

LE CINÉMA ET LE PLAISIR DRAMATIQUE

Corina SANDIUC¹

¹Assistant Mircea cel Batran Naval Academy, ema_sandiu81@yahoo.co.uk

Abstract : Depuis toujours les artistes ont conçu des œuvres d'art non seulement pour eux-mêmes, mais pour les autres en particulier. N'ayant d'autre visée que la réussite de leurs œuvres, les artistes ont pour mission de susciter le plaisir chez les autres, chez le public. Susciter le plaisir et l'intérêt a précisément pour principe d'éveiller des tensions et des émotions. Animé par un désir de jouissance, le public se laisse porter car la recherche du plaisir, conjuguée à l'amour-propre, apparaît comme une énergie inhérente et nécessaire à l'action de l'homme. A la base de cet article, se trouve la conviction qu'il est possible de comprendre l'attrait du cinéma comme un formidable révélateur de plaisir. Effectivement, on va démontrer comment les films arrivent à susciter du plaisir chez le spectateur. Pour y arriver, nous allons définir le concept de plaisir dramatique et ses principes, et nous allons analyser comment les réalisateurs se sont guidés dans leur œuvre cinématographique sur ces principes pour créer le suspense, c'est-à-dire susciter des sensations fortes chez le spectateur afin de le contraindre à rester impliqué dans le film jusqu'à sa fin. En d'autres termes, le suspense, comme inspiré de la mécanique de la tragédie grecque, est une combinaison du danger imminent, de la position supérieure du public, de l'identification avec le personnage tout ça bien consolidé par la structure du récit, pour que, avec chaque scène et avec chaque séquence, le suspense soit plus élevé que dans la précédente jusqu'à l'apogée de l'émotion et du plaisir dramatique.

Mots-clé : cinéma, plaisir dramatique, suspense.

Cet article a pour objet l'interrelation entre le cinéma et le plaisir dramatique. Tout d'abord, nous allons clarifier ce que nous entendons par *plaisir*. Nous allons définir ce concept et retrouver son origine :

Le mot *plaisir* date de 1080 et vient du latin *placere* : « plaire 3 », « être agréable »

Le *Petit Robert* donne les définitions suivantes du mot *plaisir* :

a. Ce qui plaît à quelqu'un de faire ou d'ordonner ; ce qu'il juge bon, ce qu'il veut.

b. Etat affectif fondamental (affect) un des deux pôles de la vie affective ; sensation ou émotion agréable, liée à la satisfaction d'une tendance, d'un besoin, à l'exercice harmonieux des activités vitales.

c. Par ext. (surtout au plur.). Se dit de tout ce qui peut donner à l'homme une émotion ou une sensation agréable, de tout ce qui en est la source ou l'occasion (objets ou actions)

Le *Dictionnaire de philosophie* Durozoi et Roussel y ajoute d'autres sens : « Etat affectif agréable d'ordre physique au sens strict et, en ce sens, synonyme de jouissance et de volupté. Par extension, satisfaction morale où prédominant, sur les éléments sensibles ou physiologiques, des éléments d'ordre intellectuel ou spirituel. »¹

Pour certains penseurs de l'Antiquité, le plaisir devrait s'accorder ou, mieux, se confondre, avec la vertu. C'est le cas d'Aristote, pour lequel le rôle du poète était de détourner les passions de l'homme afin qu'ainsi canalisées elles se pacifient et concourent à rendre l'homme plus noble. Mais, le principe du plaisir est plus vieux que la philosophie grecque car le héros des cultures primitives était aussi capable de susciter l'effet magique sur ses spectateurs. Et ce principe a traversé les siècles jusqu'à nos jours avec les théories cognitives et psychanalytiques qui considèrent qu'occulter la réalité du plaisir lié au désir ou prétendre réprimer cette force serait vain et nuisible. Ainsi, le désir de plaisir et de jouissance tend à se définir comme une énergie non seulement indéniable, mais aussi utile en puissance, si l'artiste sait en jouer avec habileté.

Il faut commencer par Aristote qui a beaucoup influencé le long des siècles la philosophie et la théorie littéraire. Dans *La Poétique* et parfois dans *La Rhétorique* il donne des conseils pour la création d'œuvres réussies. C'est lui le premier à avoir compris et théorisé sur le fait que les auteurs devraient s'adresser au public et à leurs émotions. Dans *La Poétique* il accorde une place essentielle à la tragédie et parle du plaisir convenable - le but de toute imitation, à cote de la connaissance. L'argument d'Aristote assure que le plaisir suscité chez les spectateurs garantit le succès de la tragédie. Ainsi, dans *La Poétique* il affirme qu'à l'aide d'une certaine technique narrative il est possible d'éveiller chez le spectateur une sorte d'expérience émotionnelle qu'il a nommé *oikeia hedone* ou le plaisir convenable.² Le plaisir convenable comprend ces trois éléments qui définissent la théorie aristotélicienne de la tragédie: la *frayeur*, la *pitié* et la *catharsis*

qui peuvent être mis en place grâce à une structure bien conçue du récit. Ces principes et les observations profondes sur la nature humaine et l'effet du drame sur le public sont aussi valides et convaincantes aujourd'hui qu'elles l'ont été il y a 2000 ans, car susciter l'imagination du public reste un des plus grands défis auxquels un auteur est confronté. C'est pourquoi une bonne compréhension de la vision aristotélicienne nous aidera dans notre étude du plaisir dramatique.

Quand il parle de la tragédie, Aristote parle de « la représentation d'une action noble, accomplie jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'especes variées [...]. La représentation est mise en oeuvre par des personnages en action, et non par le moyen de la narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la *frayeur*, accomplit la purgation des émotions de ce genre »³. Ainsi, le plaisir esthétique marque sa première apparition dans l'histoire de la philosophie. Il s'agit de l'émotion que provoque l'oeuvre, qui touche et enflamme nos passions tout en aidant à les éteindre. Aristote dit que « c'est par la pitié et par la *frayeur* que le poète tragique doit produire le plaisir »⁴. Regardons de plus près ces concepts pour mieux comprendre la théorie aristotélicienne. D'abord, la *frayeur* (*phobos*) est définie par Aristote comme l'anticipation du malheur, l'inquiétude et le malaise qui sont causés par la notion (*phantasia*) du danger imminent (*mellontos*). Cette notion doit être assez forte pour produire de l'émotion. Dans la *Rhétorique*, un synonyme du terme *phantasia* est *prosdokia* qui signifie *attente*.⁵ Donc, la *frayeur* est causée par l'attente d'un désastre imminent. On doit noter que dans cette définition de la *frayeur*, Aristote dit qu'elle n'est pas ressentie pour des événements qui auront lieu dans le futur éloigné, mais seulement quand le péril est imminent. Elle inclut aussi un élément agréable - l'espoir. La *frayeur* est aussi orientée vers un but. Quand l'homme a peur il concentre tout ses actions envers ce but. Sans l'espoir, l'homme serait non seulement craintif, mais désespéré. La *frayeur* est donc divisée entre l'attente du danger imminent, l'effort mental et l'action physique nécessaires pour se délivrer de la situation, ce qui produit l'espoir. Il en résulte que la *frayeur* est un mélange d'inquiétude et de plaisir.

Quant à la pitié, elle s'ensuit après l'image ou la notion qu'on assiste à une souffrance imméritée. Cette injustice doit poser une menace pour le spectateur comme s'il pourrait en être la victime lui-même. De ce point de vue, la *frayeur* et la pitié sont liés une à l'autre car, dit Aristote, les événements qui produisent peur s'ils sont directionnés vers soi-même, produisent pitié s'ils sont directionnés vers quelqu'un d'autre, tandis que l'*attente* est commune aux deux aspects.⁶ Ce qui montre d'ailleurs que le fait de savoir qu'il s'agit d'une représentation n'introduit pas pour Aristote une distance

³ Aristote, op. cit. ch.VI.

⁴ Aristote, op. cit. ch. XIV.

⁵ S. Barnet, M. Berman, 2002, p 31.

⁶ Aristote, op. cit. ch. XIV.

¹ G. Durozoi, A. Roussel, 2003.

² Aristote, 1874.

psychique infranchissable entre le spectateur et ce qui est représenté. Même si les personnages éprouvent tous ces sentiments sur scène, c'est le public qui doit ressentir la *frayeur* si la tragédie est réussie. Donc l'intrigue doit être construite de telle manière que le public sente la menace du personnage comme si elle était la sienne.

La pitié évoque la compassion. Dans le drame moderne on utilise le terme *identification* ou *empathie*. L'identification permet au public d'expérimenter les mêmes émotions que le personnage. Pour qu'une telle identification ait lieu, il est aussi essentiel que le héros pour lequel on ressent de la pitié soit convenable et bon du point de vue moral, mais pas parfait. Les fautes et les faiblesses du héros le rendent humain. La tragédie doit représenter des faits qui éveillent la *frayeur* et la pitié puisqu'elle naît à propos d'un homme qui sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice « tombe dans le malheur non par un crime atroce ou une méchanceté noire, mais par quelque faute ou erreur humaine, qui le précipite du faite des grandeurs et de la prospérité, comme Œdipe, Thyeste, et les autres personnages célèbres de familles semblables. »⁷ Il est plus facile à s'identifier avec un tel personnage et soutenir son but émotionnellement - s'il était infaillible, le drame ne créerait pas du véritable suspense. Donc, pour Aristote, la pitié est une compassion inquiétante qui est produite par le témoignage d'une souffrance imméritée d'un personnage perçu comme être moralement bon. Aristote considère qu'un mauvais personnage ne serait pas convenable comme héros car « la pitié s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, l'autre - la *frayeur* est déclenchée par le malheur d'un semblable. »⁸ Le sort d'un mauvais personnage ne susciterait ni *frayeur*, ni pitié car ces émotions supposent une identification; elles sont incompatibles avec le répugnant, le monstrueux.

Néanmoins, l'empathie crée de l'inquiétude pour le personnage de la part du public quand on sait que le personnage approche le danger. Une condition absolument nécessaire pour que la *frayeur* et la pitié s'emparent du spectateur est donc que celui-ci soit dans une position supérieure qui lui permette de connaître la menace et qu'il souhaite aider le bon personnage. Le public commence à anticiper les possibles dangers et les catastrophes et essaye de trouver des possibles solutions pour éviter le malheur.

Le concept de *frayeur* peut être compris comme synonyme du « suspense » Le spectateur est conscient de la menace qui pèse sur le personnage et il aimerait pouvoir le lui signaler, mais il ne le peut pas. Tout ce que le public peut faire est ressentir le suspense. En outre, une œuvre réussie repose plus sur le suspense que sur la surprise parce qu'un moment la surprise passée, l'intérêt passe aussi. Le suspense en tant qu'état émotionnel est acquis d'habitude par l'anticipation, en utilisant des indices de ce qui va se passer. « Le suspense est lié à l'ironie tragique »⁹ – une situation ou une affirmation qui à un certain moment a une signification imprévue. Le personnage s'approche de sa fatalité, même s'il est surpris nous ne le sommes pas car nous nous trouvons sur le sortilège du suspense.

Aristote va donc orienter son analyse du plaisir esthétique en regard des passions humaines. Pour lui le plaisir de l'art est un plaisir lié aux passions de l'individu dont la participation résulte comme une conséquence de l'identification (la capacité du spectateur de se confondre avec le personnage) et du suspense (l'attente destinée à susciter un climat d'angoisse). Enfin, le spectateur doit être délivré de la pitié et de la *frayeur* pour qu'il effectue la *catharsis* et qu'il expérimente le plaisir.

La *catharsis*, concept essentiel pour la théorie aristotélicienne du plaisir convenable a été difficile à interpréter car il n'est pas tout à fait expliqué. Toutefois, dans la définition de la tragédie, Aristote nous donne cet indice: « en représentant la pitié et la *frayeur*, la tragédie réalise une épuration de ce genre d'émotion. »¹⁰ Ari Hiltunen croit qu'on pourrait comprendre ce concept dans la logique de la *Poétique* et qu'il est possible

qu'Aristote ait cru que si les lecteurs avaient compris comme les intrigues sont construites, ils auraient aussi aperçu la nature de l'expérience émotionnelle que ces intrigues voulaient produire.¹¹ De ce point de vue, *La Poétique* n'est pas une théorie de la *catharsis*, mais plutôt une analyse détaillée de la structure de l'intrigue. Alors, selon Aristote la tragédie grecque ancienne avait la fonction d'éveiller la pitié et la *frayeur* par la structure de son intrigue. Par conséquent, la *catharsis* elle-aussi est opérée par l'intrigue puisque c'est de l'intrigue que naît le plaisir esthétique et elle se produit comme le résultat de ce plaisir.

Ainsi, le plaisir dramatique peut être engendré par une intrigue qui décrit une « action unitaire et complète, comprenant un commencement, un milieu et une fin. »¹² A propos de la poésie épique Aristote écrit : « Il est bien clair que comme dans la tragédie, les histoires doivent être construites en forme de drame et être centrées sur une action une qui forme un tout et va jusqu'à son terme, avec un commencement, un milieu et une fin, pour que, semblables à un être vivant et qui forme un tout, elles produisent le plaisir qui leur est propre. »¹³ Le spectateur est aussi implicitement présent lorsqu'Aristote définit la bonne longueur d'une tragédie : la bonne longueur d'une œuvre c'est « ce qu'on doit pouvoir embrasser d'un seul regard du début à la fin. »¹⁴ L'intrigue doit être typique. C'est de là que naît le plaisir.

Un autre concept qui va nous aider dans notre analyse est celui de la représentation. La représentation nous aide à contempler au lieu de subir des passions d'un extrême à l'autre de la condition humaine, du bonheur au malheur ou viceversa. Nous vivons ainsi des drames à titre théorique, libérés de la nécessité de réellement devoir y trouver des solutions. L'épuration résulte de cette contemplation qui permet de mieux reconnaître les passions, car si on les vivait il serait plus difficile de s'en rendre compte. Ce sera notamment le cas du coléreux qui voit la représentation de la colère et va s'apercevoir qu'elle est hors de la juste mesure, tandis que le coléreux en colère se laisse porter par sa passion.

Selon Aristote, le plaisir lié à la tragédie est un plaisir lié à la contemplation des images en général. Les images ne sont pas seulement des simulacres, elles sont source de plaisir et de connaissance. C'est ainsi qu'on peut justifier l'intérêt qu'on éprouve en regardant même les images des choses qui nous répugnent. En ce sens Aristote affirme : « Dès l'enfance, les hommes ont, inscrite dans leur nature, à la fois une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux représentations. Nous en avons une preuve dans l'expérience pratique : nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemples les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres. La raison en est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes mais également pour les autres hommes; en effet, si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsque l'on dit : celui-là, c'est lui. »¹⁵ La contemplation met à jour la mémoire et l'imagination. Par son intermédiaire l'homme aperçoit des images, des représentations, en l'absence des objets. C'est ainsi qu'il peut passer de la sensation à l'expérience et de l'expérience à la connaissance. De plus, c'est une activité qui correspond à une faculté humaine dont la réalisation entraîne un plaisir.

Les théoriciens considèrent que notre imagination est incapable de créer dans le sens véritable du mot, elle dissocie les éléments de la nature pour les combiner d'une autre manière.¹⁶ Ainsi procède l'art cinématographique vis-à-vis des autres arts. Il utilise tous les apports et se contente de les

⁷ Aristote, op. cit. ch. XIII.

⁸ Aristote, op. cit. ch. XIII.

⁹ Ari Hiltunen, op. cit., p. 31.

¹⁰ Aristote, op. cit. ch. VI.

¹¹ Ari Hiltunen, op. cit., p. 26.

¹² Aristote, op. cit. ch. VIII.

¹³ Aristote, op. cit. ch. VIII.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Aristote, op. cit. ch. IV.

¹⁶ L.-P. Quint, G. Dulac, 1927, p. 7.

transposer, tels quels, sur l'écran. Il emprunte au roman une intrigue, au théâtre ses acteurs, à la musique l'accompagnement et le rythme, à la peinture ses décors. Donc, une association du cinéma avec la tragédie grecque ou le roman n'est pas inappropriée car le cinéma nous présente des personnages qui expriment, tout comme dans le drame classique, leur douleurs et leurs joies ; les sujets des films ne sont pas d'autre chose que des transpositions, des adaptations de sujets littéraires, tandis que le rythme selon lequel défilent et alternent les images n'est presque toujours que celui d'une action dramatique.

Par ailleurs, en utilisant les changements de champ de l'objectif, les gros plans, les fondus, les ralentis, les accélérés, les truquages, le cinéma apporte à nos sens des impressions nouvelles. Ces impressions constituent les matériaux de l'art cinématographique. Tout comme les autres arts, le cinéma est aussi lié à la représentation. Elle est propre à la représentation des mouvements extrêmes de l'âme: peur, pitié, inquiétude, malheur, bonheur, plaisir, espoir, curiosité, des émotions vives et instinctives sont le domaine propre du cinéma. « Un art qui peut entraîner la pensée si loin n'est pas un art quelconque »¹⁷, dit René Clair, tandis que d'autres voient le cinéma comme un triple art car elle suppose la conception, la composition, et la transposition sur l'écran de l'oeuvre de trois personnes : le scénariste, le réalisateur et l'éditeur.¹⁸

Comme la plupart des arts, le film vit dans le spectacle, et le spectacle filmique se constitue comme un rapport entre l'écran et le spectateur dont le spectateur se nourrit.¹⁹ Parce que l'art est créé pour les autres, plusieurs théoriciens considèrent que ce n'est pas le public qui doit déchiffrer le langage artistique du réalisateur, mais que c'est le réalisateur qui doit connaître les mécanismes psychiques du public et qui doit apprendre comment lire les réactions du public pour mieux y répondre. Pour citer Freud, l'artiste doit essayer de reveiller en nous les memes sentiments qui l'ont fait créer.²⁰ Sans un tel transfert il n'y a pas de bon film ni de bon art. Le théoricien classique Sergei Eisenstein observait aussi que le spectateur est le maître spirituel et matériel de la cinématographie, il ne seulement inspire cet art, mais le crée aussi par les demandes qu'il lui fait.²¹

Mais, est-ce qu'on peut réellement analyser et quantifier les réactions du public pour ainsi comprendre ce qui lui donne plus de plaisir ? Les recherches ont démontré que la structure d'un film, ses héros et les émotions qu'il suscite ont une importance capitale dans la manière dont le film est reçu par le public.

Plusieurs critiques donnent raison à Aristote en considérant la structure en trois actes, comprenant un commencement, un milieu et un dénouement, comme essentielle au succès d'un film. Cette structure complète et unitaire semble être la structure dominante pour créer le plaisir dramatique. Eisenstein observe que les constructions classiques des oeuvres musicales, des drames, des films, des toiles célèbres ont presque toujours à la base la lutte des contraires liés par l'unité du conflit. Il note aussi qu'il est difficile de trouver des exemples d'oeuvres vraiment célèbres qui ne respectent cette condition essentielle d'ordre compositionnel car la composition suppose tout d'abord la confrontation et le dosage, et il faut par conséquent qu'il existe des connexions absolument nécessaires entre les différentes parties d'une oeuvre.²²

En ce sens, Jennings Bryant et Dolf Zillman, professeurs de communication à l'Université d'Alabama, aux Etats Unis, ont mené des investigations sur le plaisir dramatique et ont créé la théorie dispositionnelle de la jouissance du drame. Leurs investigations ont indiqué que les intrigues imprévisibles peuvent générer plus de suspense, mais ils ne produisent pas une meilleure appréciation du film. Le drame qui produit un niveau extrêmement élevé de suspense peut être perçu comme trop troublant pour être agréable. Il semble que la

forme optimale pour susciter le plaisir du spectateur c'est le drame avec une structure plutôt prévisible comprenant plusieurs sous-intrigues avec des actions impliquant le suspense.²³ On peut observer ici que le format d'un film est pareil au schéma universel du récit, schéma qui peut être trouvé aussi dans la tradition orale du récit. En effet, le modèle narratif que plusieurs réalisateurs de films ont trouvé réussit soutient l'idée que le plaisir dramatique doit être encadré dans le format de ce type de récit.

Si on parle de la structure d'un film de succès, on doit aussi noter l'importance du héros. David Bordwell, en parlant du film hollywoodien classique, dit qu'il présente des individus bien définis du point de vue psychologique qui luttent pour trouver une solution à un problème bien précis ou pour atteindre un certain but. Tout au long de la lutte, les personnages entrent en conflit avec les autres ou avec les circonstances externes. Le récit se termine par une victoire ou une défaite décisive, la résolution du problème angoissant et l'accomplissement ou le non-accomplissement du but. L'agent causal principal est donc le personnage, un individu doué d'une série de qualités et d'un certain comportement. En ce sens, Bordwell donne le conseil suivant pour les réalisateurs: « permettez à un personnage sympathique de surmonter une série d'obstacles d'une difficulté apparemment insurmontable et de satisfaire un désir irrésistible ».²⁴ On doit noter ici que le plus « spécifique » des personnages est d'habitude le protagoniste qui devient l'agent causal principal, l'objectif de toute restriction narrative et l'objet principal de l'identification du public.

Bryant et Zillmann ont observé que le suspense provoqué par l'angoisse empathique devrait être compris comme sentir quelque chose « pour quelqu'un » plutôt que « avec quelqu'un ».²⁵ Le spectateur doit éprouver de la sympathie pour et de l'empathie avec le héros. Le public devrait être soumis à témoigner un danger imminent dont la victime ignore la menace (par exemple un héros qui se dirige vers un guet-apens). La structure de l'intrigue permet au public d'anticiper le danger et ainsi provoque l'effet émotionnel nommé suspense. Par la suite, il s'agit de certains processus cognitifs, affectifs dans le sens que même si le héros ignore le danger, le public utilise toute information qui lui est mise à la disposition et y répond en conséquence.

Les deux chercheurs ont aussi démontré que même si le plaisir dramatique est influencé par une multitude de variables, aucune n'est plus forte que les dispositions affectives envers les parties qui interagissent sur l'écran. Le conflit est nécessaire mais il est seulement le point de départ. La description d'un conflit dramatique intense ne mène nécessairement au plaisir pour le public. Ceci s'appuie surtout sur la résolution du conflit et sa signification pour les personnages qui y sont impliqués en fonction de la mesure dans laquelle ceux qui gagnent sont aimés et ceux qui perdent sont détestés.

Les dispositions affectives envers les protagonistes et antagonistes dérivent donc en grande mesure de leur appréciation morale. Ce sont les actions des personnages mêmes qui dévoilent leurs véritables caractères pour ainsi déclencher l'approbation ou la désapprobation du public. Une fois les dés des sentiments jetés, le plaisir du conflit et sa résolution dans le drame dépendent du dénouement pour ses personnages. Les dispositions affectives positives inspirent l'espoir pour une fin positive et la peur pour une fin négative. L'espoir et la crainte mènent le public à compatir aux émotions éprouvées par les héros. La joie du scélérat est la détresse du public ; la joie du public naît de la souffrance du scélérat et de sa punition.

Mais, en quoi réside la nature paradoxale du plaisir dramatique construit autour du suspense ; comment se fait-il qu'un tel drame est plu bien que l'héros soit presque toujours en péril ? Pour la plupart du temps l'héros est tourmenté et menacé par la destruction par des forces maléfiques et des dangers imminents. La détresse se dissipe quand les

¹⁷ René Clair, 1968, p. 76.

¹⁸ Elie Faure, 1971, p. 38.

¹⁹ Victor Iliu, 1973 p. 30.

²⁰ Sigmund Freud, 1996, p.14.

²¹ Sergei Eisenstein, 1958, p. 68.

²² Idem, p. 267.

²³ Dolf Zillmann, 1980, p.55.

²⁴ David Bordwell, 1985, p.45 (ma traduction).

²⁵ D. Zillmann, J. Bryant, 2003.

événements imminents qu'on craint faillissent à se matérialiser et quand la résolution du héros, contre toute attente, est capable de détruire les forces maléfiques. Même si l'expérience affective dominante est la détresse empathique, si on considère le facteur temps, il y a plus de souffrance que du plaisir pour le public. Comment est qu'on peut aimer ça ?

Tout comme chez Aristote, la réponse est que plus intense l'expérience angoissante, plus agréable sera la délivrance. Il résulte que le drame sera plus agréable si le public est initialement fait souffrir par l'empathie avec des protagonistes menacés par un danger imminent. Plus le public s'identifie avec les désirs du personnage, plus il peut établir des rapports avec ce qui se passe sur l'écran. Le scénariste peut doubler la mise pendant l'histoire s'il maintient le but inaccessible. Les analystes de cinéma ont confirmé que si le public ne croit pas à la nécessité que l'héro atteigne ce but, il ne sera pas capable de s'identifier au personnage.

Dans une grande mesure, toutes ces théories sont pareilles à la théorie d'Aristote. Elles contiennent tous les éléments clés de la théorie aristotélicienne: *frayeur*, pitié, souffrance, action complète etc. Si on considère la Poétique, les tragédies antiques, les contes, les pièces de Shakespeare on peut voir que les films de succès continuent la tradition du plaisir du récit. Tout d'abord, un personnage sympathique crée la possibilité d'identification pour le public. Par conséquent, le concept d'histoire doit être exprimé en termes du héros et de son objectif. Le héros doit se confronter à des épreuves sérieuses et à des obstacles dans la poursuite de son objectif, aspect qui est absolument nécessaire pour faire le public croire à la nécessité d'atteindre le but qui est proposé dans l'histoire.

Puis, comme l'on a déjà mentionné, l'expérience de l'émotion est centrale au spectacle du film, le premier but du scénariste étant celui d'élucider l'émotion et ainsi le plaisir dans celui qui lit le scénario et dans le public car s'il ne suscite aucune réponse émotionnelle de la part de ceux-ci son scénario ne deviendra jamais un film. Dans le paysage du monde moderne, le cinéma occupe une place centrale comme un des espaces où les gens se réunissent pour expérimenter l'émotion. Le fait que les films offrent des expériences émotionnelles complexes et variées reste à la base de l'attraction et du pouvoir que ce médium exerce. Eisenstein a mis au premier plan dans ses analyses l'émotion comme un des buts primaires pour les réalisateurs. André Bazin a souligné aussi que les réalisateurs devraient évoquer l'émotion, mais il a aussi mentionné que pour y parvenir les réalisateurs devraient utiliser le réalisme.²⁶

Plusieurs critiques ont essayé d'expliquer la fascination du spectateur envers le cinéma. Certains (dont Christian Metz est le plus influent) ont essayé d'arriver à une théorie du plaisir et du désir. Quel type de plaisir communique le cinéma et quel désir justifie notre vue ? Metz s'est inspiré des théories freudiennes et lacaniennes pour reconnaître l'identification comme l'effet émotif principal dans un film.²⁷ Victor Iliu, en parlant du « piètre masochisme sentimental » du spectateur moyen, considère que celui-ci ayant une psychologie de jouisseur médiocre est incapable de comprendre les symboles fermés dans l'œuvre d'art. Sa sensibilité esthétique n'est pas suffisamment développée pour qu'il puisse comprendre le sens du spectacle, qu'il fasse distinction entre le spectacle gratuit offert par la vie et le spectacle stylisé, composé d'essences et de symboles.²⁸ C'est pour cette raison que face à l'écran, le spectateur médiocre cherche avec naïveté les plus directes correspondances et rapports avec sa propre psychologie, avec les menus épisodes sentimentaux qu'il a vécus dans son existence statique et inutile.

D'autre part, Gilbert Cohen-Séat parle de la « gorille féroce et lubrique » qui est le spectateur et dont l'appétit brutale et tyrannique pour le plaisir doit être apaisé.²⁹ Pour Séat le plaisir a comme sources l'émotion et la curiosité. La curiosité y conduit, l'émotion en résulte. Curiosité veut dire désir de quelque chose de nouveau ; émotion veut dire une

« perturbation dans l'équilibre de nos états d'âme, une évocation de la monotonie dont cet équilibre est la prison. »³⁰ Il s'agit de se donner à soi-même, en manière de jeu, une représentation de la vie, triste ou gaie, sans risque, dans un fauteuil. Il ajoute : « Nous allons au spectacle pour notre plaisir ; à la comédie pour voir souffrir légèrement afin d'en rire ; à la tragédie pour voir souffrir horriblement, afin d'en pleurer. Puis, le spectacle du malheur d'autrui, faisant rire ou faisant pleurer, faisant plaisir dans les deux cas, se prévaut pour nous d'un autre avantage car il fait réfléchir, étant l'évocation des choses humaines, et, de là, matière à penser. Erreurs et passions pour la tragédie, travers et sottises pour la comédie, mais toujours misères humaines, et toujours le plus loin possible dans la limite ou notre esprit de réfléchir, tels seraient, en gros, le fond et les bornes de l'émotion dramatique. »³¹ Nous attendons du cinéma ce que la vie quotidienne nous refuse. On recherche quelque question qui domine cette vie et qui lui donne un sens. En échappant à un état d'âme déprimé par les nécessités de la vie, on veut atteindre, à travers la rêverie cinématographique, de nouvelles réalités. Ainsi, à l'occasion du spectacle, on retrouve des sens aiguisés et le sentiment de l'inconnu ; on veut dominer ces fictions, et par conséquent déchiffrer les paraboles qui leur importent et une fois l'émotion passée, se l'expliquer et s'expliquer soi-même, ce qui est déjà communiquer. De la même manière, on peut se demander si l'art cinématographique et l'art en général ne sont pas le dévouement du besoin inconscient de se communiquer d'une autre manière, de communiquer ses plus dévorantes émotions.³² Serait-il le moyen de le faire ?

Le cinéma nous rend vulnérables à l'émotion, nous sommes doublement désavantagés en présence de sa représentation : « nous sommes à la merci de notre sensibilité, et, pour la méditer, abandonnés à nous mêmes. »³³ Notre émotion dépend de nos jugements – de leur richesse et, en même temps, du hasard qui les conduit. Sous tant de prétextes en forme de cause, d'une infinie variété, les agents véritables des éléments qui nous émeuvent restent obscurs. Il demeure beaucoup de mystère autour de cette partie de nous-mêmes que nous mettons en avant au spectacle.

Emotion et plaisir, quelques unes des plus obscures et inaccessibles domaines de la vie psychique, ont présenté beaucoup d'intérêt pour la psychanalyse pour laquelle la notion de plaisir est étroitement associée à celle de désir : le plaisir constitue la satisfaction agréable d'un désir. La théorie psychanalytique admet sans réserves que le déroulement des processus psychiques est réglé automatiquement par le principe du plaisir. L'ensemble de notre activité psychique a pour but de nous procurer du plaisir et de nous faire éviter le déplaisir. Ce déroulement est déclenché chaque fois par une tension déplaisante, de telle manière qu'à la fin on a la diminution de la tension ou l'acquisition du plaisir. Il y a une liaison entre plaisir et déplaisir – la sensation de déplaisir correspond à une croissance de l'énergie, et le plaisir à une décroissance. Le principe de réalité indique qu'il s'agit toujours de jouir le plus possible et de souffrir le moins possible, mais en tenant compte des contraintes du réel. Ce qui suppose qu'on accepte de ne jouir parfois que plus tard ou moins, voire souffrir un certain temps, pour augmenter la jouissance à venir ou pour éviter un déplaisir plus grand.³⁴

La psychanalyse, en parlant des processus affectifs, affirme que toutes les émotions ayant atteint un certain degré d'intensité, y compris le sentiment d'épouvante, retentissent sur la sexualité. Freud a démontré que l'excitation qui suit certaines émotions pénibles comme l'angoisse, l'effroi, l'épouvante, persistent chez un grand nombre d'adultes : « ceci nous explique comment tant d'individus recherchent des sensations de cet ordre, à condition toutefois qu'elles soient entourées de circonstances particulières qui leur donnent le caractère d'irréalité (lectures, théâtre) et diminuant ainsi ce

²⁶ André Bazin, *Ce este cinematograficul?*, 1968.

²⁷ Christian Metz, 1977, p.79.

²⁸ Victor Iliu, op. cit., p. 28.

²⁹ Gilbert Cohen-Séat, 1946, p. 89.

³⁰ Gilbert Cohen-Séat, op. cit., p. 76

³¹ *Ibidem*.

³² Savel Stiopul, 2000, p. 41.

³³ Gilbert Cohen-Séat, op. cit., p. 86.

³⁴ Sigmund Freud, 1992, p. 15 (ma traduction).

qu'elles ont de pénible et de douloureux. »³⁵ Les sensations douloureuses intenses produisent elles aussi des effets érogènes surtout lorsqu'elles ne sont pas directement ressenties. Freud voit dans ce fait psychique une des principales sources de la tendance masochiste-sadiste.

Même si Freud n'inclut pas le cinéma dans son analyse de la littérature et des arts en général, ses affirmations peuvent être extrêmement pertinentes par rapport à la cinématographie aussi. Dès les années '50, les analystes commencent à comprendre que l'étude du cinéma peut être aussi fructueuse que les applications freudiennes de la pensée analytique aux oeuvres théâtrales de Ibsen, Shakespeare ou Sophocle. Tout un champ de critiques psychanalytiques pour les oeuvres cinématographiques s'ouvrent par la suite. A partir des années 1970, des théoriciens comme Christian Metz s'appuient sur l'introspection de l'inconscient pour analyser les films. D'après Metz, le sujet représenté à l'image n'est pas censé se rendre compte qu'on le regarde et, par conséquent, le spectateur se retrouve dans la situation du voyeur.³⁶ La vision du film reproduit ainsi la « scène originaire » que Freud considère comme un déclencheur du conflit oedipien.

En parlant de l'oeuvre dramatique, Freud soutient la théorie aristotelicienne et considère que si le drame veut réveiller la terreur et la pitié et produire ainsi une purification, elle doit ouvrir les sources du plaisir et de la jouissance affective. Il s'agit tout d'abord d'une libération des affects ; le plaisir qui en résulte provient de l'apaisement de l'âme par une massive décharge. Une représentation théâtrale a sur l'adulte le même effet que le jeu a sur l'enfant qui se satisfait le désir intense d'être comme les adultes. Parce que l'adulte a trop peu d'expériences, il se sent comme un « miséro » auquel rien de spécial ne peut arriver – il veut sentir, agir, modérer tout selon son désir. Le cinéma lui permet ceci par l'identification avec un héros, mais si le film ne se conduit comme le spectateur le souhaiterait la frustration s'ensuit et le plaisir n'est pas atteint.³⁷

Il est vrai que le destin héroïque est marqué de douleurs, de souffrances, de soucis qui presque annulent le plaisir. Le spectateur se situe dans une position avantageuse, le plaisir ressenti a comme prémise une illusion, c'est-à-dire la diminution de la souffrance par la certitude que un autre actionne et souffre sur la scène et que tout n'est qu'un jeu qui ne peut lui nuire. C'est un plaisir obtenu dans des conditions privilégiés ; plaisir qui peut débrider les aspirations reprimées : le besoin de liberté religieuse, politique, sociale, sexuelle et se peut manifester dans tous les domaines de la vie.

Le drame cinématographique tout comme le drame de théâtre et l'art en général « donne une représentation de l'être humain dans le monde ; ils dévoilent la condition humaine »³⁸ ayant comme thème la game complète des souffrances humaines de la représentation desquelles le spectateur doit obtenir le plaisir. La première condition de la réussite artistique c'est de ne pas laisser le spectateur souffrir trop ; la participation à la souffrance des autres doit être compensée par des satisfactions. Le drame pourrait être caractérisé précisément par cette relation avec la souffrance et le malheur, soit que l'inquiétude est réveillée seulement pour être après apaisée ou qu'elle soit menée jusqu'à la fin, comme dans les tragédies.

La théorie freudienne trouve des échos dans l'oeuvre de Barthes. Celui-ci revisite la littérature, ses oeuvres maîtresses, en montrant quels rapports s'établissent entre l'écrivain et son lecteur, quel jeu de "drague" s'opère, une "drague" qui séduit le lecteur pour que celui-ci prenne plaisir à la lecture, même dans le cas de "textes terribles" qui "sont tout de même des textes coquets".³⁹ Pour lui aussi, le plaisir, cette fois celui du texte, est comparé avec les pulsions sexuelles. La problématique de Barthes est séduisante et passionnante : poser la question du plaisir du texte en rapport avec le plaisir physique puisque "le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les

mêmes idées que moi."⁴⁰ Le texte de plaisir est celui qui rend content, qui nous remplit d'euphorie. Beaucoup de lectures, affirme Barthes, sont perverses, impliquant un clivage [...], le lecteur peut dire sans cesse : je sais bien que ce ne sont que des mots, mais tout de même...⁴¹ De la même manière, le spectateur sait qu'il s'agit d'une fiction, toutefois il ne cesse pas de se confondre dans l'action, de se laisser duper.

Greg Smith dans son livre *Film Structure and the Emotion System* fait la synthèse des recherches actuelles sur l'émotion dans le domaine de la psychologie cognitive et la neurologie pour offrir une compréhension plus nuancée de la manière dont un film évoque l'émotion. Selon lui, les concepts psychanalytiques de *plaisir*, *déplaisir* et *désir* sont trop généraux pour offrir une image spécifique de la manière dont un film produit sa séduction. Selon lui, le cognitivisme et les découvertes de la psychologie expérimentale possèdent la clé de la compréhension de l'émotion filmique. Il considère qu'une connaissance bien fondée de la manière dont les processus mentaux fonctionnent peut offrir une base solide pour la théorie filmique. Dès qu'on comprend comment le système émotionnel fonctionne, on peut observer comment certaines structures filmiques sont spécialement bien conçues pour manipuler les émotions.⁴²

Du point de vue biologique, il y a des preuves évidentes, chimiques et physiologiques qui surgissent dans le corps humain quand on vit différents types d'expériences pendant qu'on regarde un film, une pièce de théâtre et même un concours sportif. Par exemple, quand on regarde une séquence de film dans laquelle une femme se promène dans la rue ignorant le fait qu'il y a un violeur dans les ténèbres, on éprouve de la peur pour elle. La peur résulte en changements physiologiques évidentes: le rythme cardiaque s'accélère, les palmes transpirent etc. Julian Friedman parle de la source des réactions physiologiques des spectateurs confrontés avec un film qui contient du suspense. Le cerveau est la clé des émotions, dit Friedman, partie intégrante du système nerveux qui avec les systèmes cardiovasculaire et endocrine compose le complexe réseau chimique et physique qu'on doit comprendre si nous voulons comprendre nos émotions. Le cortex cérébral, la surface du cerveau est la zone où le traitement de l'information de haut niveau a lieu et probablement donne naissance à la conscience. Plus profondément dans le cerveau se trouve une zone qui inclut le hypothalamus. Cette zone s'occupe des émotions basiques – plaisir, peur, colère, etc.⁴³

Quand les cellules nerveuses dans le hypothalamus reçoivent des impulsions des autres cellules, elles déclenchent une substance chimique connue sous le nom de phényléthylamine ou « la drogue du bonheur ». Quand cette substance lave les cellules de nos cerveaux, des idées positives et relaxantes sont encouragées et dans le même temps plusieurs procès physiques sont ralentis, comme le rythme cardiaque et la pression artérielle qui sont réduits à un niveau moins stressant. Ainsi, visionner un film, soit-il de suspense et même d'horreur peut provoquer un état d'allégresse et de bien-être. Car pendant qu'on regarde un film, plusieurs stimulants peuvent être déclenchés similaires aux drogues illégales. Elie Faure en parlant de l'amour du cinéma, dit qu'il donne un sort d'excitation artificielle pareille à celle de la morphine ou de l'alcool, il s'agit du « besoin impérieux, irresistible et douloureux d'y aller encore. »⁴⁴

Un autre exemple donné par Greg Smith est celui d'un état d'émergence. Quand le corps se prépare pour une émergence, certaines modifications surviennent : le rythme cardiaque et la pression artérielle monte, le flot sanguin est plus directionné vers le cerveau et les muscles où il est extrêmement nécessaire dans de telles circonstances; les pupilles se dilatent, la tension musculaire s'accroît. Cette excitation physiologique primitive et biochimique est un mécanisme qui a évolué pour permettre aux hommes de fuir

³⁵ Sigmund Freud, 1925, p. 118.

³⁶ Christian Metz, op. cit., p. 80.

³⁷ Sigmund Freud, 1996, p. 289.

³⁸ Philippe Foray, 1999, p. 77.

³⁹ Roland Barthes, 1973, Paris, p. 27.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Roland Barthes, op. cit., pp. 64–65.

⁴² Greg M. Smith, 2003, p. 25.

⁴³ Julian Friedmann, 2000, cité par Ari Hiltunen, op. cit., p. 40.

⁴⁴ Elie Faure, op. cit., p. 26.

les prédateurs et de chasser pour la nourriture. Une délivrance soudaine de cet état produira du plaisir. Les nerfs parasympathiques déclenchés par la réalisation du fait qu'on n'est pas en danger, signalent aux organes de ralentir. Les vaisseaux sanguins se resserrent pour réduire la quantité de sang que le cœur a besoin de pomper. Si ce processus de freinage et trop soudain on pourrait même s'évanouir, arrivant ainsi à l'extrême relaxation.⁴⁵ Quand on sort de la salle obscure, tout ce que le film quelques secondes plus tôt roulait et compressait, se relâche et reprend sa forme : les muscles, l'âme, l'ennui.

La théorie proposée par Smith soutient que les émotions sont des syndromes de réponses multidimensionnelles, ce qui veut dire qu'ils sont des groupes de réponses à plusieurs systèmes stimulatrices possibles. Il souligne aussi que la capacité de produire une variété de réponses distingue les émotions des réflexes. Les émotions peuvent non seulement provoquer une variété de réponses, mais le système émotionnel peut être aussi invoqué par plusieurs sous-systèmes. Les sous-systèmes qui ont été considérés comme importantes pour obtenir des émotions sont : les nerfs faciaux et les muscles, la voix, la posture du corps, le système nerveux autonome, la cognition consciente et le système nerveux centrale non-conscient.⁴⁶

Les émotions nous poussent à actionner d'une telle manière, mais aussi à collecter des informations. La surprise par exemple est un état émotionnel qui prépare l'organisme pour la réponse. Après l'évaluation du stimulus, l'état de surprise est suivi immédiatement par la réponse actionnelle convenable : peur/ joie etc.

Mais comment est-ce que les films peuvent être structurés pour obtenir des réponses fiables d'une grande variété de spectateurs ? Si les émotions sont des états tellement transitoires comment pourrait un film maintenir l'attrait émotionnel d'un but à l'autre ? Smith considère que l'effet émotif primaire d'un film est celui de créer une disposition d'esprit. Pour générer des émotions brèves et intenses il est nécessaire d'avoir un contexte qui nous demande interpréter l'environnement d'une manière émotionnelle. Si on se trouve dans un tel état d'orientation, nous sommes plus enclins à expérimenter une telle émotion.

La structure du a comme mission de créer une telle disposition envers l'expérimentation de l'émotion et ainsi accroître le plaisir. Pour y arriver le spectateur doit éprouver des moments occasionnels d'émotion. Ainsi la disposition et l'émotion se soutiennent l'une l'autre. L'atmosphère du film nous encourage à expérimenter l'émotion et l'expérimentation des émotions nous encourage à continuer dans la disposition actuelle, donc à regarder le film avec le même intérêt. Les structures filmiques qui essaient d'éliciter une disposition peuvent prendre avantage des manières variées d'accéder au système émotionnel. Parce que les émotions peuvent être évoquées utilisant une variété de stimuli connectés dans un réseau associatif, les films peuvent utiliser la grande gamme de signaux perceptuels pour évoquer l'émotion. Parmi ces signaux on trouve : l'expression faciale, le mouvement, le dialogue, l'expression vocale et le ton de la voix, les costumes, le son, la musique, l'éclairage, la mise-en-scène, les décors, le montage, la camera (angle, distance, mouvement), la profondeur du champ, les qualités des personnages et leurs histoires et la situation narrative.

Smith utilise aussi le concept de « *marqueur émotionnel* » pour désigner les configurations de signaux textuels extrêmement visibles ayant le but primaire d'obtenir de brefs moments d'émotion.⁴⁷ Ces marqueurs signalent au public qui voyage sur le chemin du récit et leur donnent des indices pour s'impliquer dans un court moment émotionnel. Le récit offre une série de buts et d'obstacles qui offrent à leur tour la récompense du renforcement de la disposition. On est heureux quand l'héros atteint un but ou un sous-but ; on est peureux ou inquiets quand le but est obstructionné par des obstacles. Buts et obstacles sont mis au premier plan dans le

récit et créent ainsi des opportunités pour des moments marqués du point de vue narratif et émotionnel.

Cette physiologie des émotions peut nous aider à mieux comprendre l'essence du plaisir aristotélien du point de vue biologique et elle pourrait aussi expliquer pourquoi Aristote avait utilisé un terme médical, *catharsis*, pour décrire le plaisir du drame. Peut-être Aristote avait observé ses mêmes réactions physiologiques et celle du public pendant qu'il regardait les meilleurs drames. On pourrait aussi assumer que le drame le plus efficace est celui qui est capable de mettre nos corps dans un état de stress pour qu'il nous délivre ensuite. Cette théorie se trouve en accord avec la logique d'Aristote et sa notion est aussi soutenue par les études empiriques. C'est possible que grâce à ce mécanisme producteur de plaisir, les récits de la tradition orale aient évolué dans une structure qui produise le plus intense plaisir pour le public. C'est pourquoi d'habitude, dans tous les bons récits on a un conflit, un point culminant, le suspense intensifié et la délivrance soudaine du suspense.

⁴⁵ Greg M. Smith, op. cit., p 27

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ Greg M. Smith, op. cit., p. 44-47

Bibliographie :

- [1] ARISTOTE, *La Poétique*, Chapitre XIV, traduction Charles Batteux, Éditions J. Delalain, Paris, 1874.
- [2] BARNET, Sylvan, BERMAN, Morton, BURTO, William, *A Dictionary of Literary Terms*, Constable, London, 1964.
- [3] BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.
- [4] BAZIN, André, *Ce este cinematograful?* Traducere din limba franceză și prefață de Ervin Voiculescu, <http://d.scribd.com/docs/12lhybflmtrfbwayp4hs.pdf>
- [5] BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*, Methuen & Co, London, 1985.
- [6] CLAIR, René, *Reflecții despre film*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1968.
- [7] COHEN-SEAT, Gilbert, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Éditions Presses Universitaires de France, 1946.
- [8] DUROZOL, Gérard, ROUSSEL, André, *Dictionnaire de philosophie*, Éditions Nathan, Paris, 2003.
- [9] EISENSTEIN, Sergei, *Articole alese*, Editura Cartea Rusă, Moscova, 1958.
- [10] FAURE, Elie, *Funcția cinematografului*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971.
- [11] FORAY, Philippe, *Littérature et cinéma. Ecrire l'image*, Éditions Publications de l'Université de Saint Etienne, 1999.
- [12] FREUD, Sigmund, *Dincolo de principiul plăcerii*, Editura Jurnalul literar, 1992.
- [13] FREUD, Sigmund, *Psihanaliză și artă*, Editura Trei, 1996.
- [14] FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Éditions Librairie Gallimard, Paris, 1925.
- [15] FRIEDMANN, Julian *How to Make Money Scriptwriting (second edition)*, Intellect Books, Bristol, 2000.
- [16] HILTUNEN, Ari, *Aristotle in Hollywood. The Anatomy of Successful Storytelling*. Intellect Books, Bristol, 2002.
- [17] ILIU, Victor, *Fascinația cinematografului*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1973.
- [18] METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire – Psychanalyse et cinéma*, Union Générale d'Éditions.
- [19] QUINT, L.-P., DULAC, G., LANDRY, L., GANCE, A., *L'art cinématographique*, Éditions Librairie Félix Alcan, 1927.
- [20] SMITH, Greg M., *Film Structure and The Emotion System*, Cambridge University Press, 2003.
- [21] STIOPUL, Savel, *Despre natura cinematografului și alte eseuri*, Éditions Antet, Bucuresti, 2000.
- [22] ZILLMANN, Dolf, *Anatomy of Suspense*. dans Percy H. Tannenbaum: *The Entertainment Functions of Television*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale, New Jersey, 1980.
- [23] ZILLMANN, Dolf, BRYANT, Jennings, ROSKOS-EWOLDSSEN, David, CANTOR, R. Joanne, *Communication and Emotion: Essays in Honor of Dolf Zillmann*, Lawrence Erlbaum Associates, 2003.