

PSYCHANALYSE ET CINÉMA



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

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

par André Jacques

D'un film que j'avais vu enfant, je n'ai longtemps retenu qu'un titre dont je n'étais pas du tout sûr qu'il était le bon. Mais son souvenir ne m'a jamais vraiment quitté. À un jeune garçon, vivant avec sa mère à la campagne ou dans une petite ville quelque part aux États-Unis, il était arrivé 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. Personne n'avait la moindre idée de ce qui avait pu provoquer ce brusque changement, sauf que c'était arrivé le lendemain du jour où le garçon apprenait 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 de cet enfant devant braver le sarcasme de ses camarades à l'école et vivre avec quelque chose qui lui parle un langage aussi douloureux qu'énigmatique.

Ce film a-t-il un lien 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* (réalisé par Joseph Losey en 1948), m'a habité une grande partie de ma vie. Les images de ce film ont contribué à me façonner. Et je ne suis certainement pas le seul enfant d'après-guerre à avoir été fondé et pétri dans des images cinématographiques.

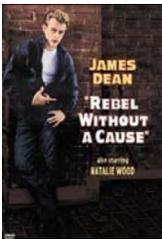
Dans la pratique de la psychanalyse et de la psychothérapie, on voit d'ailleurs couramment des indices de ce façonnement de l'imaginaire par le cinéma. Ainsi en est-il de ce patient qui me raconte un cauchemar où sa maison est hantée par un démon qui envoie des centaines d'insectes sur le plancher, fait 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. Et il 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 cours¹ ? 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 1950, époque où remontent mes souvenirs du film de Losey, psychanalyse et cinéma vivaient déjà depuis une bonne trentaine d'années une cohabitation souvent houleuse, précédée d'un quart de siècle d'ignorance mutuelle (du moins fut-ce le cas pour la psychanalyse à l'égard du cinéma).

Même nés à quelques années près, à l'orée du XX^e siècle, l'art des « vues animées » et la science de l'inconscient n'en proviennent pas moins de

deux univers diamétralement opposés. Si l'un est issu des bricolages ingénieux de deux industriels français, au départ peu au fait 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 pris son essor 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 le statut d'un art. De son côté, la psychanalyse s'est développée dans le silence feutré des cabinets d'analystes, 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 : 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. À quoi il faut ajouter que producteurs, scénaristes et réalisateurs puisent, à un moment ou à un autre et parfois sans le savoir, dans le fonds culturel occidental nourri par la psychanalyse. 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 en 1955, *Rebel*

Without a Cause de Nicholas Ray et *East of Eden* d'Elia Kazan sont deux fables aux forts accents œdipiens, 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 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 d'un regard trop attentif sur la réalité cinématographique, sauf à y œuvrer en termes de *psychanalyse appliquée* ? Peut-être. 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, la psychanalyse, ou du moins plusieurs psychanalystes, sinon la plupart d'entre eux, entretient avec le cinéma depuis au moins trois-quarts de siècle un rapport pétri de paradoxes. Le terrain pulsionnel où la relation s'établit et s'entretient, celui de la pulsion « scopique », y est sans doute pour quelque chose.

L'analyse approfondie du lien entre la psychanalyse et le cinéma, tel qu'il se déploie jusque dans la clinique psychanalytique mériterait un examen plus vaste. Celui-ci pourrait porter sur ce qui à la fois fascine et rebute

les analystes, 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 de la relation entre psychanalyse et cinéma, pour ensuite explorer 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*), un film 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 Berlin. 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 gagné par une telle phobie des couteaux et une obsession, pour lui aussi terrifiante qu'incompréhensible, de poignarder sa femme qu'il envisage le suicide. En pleine crise, il consulte un psychanalyste rencontré par hasard. 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. Il finit par se remettre de son angoisse phobique des couteaux et de l'impuissance sexuelle qui l'affligeait et réintègre le domicile conjugal pour retrouver son épouse, qui le gratifie de l'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 fort peu la réalité clinique. Mais le film constitue une représentation précieuse de ce qui se passait en 1925 entre analyste et analysant. Ou du moins, de ce qu'en aurait vu un observateur ou l'œil d'une caméra.

Cette qualité de véridicité est liée à la facture du film, marquée par le style développé par Pabst, celui de la *Nouvelle objectivité*. À la différence de l'expressionnisme, qui régna en Allemagne dans la première moitié des années 1920 au cinéma (chez Wiene, Lang, Murnau) aussi bien qu'en peinture (chez Dix, Kandinsky, Kokoschka, Munch, Shiele), ce nouveau

style se caractérise par une vision plus objective, sinon résignée, de la réalité : profusion de gros plans, mise en exergue de la matérialité des objets et de l'environnement. Un tel film peut s'apparenter à certains films italiens néo-réalistes des années 1950 et 1960. Mais les scènes de rêves du film font appel à un style expressionniste qui permet de mettre mieux en valeur la qualité douloureusement réelle des tourments du patient (Roters, 1982).

Le film eut un succès retentissant. On le salua comme une entreprise aussi audacieuse qu'originale et des versions états-unienne, autrichienne, anglaise et française contribuèrent à sa réputation internationale. Pourtant, ce film suscita dans le milieu psychanalytique un conflit intense, lequel fonde sans doute la méfiance rencontrée à ce jour dans maintes sociétés psychanalytiques à l'égard du cinéma comme « machine », sinon comme art. Et c'est principalement le contenu de la préparation du film, ainsi que les étapes de la pré-production, qui ont constitué la matière de cette polémique.

Au départ, pour assurer le succès du film, l'auditoire berlinois avait été bien préparé à visionner cette œuvre. D'abord, la puissante compagnie productrice avait largement diffusé, avant la première, une réclame décrivant le style et le contenu du film. Puis lors de la projection elle-même, on avait offert aux spectateurs un programme sur papier glacé préparé par le périodique cinématographique berlinois le plus influent de l'époque, le *Illustrierter Film-Kurier*. En six pages et trente-deux photos, le document détaillait le scénario du film.

Deux textes de Hanns Sachs, alors analyste-didacticien, avaient aussi préparé le terrain. 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 avant la sortie du film, Sachs avait publié un fascicule de trente-deux pages, en vente dans les librairies, intitulé *Psychoanalyse. Rätsel des Unbewussten (La psychanalyse. Énigme de l'inconscient)* dans lequel il décrivait les principaux concepts psychanalytiques utilisés dans le film de Pabst.

Il faut souligner que Sachs avait été fortement appuyé dans cette affaire par Karl Abraham, le « rocher de bronze » de Freud, et qui présidait alors l'Association internationale de psychanalyse. C'est à lui que Neuman, producteur fervent de psychanalyse, avait présenté, dès juin 1925, un avant-projet du film.

À 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 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. « Je ne considère pas qu'il soit possible de faire de nos abstractions une représentation plastique qui soit respectable », répondit-il à son homme de confiance. 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. En décembre 1924, Samuel Goldwyn, le magnat du cinéma états-unien, avait fait savoir aux quotidiens de son pays qu'il s'appropriait 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 à un dérapage du projet à la faveur des exigences de la machine cinématographique. Tout d'abord, la relation entre Freud et Abraham fut singulièrement assombrie, comme le furent les derniers mois 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*, 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. Une perte de contrôle exemplaire...

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 Pour se défendre des accusations que ne se privèrent pas de lancer les pontes de la psychanalyse d'alors, Sachs et Abraham arguèrent que l'offre initiale de Neuman ne faisait que souligner le dilemme devant lequel la psychanalyse se trouvait en 1925 : « être ou bien popularisé, ou bien damné⁴ » 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

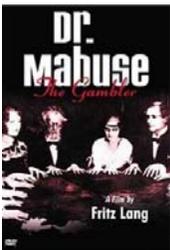
geste de confier la réalisation du film à Pabst et à son équipe technique hautement qualifiée, cela avait constitué une véritable aubaine pour la popularisation éclairée de la psychanalyse...

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. L'une dans un 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 faut ici souligner un fait remarquable : très vite, mais sans qu'il y ait réciproque, le cinéma a puisé son inspiration dans la psychanalyse. à commencer par le leitmotiv si fécond du médecin exerçant son ascendant sur des patients plus ou moins consentants ou démunis.



Le cinéma allemand de l'après-Première Guerre avait ainsi 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, puisant à même le mythe de Faust, faisaient de l'abus de pouvoir de docteurs de l'âme leur matière principale et

diabolisaient 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. En cela, ils ne se différenciaient guère de ces revues populaires qui alimentaient 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-gène n'allait pas s'arrêter, si l'on en croit des films assez récents, tels *The Seven Percent Solution* (1976) et autres *Lovesick* (1983).

La logique interne du cinéma crée sans doute des partis-pris irrémédiablement a-psychanalytiques, si ce n'est anti-psychanalytiques et on peut comprendre ces attitudes comme des manifestations de la « résistance à la psychanalyse ». Faut-il rappeler que le texte *Les résistances contre la psychanalyse* (Freud, 1925) a été publié en plein cœur de cette affaire.

S'il est des exceptions notoires à cette affirmation, (la plupart des films de Bernardo Bertollucci, ceux du grand Ingmar Bergman et le ***Eyes Wide Shut*** (1999) de Stanley Kubrick en font partie), combien de réalisateurs et de producteurs pensent leur métier comme celui d'amuseurs, et leur place dans la société comme celle d'un rouage de cette immense mécanique financière et économique qu'est 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 des 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 réels. L'objection de Freud à la tentative de « faire de nos abstractions une représentation plastique qui soit respectable » était 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. Les surréalistes se sont non seulement inspirés de la psychanalyse, mais ont souvent prétendu que la voie de l'inconscient telle que frayée par les psychanalystes et leurs analysants était LA voie à la création artistique... À tout prendre, le cinéma est donc loin d'être le seul à avoir sollicité la psychanalyse et à avoir tenté d'établir avec elle des *joint-ventures* au risque de lui faire perdre son âme. 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 et aux tentations d'accepter des compromis. Ces pressions furent et demeurent énormes, du moins là où la psychanalyse a encore quelque statut. La réduction comme peau de chagrin de la place de la psychanalyse dans la société tient-elle à son refus des « arrangements », ou bien à sa trop grande acceptation de ceux-ci ? Vaste question.

« On est prié de fermer les yeux⁵ »

On constate aussi un autre niveau de résistance lié, lui, 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 s'interroger 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), dans *Le trouble psychogène de la vision dans la conception psychanalytique* (1910) et, de façon plus substantielle, dans *Pulsion et destins des pulsions* (1914), où le désir de voir et d'être vu sert d'exemple *princeps*.

Or, écrit Gérard Bonnet (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. Le scopique serait plutôt 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. 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.

Il serait tentant de conclure que le sous-développement de la métapsychologie quant au scopique constitue une des raisons de la suspicion avec laquelle le cercle viennois accueillit les initiatives cinématographiques de Sachs et d'Abraham. 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, pour montrer sa souffrance et sa pureté. Et J. Clair (1991) insiste dans le même sens quand il conclut 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 connaît 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 convient que ces objets, dont il entreprit une collection

impressionnante après 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 demeurerait entière sa réticence à l'égard de représentations en images de scènes « ordinaires » de la vie ? 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 du *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 le préserver du 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 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 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 ».

De son expérience avec Charcot, 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 ». Il a ainsi pu concevoir et élaborer 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 et elle ne s'est jamais démentie.

Ne serait-ce pas ici la principale raison du refus par Freud de reconnaître la valeur de toute représentation visuelle des « abstractions » de la psychanalyse ? Ainsi 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, et dont il est autant le spectateur que le producteur, le réalisateur, le scénographe, l'éclairagiste, l'accessoiriste et surtout le monteur. Mais ce « spectacle », ou tout autre fait de la scène psychique, est en lui-même proprement irréprésentable, soustrait de par sa nature 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. Non seulement de telles interprétations, quoique vraisemblables, sont tendancieuses (la tendance étant ici de réduire l'apport de Freud à un fruit blet de sa névrose), mais elles font 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 « verra » uniquement ce que ses paroles et celles de l'analyste lui permettront de mettre en lumière. Ou plutôt : de faire vibrer, ou d'entendre, de s'entendre révéler. « Révéler » : *soulever le voile* de ce qui 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 préférer 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 ») ? [Le](#) moins que l'on puisse dire ici, c'est que ce concept attend toujours élaboration.

Élaborer un film « psychanalytiquement » ?

Cette question sur la pulsion invocante-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. Or, tout film est construit pour faire voir.

Le cinéaste a le montreur de foire dans sa lignée d'ancêtres, celui qui faisait 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 à voir. Et ce don (plus souvent cette vente) était destiné aux acheteurs de spectacles, à qui il en mettait plein la vue, dans les silences avides ou embarrassés entrecoupés d'aboiements verbaux ; 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 d'autres ancêtres plus nobles, tels les grands auteurs de théâtre et leurs metteurs en scène, 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, 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, l'apparition du cinéma parlant, 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, ce que le cinéma 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, en particulier devant les paroles qu'on y entend, l'attention pratiquée en analyse, espérant ainsi y débusquer quelque vérité sur l'auteur du film (comme cela se pratiqua couramment dans les années [1930](#) et [1940](#) 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. Que pourrait-on tirer de valide sur le plan psychanalytique d'un matériau si résolument construit ? 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. Tout commentaire se prétendant psychanalytique ne peut être autre chose que l'application forcément boiteuse à un avatar du social d'une grille de notions conçues pour rendre compte d'un tout autre monde : la réalité psychique. Voilà pourquoi ce qui importe, c'est que, sur ce qu'il fait voir et entendre, un film 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 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. 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, d'une foule (souhaitée) de lecteurs, et celle du grand Autre du langage lui-même ne pouvaient pas ne pas se profiler.

MÉTHODES

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 ? Pour 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 utilise 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

L'état d'arrimage entre cinéma et psychanalyse impose des considérations proprement cliniques. 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 pourrait ne pas accorder à du matériel associatif puisant à même un film une attention différente de 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, parce qu'il est le produit final d'une entreprise collective impliquant des dizaines, voire, des centaines de personnes, un film 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, 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 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. Car 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 à tout spectateur 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 évoqué par un analysant, et dont il a peut-être lui-même subi la poussée d'assujettissement¹⁰.

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 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 plongé. 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 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 de son monde 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, 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 recherche d'un film 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'un réel social et matériel (les autres spectateurs, la salle) 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 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 offre un soulagement paradoxal : elle leur apporte un apaisement momentané et les conforte aussi dans leur dépendance à l'égard d'exutoires à leurs conflits internes. Elle peut 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

L'intrusion du film peut aussi ouvrir certaines problématiques jusqu'alors à peine effleurées. Tel ce patient pour qui le film *The Truman Show*¹¹ a ouvert la boîte de Pandore de ses grands enjeux narcissiques et de ses profondes blessures. 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'alors évité : celui du cadre psychanalytique, 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*¹² en lien serré avec son expérience douloureuse de fils et d'enfant unique aux prises avec le corps étranger protéen d'une mère intrusive. « *Alien* » devint pour lui ce mot précieux qui lui permit, en la nommant en abrégé, de se

Mis en forme : Justifié

distancier 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 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 de ce qui lie cinéma et psychanalyse est sans doute celui qu'on voit dans les sociétés de psychanalystes et de cinéphiles. Il s'agit des diverses formes qu'a prises depuis les années 1930 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.

Le problème du filtrage et de la distorsion se pose différemment en ce qui concerne le cinéma. 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. En abordant un film par une grille psychanalytique, on ne peut donc que « plaquer » sur celui-ci, si intelligemment que ce soit, des interprétations à jamais indémonstrables. 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, 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 interfertilisation 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 les articles de revues de

cinéma (par exemple les *Cahiers du cinéma*), mais principalement dans des revues psychanalytiques, telles que *International Journal of Psychoanalysis* et *Psychoanalytic Review*. Ces revues comportent d'office, l'une et l'autre, une section d'analyse de films (*film reviews*). Pour des raisons qui seraient à élucider, ce sont des revues britanniques ou états-uniennes qui publient ce genre d'articles. La récente mise en place, sous l'égide de la British Psychoanalytic Society du « European Psychoanalytical Film Festival¹³ » 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. L'une des plus anciennes approches psychanalytiques du cinéma, et sans doute la plus discutée, consiste à considérer un film comme l'expression de l'inconscient de son réalisateur et elle procède à une analyse plutôt sauvage de ce dernier à travers un film ou 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 parfois versés en métapsychologie, leurs analyses n'évitent pas les fautes méthodologiques : 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.

De telles idées peuvent, tout au plus, permettre d'alléger l'énigme que représente parfois l'œuvre d'un cinéaste. Mais cet allègement est bien factice et ne dépasse guère 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 auteurs¹⁴.

2. Une autre approche tient compte des connaissances que le réalisateur aurait de la psychanalyse. On examine ainsi 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.



C'est certainement le cas pour un Claude Chabrol. Interviewé sur *La cérémonie* (1995), il 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). Bernardo Bertolluci abonde dans le même sens : le meurtre du père est un thème récurrent dans ses films et ce thème et le traitement qu'il en fait 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). La place de la psychanalyse dans sa vie de cinéaste serait identique à celle d'une « seconde lentille », se superposant aux Zeiss ou aux Nikon de ses caméras (Sabbadini, 1999)¹⁵.



Le recours de ces cinéastes à la « grille freudienne » est le plus souvent conscient et même concerté. Aussi se sont-ils montrés ouverts à des études qui retracent dans la thématique et le style de leurs œuvres l'influence de la psychanalyse. On peut en dire autant d'Ingmar Bergman, dont les œuvres telles *Les fraises sauvages* (1957), *Persona* (1966) et jusqu'à la dernière, *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 oppose donc 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 ont surgi, à ceux qui s'en tiennent aux œuvres elles-mêmes pour en élaborer les caractéristiques formelles.

Le moins que l'on puisse dire, c'est que la voie empruntée par le premier camp, pour ambitieuse qu'elle apparaisse, ne mène 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 l'autre voie, elle exige de vastes connaissances en histoire, en épistémologie de l'art et en sémiologie, qui échappent le plus souvent 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 [de l'application de notions psychanalytiques à un film] plus modeste que les précédents, 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. Dans certaines analyses de films, on tente parfois d'éclairer les motivations d'un personnage à l'aide d'une grille de lecture empruntant à la psychanalyse. Ainsi pourrait-on décrire le Lester

Burnham de *American Beauty*¹⁶ comme un adolescent attardé dans un Œdipe mal résolu, qu'une accélération de son histoire personnelle force à dénouer. Cette utilisation de la psychanalyse fort répandue permettrait de jeter quelque lumière sur des énigmes présentées par des personnages de films. Ou en tous cas de 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 ?

La réponse très intéressante de Gabbard s'applique 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 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. Mains instituts psychanalytiques ont aussi recours à la ressource cinéma dans leur processus de formation. Le cinéma sert ainsi à illustrer les étapes du développement, les configurations ou crises psychiques, etc.



C'est ainsi qu'on a pu étudier les diverses versions cinématographiques du conte *La belle et la bête* pour illustrer les conditions d'appropriation 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.

Même si elle est très répandue, cette méthode appelle quelques précautions. La première concerne la qualité forcément très partielle des représentations de dynamiques ou d'événements psychiques offertes par un film. Un personnage, en regard d'une personne, est l'équivalent d'une maquette en comparaison avec une construction achevée, insérée dans la vie et le tissu du social. Même subtil dans sa narration et sa mise en images, le cinéaste ne pourra jamais offrir qu'un pâle reflet de la façon dont « les hommes vivent » (et pensent, désirent, fantasment).

Le meilleur et le plus pénétrant des films ne sera jamais qu'une construction approximative d'un certain réel. Si le film peut avoir sur le spectateur des effets parfois dramatiques, celui-ci 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 cinématographique, hollywoodien ou autre. Alors qu'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.

À mon sens, quand on utilise un film pour fin de formation ou d'étude de cas, on devrait nécessairement insister sur l'absence d'une prise en compte du champ transférentiel. Sans quoi, ce matériau n'aura qu'une portée de psychanalyse appliquée et ne servira aucunement à enrichir le regard clinique proprement dit.

L'autre réserve en cette matière nous renvoie directement à cette remarque de Freud, 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 « expliquer »

l'œdipe, le transfert ou le Nom-du-père, ni quelque'autre notion psychanalytique, par une scène de film. En 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 tentant de s'en remettre à des images pour 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 peut guère nous mener plus loin qu'au vestibule de la métapsychologie. C'est déjà précieux. Mais le danger est ici de prendre le portique pour la maison.

5. À l'opposé de toute élaboration interprétative, une autre méthode consiste à appliquer à l'expérience issue de la rencontre film-spectateur non 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 Deren¹⁷ sont de ce type. On pense aussi aux films des *avant-gardes* française et états-unienne, 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 surréaliste¹⁸. 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), 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 propose une façon « socio-anthropologique » d'appliquer des notions psychanalytiques au cinéma. À partir des films *Amélie Poulain*, *Harry Potter* et *Le seigneur des anneaux*, tous 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. De tels films combleraient le vide laissé par l'étiollement des religions traditionnelles, en particulier 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... »



Ce qui pousserait au succès parfois planétaire de certains films, c'est précisément le désir de pallier la solitude à laquelle nous sommes livrés, dans un monde où les anciennes images collectives ont cédé devant les images intérieures individuelles auxquelles la psychanalyse a tant contribué à donner préséance.

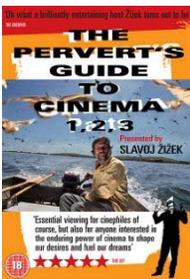
L'engouement pour *Amélie Poulain* et autres *Seigneur des anneaux*, serait relié, toujours selon Tisseron, au même désir que celui qui porte à adhérer à de « nouvelles » religions, plus contraignantes que les traditionnelles : le désir de renouer les fils de son imaginaire personnel à un grand imaginaire collectif.



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), sont sans doute de cet ordre. On peut évidemment déplorer que ce bassin soit la plupart du temps trop collé à l'événementiel contemporain ou conçu pour le divertissement d'un public préadolescent, bien loin des racines profondes évoquées par les tragédies grecques. Pour un *Les fraises sauvages*¹⁹, combien de *Chitty-Chitty Bang-Bang*²⁰ !

Mais sur le plan de la clinique, ne peut-on parfois regretter 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 « 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.



Et 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). À même des extraits de films de Hitchcock, Lynch, Chaplin, Kubrik, des 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.

*

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 tendrait 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*).

En lien avec cette distinction, 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, 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. 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 ? De nos jours, comme en témoignent ces pages, il serait 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, à la fois 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 avec art, ou 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 maddness 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.psychoanalysis.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.

Cyberférences

- (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 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)

¹¹ Réalisé aux Etats-Unis par Peter Weir (1998)

¹² Réalisé aux Etats-Unis par Ridley Scott (1979)

¹³ voir le site www.psychanalysis.org.uk/epff

¹⁴ 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)

¹⁵ 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.

¹⁶ Réalisé aux États-Unis par Sam Mendes (2000)

¹⁷ 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.

¹⁸ *Un chien andalou* (1928), *L'âge d'or* (1930), etc..

¹⁹ Suède, 1958, réalisé par Ingmar Bergman.

²⁰ Angleterre, 1968, réalisé par Ken Hughes.