à imaginer un père qui serait roi et à se croire enfant trouvé ou adopté, ce qui correspond à un scénario courant dans les histoires que les enfants se racontent à eux-mêmes ou qu’ils mettent en scène dans leurs jeux, aux prises avec des rivalités imaginaires pour l’amour exclusif d’un parent. Est-ce un scénario inconscient qui est mis en scène ici ou bien l’auteur joue-t-il sciemment avec un scénario freudien un peu convenu, un topos ? « Ils se serraient alors tous trois dans un même enlacement qui finissait par des rires et même par une chanson qui parlait de père, de mère, et d’enfant perdu et retrouvé » (p. 13).

Loin de répondre à cette question, rappelons que la question des choix sous contrainte est au cœur d’une autre fiction, le roman *Le Choix de Sophie* (1979) de William Styron, mieux connu du grand public à travers l’adaptation d’Alan Pakula au cinéma (1982). Dans cette histoire, Styron mettait une mère de famille face au choix de désigner parmi ses deux enfants qui allait survivre et qui allait mourir, sous l’injonction d’un officier nazi. Mais loin d’être un cas isolé et purement fictionnel, ce type de choix dans des situations extrêmes se retrouve dans les récits de témoignage sur les camps et la déportation. Jean-Claude Grumberg, en tant qu’écrivain et enfant de déporté, rejoint aujourd’hui ce corpus.

Emmanuel Delille

Université Johannes Gutenberg de Mayence

Smoodin, Eric. *Paris in the Dark: Going to the Movies in the City of Light, 1930-1950*. Durham: Duke University Press, 2020. 203 p.

Convinced that Parisian movie audiences during the two decades he studied were not homogeneous but rather a collection of “specialized, micro-audiences” with different movie-going habits and interests, Smoodin’s initial goal was to reconstruct the diverse “cinema culture” created by the wide range of movie offerings in Paris at this time and the heterogeneous population there to interact with them. “Empirical audiences are much more differentiated than can be accounted for by the notion of the textually produced viewer” (4), he contends; different micro-audiences went to the same movies but (probably) interacted with them in different ways, so we cannot reconstruct their diversity and interactions just by analyzing the movies shown. (If you don’t think that’s true, ask five really different individuals what they got out of *Dunkirk*.) “We need to move away from the films themselves and consider other materials” (39), Smoodin contends.

The problem, as he concedes later, is that we have little to go on to learn about those micro-audiences and their interactions in the theater. Smoodin relies on *Pour Vous*, for example, a weekly magazine that listed what was being shown in many of the Paris cinemas and ciné-clubs and provided some information about the stars. For reasons he explains, however, the length of a movie’s run was not always indicative of its popularity. Nor does a theater’s location tell us much about who went to see its offerings. Parisians appear to have traveled outside their neighborhood for a movie that interested them.

So, instead, we get chapters on different aspects of what was available during these two decades and how it was publicized, drawn from what must have been a very extensive study of newspapers and movie periodicals. In a chapter devoted to ciné-clubs, Smoodin shows that in Paris they were not marginal, as one might imagine, but central to cinema culture, at least in part because they sought to “explain, preserve, and expand an aesthetic of cinema that could contain both Hollywood commercial movies and obscure experimental ones” (57), usually by providing discussions after showings. Another chapter examines how Parisian movie magazines presented the first two major stars of sound pictures, Maurice Chevalier and Marlene Dietrich.

One aspect of Parisian cinema culture that sometimes had nothing to do with feature films was the outbreaks of violence in theaters in the 1930s, usually led by members of the far right. (Smoodin calls them fascists. Some were, no doubt, but not all. Modern Americans often use “fascist” as a synonym for anything rightwing, ignoring the military component of fascism.) Reading this chapter the day after Trump incited a crowd to attack Congress was sobering. It also raised the question of what constituted “cinema culture” for those two decades. Smoodin focuses on feature films and their stars. In those years, however, newsreels and cartoons were integral parts of the movie-going experience.

For me, the most interesting chapter was that devoted to movie-going in Paris during the four years of the Occupation. Others, such as Jean-Pierre Bertin-Maghit, have dealt extensively with the material limitations the Germans imposed on French movie production during those years. That’s a fascinating story, but not what concerns Smoodin here. Instead, he explains how the Germans tried to win over French movie goers, both with the creation of Continental Films to provide joint German-French productions and with the increased exportation of German movies and stars to France, such as the unfortunately named Brigitte Horney.

This chapter also focuses on feature-length films and their stars. Again, it’s a shame Smoodin doesn’t deal more with the newsreels. People I have interviewed about their movie-going in France during the war told me that German- and Vichy-controlled newsreels like *France Actualités* sometimes provoked very vocal protest that was remembered and discussed after the feature itself was forgotten. They were therefore very much part of the “cinema culture” of that era. This chapter would also have benefitted from a reading by a World War II historian. France did not surrender to Germany in 1940, despite Smoodin’s repeated assertions; it stopped the fighting by signing an armistice. Nor did the Germans install Pétain as the leader of Vichy (101). That was done by a majority of the members of the French Assembly, with no German coercion. World War II did not “wind down” in 1944 (119), as anyone familiar with the Battle of the Bulge could have explained to the author.

Smoodin concludes with a chapter on how quickly Parisian movie theaters got back into business after the Germans were driven out in August, 1944. We learn that Deanna Durbin’s *It Started with Eve* (1941) was the first feature film to be shown, evidently because it had been playing in American-occupied North Africa that summer. (French critics loved it.) Within a few years Hollywood movies, banned during the Occupation, would occupy half of Parisian movie screens. (Smoodin admits that, the first time he lived in Paris, most of the movies he went to see were American. 154) People I interviewed about movie-going immediately after the war often spoke about watching Westerns, but Smoodin doesn’t mention any particular number of those in post-War Paris. He does note that Pagnol’s 1940 *La Fille du puisatier* was brought back at one of the major theaters. I wonder how audiences greeted the scene where Pétain announced that he was going to ask Germany for an Armistice. As the author admits again in his *Conclusion*, however, it is impossible to determine who went to see which movies in

Paris during the two decades under examination here, much less how they interacted with them.

Smoodin does give us some idea of the variety that was available there, however, and how that changed over the period in question.

Richard M. Berrong

Kent State University

Fourcaut, Laurent, Laure Michel et Michel Murat, (dir.). *Dominique Fourcade. Lyriques dé clics*. Hermann, 2020, 274 pages.

Splendides, urgentes, essentielles, les questions posées ici à la pertinence de la poésie contemporaine vue, lue et appréciée à travers le prisme de l'œuvre d'un de ses plus vigoureux praticiens. Riches, également, souvent brillantes, les réponses offertes à ces questions et qui nous placent au centre du grand débat autour des complexités et mouvantes explorations d'une œuvre extraordinaire qui remonte, à titre d'exemple, au *Ciel pas d'angle* (1983), *Rose-dé clic* (1984) et *Son blanc du un* (1986) et nous offre plus récemment *sans lasso et sans flash* (2005), *éponges modèle* (2005), *manque* (2012), *deuil* (2018) et *magdaléniennement* (2020). Les dix-huit essais de ce beau livre, actes d'un colloque cerisyen finement orchestré et dirigé par Laurent Fourcaut, Laure Michel et Michel Murat, sont présentés en trois parties, la première centrée sur les rapports du poétique au réel, la deuxième sur les rapports de l'œuvre à d'autres poètes et artistes, la troisième sur les spécificités formelles de l'écriture fourcadienne.

Impossible ici de rendre justice à la fertile intrication des analyses que nous propose ce livre; je me trouve obligé de me contenter d'une évocation compactée, fatalement elliptique des grandes lignes des arguments d'un livre qui constitue une auscultation critique des plus lumineuses d'une grande œuvre exigeante et généreuse. L'essai de Jean-Claude Pinson qui ouvre la première des trois sections creuse d'une part les différents éléments de la dimension littéraliste, 'surfaciste', dénominative de l'œuvre de Fourcade, de l'autre les aspects de son lyrisme où règnent, finement imbriqués, l'impersonnel, l'antinarratif, le simultané, tout comme l'étreinte totalisante d'un 'hymne brisé', 'désapplaudi', d'une 'harmonie austère' de ce que Fourcade nomme ailleurs 'le son blanc du un', où éclate, incessamment disséminé, mais rassemblé, caressé, le discret mais puissant orphisme ou 'messianisme' matérialiste et strictement langagier d'un réel, trivial, tragique, splendide, indiciblement beau, du 'tout arrive'. Les essais de Jean-Baptiste Para et Laurent Fourcaut, commençant par pousser plus loin certains de ces éléments de l'œuvre de Fourcade, choisissent de privilégier la haute pertinence de deux livres, *manque* et *deuil*, respectivement. 'Échange des souffles', écrit Para pour évoquer ce délicat et 'scandaleux' geste de 'l'amitié la plus profonde, de l'amour même, et de la délicatesse la plus parfaite' cherchant à vivre dans cette 'zone', rilkenne, dit Fourcade, entre la vie et la mort suite à la disparition d'êtres chers; zone au-delà du psychologique, des 'états d'âme', de 'la relation du bonheur et du malheur', où l'écriture veille 'à ne pas laisser mourir le décès'. Où, en fin de compte, 'l'enjeu c'est l'existence', 'signe humain d'une irrésignation' sans espoir d'aucune protection, d'aucune permanence. Un tel enjeu, souligne Laurent Fourcaut, auteur également du très beau *L'œuvre poétique de Dominique Fourcade. Le lyrisme lessivé à mort du réel* (2018, Garnier), exige que la poésie travaille dans le sens d'un apprivoisement de la mort, la 'voix' de celle-ci s'articulant poétiquement sur le mode d'un 'neutre' inséparable de 'la fonction amoureuse de l'écriture', le poème étant 'renvoyé à un lointain mythique : à sa fonction désirante originaire', dit Fourcaut, 'mettant en scène, en œuvre et en abyme, les noces impossibles, du moins tant que l'on vit, avec l'informe, l'abîme, l'archaïque *matière*'.