

PSYCHANALYSE ET CINÉMA



Point de fuite #2, photomontage de Katheryne Pichette, 2010

Le cinéma : rebut, rébus et ressource pour le psychanalyste.

par André Jacques

En travaillant à ce texte, j'ai retracé un film vu il y a très longtemps et dont le souvenir ne m'a jamais quitté. Je n'avais retenu de ce film qu'un titre, dont je n'étais pas du tout sûr qu'il était le bon, la texture grumeleuse de l'écran du téléviseur noir et blanc *Motorola* où je l'ai vu (version rudimentaire du cinéma-maison), une prenante musique d'orchestre à cordes et quelques images : celles d'un garçon d'une dizaine d'années, vivant avec sa mère à la campagne ou dans une petite ville des États-Unis et à qui il arrivait une chose inouïe. Cet événement le singularisait totalement dans son milieu et avait rendu l'homme qui s'occupait affectueusement de lui, son grand-père, très perplexe. Du jour au lendemain, les cheveux de ce garçon étaient devenus verts. Ni lui, ni

personne autour de lui n'avait la moindre idée de ce qui avait pu provoquer cela. Sauf que ce brusque changement était survenu le lendemain du jour où le garçon apprenait, à l'encontre de ce qu'on lui avait fait croire, que son père, dont il attendait le retour d'Europe en héros de la Deuxième Guerre, était mort au combat...

Les traces en moi de cette histoire s'arrêtent sur les images du visage bouleversé du garçon ne comprenant rien à ce qui lui arrive, devant malgré tout continuer d'aller à l'école, où il doit braver le sarcasme de ses camarades et vivre avec quelque chose de lui qui lui parle un langage aussi douloureux qu'énigmatique...

Est-ce que ce film a à voir avec ma vocation de psychanalyste aux prises avec l'inquiétante singularité et les poignantes énigmes d'autrui, autant qu'avec les siennes propres ? Chose certaine, *The Boy with the Green Hair* (tel est, conforme à mon souvenir, le titre de ce film de Joseph Losey, sorti sur les écrans en 1948), est avec moi depuis la plus grande partie de ma vie. Les images de cette œuvre ont contribué à me façonner et elles y contribuent sans doute toujours. Et je ne suis certainement pas le seul enfant d'après-guerre à avoir été fondé et pétri dans des images cinématographiques.

Dans la pratique de la psychanalyse et de la psychothérapie, on voit d'ailleurs couramment des indices de ce façonnement de l'imaginaire par le cinéma.- Ainsi en est-il de ce patient qui me raconte un cauchemar où sa maison est hantée par un démon qui envoie des centaines d'insectes sur le plancher, fait couler un liquide glauque du plafond et fait émettre du mur des grattements et des grincements... « Tout à fait comme un vrai film d'horreur », me précise-t-il, qui se surprend à trois reprises à dire « film » pour « rêve ». Le thème de l'influence du cinéma sur l'homme contemporain a fait l'objet de tant d'analyses, que point n'est besoin ici

de s'y attarder. Jusqu'où dans l'appareil psychique le façonnement a-t-il cours ?¹ Cette question reste à débattre. Mais le référent cinématographique semble bien installé tout au moins dans le langage de la plupart de nos contemporains.

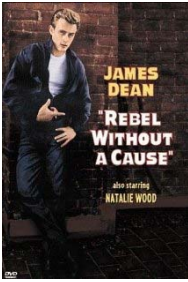
Dans les années cinquante, où remontent mes souvenirs du film de Losey, psychanalyse et cinéma avaient déjà derrière eux une bonne trentaine d'années d'une cohabitation souvent houleuse précédée d'un quart de siècle où ils se sont à peu près ignorés (du moins fut-ce le cas pour la psychanalyse à l'égard du cinéma).

Même si les deux sont nés à quelques années près, à l'orée du XXe siècle, l'art des « vues animées » et la science de l'inconscient n'en proviennent pas moins de deux univers diamétralement opposés. Alors que l'un est issu des bricolages ingénieux et inspirés de deux industriels français peu au fait, au départ du moins, de ce à quoi pourrait bien servir leur invention, l'autre est né dans le giron scientifique de l'empire austro-hongrois, de l'esprit puissant d'un médecin et chercheur soucieux de comprendre et de soulager la souffrance « nerveuse ».

Le cinéma a évolué dans les foires, les salles de spectacles et maintenant, les cinémas-maison *high-tech* et les multiplex, porté par les vagues de la mode et de l'argent, jusqu'à gagner malgré tout le statut d'un art. De son côté, la psychanalyse s'est développée dans le silence feutré des cabinets d'analystes et à même l'attention fiévreuse des congrès savants où argent et mode étaient et sont toujours, en principe du moins, objets de questionnement plutôt que moteurs et valeurs intangibles. A priori, pas grand-chose ne les destinait à se rencontrer.

Sauf évidemment en ceci, lié au fait que l'un et l'autre ont profondément marqué leur époque : psychanalystes et patients-analysants vont au

cinéma, ou du moins voient-ils des films, et ce qu'ils y voient les interpelle à tous les niveaux de leur psyché. Par ailleurs, producteurs, scénaristes et réalisateurs ne peuvent éviter de puiser à un moment ou à un autre, parfois sans le savoir, dans ce que la psychanalyse a déposé ce dernier siècle dans le fonds culturel occidental. Ou du moins dans ce qui reste de cette discipline cent ans après sa conception. –



On peut signaler à cet égard une période du cinéma hollywoodien où la lettre, sinon l'esprit de la psychanalyse a inspiré plus d'un scénariste et réalisateur. Sortis sur les écrans dans les années cinquante, *Rebel Without a Cause* (1955) de Nicholas Ray et *East of Eden* (sorti la même année,) d'Elia Kazan sont deux fables aux très forts accents oedipiens, du propre aveu des réalisateurs, qui ne se cachaient nullement d'avoir puisé avec leur scénariste respectif à même l'œuvre de Sigmund Freud. Michel Schneider a illustré dans *Marilyn, dernières séances* (Grasset, 2006) la profonde et souvent perverse *love-affair* qui a prévalu dans ces années-là entre le cinéma d'Hollywood et tout au moins une certaine psychanalyse portée entre autres par Ralph Greenson, « psychanalyste » de miss Monroe. Quant à l'intérêt des cinématographes européens pour la « science des rêves », les pages qui suivent l'abordent directement.

Est-ce à dire que l'examen des liens entre ces deux éléments de culture appartient à l'historien, au sociologue ou à l'anthropologue culturel, sous l'égide de forums et de travaux intitulés *Cinéma et Psychanalyse*, en contrepartie de colloques titrés *Cinéma et société* ? Et donc que le

psychanalyste n'a que faire, à strictement parler, d'un regard trop attentif sur la réalité cinématographique, sauf à y œuvrer en termes de *psychanalyse appliquée* ? Peut-être est-ce le cas, au bout du compte. Mais l'association tout au moins de contiguïté entre ces deux réalités est trop ancienne et l'intrication trop complexe pour qu'on puisse s'en tirer à si bon compte. S'il est vrai que le cinéma s'est laissé librement féconder par la psychanalyse², même si les rejetons de cette union brillent rarement par leur finesse et leur profondeur, la psychanalyse, ou du moins plusieurs psychanalystes, sinon la plupart d'entre eux, entretiennent avec le cinéma depuis au moins trois-quarts de siècle un rapport pétri de paradoxes. Et sans doute que le terrain pulsionnel où la relation s'établit et s'entretient, nommément celui de la pulsion « scopique », y est pour quelque chose.

L'analyse approfondie du lien entre la psychanalyse et le cinéma, tel qu'il se déploie jusque dans la clinique psychanalytique serait à l'ordre du jour d'un examen plus vaste. Celui-ci pourrait porter sur tout ce qui à la fois fascine et rebute les psychanalystes, les plongeant ainsi dans les tourments parfois délicieux de l'amour-haine. C'est dans cette optique que j'examinerai non pas l'ensemble de cette problématique, mais plutôt un épisode remarquable de la relation entre psychanalyse et cinéma, pour ensuite tirer de cet incident quelques enseignements sur la psychanalyse et ses singularités. Je poursuivrai en explorant en quoi et comment le cinéma, en sus d'avoir parasité la psychanalyse et de constituer pour elle une sorte de rébus, peut lui servir de ressource.

L'affaire du film



Le Gloria Palast de Berlin, c. 1925

Le 24 mars 1926, la compagnie cinématographique *Universum Film Gesellschaft* (UFA) présentait la première du film *Geheimnisse einer Seele* (...) (« *Les secrets d'une âme – ou- l'étrange histoire du professeur Felman*») produit et scénarisé par Hans Newman et réalisé par Georg Wilhelm Pabst. L'événement eut lieu au *Gloria Palast*, la salle de cinéma qui était alors la plus vaste (1200 sièges), la plus moderne et la plus en vogue de la capitale allemande. Au terme de la projection, les spectateurs applaudirent longuement et chaleureusement un spectacle qui semblait les avoir profondément touchés.



Le film raconte l'histoire d'un chimiste peu à peu gagné par une phobie des couteaux et par l'obsession, pour lui aussi terrifiante qu'incompréhensible, de poignarder sa femme. Il est à ce point tourmenté par ces images qu'il envisage le suicide. Au cœur de sa crise, il décide de consulter un psychanalyste qu'il avait rencontré par hasard quelque temps auparavant. Après une entrevue d'évaluation, le traitement débute. Analyste et patient examinent ensemble la situation de vie de ce dernier, son histoire, en particulier celle d'un triangle

amoureux remontant à son enfance et à celle de son épouse, et bien sûr, ses rêves. Après une assez longue période de temps, au cours de laquelle l'homme quitte le domicile conjugal pour se réfugier chez sa mère, il se remet de son angoisse phobique des couteaux et de l'impuissance sexuelle qui l'affligeait et revient avec son épouse, qui le gratifie enfin de l'enfant et héritier si longtemps désiré. - *Ende*.³

L'œuvre de soixante minutes illustre à grands traits les affres d'une symptomatique de type phobique, la mise en place d'une « cure psychanalytique », et l'évolution de celle-ci à travers l'analyse des rêves et fantasmes du patient. L'histoire frappe par l'optimisme naïf de sa conclusion, qui reflète évidemment beaucoup plus les espoirs de toute personne affligée de troubles nerveux (et, secrètement, de tout analyste ?) que la réalité clinique. Mais le film constitue aussi une représentation aussi précieuse que non voulue de ce qui se passait en 1925 entre analyste et analysant. Ou du moins, bémol important, de ce qu'en aurait vu un observateur, ou l'œil d'une caméra.

Cette qualité de véridicité est liée à la facture de *Les secrets d'une âme*, marquée par le style développé principalement par Pabst, celui de la *Nouvelle objectivité*. A la différence de l'expressionnisme, qui régna en Allemagne dans la première moitié des années vingt au cinéma (chez Wiene, Lang, Murnau *et al.*) aussi bien qu'en peinture (chez Dix, Kandinsky, Kokoschka, Munch, Shiele *et al.*) ce nouveau style se caractérise par une vision plus objective, plus « neutre », voire résignée, de la réalité : profusion de gros plans, mise en exergue de la matérialité des objets et de l'environnement. En pratique, un film produit et réalisé de cette façon peut s'apparenter à plusieurs films italiens néo-réalistes des années 50 et 60. Mais les scènes de rêves du film ne sont pas sans rappeler le style expressionniste, ce qui fait ressortir encore mieux la

qualité douloureusement réelle des tourments du patient (Roters, 1982)...

Le film eut un succès retentissant, autant auprès de la critique que du public. On salua cette œuvre comme une entreprise aussi audacieuse qu'originale. Des versions états-unienne, autrichienne, anglaise et française contribuèrent à la réputation internationale du film.

L'auditoire berlinois avait été bien préparé à visionner cette œuvre. C'est principalement le contenu de cette préparation, ainsi que les étapes de la pré-production, qui ont constitué la matière de l'intense conflit suscité par ce film dans le milieu psychanalytique, conflit qui fonde sans doute la méfiance rencontrée à ce jour dans maintes sociétés psychanalytiques à l'égard du cinéma comme « machine », sinon comme art.

D'abord, la puissante compagnie productrice du film avait largement diffusé, plusieurs semaines avant la première, une réclame comprenant huit descriptions du style et du contenu du film. Par ailleurs, lors de la projection elle-même, les spectateurs s'étaient vu offrir à l'entrée un programme sur papier glacé préparé par le périodique cinématographique berlinois le plus influent de l'époque, le *Illustrierter Film-Kurier*. En six pages de texte accompagné de trente-deux photos, le document détaillait l'histoire raconté par le film.

Enfin, deux écrits de Hanns Sachs, qui était alors analyste-didacticien, avaient préparé le terrain d'une façon plus spécifique. Dès 1922, Sachs avait publié *Elemente der Psychoanalyse*. Tiré à 5000 exemplaires, vulgarisation intelligente des grands principes de la psychanalyse, ce petit livre avait grandement contribué à la popularisation de cette discipline. Quatre ans plus tard, peu de temps avant la sortie du film, Sachs avait produit un fascicule de trente-deux pages, en vente dans les

librairies, intitulé *Psychoanalyse. Rätsel des Unbewussten (La psychanalyse. Enigme de l'inconscient)*. Ce document reliait la description des principaux concepts psychanalytique à la présentation de ces derniers dans le film de Pabst.

Il faut souligner que Sachs avait été fortement appuyé dans cette affaire par Karl Abraham, « rocher de bronze » de Freud et président, à l'époque, de l'Association internationale de psychanalyse. C'est à Abraham que le producteur Neuman avait présenté, dès juin 1925, un avant-projet du film. Neuman se disait un fervent de la psychanalyse, qu'il connaissait en particulier par la lecture des « Cinq leçons... » (Freud, 1910). A titre d'introduction, le film illustrerait, à l'aide d'exemples pertinents, le refoulement, l'inconscient, le rêve, l'angoisse, etc. Suivrait une histoire de cas présentant une vie humaine à la lumière de la psychanalyse et montrant la guérison de symptômes nerveux...

Il s'agirait d'un film « éducationnel » (*Lehrfilm*) accompagné d'un livret qui en détaillerait le contenu, comme il en existait déjà des centaines, voués à la reconstruction du pays, dans le répertoire filmique allemand d'après 1917. La production et la réalisation seraient assurées par la petite compagnie de Newman, ce qui faciliterait le contrôle des psychanalystes sur le produit final. La proposition était assortie de conditions financières intéressantes et d'une garantie ferme à l'effet que serait soigneusement évité tout ce qui, dans cette entreprise, pourrait apparaître préjudiciable à la Cause.

Abraham soumit cette offre à Freud, qui n'en fut pas particulièrement impressionné. Dans sa réponse à la lettre de son homme de confiance où ce projet était exposé, il répondit : « Je ne considère pas qu'il soit possible de faire de nos abstractions une représentation plastique qui soit respectable ». Freud s'en remettait néanmoins au bon jugement

d'Abraham pour qu'il ne collaborât jamais à quelque chose qui pût nuire à la psychanalyse. Il continuait en lui faisant certaines recommandations sur les procédures à suivre dans cette affaire (Abraham, H. & Freud, E., 1965, cité dans Ries, 1995).

Il est utile de rappeler ici les démêlés que Freud venait à peine d'avoir avec le monde du cinéma. Au mois de décembre 1924, Samuel Goldwyn, le magnat du cinéma états-unien, avait fait savoir aux quotidiens de son pays qu'il s'apprêtait à rendre visite au « grand spécialiste de l'amour », Sigmund Freud, pour lui faire une offre alléchante. Goldwyn offrait \$100.000 à Freud pour sa collaboration, et le droit d'utiliser son nom, en vue d'un film portant sur « les grandes histoires d'amour de l'humanité ». Freud devrait soit écrire lui-même le scénario, soit servir de consultant auprès de scénaristes hollywoodiens... La réponse ne se fit pas attendre. Le 24 janvier 1925, le *New York Times* titrait "*Freud Rebuffs Goldwyn. Viennese Psychoanalyst is Not Interested in Motion Picture Offer*" [« Freud repousse Goldwyn. Le psychanalyste viennois n'est pas intéressé par l'offre de film »] (Gay, 1988). On peut penser que cette histoire se situait dans la droite ligne de la méfiance viscérale de Freud à l'égard de l'Amérique (Freud, 1927 et 1930).

Ce qui advint par la suite, entre les lettres d'Abraham et de Freud et la première du film, équivaut ni plus, ni moins qu'à un dérapage du projet à la faveur des exigences de la machine cinématographique. Cette tournure des événements assombrit singulièrement la relation entre Freud et Abraham, ainsi que les derniers mois de la vie de ce dernier, qui mourut d'une maladie fulgurante le 18 décembre 1925, avant même que le film ne soit complété. C'est l'enchaînement particulier de cette affaire qui fit dire à plusieurs psychanalystes que tout dans cette histoire avait tourné court : le moment choisi, la structure de production, l'auditoire,

l'équipe de tournage, la distribution, la musique : tout, y inclus les recommandations des conseillers psychanalytiques.

Voici ce qui se passa. La compagnie de Neuman fut avalée par la section culturelle de la *Universum*, de loin la plus grosse compagnie cinématographique d'Allemagne; l'histoire et le scénario furent modifiés par la nouvelle équipe de production; la réalisation, qui devait être assurée par Neuman, spécialiste du film éducationnel, fut confiée à Pabst, qui n'avait rien à voir avec le rayon éducation, mais était plutôt réalisateur de longs métrages modernes, tel son récent *La rue sans joie* (*Die freudlose Strasse*), qui lançait en 1925 la carrière de la grande Greta Garbo; la publicité et l'information sur le film entraient en flagrante contradiction avec le principe de sobriété auquel Freud et ses disciples tenaient tant. Enfin, le nom même de Freud y était librement cité (et ce, dans des termes aussi obséquieux que triomphalistes), contrairement à l'interdiction formelle du maître de la Bergasse à cet effet.- Un belle perte de contrôle en effet.

Une intense correspondance entre les pontes de la psychanalyse d'alors avait précédé le lancement du film et suivi sa diffusion. Jones, Eitington, Ferenczi, Rank, ainsi que Bernfeld et Storfer, les éditeurs officiels des *Gesammelte Werke* (les œuvres complètes de Freud), qui avaient en tête un projet de film concurrent, échangèrent les uns avec les autres, et chacun avec Freud, des lettres critiques et accusatrices prenant pour cibles Sachs et Abraham. Ces derniers arguèrent que l'offre faite initialement par Neuman ne faisait que souligner le dilemme devant lequel la psychanalyse se trouvait en 1925, soit, « être ou bien popularisé, ou bien damné »⁴ et qu'il aurait été « monstrueux » de ne pas répondre favorablement à cette proposition. Pour eux, le choix d'aller de l'avant avec ce projet avait été fait dans le meilleur intérêt de la Cause. Quant au geste de confier la réalisation du film à Pabst et à son équipe

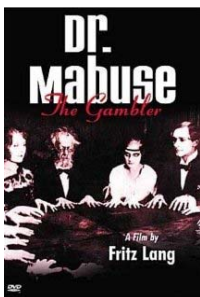
technique hautement qualifiée, cela avait constitué une véritable aubaine pour la popularisation éclairée de la psychanalyse...

Rien de ces arguments ne calma toutefois l'aréopage. La machine 'cinéma' avait heurté, par delà les susceptibilités personnelles et les questions de justesse théorique, l'entité complexe qu'était déjà la machine 'psychanalyse'. Les deux frères jumeaux venaient de connaître leur premier affrontement, dans lequel le plus silencieux des deux était de loin le plus outré.

SCOPIQUE ET POLITIQUE

Cette *affaire du film* appelle deux ordres de réflexion. Une dans le registre qu'on pourrait qualifier de politico-stratégique et l'autre relevant du point de vue psychanalytique comme tel et gravitant autour de la notion de scopique.

Il est remarquable que depuis que le cinéma s'est donné les moyens de produire et de présenter des histoires le moins élaborées, c'est lui qui est allé vers la psychanalyse, et non l'inverse. La psychanalyse était et demeure susceptible de servir d'une inépuisable source de thèmes et de sujets de films, à commencer par le leitmotiv si fécond du docteur exerçant son ascendant sur des patients plus ou moins consentants ou démunis.



C'est ainsi que le cinéma allemand d'après la Grande Guerre avait produit des films tels ***Das Cabinet des Dr Caligari*** (1919),

de Robert Wiene, ***Dr Mabuse der Spieler*** (1922), de Fritz Lang ou ***Shatten*** (1922) de Arthur Robeson, qui faisaient de l'abus de pouvoir de docteurs de l'âme leur matière principale, puisant aussi à même le mythe de Faust et diabolisant de ce fait le savant médocastre. Ce faisant, ils traitaient la discipline fondée par Freud avec une grande désinvolture, pour servir leurs fins esthétiques, plutôt que pour informer. Ils n'étaient en cela guère différents de ces revues populaires qui alimentèrent à leur avantage le scandale inhérent à une discipline faisant de l'inconscient et de la sexualité des moteurs fondamentaux de l'humanité. Et ce sans-gêne n'allait pas s'arrêter, si l'on en croit des films états-uniens assez récents, tels *The Seven Percent Solution* (1976) et autres *Lovesick* (1983).

Il y a sans doute dans la logique interne du cinéma des partis-pris qui sont irrémédiablement a-, si ce n'est anti-psychoanalytiques et il n'est guère abusif de voir ces attitudes comme des manifestations de la « résistance à la psychanalyse ». Il est remarquable que le texte *Les résistances contre la psychanalyse* (Freud, 1925) ait été publié en plein cœur de cette affaire.

S'il est des exceptions notoires à cette affirmation [pensons à la plupart des films de Bernardo Bertolucci, à ceux du grand Ingmar Bergman et au récent ***Eyes Wide Shut*** (1999) de Stanley Kubrick] combien de réalisateurs et de producteurs pensent leur métier comme celui d'amuseurs, et leur place dans la société comme celle d'un rouage d'une immense mécanique financière et économique. Avant tout, faire tourner la roue de l'*entertainment business*. Tant mieux si le public en est édifié, tant pis s'il en est abruti. Et tant pis aussi si les tenants et praticiens de la prétendue science de l'inconscient prennent ombrage de références à leurs procédés.

Devant cet état de fait ne datant pas d'aujourd'hui, et dont Freud avait certainement saisi la logique, il était normal que la psychanalyse se protégeât et que le cercle de Vienne exerçât à l'égard de toute sollicitation provenant des milieux cinématographiques une vigoureuse prudence. Les dangers de spoliation, de banalisation et de dénaturation étaient bien réels. L'objection de Freud à la tentative de « faire de nos abstractions une représentation plastique qui soit respectable » était par ailleurs d'autant plus pertinente qu'en 1925, le cinéma était muet. Quel paradoxe de prétendre décrire la *talking cure*, la cure par la parole, par un spectacle sans parole et des images animées entrecoupées d'intertitres !

Mais par-delà cette particularité, la défense du milieu psychanalytique des années vingt contre la transformation des abstractions (et des pratiques) psychanalytiques en images filmiques s'inscrit dans un persistant mouvement de résistance à des sollicitations provenant de tous azimuts.

Ainsi la psychiatrie a-t-elle tenté avec vigueur de faire de la psychanalyse sa bonne à tout faire et elle y est parvenue dans bien des milieux. On connaît maintenant le coût encouru par l'acquiescement de maints psychanalystes à cette annexion. La psychologie a plus ou moins réussi, du moins aux États-Unis, à inscrire la psychanalyse comme un de ses départements. Maints philosophes ont décerné aux thèses psychanalytiques le statut d'arcanes d'une *Weltanschauung* et ont tenu à déployer ces arcanes sur un plan philosophique. L'art surréaliste s'est non seulement inspiré de la psychanalyse, mais a prétendu, du moins par certains de ses tenants, que la voie de l'inconscient telle que frayée par les psychanalystes et leurs analysants était LA voie à la création artistique...

A tout prendre, le cinéma est loin d'être le seul à avoir sollicité la psychanalyse et à avoir tenté d'établir avec elle des *joint-ventures* dans lesquelles l'âme de celle-ci se trouvait menacée. L'histoire de la psychanalyse n'est-elle pas une longue suite de luttes contre des forces internes et externes tendant à la faire dévier de la course imprimée dès le début par son concepteur et fondateur ?

Compte tenu des dangers d'enfermement, de sclérose et d'inceste que comporte ce souci de pureté (Mauger et Monette, 1999.), on ne peut que reconnaître le bien-fondé de la résistance psychanalytique aux pressions « politiques » exercées sur elle par tant de machines. Ces pressions furent et demeurent énormes (du moins là où la psychanalyse a encore quelque statut) et la tentation est toujours là d'effectuer des compromis. La réduction comme peau de chagrin de la place de la psychanalyse dans la société tient-elle à son refus des compromis, ou bien à sa trop grande acceptation de ceux-ci ? Vaste question.

« On est prié de fermer les yeux⁵ »

En deçà des implications politiques de l'attitude des psychanalystes de la première génération à l'égard du cinéma, il est un autre niveau de résistance ayant trait, celui-là, à ce qu'on pourrait appeler le scopique. J'utilise ce terme comme substantif (comme on parle de dynamique ou d'économique) pour désigner l'ensemble des processus, des forces et des conflits psychiques ayant trait au regard.

On peut se poser bien des questions sur le fait que cette pulsion partielle qu'est la pulsion scopique n'ait reçu de Freud qu'un traitement si limité. Il en parle dans *Les trois essais sur les théories sexuelles* (1905), en 1910 dans *Le trouble psychogène de la vision dans la conception*

psychanalytique et, de façon plus substantielle, quoique, de son propre aveu, incomplète, dans *Pulsion et destins des pulsions* (1914), où le désir de voir et d'être vu est utilisé comme un exemple *princeps*.

Or, écrit Gérard Bonnet dans un article fort éclairant (1993), Freud continue, tout au long de cette théorisation sur la pulsion de voir, à se référer à l'aspect purement extérieur du voir comme fonction, alors même qu'il veut souligner que cette pulsion partielle, à l'instar de toute pulsion, prend sa source dans des sollicitations internes et fonctionne selon des lois spécifiques à cette intériorité. En tant que pulsion, le scopique serait plutôt, selon Bonnet, créateur d'images intérieures fabriquées à partir des « restes » de nos sensations et organisateur de celles-ci, qu'il structure selon des lois qui lui sont propres. Ainsi, poursuit Bonnet, « Y aurait-il production du fantasme 'Un enfant est battu', avec ses diverses variantes, sans l'intervention [du scopique], sans la mise en scène et la structuration de tout le vécu traumatisant introduit jour après jour par le jeu de [ce processus] ? [...] Ce rééquilibrage est indispensable au fonctionnement psychique tout entier, et beaucoup de troubles psychiques proviennent de ce que ce travail [de la pulsion partielle de voir] est bloqué ou qu'il est demeuré en arrêt. » (p. 10)

Bonnet relie cette omission de développer le scopique dans le registre proprement pulsionnel (plutôt que simplement sensoriel) au moment où, dans l'œuvre freudienne, la pulsion partielle est mise à jour. Ce moment est celui où Freud et son entourage s'intéressent vivement aux comportements bizarres ou aberrants des voyeurs et des exhibitionnistes, des enfants, dont la passion pour le savoir passe souvent par l'exhibitionnisme et le voyeurisme, et des hystériques, dont les troubles visuels peuvent être particulièrement spectaculaires. Or ce poids accordé à la perversion serait responsable du défaut d'avoir opéré à l'égard du voir une distinction claire entre sa qualité de fonction et sa

qualité de pulsion (partielle). Et cette distinction insuffisante pourrait très bien expliquer, si tant est que voir et perversion semblent si liés, la méfiance de Freud à l'égard du voir. Ou tout au moins le fait qu'il ait si peu élaboré de ce côté.

Verrait-on aussi dans le sous-développement de la métapsychologie quant au scopique une des raisons de la suspicion avec laquelle le cercle viennois accueillit les initiatives cinématographiques de Sachs et d'Abraham ? Il est tentant de le conclure. Mais cette conclusion serait un peu hâtive. En tous cas, elle ferait l'économie de deux autres facteurs non moins importants dans l'invitation à *fermer les yeux*, dont l'un tient à la culture personnelle de Freud et l'autre, à un des socles sur lesquels repose la psychanalyse.

Gérard Bonnet (*ibid.*) avance une autre raison pour laquelle Freud n'a pas poussé davantage l'examen de la pulsion de voir. « Cette pulsion, écrit Bonnet, débouche inévitablement sur des images. Or celles-ci renvoient à un tabou profondément ancré dans sa culture d'origine ». Karim Jbeilli (2002) reprend le même argument en avançant que judaïsme et islam ont en commun une position de retrait et de pudeur à l'égard du voir, contrairement à l'Occident chrétien, qui a adopté un dieu visible qui va jusqu'à se faire dénuder, montrant ainsi sa souffrance et sa pureté. Et J. Clair (1991) insiste dans le même sens quand il conclue que la divinité dont Freud, dans son athéisme, s'est résolument écarté est véritablement un *deus absconditus*.



Statuette d'un sphinx ,
du cabinet de S. Freud

Ainsi, toute la culture personnelle de Freud l'éloignait de l'image. On sait sa réticence à l'égard du théâtre, qui n'était sans doute pas que le fait de sa légère agoraphobie, ainsi qu'à l'égard de la peinture (Grosskurth, 1991), dans une Vienne pourtant si féconde en matière d'art visuel. Sa fascination pour la sculpture et pour les figurines de l'Antiquité, dont il agrémenta son cabinet, a quelque chose de paradoxal. Freud dit bien combien ces objets, dont il entreprit une collection impressionnante à la suite de la mort de son père (1896), n'ont cessé de l'inspirer dans tous ses travaux. Mais n'était-ce pas là aussi une façon pour lui de braver l'interdit biblique à propos des idoles, alors que sa réticence à l'égard de représentations en images de scènes « ordinaires » de la vie demeurerait entière ? Chose certaine, Freud a plus d'une fois insisté, comme je l'ai déjà rapporté, sur le fait que selon lui, la psychanalyse ne se prête à aucune sorte de représentation cinématographique⁶.

- À cet égard, on peut méditer sur le point de vue du romancier Julien Gracq concernant l'« adaptation » cinématographique d'un roman. « Tout se passe, avance l'auteur de *Le Rivage des Syrtes*, comme si le romancier ou le lecteur de romans disposaient de plusieurs écrans : ils voient les choses de face, mais parallèlement, l'auteur ayant la possibilité de retourner en arrière, d'utiliser les divers temps du verbe, le présent cohabitant avec le futur et le passé, il existe aussi des écrans latéraux où ils perçoivent d'autres éléments. Tandis qu'au cinéma, le *flash-back* est

un procédé brutal, qui consiste à plaquer un morceau du passé. Dans le roman, le jeu est continu, ce qui crée une irréalité ; en outre, il escamote les trois quarts des scènes qu'il décrit » (11). Le parallèle avec cet avatar de l'inconscient et du préconscient qu'est le rêve est frappant. L'est aussi le rapprochement avec la métapsychologie, que Freud a qualifiée sinon de roman, du moins de « folle du logis ». Par sa résistance à la figuration filmique de la psychanalyse, Freud aurait-il voulu préserver l'ancrage de son rejeton dans l'expérience onirique et garder celui-ci contre le schématisme « brutal » qu'il appréhendait ? -

Quoi qu'il en soit, en plus des réticences provenant chez Freud de sa culture d'origine et de l'accident historique lié dans son œuvre au sous-développement de la théorie du scopique, la « résistance » freudienne au cinéma et, plus largement aux images, prend racine dans un des fondements, sinon LE fondement, de la psychanalyse autant comme théorie que comme praxis : le primat du psychique et son corollaire, celui de la parole.

Jean-Bertrand Pontalis (1977) a souligné combien la rencontre de Freud avec Charcot avait été à cet égard décisive. L'influence du médecin de La Salpêtrière s'est toutefois opérée en repoussoir. Car l'espace qui s'est ouvert pour Freud lors de son séjour à Paris en 1885, « Charcot en a découpé les contours par exclusion », écrit Pontalis. L'espace de Charcot était avant tout spectaculaire. La force de ce grand médecin a été de permettre et de promouvoir la sortie au grand jour et, de ce fait, l'étude scientifique du délire histrionique de la « grande » hystérie. S'il ignorait qu'il était lui-même soumis à la mise en scène complaisante du désir de « ses » hystériques, il permettait tout de même à celles-ci de s'extraire du monde quasi-carcéral où on les confinait depuis des siècles, quand on ne les faisait pas monter au bûcher. Et surtout, il reconnut que ses malades étaient invariablement mues par « la chose sexuelle ».

Or le jeune Freud a tiré des spectacles produits et réalisés par Charcot, ainsi que des commentaires les accompagnant, un enseignement qui ne s'est pas démenti tout au long de son œuvre et qu'on pourrait intituler, avec Pontalis, « le non-spectacle de l'Autre Scène ». Ce que l'expérience parisienne a favorisé chez Freud, c'est la conception et l'élaboration de la notion d'espace psychique, à l'égard duquel l'espace visuel est souvent, sinon invariablement, défense ou solution de compromis, comme le cinéma intérieur du rêve ne cesse de nous le démontrer. Entre la scène toute visuelle de la consultation de Charcot et la scène invisible, psychique, du cabinet de Freud, « entre l'espace trop plein et l'espace trop vide », poursuit Pontalis, la rupture a été consommée, irrévocable. Elle ne s'est jamais démentie.

Ne serait-ce pas ici la véritable raison, ou du moins la principale, du refus par Freud de reconnaître la valeur de toute représentation visuelle des « abstractions » de la psychanalyse : cette discipline, en deçà des notions qui en rendent compte, œuvre en matière d'intériorité, de psychisme. L'échec de la mise en image est patent, par exemple, dans la mise en scène cinématographique de cet événement psychique qu'est un rêve.



Un rêve, tiré du film *Les secrets d'une âme*

L'expressionnisme auquel Pabst a recours pour rendre compte des rêves du professeur dans *Les secrets d'une âme* ou le surréalisme de Salvador Dali dépeignant le rêve d'un personnage d'un film de Hitchcock sont « de

pure convention cinématographique, sans grand rapport avec ce que nous rêvons en fait », écrit Alain de Mijolla (1994).

Tout spectateur d'un film peut reconnaître de multiples points communs entre ce qu'il voit sur l'écran de cinéma et ce à quoi il « assiste » la nuit, bien endormi, et dont il est en fait autant le producteur, le réalisateur, le scénographe, l'éclairagiste, l'accessoiriste et surtout le monteur, que le spectateur. Mais ce « spectacle »-là, ou tout autre fait de la scène psychique, est en lui-même proprement irreprésentable, soustrait de par sa nature même à tout regard autre que celui dont c'est la scène, « moi » pour les uns, « sujet-en-devenir-et-jamais-défini » pour les autres.

Irrémédiablement soustrait au regard d'autrui, dirons-nous. Mais pas autant à son écoute.

Certains ont vu dans le dispositif analytique tel que façonné par Freud un indice que son auteur était affligé d'une forme de phobie du regard (à preuve, son « Je ne veux pas endurer le regard des autres dix heures par jour... ») ou pire, d'une sorte de cécité auto-infligée de nature hystérique (Grosskurth, op.cit.), défense agie contre son intense voyeurisme. En plus du fait que de telles interprétations, quoique vraisemblables, sont pour le moins tendancieuses (la tendance étant ici de réduire l'apport de Freud à un fruit blet de sa névrose), on ne peut que reconnaître dans leur réductionnisme l'économie d'une prise en compte de la profonde originalité du processus psychanalytique : de se fonder et de s'alimenter à même la parole et l'écoute, plutôt que sur le visible et le regard.

L'espace psychique est-il pour le regard, ou pour l'ouïe ? En tant qu' « intérieur », il ne peut être pour le regard, même si plus d'un patient amorce une séance en disant : « Ce que je veux regarder (et que vous 'regardiez' avec moi), c'est... ». Celui-ci ne « regardera » qu'à travers les

mots et les phrases qu'il prononcera et qu'il entendra et il ne « verra » que ce que des paroles, les siennes et celles de l'autre, l'analyste, lui permettra de mettre en lumière. Ou plutôt : de faire vibrer, ou d'entendre, de s'entendre révéler. « Révéler » : *soulever la voile* de ce que n'était jusqu'alors pas tant caché au regard que passé sous silence, sans voix, au delà ou en deçà des mots.

En contrepartie de la pulsion scopique, pourrait-on poser l'existence d'une pulsion partielle ayant à voir avec une poussée vers la parole à proférer et à entendre ? Paul-Laurent Assoun (2002) avance que oui. Freud lui-même, écrit Assoun, a établi les linéaments métapsychologiques de cette thèse en posant l'« entendu » comme source du surmoi (Freud, 1923). Et Jacques Lacan est plus d'une fois revenu sur la notion d'une pulsion invocante *sui generis*, faisant de la voix le vecteur de l'expérience le plus proche de l'inconscient⁷. Cette notion de pulsion invocante, homologue du versant actif de la pulsion scopique, pourrait-elle ou devrait-elle comprendre un versant passif (une pulsion « écoutante » ?). Quoi qu'il en soit, le moins que l'on puisse dire à ce propos est que ce concept attend toujours élaboration.

Élaborer un film « psychanalytiquement » ?

Cette question sur la pulsion évocante-écoutante nous amène apparemment bien loin du cinéma, sauf en ceci. Elle touche de près la réticence profonde de Freud à l'égard du voir et en particulier du voir construit tel qu'en constitue un film. Car tout film est construit pour faire voir.

Le cinéaste a dans sa lignée d'ancêtres le montreur de foire qui faisait parfois grossièrement appel au voyeurisme d'un public friand de « monstres », d'êtres difformes, étranges, inquiétants, tout juste bons à donner lieu à des « monstrations » aptes à rassurer les spectateurs-voyeurs sur leur propre intégrité physique et psychique. Le montreur orchestrait des spectacles par lesquels il donnait (ou plutôt vendait) à voir. Et ce don (ou cette vente) de voir se destinait aux demandeurs, aux acheteurs de spectacles, à qui il en mettait plein la vue, dans les silences avides ou embarrassés entrecoupant les aboiements verbaux qui ponctuaient l'exhibition. Le scopique à son plus primitif, faisant appel à ce que les détracteurs de ces attractions nommaient les bas instincts. Les spectacles pornographiques plus ou moins *hard* de notre début de XXI^e siècle sont de la même eau.

Le cinéaste a évidemment aussi d'autres ancêtres plus nobles, tels les Sophocle, Shakespeare, Racine, Marivaux, Tchekhov, Ionesco, Beckett, Tremblay et leurs metteurs en scène, qui furent et sont tous aussi des montreurs. Mais pour spectaculaire qu'il soit, le théâtre ne fait pas que faire voir. Il fait aussi entendre. Il fait vibrer l'espace scénique de paroles poétiques, exaltantes, profondes, drôles, qui s'adressent la plupart du temps aux couches plus « civilisées » et souvent plus profondes de la psyché...L'écart entre le simplisme cru des spectacles de foire et le raffinement du théâtre, le cinéma l'a connu dans le déploiement de son histoire. De *L'entrée du train en gare de La Ciotat*, des frères Lumière, en 1895, (exhibition bien innocente, il est vrai) aux chefs-d'œuvre d'un Bergman, d'un Almodovar ou d'un Egoyan, où images, paroles et musique sont la matière indissociable d'une même trame, il y a le pas décisif d'une élaboration aussi psychique qu'esthétique.

Entre ces deux moments, il y eut évidemment l'apparition du cinéma parlant qui, dès 1930, introduisit ce que d'aucuns virent à l'époque

comme une nuisance à la beauté et à la force des images : le son de voix, de bruits et de musiques. Depuis lors, le cinéma ne fait pas que faire voir, il fait aussi entendre. Et ce qu'il fait voir et entendre lui mérite d'emblée (ou du moins ce mérite revient-il à un certain cinéma) le statut d'un art, en parallèle avec la peinture, la musique, la littérature.

Cela ne signifie toutefois nullement que ce qu'on entend d'un film puisse être traité comme le matériau sonore que génère un patient en analyse. Ce qu'un film fait entendre n'est jamais qu'un tissu sonore méticuleusement construit et hautement secondarisé. De plus, le réalisateur, quels que soient sa notoriété et son ascendant, n'en est qu'un des nombreux auteurs. Même s'il est aussi le monteur, il doit traiter avec le scénariste, l'ingénieur-son, le responsable des effets sonores et jusqu'au producteur et à la maison qui l'embauche.

De telle sorte que d'adopter devant un film, et en particulier devant les paroles qu'on y entend, la sorte d'attention pratiquée en analyse, espérant ainsi y débusquer quelque vérité sur l'auteur du film (comme cela se pratiqua couramment dans les années 30 et 40 chez les critiques de cinéma dits d'inspiration psychanalytique⁸), est pure lubie. Car un film n'a jamais un seul auteur. Il est toujours la résultante d'une étroite collaboration ancrée à une conjoncture économique, historique, culturelle, et parfois politique, complexe.

D'un point de vue proprement psychanalytique, l'important n'est pas qu'un film fasse voir, ni même qu'il fasse entendre. Car que pourrait-on tirer de valide sur le plan psychanalytique d'un matériau si résolument et profondément construit, si esthétique soit-il ? Qui plus est, d'un « texte » construit par un nombre indéterminé de sujets ou d'instances sociales ? Et avant tout, d'une matière à laquelle il manque à la fois le combustible et le propos du processus psychanalytique, soit, les

associations d'un sujet-analysant telles qu'elles émergent dans le transfert ?

Pour la pratique d'une analyse tant soit peu élaborée d'un film, seul convient un langage de portée et de racine esthétiques, techniques, sociologique ou anthropologiques. En tous cas, les commentaires se prétendant psychanalytiques sur une telle production ne peuvent pas être plus ni autre chose qu'une application forcément boiteuse à un avatar du social d'une grille de notions conçues pour rendre compte d'une tout autre sorte de monde : la réalité psychique. Voilà pourquoi ce qui à mon sens importe dans un film, ce n'est pas qu'il fasse voir, ni qu'il fasse entendre, mais que, sur ce qu'il fait voir et entendre, il fasse parler. Car c'est dans la seule parole sur un film que le spectateur se pose devant celui-ci comme sujet et qu'il est susceptible d'effectuer un certain « travail » d'élaboration.

On pourrait objecter à ce point de vue que « ce qui » voit et entend, c'est bien un sujet, et donc que la parole n'est pas indispensable pour faire du spectateur un sujet. Et il est vrai qu'on dit bien « J'ai rêvé », en voulant dire « C'est moi en tant que sujet qui ai fait ce rêve ». Analystes et analysants savent toutefois combien l'appropriation subjective d'un rêve, ou de tout autre expérience psychique, ne peut faire l'économie de la parole, ni de l'écoute⁹. Freud a bien pratiqué l'auto-analyse de ses rêves et en a tiré d'extraordinaires enseignements. Mais il l'a fait en introduisant les traces en lui de son cinéma nocturne dans le circuit langagier et donc, dans une trame où la silhouette d'un lecteur, ou même d'une foule (souhaitée) de lecteurs, et, avant tout, celle du grand Autre du langage lui-même ne pouvaient pas ne pas se profiler.

MÉTHODES

Tout ceci étant, comment alors concevoir et pratiquer un lien dynamique entre cinéma et psychanalyse ? Autrement dit, comment le cinéma peut-il s'avérer une ressource pour la psychanalyse, par-delà l'énigme ou le rébus constitués par la présence contemporaine de ces deux réalités et dépassée l'époque où la psychanalyse considérait cet art naissant comme une sorte de rebut ?

Notons ici qu'il conviendrait de se pencher également sur la réciproque : comment et jusqu'où la psychanalyse a servi et sert toujours de ressource tout au moins à certains cinéastes. Et aussi, accessoirement, comment le cadre et l'histoire psychanalytiques ont fait l'objet de productions cinématographiques. Mais ce volet mérite un développement qu'on ne trouvera pas ici.¹⁰

Pour commencer à répondre à cette question, il convient d'établir la distinction entre psychanalyse au sens propre, c'est-à-dire, en lien direct avec la clinique, et psychanalyse appliquée, qui consiste en une utilisation plus ou moins serrée de certaines notions ou thèses psychanalytiques pour l'analyse d'un terrain ou d'un objet autre que cliniques. Nous verrons plus loin que l'examen du cinéma en mode de psychanalyse appliquée est la manière de loin la plus ancienne et la plus répandue, avec toutes les caractéristiques d'improvisation et de légèreté dont les pratiquants de cette manière ont parfois fait preuve. Toutefois, des considérations proprement cliniques sur le lien entre la pratique psychanalytique et le cinéma s'imposent.

Quelques bribes de clinique

Un tel examen s'impose avant tout parce que cinéma et psychanalyse sont l'une face à l'autre dans un état d'arrimage avéré. Dans ce sens, le cinéma n'est pas tant une ressource proprement dite qu'un état de fait, une condition de la vie culturelle, une fibre du tissu social à même lequel, chez la plupart de nos contemporains, le processus analytique peut se déployer. Et cet arrimage est si serré qu'on peut être porté, par exemple, à ne pas accorder à du matériel associatif puisant à même un film une attention différente que celle accordée à des associations partant d'un rêve, d'une rencontre fortuite, d'une lecture ou d'une parole entendue. Or ce qui est induit chez le spectateur par un film et qui peut en découler comporte deux caractéristiques propres dont il importe de tenir compte.

D'abord, dû au fait qu'un film est le produit final d'une entreprise collective impliquant des dizaines, voire, des centaines de personnes, ce stimulus constitue une coupe ou un condensé du monde contemporain. S'il peut être assimilé, de par sa forme, à un rêve, et parfois analysé comme tel, il n'est en lui-même le rêve de personne en particulier. Évidemment, une référence à un film dans le cours d'une séance fait de la bribe rapportée l'équivalent de n'importe quel élément associatif advenant à l'analysant. Mais cette bribe provient du « rêve » d'une multitude de sujets, d'un agglomérat ou d'un composite psychiques dont le lien avec la réalité sociale, économique et politique, autant qu'avec la culture ambiantes, est intense, dynamique et complexe. Un film pénétrant dans une psyché individuelle, c'est l'entrée en elle d'un cheval de Troie.

Freud entrevoyait bien cette possibilité quand il récusait, au tout début de *Psychologie des masses et analyse du moi* (1921), toute séparation entre psychologie individuelle et psychologie sociale. Il reconnaissait par là la présence incontournable dudit animal chez chaque individu, dans chaque psyché. Mais pouvait-il prévoir qu'en plus de « ses frères, ses sœurs, son objet d'amour, son professeur », tant d'humains seraient sollicités, voire envahis, par voie de la « culture de masse », non seulement par les images d'autres « autres » si nombreux et diversifiés, mais aussi par des pans entiers de réalités individuelles et collectives fabriquées étrangères à la singularité de leur histoire personnelle ?

La tâche d'appropriation subjective associée au processus analytique s'en trouve évidemment singulièrement complexifiée. Le « travail » d'un film dans une séance ne peut s'effectuer par des voies autres que celles de l'élaboration faite à partir d'un rêve : associations, liaison, prise en compte du transfert en cours, etc.. Mais il pose à l'analyste un double défi. Celui de se distancier de ses propres associations face à ce film-rêve, qu'il a peut-être lui aussi fait-vu, et celui de reconnaître en lui-même la multitude bigarrée et envahissante issue de sa propre ouverture au cheval de Troie du cinéma.

Ce dernier point est particulièrement exigeant, si tant est que ce qui pénètre en nous par cette voie tend à être tenu pour acquis et à ne pas faire l'objet d'une attention dépassant celle accordée aux conditions générales de la vie dans le monde matériel. Or avec le cinéma, chacun est guetté par une sorte de colonisation psychique appelant à une constante vigilance à l'égard de son être-au-monde, ce monde étant, plus que jamais dans l'histoire de l'humanité, disparate, hétérogène, mâtiné et intrusif. Et la colonisation est d'autant plus conséquente qu'on ne la reconnaît pas. Le danger pour l'analyste est ici bien sûr de se vivre

comme « au-dessus de tout ça », alors que quoi qu'il en dise ou pense, « ça » le façonne et le travaille lui aussi.

À cet égard, Félix Guattari, à l'instar de plusieurs autres analystes du film, a souligné le pouvoir identificatoire et aliénant du cinéma, qui fait de celui-ci, si on le compare à la psychanalyse, un « divan de pauvre » (Guattari 1975). Par la fixation des genres et la cristallisation des personnages et des stéréotypes, la plus grande part de la production cinématographique mondiale imposerait au spectateur, qui qu'il soit, une normalisation se situant à l'opposé de la subjectivation et de la singularisation associées à cet autre divan, celui des « riches », qu'est la cure psychanalytique. C'est pourquoi un psychanalyste amené à se plonger dans le flot d'images cinématographiques évoquées par les paroles d'un analysant se doit d'être vigilant à l'égard des idées toutes faites ou des fantasmes clé-en-main véhiculés par un film dont il a peut-être lui-même subi la poussée d'assujettissement¹¹.

L'autre caractéristique des associations issues d'un film a justement à voir avec l'intrusion. Contrairement à la plupart des rêves, et certainement contrairement à la littérature, un film comporte par lui-même une saturation sensorielle de la vue et de l'ouïe analogue à celle qu'occasionne un trauma. Certaines productions cinématographiques sont à cet égard à la limite du supportable, de par le volume et la composition de la trame sonore, mais surtout de par l'intensité et souvent la crudité des images, le tout conçu précisément pour attirer les amateurs de sensations « fortes ». Bien des réalisateurs et des producteurs jouent et parient sur le seuil du supportable et sur le degré de « préparation » du spectateur moyen à vivre ce que lui impose le spectacle du film.

Mais même un film ne comportant pas cette sorte de séduction concertée et paradoxale se situant à la frontière du recevable fait appel, *sui generis*, à une panoplie de moyens qui le rendent plus « vrai » que n'importe quel rêve, tout en gardant du rêve la texture fantasmatique et l'évanescence. Ou du moins un film connaît-il une fin, à l'instar d'un rêve, et implique-t-il, quand l'écran fond au noir, une sortie relative hors de l'espace psychique où le spectateur-rêveur s'est trouvé plonger. Contrairement au rêveur, toutefois, le cinéphile est soumis à une sollicitation psychique exogène (équivalent du reste diurne du rêve) d'une grande intensité, qui vient souvent le chercher là où un rêve peut nous interpeller, sans toutefois qu'il soit juste d'en dire « Ceci est à moi ». Le réalisateur fait tout son possible pour induire chez le spectateur un brouillage des contours du monde de celui-ci et une modification transitoire de son sentiment d'identité. C'est son rôle, son mandat et son art que de manipuler l'univers psychique du spectateur. Pour ce, tous les moyens sont bons qui n'occasionneront pas une fermeture du spectateur, et donc le tarissement des entrées, pour cause de non-pertinence ou d'invraisemblance.

Une condition associée à l'aspect traumatogène d'un film est l'état de conscience dans lequel un spectateur se voit plonger. L'obscurité de la salle de projection, l'envergure physique de l'image, la qualité et le volume du son, le recours au format HD (Haute Définition) du moins dans la plupart des salles de cinéma d'aujourd'hui, ne manquent pas d'induire chez la plupart un état de torpeur, de demi-sommeil, voire, de transe quasi-hypnotique. Or cet état nous rend particulièrement poreux à tout ce qui nous est présenté. Le filtre, le pare-excitation sont lézardés et tout entre en nous à pleine porte. C'est précisément cet état de « possession » que l'on recherche au cinéma : être captivé pour oublier ses soucis, être absorbé dans tout autre chose que sa vie de tous les jours. Partir. Même quand on attend et qu'on recherche d'un film plus et

autre chose qu'un divertissement, on n'échappe pas à cette magie qui altère la conscience et la rend perméable. Or on connaît l'association entre le trauma comme événement et la narcose qui l'accompagne.

Il est vrai que la présence d'autres spectateurs, d'une salle, d'un réel social et matériel en somme, sert pour le spectateur de contenant et d'atténuateur, amortissant ainsi l'éventuel effet traumatisant d'un film. Le cas du « cinéma-maison » serait toutefois à traiter à part, puisque l'effet à la fois atténuateur et excitant de la salle de cinéma n'a pas cours. Quoi qu'il en soit, les repères sensoriels associés à une projection de film manquent au rêve. C'est pourquoi il y aura toujours pour la majorité des gens une différence nette entre un cauchemar et un « film d'horreur ».

Il n'en reste pas moins que la force d'un film peut occasionner chez certaines personnes fragiles une décompensation plus ou moins importante dont les séquelles peuvent rompre pour un temps indéterminé le tissu d'un lien thérapeutique ou analytique, s'il en est. Chez d'autres, dont la dynamique consiste à vivre certaines de leurs émotions par procuration, l'expérience cinématographique procurera un soulagement paradoxal, puisque, tout en leur apportant un apaisement momentané, elle les confortera dans leur dépendance à l'égard d'exutoires à leurs conflits internes,. Elle pourra aussi les affermir dans leur discrédit de la situation analytique ou psychothérapeutique, si terne à leurs yeux en regard du feu et de la sueur d'un « bon » James Bond ! Toutefois, si le travail psychique est bien amorcé, une comparaison de ce type pourra certainement déboucher sur une riche élaboration.



Tiré du film *Alien* (1979) de Ridley Scott

Pour d'autres encore, plus rares mais certainement loin d'être exceptionnels, l'intrusion du film pourra ouvrir certaines problématiques jusqu'alors à peine effleurées. -Tel ce patient pour qui le film *The Truman Show*¹² a ouvert la boîte de Pandore de ses grands enjeux narcissiques et de ses profondes blessures à cet égard. L'élaboration en séance de tout ce que ce film a ouvert pour lui a été un des moments forts de sa cure, jusqu'à l'amener à aborder de front un thème qu'il avait jusqu'à ce moment évité : celui du cadre, de sa qualité pour lui artificielle et de la méfiance autant que du confort et de la fascination que celui-ci lui avait toujours inspirés. Ou tel autre, qui élaborera son expérience du film *Alien*¹³ en lien serré avec son expérience de fils et d'enfant unique douloureusement aux prises avec le corps étranger protéen d'une mère intrusive. « *Alien* » devint pour lui ce mot précieux lui permettant de se distancier, en la nommant en abrégé, de cette figure étouffante. Ou tel autre encore pour qui le film *Brokeback Mountain* s'avéra un moment fort de sa lente et laborieuse acceptation de son homosexualité.

En somme, pour traumatisante que puisse être l'expérience d'un cinéphile, ou du moins pour tous les rapprochements que l'on puisse faire entre cette expérience et un traumatisme, on ne compte plus les exemples où le spectacle d'un film a servi ni plus ni moins d'adjuvant au processus thérapeutique ou psychanalytique. Les conditions de cette issue résident sans doute en grande partie chez les analysants eux-mêmes. Mais du côté de l'analyste ou du psychothérapeute, la prise en compte de la qualité intrusive du film et de l'arrimage de celui-ci au

monde contemporain, celui où nous logeons et qui nous habite, importe grandement.

De la psychanalyse appliquée

L'autre visage du lien dynamique entre cinéma et psychanalyse est sans doute celui qu'on voit le plus souvent sur la scène des sociétés plus ou moins savantes tant de psychanalystes que de cinéphiles. Il s'agit des diverses formes qu'a prises au moins depuis les années trente la mise en résonance cinéma-psychanalyse et avant tout, l'« application » de notions psychanalytiques à cet objet extra-clinique qu'est une œuvre cinématographique.

Il convient à cet égard de rappeler une précaution que Freud lui-même formule dans *Moïse et le monothéisme* (S. Freud, 1939) à propos de l'application de certaines de ses thèses à l'histoire du peuple juif. Il note combien une telle entreprise l'expose à de sérieuses critiques méthodologiques, étant donné que le matériel sur lequel porte son analyse lui est parvenu à travers le filtre de multiples distorsions. Tout en espérant en arriver malgré tout à des conclusions crédibles, il reconnaît que la certitude est, sur ce terrain, inatteignable.

En ce qui concerne le cinéma, le problème du filtrage et de la distorsion ne se pose pas de la même façon que dans une étude à base d'histoire et d'écriture. Mais la question méthodologique est omniprésente, puisque l'expérience cinématographique ne comporte pas en elle-même de dialogue et que le film n'est un être ni vivant, ni historique. Dans ce sens, en abordant un film par une grille psychanalytique, on ne peut que « plaquer » sur celui-ci, si intelligemment que ce soit, des interprétations

à jamais indémontrables. Un film n'est en aucun cas un analysant. Qui plus est, de même que le **Moïse** exigea de son auteur une somme considérable de recherche historiographique, la mise en résonance cinéma-psychanalyse comporte une exigence de connaissance du médium et du processus cinématographiques.

Ces exigences et ces limites méthodologiques n'empêchèrent pas Freud de pratiquer à l'égard de pièces de Shakespeare, d'Ibsen et de Sophocle, pour ne citer que des œuvres d'un art qui est un ancêtre du cinéma, des analyses remarquables. Celles-ci jetèrent sur ces œuvres une lumière nouvelle, tout en étayant et clarifiant les notions utilisées pour générer ces élucidations. Freud montra ainsi la voie d'une inter-fertilisation entre la psychanalyse et l'art que psychanalystes et analystes du cinéma n'ont cessé d'emprunter. Les méthodes ou abords « psychanalytiques » du cinéma décrits ci-après s'engagent tous dans cette voie, même s'ils ne le font pas tous avec un égal bonheur.

La pratique de ces méthodes, souvent amorcée par des communications verbales, donne à peu près toujours lieu à des écrits publiés, selon les époques et les modes intellectuelles, dans des revues de cinéma (par exemple, **Cahiers du cinéma**) dont les journalistes et analystes ont souvent recours à des notions psychanalytiques, mais principalement dans des revues psychanalytiques telles que, dans le monde anglophone, **International Journal of Psychoanalysis** et **Psychoanalytic Review**. Ces revues comportent d'office, l'un et l'autre, une section d'analyse de films (*film reviews*). Pour des raisons qui seraient à élucider, on retrouve beaucoup plus de tels textes dans des revues britanniques ou états-uniennes qu'en francophonie. La récente mise en place, sous l'égide de la British Psychoanalytic Society du « European Psychoanalytical Film Festival¹⁴ » est à cet égard éloquente. Les psychanalystes cinéphiles

francophones ont plutôt tendance à s'en tenir à des références incidentes à des films, plutôt que de se livrer à des analyses extensives.

Des méthodes conjecturales

1. Une des plus anciennes et sans doute la plus discutée de ces approches psychanalytiques du cinéma consiste en ceci : de considérer un film comme l'expression de l'inconscient de son réalisateur et de procéder en conséquence à une sorte d'analyse plus ou moins sauvage de ce dernier à travers son film ou à partir de l'ensemble de son œuvre.

Plus précisément, de tels travaux consistent à relier des éléments de la biographie d'un réalisateur à certains passages de son ou de ses films et de tirer de ce rapprochement des conclusions sur le contenu et la dynamique de sa vie psychique inconsciente. On peut voir un exemple de cette approche dans un ouvrage de T. Moleski (1988). L'auteur y avance, à partir de la biographie d'Alfred Hitchcock, que ce cinéaste s'identifiait aux femmes, comme en témoignerait le fait qu'il allait jusqu'à placer ses personnages masculins dans d'abjectes (sic) positions « féminines » comparables à celles où il se serait lui-même trouvé dans sa vie.

Nul besoin de longues critiques pour faire ressortir la faiblesse d'une telle manière d'appliquer des notions psychanalytiques à l'univers filmique. Même si les auteurs de tels travaux sont versés en métapsychologie, ce qui est malgré tout parfois le cas, leurs analyses pèchent la plupart du temps par les fautes méthodologiques décrites plus haut : carence des données biographiques et, avant tout, absence du matériau fourni habituellement par les associations du « patient » lui-même, seules « preuves » recevables pour la validation d'une hypothèse si englobante.

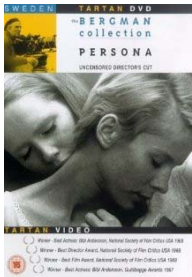
Tout au plus peut-on penser que de telles idées puissent permettre d'alléger l'énigme que représente parfois l'œuvre d'un cinéaste. Mais cet allègement est bien factice et ne dépasse guère, la plupart du temps, le jeu d'esprit. Sans compter que l'histoire et l'analyse de l'art ont depuis longtemps rompu avec les supputations inhérentes à l'« auteurisme » au profit d'un regard porté sur les œuvres elles-mêmes, renonçant ainsi aux tentatives d'élucidation des mystères de leurs auteurs¹⁵.

2. Un autre abord du film impliquant la connaissance ou la supposition de certains éléments de la biographie du cinéaste concerne ce que ce dernier connaîtrait de la psychanalyse. Les travaux de ce type examinent comment certaines constructions ou certains thèmes psychanalytiques (la condensation, le clivage, le refoulement, l'Oedipe...) sont utilisés, souvent inconsciemment, par l'un ou l'autre des artisans du film pour développer un élément de l'histoire. On a vu plus haut combien et comment la psychanalyse, ou du moins certains thèmes ou notions psychanalytiques, ont imprégné la culture occidentale. Même si la psychanalyse est en voie de perdre ce statut et cette place privilégiés dans les sociétés où elle en a joui, il n'y a pas de doute que la majorité des cinéastes contemporains ont baigné dans des eaux tout au moins teintées par des extraits du « freudisme ».



En tous cas, c'est certainement le cas pour un Claude Chabrol, qui, interviewé à la suite de la sortie en salle de **La cérémonie** (1995) avance : « C'est très difficile, quand on traite avec des

personnages, de ne pas avoir recours à la grille freudienne, car cette grille-là est composée de signes qui s'appliquent aussi au cinéma » (Feinstein, 1996). Et Bernardo Bertollucci abonde dans le même sens en reconnaissant le meurtre du père comme un thème récurrent dans ses films et en avouant que ce thème et le traitement qu'il en fait dans son oeuvre sont étroitement liés à son expérience personnelle de la psychanalyse. C'est là, dit-il, qu'il a puisé non seulement la force et la sérénité pour percer comme cinéaste, mais aussi des thèmes et surtout des manières de les aborder (Wood, 2001). Dans une autre entrevue, Bertollucci décrit la place de la psychanalyse dans sa vie de cinéaste comme celle d'une « seconde lentille », en parallèle ou en superposition avec les Zeiss ou les Nikon de ses caméras (Sabbadini, 1999)¹⁶.



Ces cinéastes avouent leur intérêt pour la « grille freudienne » et savent reconnaître dans leur démarche de créateurs la place qu'elle y occupe. Leur recours à cette grille est la plupart du temps consciente et même, concertée. Aussi se montreraient-ils (et se sont-ils effectivement montrés) ouverts à des analyses de leurs œuvres retraçant dans leur thématique et dans leur style les marques, même inconscientes, des notions analytiques telles qu'ils les ont assimilées. On peut en dire autant d'Ingmar Bergman, dont les œuvres telles que *Les fraises sauvages* (1957), *Persona* (1966) et jusqu'à sa dernière œuvre, *Sarabande* (2004), n'ont cessé d'interpeller les psychanalystes.

Cela n'empêche toutefois pas cette sorte d'étude centrée, comme la catégorie précédente, sur des éléments de la biographie des cinéastes (ici,

sur son contact présumé avec des thèses analytiques) de se relier à une controverse de fond, à laquelle j'ai fait allusion plus haut, suscitée par l'application de la psychanalyse à des œuvres d'art. Cette vieille polémique a cours entre, d'une part, les partisans de l'idée à saveur déterministe à l'effet que les caractéristiques de la biographie des auteurs sont susceptibles de mettre en lumière les forces psychiques d'où les œuvres (films ou autres) ont surgi et, d'autre part, ceux qui s'en tiennent aux œuvres elles-mêmes et tentent d'en élaborer les caractéristiques formelles.

Le moins que l'on puisse dire du premier camp de cette controverse, c'est qu'une telle voie, pour ambitieuse qu'elle apparaisse, ne peut mener qu'à des conjectures, même quand le cinéaste avoue avoir puisé chez Freud ou Ferenczi. Car comment connaître avec certitudes les voies de frayage de ces idées dans les psychés ? Quant à la seconde, elle exige de ses pratiquants de vastes connaissances en histoire et en épistémologie de l'art, ainsi qu'en sémiologie, qui échappent au psychanalyste moyen se penchant de bonne foi sur des oeuvres cinématographiques et qui tirent celui-ci bien loin de son giron.

Des méthodes plus retenues

« Un but plus modeste que les précédents [de l'application de notions psychanalytiques à un film], écrit Glen Gabbard, est celui de montrer comment la clinique psychanalytique peut éclairer à la fois ce qui semble se passer à l'écran et la manière selon laquelle l'auditoire le vit » (Gabbard, 1997). Les quatre autres approches psychanalytiques du cinéma décrites ci-après ont en commun de se regrouper sous cette optique.



3. On voit parfois, dans des publications comportant des analyses de films, des tentatives d'éclairer les motivations d'un personnage à l'aide d'une grille de lecture empruntant plus ou moins lourdement à la psychanalyse. -Ainsi pourrait-on décréter le Lester Burnham de *American Beauty*¹⁷ comme un simple adolescent attardé dans un Œdipe mal résolu, qu'une accélération de son histoire personnelle force à dénouer. Cette utilisation de la psychanalyse est fort répandue et elle permet sans doute de jeter quelque lumière sur des énigmes présentées par des personnages de films. Ou en tous cas à soulager le spectateur de sa perplexité devant certains passages.

Cette approche consiste en fait à prendre pour un tout une partie d'un personnage, c'est-à-dire, ce qu'on en voit dans le film, et à pratiquer à son égard ce que tout clinicien se garde bien de faire : sauter hâtivement à des conclusions. Mais que peut-on faire d'autre, si tant est que tout ce que le cinéaste donne comme pâture à notre pulsion épistémophilique, ce sont des bribes ?

Gabbard apporte à cette question une réponse intéressante s'appliquant d'ailleurs aussi bien au travail psychanalytique proprement dit qu'à l'analyse de film. Au lieu de s'en tenir à tel ou tel personnage et à s'étirer en suppositions sur ses mobiles, il conviendrait plutôt d'examiner la place de ce personnage dans l'ensemble de l'histoire que raconte le film et de se risquer à une « reconstruction » qui soit psychanalytiquement vraisemblable. Cela équivaut à se servir de la grille psychanalytique non pas pour découvrir la « vérité » du personnage, ni celle de l'histoire, mais

bien pour en (re-)construire une articulation qui jouisse d'une certaine justesse formelle. Qui « se tienne », en somme.

Dans la clinique, ce procédé aboutit éventuellement à offrir à l'analysant un portrait de sa dynamique qui a valeur d'hypothèse et auquel seul le matériau issu du transfert peut conférer une quelconque valeur de véridicité. Encore que celle-ci ne peut-être que de nature psychique, puisque ce qui s'est « réellement » passé, on ne peut jamais que le supputer. Pour un film comme pour une personne en analyse, le mieux que l'on puisse faire est de tenter de trouver ou de retrouver la « vérité interne » d'un personnage au sein de l'histoire construite par le scénariste ou telle que vécue par la personne qui tente par la parole d'en recoller les morceaux.

4. Une autre façon d'avoir recours à la ressource cinéma fait depuis longtemps partie du processus de formation de maints instituts psychanalytiques. Il s'agit de l'utilisation de films pour illustrer ce qui est enseigné dans ces instituts concernant étapes du développement, configurations ou crises psychiques.



C'est ainsi qu'on a pu étudier les diverses versions cinématographiques du conte **La belle et la bête** pour illustrer les conditions d'appivoisement l'un à l'autre des deux sexes. Le film **Alien**, déjà mentionné, a été traité comme une métaphore de la notion d'objet interne persécutif. **La chambre du fils**, de Nanni Moretti, a été utilisé

pour illustrer la dynamique du deuil, en particulier celui qu'un analyste peut avoir à vivre, ainsi que la relation père-fils. **Les 400 coups** pour mettre en lumière certains aspects de l'adolescence. **La classe de neige** pour explorer ce qui se passe dans la tête d'un enfant vivant dans l'ombre de la perversion. **American Beauty**, tel qu'esquissé plus haut, a permis à plus d'un de réfléchir sur la difficulté éprouvée par certains hommes de sortir de l'adolescence et de se poser comme appartenant à une génération autre que celle de leurs enfants, etc.. Cette liste pourrait s'allonger indéfiniment, autant quant aux films que quant aux thèmes illustrés par chacun.

Cette utilisation du cinéma dans des instituts de formation est répandue. Elle n'en appelle pas moins quelques précautions. – La première concerne la qualité forcément très partielle des représentations de dynamiques ou d'événements psychiques offertes par un film. Un personnage est, en regard d'une personne, l'équivalent d'une maquette en comparaison avec une construction achevée, insérée dans la vie et le tissu du social. Le cinéaste a beau faire preuve d'une profondeur et d'une subtilité extrêmes dans sa narration et sa mise en images, il ne pourra jamais nous offrir qu'un pâle reflet de comment « les hommes vivent » (et pensent, désirent, fantasment). Plus d'un artisan du cinéma avoue que sa fascination pour la « réalité inventée » a à voir avec sa difficulté de traiter avec celle qui ne l'est pas...

Quoi qu'il en soit, le meilleur et le plus pénétrant des films ne sera jamais qu'une construction approximative d'un certain réel et encore, un objet dont le spectateur est irrémédiablement coupé. Si le film peut avoir sur lui des effets parfois dramatiques, lui-même est condamné à n'avoir aucun effet sur l'évolution de l'histoire se déployant devant ses yeux. Là réside une part importante de la fascination exercée sur le spectateur : il peut, sans se soucier de l'effet de sa présence sur les personnages, *just*

sit back and enjoy, comme l'y invite tout le système cinéma, hollywoodien ou autre. Mais un psychanalyste a toujours un effet sur la personne qu'il rencontre. Et celle-ci n'est jamais un élément d'une maquette, même si elle peut se vivre comme telle.

Or un psychanalyste formé à même des illustrations filmiques de configurations psychiques n'est-il pas susceptible de développer une déformation de sa présence en direction d'une dynamique spectaculaire ? à moins que cette disposition chez lui ne soit déjà bien présente et que la formation à base de films ne fasse que la renforcer. Cette position de spectateur-observateur censément « objectif » est fortement encouragée en sciences naturelles. Elle l'est aussi en médecine. Et le cas Dora démontre assez crûment combien Freud lui-même a pu s'entretenir dans l'illusion de la distance.

À mon sens, toute utilisation de matériau filmique pour fin de formation ou d'étude de cas se doit d'être contrebalancée par une insistance sur ce qui manque à un tel matériau pour qu'il ait une portée autre que de psychanalyse appliquée : pour qu'il puisse servir à enrichir le regard clinique proprement dit. Ce qui manque, c'est évidemment la prise en compte du champ transférentiel.

L'autre réserve en cette matière nous renvoie directement à la remarque de Freud plus d'une fois citée ici, à l'effet que « les abstractions psychanalytiques ne se prêtent pas à une représentation en images ». Si, en matière de géographie ou de développement touristique, une image vaut mille mots, il n'en est pas de même en psychanalyse. On ne peut pas « expliquer » l'oedipe, le transfert ou le Nom-du-père, ni quelle qu'autre notion psychanalytique, par une scène de film. Pour prendre des termes lacaniens, une notion relève de l'orbe du Symbolique, alors

que le film, et c'est là son charme et sa force, nous plonge dans l'Imaginaire.

S'il est toujours tentant de s'en remettre à des images pour tenter de comprendre des abstractions, celles-ci ne sont véritablement saisissables que par un effort de la pensée se colletant aux signifiants élaborés pour rendre compte de ce à quoi ils renvoient : encore d'autres signifiants, d'autres symboles orbitant dans l'univers du langage. Un film ou un extrait de film ne peuvent guère nous mener plus loin que le vestibule de la métapsychologie, par exemple. C'est déjà précieux. Mais le danger est ici de prendre le portique pour la maison. Peut-être est-ce ce qui arrive à maints psychanalystes à l'épistémologie empiriste et pragmatiste pour qui le recours à des illustrations filmiques, dans le cadre de colloques ou de congrès, est incontournable.

5. Un traitement du film se situant à l'extrême opposé de toute élaboration interprétative consiste à appliquer à l'expérience issue de la rencontre film-spectateur non pas des notions psychanalytiques, mais la méthode même du « travail du rêve ».

Cette méthode est particulièrement indiquée pour des films qui défient l'analyse conventionnelle parce qu'ils ont été conçus et réalisés « comme on rêve ». Les films de Maya Deren¹⁸, par exemple, qui n'ont évidemment jamais été des *block-busters*, sont de ce type. On pense aussi aux films des *avant-gardes* française et états-unienne et en particulier à ceux de Jean-Luc Godard qui, pour raisonneurs qu'ils puissent apparaître, n'en évoque pas moins des rêves énigmatiques et obsédants. Ou encore, aux films du Bunuel de l'époque surréaliste¹⁹. L'États-unien David Lynch fait également baigner ses films dans une atmosphère de clair-obscur, de ce *twilight* inquiétant se situant entre rêve et veille.

Ces cinéastes semblent avoir pris au pied de la lettre l'idée de Jean-Bertrand Pontalis de la « conscience rêvante » comme disposition optimale d'un artiste créant (Pontalis, 2000). Certains passages de ***La classe de neige*** de Claude Miller (1998), déjà cité, mettant en scène les rêves d'un adolescent ne peuvent être saisis qu'en se plaçant soi-même dans un état rêvant, pour ensuite essayer de comprendre ce que ces images de rêves déforment, condensent, déplacent.

Ce traitement considère le film comme un rêve *in progress*, que celui-ci mette ou non en scène, dans l'histoire qu'il raconte, du matériel onirique. Cette approche ne convient évidemment pas à tous les films, sauf à se centrer uniquement sur l'expérience du spectateur, qui peut faire rêve de toute image, comme on peut faire flèche de tout bois. On peut « associer librement » et ainsi « rêver éveillé » sur n'importe quoi, puis appliquer aux fruits de ces associations les outils du travail du rêve. Mais cela constitue une position extrême de recherche de sa vérité propre qui se paie parfois au coût d'un renoncement à celle du film lui-même.

6. Dans une optique se rapprochant de *Le malaise dans la culture*, le psychanalyste Serge Tisseron a publié récemment dans *Le Monde diplomatique* (Tisseron, 2002) un article fort intéressant qui illustre une façon d'appliquer des notions psychanalytiques au cinéma que l'on pourrait qualifier de socio-anthropologique. A partir des films *Amélie Poulain*, *Harry Potter* et *Le seigneur des anneaux*, trois films axés sur « le merveilleux », (et auxquels on pourrait ajouter une multitude d'autres films plus récents) l'auteur tente de cerner quelque chose de notre époque qui rende compte du grands succès de ces trois œuvres. Il souligne combien de tels films comblent chez nos contemporains le vide

laissé par l'étiollement des religions traditionnelles et en particulier par celui des modes de contrôle des consciences individuelles (confession, etc.) « Moins nos contemporains sont rassurés sur l'ajustement de leur imaginaire personnel à un imaginaire collectif, écrit Tisseron, plus ils désirent, à défaut, adopter des images censées témoigner d'un imaginaire universel ».



Et l'article de continuer en disant que ce qui pousse au succès parfois planétaire de certains films, c'est précisément le désir chez nos contemporains de pallier la solitude à laquelle nous sommes livrés, dans ce monde où les anciennes images collectives ont cédé devant les images intérieures individuelles auxquelles la psychanalyse a tant contribué à donner préséance.

Quant à la vogue actuelle d' *Amélie Poulain* et autres *Seigneur des anneaux*, Tisseron avance que cet engouement est relié au même désir que celui qui porte plus d'un à adhérer à de « nouvelles » religions, plus contraignantes que les traditionnelles : le désir de renouer les fils de son imaginaire personnel à un grand imaginaire collectif. En l'occurrence, celui d'échapper aux criantes contradictions contemporaines telles qu'il s'en est exprimé le 11 septembre 2001...



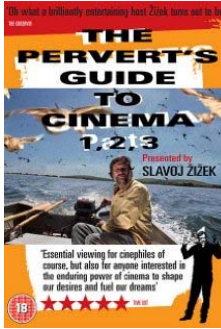
C'est dire que le cinéma peut être considéré comme générateur et dépositaire des mythes de notre époque, c'est-à-dire,

comme l'écrit Lévi-Strauss, de récits plus ou moins fabuleux résultant de la mise en histoires de conflits ou de contradictions universels (ou du moins, propres à une société donnée) et impossibles à résoudre dans le réel. Les séries **Matrix** (1999-2003) et **Star War** (1977,1980, 1983, 1999. 2002,2005, 200), qui ont connu un succès planétaire, sont sans doute de cet ordre. On peut certes déplorer que le bassin mythologique alimenté par la plupart des films existants n'ait pas, loin s'en faut, la profondeur de celle que nous offrent les tragédies grecques, par exemple. Que ce bassin soit la plupart du temps trop collé à l'événementiel contemporain ou conçu pour le divertissement, et encore, à l'adresse d'un public préadolescent, bien loin des racines profondes évoquées par, disons, le mythe d'Œdipe. Pour un *Les fraises sauvages*²⁰, combien de *Chitty-Chitty Bang-Bang*²¹ !

Mais sur le plan de la clinique, ne peut-on parfois déplorer le même écart, au sein de cette réserve de mythologie personnelle que constituent les rêves d'un analysant, entre un rêve qu'on dirait marquant, « nodal », et des rêves « ordinaires » ou « typique », comme Freud les nomme ? Qu'un rêve soit en apparence central ou qu'il apparaisse plutôt incident, c'est néanmoins à même cette matière-là, arrimée au transfert, que le travail analytique peut avoir cours, à la recherche de quelque chose comme un ombilic.

De la même manière, un analyste attentif à son époque et porté à la décoder à l'aide de schèmes psychanalytiques peut, en principe, du moins, « faire du sens » avec ces rêves collectifs que sont les productions cinématographiques, même les plus quelconques. Débusquer en elles ce qu'il y a de désir, de conflits irrésolus ou d'évitement de conflits, de fantasmes attachés aux traces laissées chez les membres des équipes de production par les événements de l'heure, eux-mêmes toujours « signes des temps » : c'est là une manière très

riche, pour qui veut bien prendre connaissance du flot des films à l'affiche, d'éclairer le cinéma et, pour les psychanalystes, de se laisser féconder par lui.



C'est bien là l'optique adoptée par le philosophe et psychanalyste slovène Slavoj Žižek dans le film *The Pervert's Guide to Cinema* (2006) réalisé par Sophie Fiennes. À même des extraits de films de Hitchcock, Lynch, Chaplin, Kubrik, les frères Marx, Žižek creuse avec une intelligence et un humour décapants les codes du langage cinématographique. Par un recours aussi enjoué qu'habile à des notions freudiennes et lacaniennes, il entraîne les spectateurs dans une recherche de ce que les films cités nous disent de nous-mêmes, de nos désirs et d'un monde contemporain pétri par l'image.

7. Enfin, on pourrait avancer que les méthodes décrites ici introduisent la problématique d'une différence fondamentale entre la vision et le regard.

La vision, écrit Max Milner (Milner, 1991), est fondée sur la notion du rayon lumineux issu de l'objet. Cette fonction place l'individu dans une position de récepteur ou même de réceptacle de la lumière issue de la chose vue. Le regard est pour sa part l'effet du « rayon lumineux » issu de l'œil, et donc du voyant lui-même. Le porteur du regard place l'œil et le voyant dans la position de projecteur qui découpe, calibre, façonne, construit ce qui est vu.

Eu égard à la vision et au regard, le cinéma tend à s'imposer comme extérieur au spectateur, faisant pression sur lui et l'abolissant plus ou moins comme sujet. Le réduisant à une rétine et une oreille sidérées par l'intensité de ce qui se présente. Triomphe de la rhétorique de l'image, comme l'ont bien noté Guattari et Dufrenne (*supra*).

La méthode critique convenant le mieux aux exigences liées à une approche psychanalytique du cinéma, autant qu'à la consommation « intelligente » de films, pourrait ressembler à ceci : d'abord s'en laisser imposer par l'image, se laisser sidérer par ce qui se présente devant nous, se laisser plus ou moins abolir comme sujet, se fondre à ce qu'on voit, céder à la vision. Puis, redevenir regard, ce « rayon lumineux » issu du spectateur lui-même, conscient de soi et du degré d'activité et de complicité qui est le sien dans l'expérience même de la sidération. Mais une telle « méthode » ne s'apparente-t-elle pas au dialogue entre analyste et analysant ?

Tout compte fait, le cinéma est-il pour la psychanalyse un rebut, un rébus, ou une ressource ? J'espère avoir montré dans ces pages qu'il est de nos jours les trois à la fois. Rebut pour les psychistes purs et durs, ressource pour ceux et celles qui osent regarder aussi bien qu'écouter, pour ensuite en parler, et rébus pour tous, tant cet élément de notre culture, art et divertissement, peut exacerber notre soif de comprendre, nous plonger dans la perplexité ou nous confronter à un vertige d'énigmes.

Chose certaine, les frères jumeaux, nés d'une même époque et de ce terreau commun qu'est le rêve, ont poussé chacun dans sa direction. L'un s'est développé comme un arbre touffu, à la croissance lente comme celle du baobab, aux feuilles coriaces, aux racines vigoureuses faites pour s'implanter et pour durer, plutôt que pour produire des tiges élancées. L'autre a connu une croissance qui en a fait une sorte de monstre végétal aux innombrables surgeons, à la frondaison telle que nul ne peut échapper à son ombre projetée.

Lequel fait le plus d'ombre à l'autre, comme il est courant de se le demander à propos de jumeaux ? On peut penser que chacun a « fait sa vie » suffisamment loin de son frère pour que l'ombre de l'un et de l'autre tombe sur quelque chose ou quelqu'un d'autre. Mais chacun a continué de puiser à même le rêve, l'un pour en produire d'autres et les montrer, l'autre pour les analyser et les (faire) comprendre. La psychanalyse a généré dans sa croissance des grappes de mots et des « scènes », telle que celle du divan, dont le cinéma s'est repu. Le cinéma a fabriqué des histoires et des images façonnées et racontées tantôt avec art, tantôt dans la facilité, voire la médiocrité, mais de toute façon vouées à saturer l'espace où respire son contemporain...

De toute évidence, cinéma et psychanalyse sont destinés à vivre ensemble. Sans doute le sont-ils aussi à se rencontrer non seulement dans et par le rêve, mais aussi sur le terrain de la parole. Telle est du moins la conviction qui a présidé à ce travail.

Références

- Assoun, P.-L., **Leçons psychanalytiques sur le regard et la voix**, 2 tomes, Paris, Anthropos, 1997.
- Assoun, P.-L., S'entendre dire : la cure ou la voix en jeu, in Vives, J.-M. (dir.), 2002.
- Barthes, R., En sortant du cinéma, **Communications**, no. 23 (1975).
- Bonnet, G., La pulsion de voir. Pour quoi faire ?, **Psychanalyse à l'Université** (1993), 18, 70, 3-26.
- Clair, J., Deus absconditus, **Nouvelle Revue de Psychanalyse**, 44 (aut. 91)
- De Mijolla, A., "Freud et la situation analytique à l'écran », **Topique**, no 53, 1994.
- Dufrenne, M., **Cinéma : théories, lectures**, Flincksieck, 1973.
- Feinstein, H. Killer instincts : director Claude Chabrol finds madness in his method. **Village Voice**, 24 décembre 1996. (Cité par Gabbard, G.O., 1997).
- Freud, S. (1905) Trois essais sur les théories sexuelles
- Freud, S. (1910) Le trouble psychogène de la vision dans la conception psychanalytique,
- Freud, S. (1914) Pulsions et destins des pulsions
- Freud, S. (1921) Psychologie des masses et analyse du moi,
- Freud, S. (1925), Les résistances contre la psychanalyse, **Œuvres complètes. Psychanalyse**, Paris. PUF, vol. XVII, 1992.
- Freud, S. (1927) L'analyse profane (Postface), **Œuvres complètes. Psychanalyse**, Paris. PUF, vol. XVIII, 1994.
- Freud, S. (1930) Préface à la *Medical Review of Reviews*, **Œuvres complètes. Psychanalyse**, Paris. PUF, vol. XVIII, 1994.
- Freud, S. (1939) **L'homme Moïse et la religion monothéiste**,
- Gabbard, G.O. "The Psychoanalyst at the Movies" **Int. J. Psycho-Anal.** (1997) 78, 429-434.
- Gay, P. **Freud. A Life for Our Time**, New York, W.W. Norton & Company.
- Greenberg, H.R., Gabbard, K. "Reel Signification: An Anatomy of Psychoanalytic Film Criticism" **Psychoanalytic Review** (1990), 77(1), 89-110.
- Guattari, F. Le divan du pauvre, **Communications**, no. 23, 1975, 96-103.
- Grosskurth, P., **The Secret Ring. Freud's Inner Circle and the Politics of Psychoanalysis**, London: Jonathan Cape, 1991.

- Imbeault, J. **Mouvements**, Paris, Gallimard, Série : Tracés, 1997.
- Jbeilli, K., [sur judéité de Freud et conséquence sur son attitude face aux images". Site Web]
- Lacan, J., **Le Séminaire**, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1973.
- Mauger, J., Monette, L. "Pure culture...", **Bulletin de la Société psychanalytique de Paris**, no 55, novembre/décembre 1999.
- Milner, M. **On est prié de fermer les yeux**, Paris : Gallimard, 1991.
- Modleski, T., **The Women Who Knew Too Much : Hitchcock and Feminist Theory**, New York : Methuen, 1988. Cité par Gabbard, G.O. (1997).
- Moscovici, S. (1961) **La psychanalyse, son image et son public**, 2è éd., Paris, PUF, 1976.
- Natanson, J., Freud et la pulsion scopique, **Études psychothérapeutiques**, 3-4, 1991.
- Natanson, M., Un écran pour l'autre scène, **Études psychothérapeutiques**, 3-4, 1991
- Pontalis, J.B., Entre Freud et Charcot : d'une scène à l'autre. **Entre le rêve et la douleur**, Paris, Gallimard, Coll. TEL, 1977.
- Pontalis, J.B. **Fenêtre**, Paris, Gallimard, 2000.
- Reis, P., "Popularize and/or Be Damned : Psychoanalysis and Film at the Crossroads in 1925", **Int. J. Psycho-Anal.** (1995) 76, 759-790.
- Roters, Eberhard (réd.) **Berlin 1910-1933**, Fribourg, Office du livre, 1982
- Sabbadini, A., « An Additional Lens », extrait d'une conversation publique tenue le 6 mai 1997 entre Bernardo Bertolucci et le psychanalyste Andrea Sabbadini dans le cadre du *Grossen Festaal der Universität*, , au *Sigmund Freud Museum*, à Vienne. Disponible sur le site www.pschoanalysis.org.uk/epff.
- Schneider, M., **Marilyn, dernières séances**, Paris, Grasset, 2006.
- Tisseron, Serge, D'« Amélie Poulain » au « Seigneur des anneaux ». Un désir de merveilleux.. **Le monde diplomatique**, mars 2002, 30-31.
- Vives, J.-M. (dir.), **Les enjeux de la voix en psychanalyse dans et hors la cure**, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2002.
- Wood, G. How to kill your father... and get away with it : Interview with Bernardo Bertolucci, **The Observer** (Londres) 22 octobre 2001.

Cyberréférences

- (pour un répertoire exhaustif de films, avec synopsis, détails de production, critiques et moteur de recherche) : www.imdb.com (états-unien)<http://www.allocine.fr/> (français)

Notes

¹ Voir l'intéressant article de Madeleine Natanson (1991) sur cette question.

² Voir à cet égard l'étude de Serge Moscovici (1961) portant sur les voies par lesquelles la psychanalyse a pénétré le public français. Quoiqu'elle date, cette analyse donne une bonne idée du processus à la fois social et psychologique en cause.

³ mot allemand qui ponctue la fin d'un film : « Fin ».

⁴ Tel est d'ailleurs le titre (*Popularize and/or Be Damned*) de l'article (Reis, 1995) d'où j'ai tiré la plus grande partie des informations sur cette affaire du film.

⁵ On se souviendra que telle est la phrase-clé d'un des rêves relaté par Freud dans l'**Interprétation des rêves** (1900) (p. 273-274). On peut penser que cette injonction a pris tout au long de l'œuvre freudienne une portée décisive.

⁶ En plus de la communication, déjà mentionnée, de Freud à Abraham à propos du projet du film *Geheimnisse einer Seele*, mentionnons-en une autre faite à Simmel, où Freud réitère fermement son point de vue sur les limites du cinéma face à la psychanalyse (Ries, 1995, p.788, note 63).

⁷ En particulier Lacan (1973), séance du 29/05/64. J.-M. Vives (Vives (dir.), 2002, p. 138-139) donne d'autres références tirées des Séminaires et portant sur la parole et la voix.

⁸ Voir plus loin.

⁹ ... ce en quoi j'adhère pleinement au point de vue de Jean Imbeault dans son livre **Mouvements** (Imbeault, 1997) et à celui dont Jacques Lacan fait tout au long de son œuvre la magistrale démonstration.

¹⁰ Le texte d'Alain de Mijolla, déjà cité, offre à cet égard une très intéressante contribution.

¹¹ "Les dernières confidences de Julien Gracq", propos recueillis par Noël Herpe et Michka Assayas, in *Le nouvel observateur*, no 2254, 17-23 janvier 2008.

¹¹ A ce sujet, Guattari (op.cit) cite des propos virulents de Mikel Dufrenne : « [avec le cinéma] on vous donne du rêve tout fait qui ne perturbera rien [contrairement à vos vrais rêves, qui pourraient être non conformistes]: des fantasmes sur mesure, une aimable fantasmagorie qui vous met en règle avec votre inconscient, car il est entendu qu'il faut lui donner son dû, à votre inconscient, depuis que vous êtes assez savant pour vous réclamer de lui et réclamer pour lui. Le cinéma, aujourd'hui, tient à votre disposition un inconscient maison, parfaitement idéologisé » (Dufrenne, 1973).

Roland Barthes tient toutefois sur le même sujet un propos plus profond et plus serein. « Au fond, écrit-il, l'image n'a-t-elle pas, statutairement, tous les caractères de l'idéologique ? Le sujet historique, tel le spectateur de cinéma [...] colle lui aussi au discours idéologique : il en éprouve la coalescence, la sécurité analogique, la prégnance, la naturalité, la « vérité » : c'est un leurre, *notre* leurre, car qui y échappe : l'idéologique serait au fond l'Imaginaire d'un temps, le Cinéma d'une société : comme le film qui sait achalander, il a même ses photogrammes : les stéréotypes dont il articule son discours : le stéréotype n'est-il pas une image fixe, une citation à laquelle notre langage colle ? N'avons-nous pas au lieu commun un rapport duel : narcissique et maternel ? (Barthes, 1975)

¹² Réalisé aux Etats-Unis par Peter Weir (1998)

¹³ Réalisé aux Etats-Unis par Ridley Scott (1979)

¹⁴ voir le site www.psychanalysis.org.uk/epff

¹⁵ Freud lui-même n'a certes pas été exempt de cette sorte d' « auteurisme ». N'a-t-il pas supposé que l'inconscient du personnage de Hamlet avait probablement à voir avec quelque événement réel dans la vie de Shakespeare qui aurait façonné l'inconscient du dramaturge en lien avec celui du prince du Danemark ? (Lettre de Freud à Fliess, 15 octobre 1897)

¹⁶ Notons ici qu'un autre cinéaste italien, Pier Paolo Pasolini, dit avoir lu « tout Freud » avant l'âge de vingt ans, ce qu'il considérait comme l'acte fondamental de sa culture et de sa vie.

¹⁷ Réalisé aux États-Unis par Sam Mendes (2000)

¹⁸ Maya Deren, née Eleonora Derenkowski (Kiev, 1917, New York, 1961) connut une carrière cinématographique brève et orageuse. Ses films (*Meshes in the Afternoon* (1943), réalisé avec Marcel Duchamp, *Witch's Cradle* (1944) *At Land* (1944)...) et ses écrits lui ont valu à l'époque des invitations à Cannes et à la *Mostra* de Venise. Son influence se fait sentir de nos jours par exemple dans les films de David Lynch.

¹⁹ *Un chien andalou* (1928), *L'âge d'or* (1930), etc..

²⁰ Suède, 1958, réalisé par Ingmar Bergman.

²¹ Angleterre, 1968, réalisé par Ken Hughes.