

Sur quel regard donnent les vues ?

Éclairages cinématographiques sur la

psychanalyse

Puis-je « témoigner », en tant qu'analyste, d'une pratique de cinéophile ? Témoignerai-je ici analytiquement de la pratique d'un regard dont le renoncement fonderait ailleurs ma pratique d'analyste ?

Ce renoncement au voir médical nécessite que l'analyste se déprenne de toute fascination pour le symptôme et, pour ce faire, suspende toute visée dite « thérapeutique », visée qui est justement celle de ce regard dont la puissance pétrifiante est même parfois lisible dans les « récits de cas ». Mais ce rapport de l'analyste au voir, rapport plus fait d'interdit et de transgression que de pur renoncement, est d'abord inscrit dans le dispositif de la cure.

Puis-je, en interrogeant le cadre de la projection cinématographique — ce qui fait de moi l'acteur d'une pratique, un « acteur » joué par ce qui l'institue dans son rôle — éclairer autrement ce qui, par le cadre de la cure, se répète quel que soit ce qui s'y dise, et constitue l'analyse dans cette répétition même ?



Projection et arrêt sur image

Les Américains donnèrent à la représentation le nom de la chose, « movie », de « move », bouger, mot de l'ancien français, transporté chez les Anglais par quelque mouvement de troupes normandes avant d'émigrer en Amérique où l'invention des frères Lumière le substantifia dans la gloire d'Hollywood.

Les Français, quant à eux, ayant importé du vieil anglais le mot « filmen », recouvrirent de cette pellicule, comme d'un vernis, ce mouvement en images, trop étranger à une peinture à laquelle ils confiaient la fixité illusoire d'un monde et l'éclat d'une chrétienté idolâtre.

Que Louis Lumière ait été chimiste et Edison, son presque précurseur américain, physicien, a sans doute pesé aussi dans la balance. Mais « film » peut-être aussi pour voiler l'apparition que fut pour les habitants de la vieille Europe cette impalpable lumière dans laquelle ils virent glisser, sans même qu'un souffle creuse la toile, un train entrant en gare de Villefranche, le bassin des Tuileries et la démolition d'un mur.

Ce qui fascine, dès les premières projections des frères Lumière, c'est « l'apparition », au sens où ce qui est pris comme réel apparaît à un regard qui lui préexiste, mais aussi au sens où c'est le spectre du réel qui surgit.

Mais le cinématographe est lui-même pris à sa naissance dans un mouvement culturel très important en Occident à la fin du XIX^e siècle, le spiritisme : cette pratique hallucinatoire de communication avec l'au-delà. Des hommes et des femmes se réunissent pour provoquer, dans une pièce obscure, le surgissement des visages et des voix des morts. C'est aussi une apparition qui s'impose dans toute une littérature romanesque dite « gothique » envahie de fantômes.

Les pratiques spirites de l'époque offrent d'autant plus un moule de réception au cinématographe que les apparitions y sont muettes, la parole n'étant obtenue que dissociée, parole non pas entendue mais captée par un code qui utilise le... mouvement, déplacement d'un verre sur une table, rythme sur lequel un guéridon soulève un de ses pieds, etc. C'est dans le prolongement de cette dictée de l'au-delà que le cinéma « muet » déploie son écriture en images du mouvement.

Ainsi, la technique de l'association libre ne doit pas tout à la trouvaille de Ludwig Börne ; l'idée que le patient s'y laisse dicter une parole dont il n'est pas le sujet, n'est peut-être pas étrangère à l'influence conjuguée de cette pratique spirite et du cinéma naissant. La dictée d'un au-delà devient celle d'un en deçà du sujet, parole faisant écho à la « dictée » par laquelle, selon Freud, une « inscription archaïque » détermine l'évolution psychique de l'être humain.

Dans l'élaboration de son « étalement de la parole » — un « psychanalyser » qui est « laisser s'étaler et se sérier sur un même ruban de parole, et interprétations, et jets de souvenirs, et transfert¹ » —, la visée thérapeutique fait place chez Jean Imbeault à une visée cinématique (pas étonnant qu'il se soit mis à l'école du cinéma quand celui-ci avait encore pour objet de rendre compte d'un mouvement en images !).

Par la fente de la conscience, analogue à celle d'une caméra qui semble être pour Jean Imbeault indistincte du projecteur comme c'était le cas à la naissance du cinéma, l'écoute fait défiler un même ruban de parole. Mais, quand l'écoute se dit, elle opère une saisie du mouvement, même s'il ne s'agit pas d'une intervention interprétante.

Paradoxalité d'une saisie qui arrête pour relancer, d'un regard qui provoque un arrêt sur image pour mieux percevoir le mouvement du film. Ambiguïté du pas suspendu de Grädiva qui fascinait tant Freud, au point d'en faire sa propre « étude ».

Opposant en peinture ébauche et étude, Jean Imbeault trouve dans l'étude, par sa saisie du mouvement à un instant donné, une représentation de l'acte analytique. Mais par ailleurs, il reconnaît en ce dernier un acte qui isole un réseau de représentations centré autour d'un symptôme.

De ce réseau, la psychanalyse ne prélève qu'un « échantillon » qui lui permet d'en examiner la « coupe ». À l'arrêt sur une image qui représenterait le point d'intersection d'une série de séquences, correspondrait donc la constitution d'un objet par isolement. Ce processus de scientification de la pensée se donne un objet cernable, l'écoute le prenant dans un rapport tel que la pensée y retrouve une extériorité à son objet².

Il ne s'agit en aucune façon chez Jean Imbeault d'une médicalisation de la psychanalyse ; tout au contraire il spécifie avec force et pertinence le psychique de son objet. Il me semble simplement que la sortie de la paradoxalité de cette saisie du mouvement, tout autant que le dégagement de l'écoute de l'analyste de la torsion qui la constitue, demeurent pour nous des énigmes questionnantes.



Une écoute transgressante

Freud compare le psychanalyste à un peintre devant tout sacrifier à son art ; parlant du souci du détail, il appelle à un devoir d'indiscrétion comme étant le crime nécessaire à la psychanalyse³. Une fois encore, le sacrificiel de la pratique analytique se trouve lié, dans la pensée de Freud, à la mise en jeu de la pulsion scopique dans une transgression de l'interdit judaïque de représentation, comme si transgresser l'interdit constituant du judaïsme renvoyait Freud et la psychanalyse à l'archaïque sacrificiel enfoui au cœur du monothéisme. Transgressant cet interdit qui pourtant la fonde, la psychanalyse cherche à transformer en objet de regard le transfert, la parole, le rêve et jusqu'au psychisme lui-même, transformé en appareil décrit par la topologie.

Si Freud ne se contente pas des rêves de ses patients, s'il analyse les siens, ne serait-ce pas parce qu'il n'a pas renoncé à voir, même si, paradoxalement, il découvre très vite qu'on ne peut analyser que des récits de rêve, pas les images.

Dans sa codification du dispositif analytique, Freud considère le transfert comme un phénomène isolable des associations du patient, « de telle sorte qu'on le voit apparaître à l'état de résistance à un moment donné ». Séparé de l'association libre qui est un rituel de parole chargé de convertir le visible en audible, le transfert devient l'objet du regard. Il l'est encore dans un autre passage de ce même texte sur « Le début du traitement », où, déconseillant des entretiens préalables en face à face, Freud argue qu'ainsi « le transfert est déjà établi et le médecin se voit alors contraint de le démasquer lentement au lieu d'être en mesure de le voir naître et croître sous ses yeux ».

C'est la transformation de la parole elle-même en objet du voir que Jean Imbeault repère dans un étalement de cette parole, soulignant encore, à la suite de Monique Schneider, que tout le style de Freud, dans ses métaphores et sa topologie, est au service de cette transgression. La prise de notes en séance, que Freud proscrivait, mais à laquelle il arrive même que des analystes débutants soient contraints par leur superviseur, est une figure de plus de cette transgression du tabou constitutif de la cure, pratique dont l'efficacité tient à ce que sa dimension analytique ne soit pas dissociée de sa dimension rituelle.

Nasio rapproche le voir refoulé du psychanalyste de celui de la cécité hystérique : dans l'inconscient, il voit⁵. Ce que nous enfermons en nous-mêmes, par une cécité hystérique, le refoulement d'un rêve, la dénégation de la pulsion scopique qui nous anime, ou tout simplement par notre silence à la sortie d'une séance de cinéma, c'est peut-être le visible de notre désir, mais plus encore ce qui, du fond de ce visible, nous regarde.



Un mutisme parlant

Le cinéma est apparu dans le triomphe d'une image dont la magie ne semblait manquer de rien. Mais quand il fut devenu parlant, on refoula ce que pouvaient nous dire ses origines en le déclarant muet de naissance. Les hommages de Carné et Guitry au mime Debureau sont les hommages d'un parlant à un muet qui ne l'a jamais été.

Mais parler de la naissance du cinéma, c'est aussi ne rien dire sur la naissance de chacun de nous au cinéma. Nous sommes nés au cinéma parlant dans la peau d'un personnage muet. Nous sommes nés au cinéma comme serviteurs de Zorro et de Dracula, jouissant par procuration des pouvoirs de notre maître, apprenant à travers lui à nous dédoubler pour triompher sous cape de notre misère et à boire la vie des victimes de notre adoration à même l'image.

Le personnage du muet, faire-valoir d'une parole qui se donne à entendre, signe l'avènement du parlant, tout en incarnant le cinéma qui n'est plus.

Et, puisque c'est sur le fond de son silence que peut se faire entendre la parole des autres personnages, le muet incarne du même coup cet autre que chacun de nous a été, objet de regard privé de tout droit de regard qu'est l'enfant filmé en super-huit sans prise de son par son père.

De nos jours, la volonté d'absorber le réel dans l'image a supprimé les personnages muets si richement symboliques pour « traiter » la stricte réalité organique du sourd-muet, au moment précis d'ailleurs où cette même volonté efface cette réalité du langage en interdisant le mot sourd, remplacé par l'euphémisme de « mal entendant », alors que ce sourd-là n'est pourtant pas celui par qui le malentendu arrive. Le personnage du sourd-muet, comme celui d'autres handicapés, donne lieu à des performances d'acteurs, au sens sportif du terme, alors que l'essentiel serait de le jouer le moins possible pour redonner au personnage sa portée symbolique⁴.

Le personnage du muet est la mise dans le champ de la parole de celui qui écoute.

Ce muet qu'on suppose détenteur du secret de l'histoire, ce muet qui en sait long sur le silence lui-même, sur ce qu'il fait entendre en creux de la mort, mais aussi sur l'irreprésentable, l'incommunicable, lui-même fait partie du secret de l'histoire.

Ce personnage est lui-même regardé, écouté de partout, lui-même capteur mobile de nos regards qui suivent ses yeux et ses mains. Par eux, il nous fait signe qu'il est pris dans la parole, tout en donnant à voir le silence de l'origine, celle du cinéma dans son penser en images, penser qui s'élabore dans l'humanité par le rêve, bien avant toute pensée par la langue.



Le blanc de l'écran

Par quoi est constitué l'écran sur lequel le cinéaste projette mentalement en anticipation son film et sur lequel le spectateur le visionne ? Qu'est-ce qui permet à l'un comme à l'autre de le penser en images ?

Dans le blanc de l'écran, un film fantomatique nous hante parce qu'il serait, lui, le film vrai, sans incertitude ni mensonge, le film qui montrerait toute la vérité, non seulement celle de l'autre — ennemi, colonisé, résistant

vietnamien, algérien —, mais qui énoncerait aussi la vérité de l'autre en nous. Dans la 317^e section de Pierre Schöndorfer, la jungle est cette toile de fond tissée du film absent de l'autre. Ce qui y fait entendre cet autre, c'est le silence qui, dans la jungle, ne peut venir que de l'homme. La caméra filme longuement cet écran sans jamais le percer ; elle renonce à être l'œil tout-puissant, ce qui permet à une écoute de se déployer. Godard avait voulu tourner ce film fantomatique, un film entièrement tourné du point de vue du bourreau.

La fonction d'écran-support du film de l'autre est, bien sûr, plus évidente encore quand il est l'objet même du film, que ce soit dans son tournage ou sa projection. Cette structure d'emboîtement n'a pas connu la même ampleur au cinéma que dans la littérature ou le théâtre, de Shakespeare à Pirandello, mais elle se tient dans une plus grande proximité avec le phénomène de l'inclusion dans le rêve de la conscience de rêver, que Freud évoque sans trop s'y attarder en l'interprétant comme une défense⁶.

Le spectateur, tout comme le cinéaste, est d'abord un rêveur ; or, sur quel fond projetons-nous les films de nos rêves, si ce n'est sur ce qui a constitué notre première perception indistincte d'une lumière par laquelle nous nous sentions portés avec plus ou moins de bonheur. Dans notre attente, cette lumière a pris la forme d'un visage, et ce visage, quand il était disponible à l'amour, se remplissait de notre présence. Plus ce visage se vidait de nous par l'absence, absorbé dans une souffrance qui le déportait de notre vie, plus s'imposerait un jour de nous réinscrire sur ce visage, invisible parce que trop proche de nous, occupant tout notre champ visuel désirant, de réinscrire la vie sur le visage déserté devenu page, toile, écran.

C'est, bien sûr, en nous insérant dans le film par le biais d'une identification avec un personnage que nous réagissons émotionnellement, mais si nous pleurons si facilement, comme des enfants, au cinéma, n'est-ce pas parce que les émotions que les personnages expriment, nous les percevons sur le fond de ce visage, et que, si nous ressentons si fort ces joies et ces chagrins fictifs, c'est qu'ils réveillent en nous ces joies et ces chagrins que nous voulions croire émaner de nous et qui nous rassemblaient dans une anticipation de nous-mêmes vers laquelle nous nous précipitions.

Ne pas voir le visage de l'analyste est une épreuve plus ou moins pénible en raison de l'importance du voyeurisme et de l'exhibitionnisme dans

l'histoire du patient, mais plus encore en fonction de la capacité de celui-ci à se passer de l'illusion anticipatrice et unificatrice d'un visage alors même qu'il s'aventure dans le paradoxe d'une parole dont la logique associative mène à la dissociation.

La croyance en un cycle de réincarnations punitives ne serait-elle pas liée au caractère énigmatique du visage de Bouddha, vide de tout regard pour quiconque, un visage où nul ne peut trouver la trace d'un désir qui le détermine dans l'anticipation d'une histoire ? Si la loi mosaïque a non seulement interdit qu'on donne à Dieu un visage quelconque, mais qu'on représente quoi que ce soit de sa création, c'est que la moindre image se déploierait sur un fond qui manifesterait ce visage et ouvrirait une brèche par où ferait retour le culte archaïque de la déesse-mère refoulé par le monothéisme juif.

Faut-il toujours rêver cet écran pour que rêver soit possible, comme Mondrian cherchant à peindre l'espace blanc de la toile ? Si derrière tous les films qui la voilent, l'écran contient la présence même que nous cherchons à recréer, l'écran sur lequel nous projetons nos rêves n'est-il pas l'objet même du rêve ? Si l'association libre tend à un étalement de la parole, quel support s'offre donc à un tel processus ? Parler, est-ce d'abord fabriquer ce support, ou bien est-ce l'écoute qui le déploie ? Ce sur quoi s'étale la parole a-t-il un lien avec l'écran sur lequel se projettent les images du rêve ?



Dans le noir de la salle

À travers l'évolution du cinéma, une source d'illusion, autre que l'image elle-même, s'est maintenue, accentuée avec l'apparition de la couleur : le noir de la salle. Cette obscurité renforce l'efficacité hypnotique de l'écran qui concentre toute la lumière. Le cinéma permettrait-il au psychanalyste de ne plus se contenter de « vestiges » et de faire retour non seulement à l'hypnose, mais à cette pratique spirite d'évocation hallucinatoire des morts qui en avait été peut-être la matrice ?

La salle obscure nous permet en tout cas d'échapper à ce que nous prêtons de surveillance de notre propre désir aux autres ; elle donne ainsi le champ libre à une identification dont la jouissance nous distrait d'être ainsi dans

le noir, privé du soutien de tout autre regard, livré à un seul qui nous éblouit et nous aspire dans les images qu'il produit.

L'identification à un personnage, quels que soient l'histoire et le désir qui nous y piègent, ne serait-elle pas aussi recherchée pour se maintenir hallucinatoirement dans la position d'être regardé de partout dans le film lui-même, ce qui est autre chose que de s'imaginer à la place de la star objet de tous les regards adoreurs ? Les larmes qui nous viennent au cinéma, parfois plus facilement que dans la vie, ne sont-elles pas le signe que nous nous sentons vus, reconnus par le film ? Quand, dans les lumières multipliées de la sortie, nous déclarons laconiquement avoir aimé le film, n'avouons-nous pas que nous nous sommes sentis aimés par ce film, que quelque chose nous regardait là, et que si nous n'en disons pas plus, n'est-ce pas pour qu'encore « ça nous regarde » ?

L'identification à un personnage du film est un mode d'être dans le film, dont la condition est celle d'un aveuglement. Plus on s'identifie à un personnage, moins on regarde le film ; j'ai envie de dire, moins on rêve le film, tellement cet aveuglement semble être à l'opposé de la position panoptique du rêveur. Mais le positionnement scopique du rêveur étant repéré par ses récits de rêves, il peut s'agir de la position du narrateur, surtout si celle-ci est culturellement influencée par l'ubiquité que s'octroient traditionnellement les écrivains. Il est sûr qu'en se faisant l'auteur de son rêve par le travail de sa transformation en récit, le rêveur renforce dans le fantasme la toute-puissance de son regard.

L'analyste, lui, dans son retrait de tout face à face, retrait qui se veut un renoncement à cet autre regard tout-puissant imaginaire qu'est le regard médical, tente de se déprendre de ce fantasme et de ses propres pulsions voyeuristes, pour garder les yeux ouverts sur cet invisible dont il repère la trace dans la vision usée des murs de son bureau. C'est en se confrontant à cet invisible qu'il pourra traduire son propre penser en images que projette son écoute du récit de rêve de son patient.

Quand il se retrouve à sa place de spectateur, cet analyste, pris dans le dispositif cinématographique qui donne au regard d'un cinéaste un pouvoir médusant, peut-il maintenir un regard suffisamment flottant, qui résiste à cette emprise pour laisser s'élaborer son propre penser en images du film ? Par l'obscurité du lieu, l'image sur l'écran est coupée du visible

immédiat, décor de la salle et assemblée des spectateurs ; cette coupure peut entraîner celle de l'image du film avec la production associative d'images mentales du spectateur sortant de la salle de projection avec le sentiment d'y avoir laissé quelque chose, comme le rêveur qui ne retrouve pas au réveil les images de son rêve.

Le cinéphile cherche à se déprendre de toute identification à un personnage ou de son histoire à celle racontée par le film ; sans doute est-ce pour occuper une position encore plus narcissiquement enviable, celle du cinéaste, mais n'est-il pas là plus obscurément poussé à « s'insérer dans une fonction dont l'exercice le saisit », mouvement psychique que Merleau-Ponty tente lui-même de saisir dans *Le visible et l'invisible*⁷ ? Le cinéphile ne tente-t-il pas un regard qui revienne sur la torsion du visible sur lui-même dont il est issu ?

Dans le champ sonore, nous sommes écoutés de partout. Une écoute naît d'une torsion semblable de cet écouté. De même que le regard du cinéphile, l'écoute de l'analyste ne tente-t-elle pas de saisir la torsion qui la constitue ?

La place du spectateur est celle de l'exclu, de l'absent de l'image, de l'enfant non encore conçu de la scène qu'il fantasme entre ses géniteurs ; elle est aussi la place du mort. L'illusion cinématographique offre au spectateur de quitter cette place en se glissant dans l'existence fantomatique d'un personnage du film. L'illusion onirique permet au rêveur d'éviter cette place en la rendant coextensive à l'espace du rêve. Le travail de la psychanalyse qui, pour sa part, vise une autre illusion, consiste à l'inverse à faire passer le patient de la place équivalente à celle du rêveur, place coextensive à l'étalement de sa parole, à celle d'un retrait, place qui est peut-être celle indiquée depuis 1550 par Luria, kabbaliste de Safed, comme étant celle où Dieu, originairement coextensif à l'univers indifférencié, se contracte en lui-même pour qu'une création ait lieu. Là où est le ça indifférencié, une élaboration psychique ne saurait advenir dans la cure sans en passer par un retrait qui, pour être un retrait du regard et de la parole à l'initiative de l'analyste, est plus fondamentalement encore le retrait commun des subjectivités de l'analyste et du patient dans l'observance d'un rituel, par laquelle ils se font transmetteurs et récepteurs de la mémoire en acte d'un héritage archaïque constitutif du psychisme humain.



Au-delà du principe de Lumière

Abordant le dispositif analytique dans ses *Mouvements*, Jean Imbeault pose *L'homme aux rats* de Freud, journal d'une analyse avec un patient obsessionnel, comme l'équivalent pour les psychanalystes du *Faust* de Murnau pour les cinéphiles. Or ce film s'éclaire peut-être de celui que Murnau réalisa quatre ans plus tôt, en 1922, *Nosferatu le Vampire*, histoire d'un homme qui débarque de son lointain pays dans un port, et dans le sillage duquel prolifèrent les rats et la peste. (Certains auraient-ils vu dans Freud débarquant à New York une nouvelle version de la légende ?)

Faust est la figure de la recherche dont l'aspect narcissique est l'objet même : découvrir en soi ce qui échappe à la durée ; pour cela, il faut vendre son âme au Diable, c'est-à-dire substituer à un scientisme surmoïque un scientifique qui inclut dans son processus cette spéculation théorique que Freud qualifiait dans son dernier livre d'« audace indispensable » et qu'il appelait « chevaucher la sorcière ».

Si Faust est la figure d'un chercheur qui rate sa découverte en en tirant une jouissance et non un savoir, *Nosferatu le Vampire* est la figure de la transmission de cette même découverte : nous sommes porteurs d'un phénomène qui échappe à la durée et qui instaure une répétition aveugle et sourde à ce que nous sommes psychiquement.

La transmission d'un tel objet-limite du savoir peut-elle s'effectuer par un processus équivalant à celui de la contamination si cet objet est de nature conceptuelle ? Oui, parce que la transmission d'un savoir de type analytique ne peut se fonder hors de l'expérience de l'analyse. Or, pour Jean Imbeault, la psychanalyse est un étalement de la parole mêlant « les obsessions théoriques » de l'analyste à ses « attentes mêmes », à ses « interventions », à « la manière dont les pensées et les sentiments respectifs » de l'analyste et du patient « se modifient et s'entrecroisent ». Dans cette conception, l'analyste se doit en toute cohérence de reconnaître à sa pensée théorique son caractère d'« obsession », c'est-à-dire son appartenance à cette « névrose obsessionnelle universelle » où Freud pointe pour l'Homme aux rats la réalité psychique du crime originaire dont une étrange mémoire sans souvenirs impose sa dictée.

Cette mémoire en acte du patient se moule dans cette autre mémoire en acte qu'est la psychanalyse elle-même dans la ritualité qui la constitue.

Là où Freud croyait qu'il s'agissait de remémorer au sens de reformer des souvenirs, un autre phénomène s'impose à lui sous la forme d'une répétition d'actes qui, tout en ayant parfois les apparences du transfert, n'est en rien le retour d'un vécu refoulé. Freud avait alors décelé dans cet inexplicable de la clinique la présence énigmatique d'un mécanisme totalement autonome vis-à-vis du système psychique déterminé par l'inconscient, mécanisme qu'il supposera servir à recreuser les frayages sans lesquels le psychisme humain ne peut se transmettre, s'établir et se développer, mécanisme au cœur de la pulsion et irréductible à la vie psychique.

Naviguant au plus près de la pensée de Freud, il était inévitable que Jean Imbeault termine son livre en venant comme lui, sa boussole freudienne n'indiquant plus rien posée sur son pôle même, échouer son « canot » sur cette rive d'un au-delà où se profile le « roc fondateur » de cette culturalité animale qui fait de nous des humains par alliance.



Un rituel sacrificiel

Le projectionniste et l'ouvreuse étaient les officiants d'un rituel originaire du cinématographe. Ce rituel célébrait apparemment le culte polythéiste des stars, mais plus obscurément le culte de l'œil divin, celui qui, de l'écran, dans le noir de la salle, vous regarde encore, comme Caïn jusque dans sa tombe. Derrière le vide de l'écran, présence au fond de l'absence même du film de l'autre, du fond de cet abîme où le dispositif cinématographique l'enfonçait de nouveau, cet œil préhistorique, cet œil du père mort, réveillait en chaque spectateur la sauvagerie de sa pulsion scopique en même temps que l'archaïque de la culpabilité.

Mais on ne saurait parler de sa pratique de cinéophile sans rappeler qu'elle a d'abord été une pratique de rassemblement. La désaffection des salles de cinéma au profit de la télévision a suivi de peu celle des églises et des temples. La consommation n'a sans doute pas encore détruit la ritualisation du septième art, mais on peut se demander si un changement radical n'a pas eu lieu dans le rapport archaïque au regard : dans ce passage du rassemblement rituel à l'isolement, cet œil auquel la pratique de

spectateur nous confronte, cet œil auquel nous nous soumettons, est-il encore l'œil du père mort ou est-il devenu l'œil de la masse ? Si cela était, si ce qui avait commencé avec le père finissait avec la masse, le cinéma ne pourrait plus provoquer que la relance et l'exacerbation de la violence des spectateurs. On ne peut en tout cas que constater que si « ce qui fait la valeur de l'icône, c'est que le dieu qu'elle représente, lui aussi la regarde⁸ », ce qui fait la valeur d'un film dans le système dit « de consommation », c'est que la masse qu'il représente, elle aussi le regarde.

Dans les débuts du cinéma, ce que le public réclamait, c'était de voir non des scènes sexuelles mais des exécutions capitales, la mise à mort du bouc émissaire, que le regard voulait ici perpétrer, et dont le cinéma allait peu à peu opérer une transposition dans la fiction⁹.

Le pouvoir intervint en tant que Loi sous la forme d'un acte de censure, provoquant la nécessité de la fiction et la naissance du septième art. La censure se montrait là non pas comme ce qui viendrait du dehors lutter contre le cinéma, mais comme constitutive du cinéma, indissociable de sa ritualisation.

Mais les condamnés à mort furent bientôt remplacés par des fils dont la fonction christique était de faire rire de leur malheur, des fils pour qui le rire était leur crucifixion et leur triomphe, qui ne cessaient de donner des coups de pied au cul à des partenaires en âge d'être leur père, des fils hors la loi du réel et de la société, des poètes et des justiciers qui n'échappaient à la violence des personnages dans les films que pour se faire rattraper par les producteurs et les spectateurs en se faisant traiter de « comiques ». Les foules demandaient à voir se dérouler sur leurs écrans neufs l'immémorial scénario de la mise à mort du sacrifié. La réponse cinématographique, qui inaugurait l'éthique du septième art, fut de livrer aux pulsions scopiques meurtrières des spectateurs des fils condamnés à une FIN majuscule sans fin, à une course saccadée vers ce trou noir de l'image qu'on appelle justement le point de fuite, là où n'en finiraient jamais de disparaître ces fils qui, acteurs et réalisateurs, imposant leur regard sur leur propre malheur, allaient devenir ces pères du cinéma qui se nomment Charlie Chaplin, Buster Keaton et d'autres encore.

Notre pratique de cinéophile ne s'inscrit-elle pas maintenant dans un arrêt de l'art au cinéma ? Arrêt du symbolique. Retour à la demande première,

au regard qui met à mort. Place aux vidéocassettes du sadisme « hard » qui offrent de vraies tortures et de vraies mises à mort. À l'enseigne du Caravage et du bouclier de Persée vainqueur de Méduse, des cinéastes comme Alain Resnais dans *Muriel*, Rossellini dans *Rome, ville ouverte*, Alain Cavalier et Jean-Luc Godard dans *Le petit soldat*, pensent qu'on ne peut vaincre la terreur que par l'image de la terreur, sa trace documentaire et non pas sa mise en fiction qui est pour Godard de l'obscénité. Peut-on en espérer que notre sadisme confronté à sa propre image en reste pétrifié ?



Nul ne peut voir ma face...

Reprenant d'Anzieu, de Stein et de Monique Schneider, l'idée que Freud avait dû passer par le travail du rêve pour élaborer le dispositif de la cure, j'ai déjà montré dans un texte précédent¹⁰, en retraçant les postures assise et couchée dans les récits de rêves de la *Traumdeutung*, à quel point le dispositif de la cure est porteur lui aussi de la mémoire en acte d'un rituel sacrificiel.

La veille de l'enterrement de son père, Freud voit en rêve un placard, « quelque chose comme le *Défense de fumer* des salles d'attente des gares. On y lisait : on est prié de fermer les yeux ou on est prié de fermer un œil, ce que j'ai l'habitude d'écrire ainsi : on est prié de fermer les yeux/un œil¹¹ ». Freud pense que son rêve exprime ainsi le désir d'imposer à son égard l'indulgence à son entourage pour le « cérémonial » simple qu'il a choisi pour son père. Tout cérémonial de deuil commence toujours par le geste de fermer les yeux du mort, geste par lequel on se protège des effets de captation de l'œil du mort. C'est du père mort que le fils réclame l'indulgence et même davantage.

Le mot « cérémonial » revient à nouveau sous la plume de Freud, dans *Totem et tabou*, à propos des rituels par lesquels les primitifs se protègent d'un retour possible de l'esprit du mort. L'année d'après, dans son article sur « Le début du traitement¹² », le « cérémonial » désigne enfin tout le dispositif de la cure : « Un mot au sujet du cérémonial imposé pendant les séances. Je tiens à ce que le malade s'étende sur un divan et que le médecin soit assis derrière lui de façon à ne pouvoir être regardé. Cet usage a une

signification historique, il représente le vestige de la méthode hypnotique d'où est sortie la psychanalyse. Mais c'est pour plusieurs raisons qu'il mérite d'être conservé. Parlons d'abord d'un motif personnel, mais probablement valable pour d'autres que moi : je ne supporte pas qu'on me regarde pendant huit heures par jour (ou davantage). Comme je me laisse aller au cours des séances à mes pensées inconscientes, je ne veux pas que l'expression de mon visage puisse fournir au patient certaines indications qu'il pourrait interpréter ou qui influeraient sur ses dires. En général, l'analysé considère l'obligation d'être allongé comme une dure épreuve [...] ».

Le choix de Freud du terme de « cérémonial » pour désigner le dispositif de la cure ne se réduit pas à l'expression d'une ironie dont il savait faire preuve à l'égard de lui-même ; par ce mot, c'est toute la cure qui se trouve reconnue, au même titre que la névrose obsessionnelle, comme tentative d'élaboration de la culpabilité archaïque universelle.

Freud nous cache ce qu'il en est de son évitement phobique d'être sous le regard de l'autre à la manière de la lettre volée d'Edgard Poe : mettre le problème en évidence cherche à faire croire que ce n'en est plus un, d'autant plus qu'on a d'abord pris soin de le banaliser en supposant qu'on est loin d'être le seul à en souffrir. C'est presque le contraire qui deviendrait suspect. Freud nous révèle du même coup qu'il s'agit bien d'un phénomène collectif. La phobie personnelle de Freud s'enracine dans l'inconscient archaïque universel pour mettre en place le rituel analytique, faire respecter le tabou tout en maintenant le « vestige » de la transgression jadis effectuée.



Du regard séducteur au miroir-écran mortifère

Est-ce un « vestige » de cet ordre que Freud nous indique lui-même comme étant celui « de la méthode hypnotique d'où est sortie la psychanalyse » ? Ce que l'hypnose mettait en œuvre, c'était l'anéantissement de la volonté du patient, son regard assujéti à celui du médecin tout-puissant, dont la pulsion scopique triomphait depuis les fondations de l'histoire médicale¹³. Abandonner l'hypnose, n'était-ce pas détrôner ce médecin abuseur ? Mais Freud abandonna aussi l'hypnose parce qu'elle rendait les patientes de plus

en plus dénonciatrices des abus incestueux de leurs pères. L'hypnose mettait donc en scène la répétition de la séduction de l'enfant par le père, en même temps que la dénonciation de ce père abuseur. La nouvelle technique interdisait à l'analyste de redevenir ce père archaïque, tout en mettant en place un dispositif d'intensification du transfert pour que le patient redonne imaginativement cette place du père séducteur à son analyste, à charge pour ce dernier de ne pas s'identifier à une telle projection. Cet enchaînement de paradoxes, d'ambiguïtés évoque le travail psychique de compromis entre désir et refoulement à l'œuvre dans tout symptôme, y compris bien entendu dans ce symptôme obsessionnel universel qu'est le rite.

Le texte de Freud ne soumet explicitement que les patients à un interdit de regard. Or le divan de Freud comportait un dossier contre lequel s'amoncelaient des coussins. En plaçant son fauteuil derrière un tel rempart, Freud se protégeait sans doute du regard des patients, mais s'interdisait tout autant d'exercer le sien propre. La mutualité de ce respect du tabou du regard inscrit dans le dispositif de la cure ouvre dans ses effets de suggestion la question d'une mutualité du dire et de l'écoute, mutualité maternante qui constituait pour Freud, comme il le fit cruellement entendre à Ferenczi, un tabou de pensée représenté dans le rituel analytique par ce tabou du regard.

Le dispositif freudien, en mettant en place cette réciprocité dans le respect du tabou du regard, étend ce tabou jusqu'au renoncement à être l'objet du regard. La foi et le transfert sont fondés sur l'impossibilité moins de voir la face de Dieu ou de l'analyste que de se voir aimé dans leur regard. Freud se préoccupe de sa propre difficulté, pas d'une éventuelle difficulté du patient dont la résistance à s'allonger sur le divan est réduite à un attachement à son voyeurisme. Freud ne supposant pas qu'une détresse puisse rendre difficile au patient de se passer du soutien de son regard, ne peut en envisager une fonction maternante qui soutienne la personne contre un effondrement ou un morcellement. On pourrait reconnaître ici le symptôme d'une exclusion maintenue de la mère, le divan lui-même n'étant pas reconnu pour soutenir, accueillir, mais seulement figer le corps du patient dans la position du gisant, la mère refoulée dans le rituel freudien faisant retour sous la forme de la mort.

En refusant le face à face, Freud évite de laisser questionner cliniquement par le regard la notion de neutralité bienveillante. Quand il affirme dans « Conseils aux médecins » que dans la cure, l'analyste « doit demeurer impénétrable et à la manière d'un miroir ne faire que refléter ce qu'on lui montre¹⁴ », il ne laisse percer nul reflet d'une quelconque bienveillance dans cet énoncé qui, en interdisant là aussi à l'analyste de se laisser voir, rappelle curieusement le face à face proscrit. Une mère qui ne tend à son enfant qu'un visage aussi lisse et vide qu'un miroir est une mère gravement mortifère, tout autant que celle qui ne laisse apparaître sur son visage que ses humeurs et ses aléas narcissiques. Toute personne ayant été l'enfant d'une telle mère en porte la marque dans son regard, et c'est peut-être la béance du regard du patient ouvert sur cet abîme que Freud ne peut soutenir ; l'interprétation que fait Monique Schneider¹⁵ de l'idéalisation de la rupture d'avec la mère dans la psychanalyse comme masquant l'insoutenable du non-désir de la mère nous encourage à le penser.

D'autres questions se posent. De quoi serait fait la neutralité-bouclier psychique de l'analyste pour qu'il produise ainsi cet effet de miroir ? Ce miroir ne serait-il pas, à l'instar de celui de Persée, destiné à pétrifier le patient lui-même ? Le regard du patient serait-il pétrifiant comme celui de Méduse ? Comme le regard d'Irma que Freud ne parvient pas à soutenir dans son rêve ? Pour un juif hassidim comme l'était le grand-père de Freud, une femme qui avait ses règles ne pouvait regarder un homme sans le souiller ; est-ce l'inscription en lui d'un tel tabou qui dicte à son petit-fils de ne pas regarder ses patientes ?

Peut-être que la force, l'existence même des tabous concernant le regard sont liées au fait que le toucher est indissociable du voir dans le pulsionnel. Comme le souligne Paul-Laurent Assoun, il n'y a pas de pulsion partielle scopique spécifique chez Freud parce qu'il y a une scopicité structurelle de la pulsion¹⁶. Si on a beaucoup parlé du renoncement au regard comme constitutif de la psychanalyse, le renoncement au toucher en est un également qui marque une rupture tout aussi grande avec la pratique médicale. C'est à juste titre que certains ont considéré le « tact » freudien comme une formation substitutive de ce toucher.

Est-ce parce que le cinéma éclairait trop la part d'ombre de la psychanalyse que Freud n'a pas voulu s'y intéresser ? Peut-être, mais n'est-ce pas surtout parce que la main n'y intervient pas plus dans la réalisation que dans la

réception, et que c'est dans ce lien du toucher avec le voir, comme condition indispensable de la ritualisation du rapport à l'œuvre, que Freud s'est passionné pour l'art ? Si « l'œuvre d'art avait pour Freud une fonction de protection psychique dès lors que celle-ci avait pour visée d'exprimer le beau¹⁷ », c'était à condition qu'elle puisse être sacrifiée en la substituant dans le rituel à l'être aimé. Quand sa fille se trouva en danger de mort à la suite d'une opération, « il se surprit en train de viser avec adresse de sa pantoufle une petite Vénus de marbre qu'il brisa. C'était là un sacrifice propitiatoire en vue de protéger la vie de sa fille¹⁸ ». Pour que l'œuvre fasse le poids dans l'échange, il fallait qu'elle soit unique. Brûler la copie d'insaisissables images que la main n'avait pas façonnées n'aurait pu réveiller en lui cette mémoire en acte de la religion abrahamique de ses pères.

Mais que ce soit face au Moïse de Michel-Ange ou devant la Grädiva, ce qui fascina le plus Freud dans l'art statuaire, ce fut la suspension du mouvement. La finalité sacrificielle de la possession d'une statue animait-elle celle-ci du mouvement de l'être humain auquel elle devait être substituée ? La ritualisation de son rapport à l'art aurait-elle pu conduire Freud à être cinéphile ?



Témoigner

J'ai réfléchi à partir de ma pratique de cinéphile sur ma pratique d'analyste, mais ai-je « témoigné » de l'une ou de l'autre ? Témoigner, c'est se constituer en objet de regard. Par son retrait du champ scopique du patient, l'analyste ne témoignerait qu'en dehors de la cure d'une pratique fondée sur un refus de témoigner. Mais l'analyste peut être amené à énoncer quelque chose de son contre-transfert au patient, comme il peut être obligé par le caractère analytique de sa pensée à se dévoiler, s'exhiber jusque dans ce que Freud s'était représenté en rêve comme autodissection. La logique du témoignage est celle du martyr, autosacrificielle.

Il n'est peut-être pas entièrement fortuit que le thème du numéro par lequel l'équipe de *Trans* met fin à la revue invite à se risquer à une telle logique. Certains d'entre eux qui avaient lancé une première revue sur le

thème « La psychanalyse est-elle mortelle ? » ont peut-être cherché à boucler une boucle. Ce n'est sans doute pas tout à fait un hasard non plus si, en ayant voulu répondre à leur appel à témoins, mon projet d'éclairer ma pratique d'analyste par celle de cinéphile m'a conduit à reconnaître que les deux étaient porteuses non pas de « vestiges » inertes, mais de la mémoire agissante d'un rituel sacrificiel.

Pour Lacan, le névrosé témoigne de l'inconscient de façon fermée, alors que le psychotique en témoigne de façon ouverte en martyr de l'inconscient qu'il est. Y a-t-il une façon analytique de témoigner de l'inconscient, en se risquant hors de la fermeture de la névrose sans pour autant tomber dans le martyre ?

J'espère avoir témoigné analytiquement en risquant ma pensée dans toute sa vulnérabilité.



NOTES

1. J. Imbeault, *Mouvements*, Paris, Gallimard, 1997.
2. Rapport structuré sur le modèle scopique dont Michel Foucault a montré qu'il avait présidé à tout le développement de la médecine. In Michel Foucault *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical*, Paris, P.U.F., 1965.
3. S. Freud, *Correspondance avec Oskar Pfister*, Paris, Gallimard, 1966, p. 66.
4. Le jeu hyperréaliste des acteurs, jeu à l'américaine qui a envahi les cinémas de presque tous les pays, est un jeu qui vise par un effet de saturation à ne laisser aucune place au sens, au travail du spectateur sur l'image. Visant à stupéfier comme Méduse, l'hyperréalisme du jeu de l'acteur est un mode de censure de tout regard critique. C'est un jeu voulu par un cinéma intégré à un système de transformation des peuples en masses, mot qui lui-même désigne un peuple privé de toute capacité de se reconnaître dans une pensée de son histoire.
5. J.-D. Nasio, *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*, Paris, Payot, 1995.
6. En poursuivant cet éclairage cinématographique, il faudrait reprendre cette question en se demandant si, au-delà de ce caractère défensif, ne vient pas affleurer ici non seulement la constitution spéculaire du moi, mais son rapport à « l'inscription archaïque » qui lui impose sa « dictée ».
7. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
8. J. Lacan, *Le Séminaire XI*, Paris, Seuil, 1973, p.103.
9. En France, depuis 1906, une firme, pour répondre à une demande grandissante, s'était spécialisée dans l'enregistrement d'exécutions capitales. En 1909, la projection de la quadruple exécution de Béthune est interdite, ainsi que « tout spectacle cinématographique de ce genre, susceptible de provoquer des manifestations troublant l'ordre et la tranquillité publics. » Cf. Patrick Leboutte, *Au fil du temps, petite chronologie portative de la censure au cinéma*, in *Le cinéma meurtri, un siècle de censure à l'écran*, Rennes, éd. ACOR, 1995.
10. P. Cady, « L'analyse, ça ne tient pas debout. Les postures du rituel freudien », *Trans*, n° 9, p. 97.
11. S. Freud (1900), *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1967.
12. —, (1913), « Le début du traitement », in *La technique psychanalytique*, Paris, P.U.F., 1972
13. M. Foucault, *op. cit.*
14. S. Freud, (1912), « Conseils aux médecins sur le traitement analytique », in *La technique psychanalytique*, Paris, P.U.F., 1953.
15. M. Schneider, « Le silence d'un regard », in *Le silence en psychanalyse*, Paris, Éd. Rivages, 1987.
16. P.-L. Assoun, *Le regard et la voix*, tome 1, Paris, Éd. Anthropos, 1995.
17. I. Lasvergnas, « La forme aveugle », *Trans*, n° 7, 1996.
18. E. Jones, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, tome III, Paris, P.U.F., p. 432.