

Présentation à la Société psychanalytique de Montréal, le 14 mars 2024

Se faire son cinéma ***Nos voyages en train et leurs accidents***

Martin Gauthier

L'homme qui ne médite pas vit dans l'aveuglement, l'homme qui médite vit dans l'obscurité. Victor Hugo, *Proses philosophiques*.

Lorsque celui qui chemine dans l'obscurité chante, il nie son anxiété, mais il n'en voit pas pour autant plus clair. Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*.

*Le texte que je vous propose a trois parties. Il s'est construit en deux temps distincts. La seconde partie, maintenant publiée (Gauthier, 2023), constitue le premier temps. À l'invitation d'intervenir lors d'une table-ronde sur le thème des mises en scène des théories sexuelles infantiles, au dernier Congrès des psychanalystes de langue française de mai 2023, j'ai voulu décrire deux voies dans une série complémentaire de mises en scène, l'une progressante, et l'autre régressante. Le dernier film de Steven Spielberg, *The Fabelmans*, y illustre mon propos. Lorsque se présenta la possibilité de partager à la SPM cette réflexion initiale lors d'une soirée scientifique, l'occasion a semblé belle pour y développer davantage quelques idées que le film éveillait en moi. Les première et troisième parties sont le résultat du deuxième temps de composition. La première section lance quelques ponts entre psychanalyse et cinéma pour y mettre en relief des questions que je tente d'approfondir dans la troisième section à partir du film de Spielberg, notamment du côté du traitement du traumatisme. Le rôle du médium cinéma lui-même et la pensée du philosophe Stanley Cavell sur la pratique du cinéma permettront enfin de conclure en questionnant notre propre pratique d'analystes.*

Première partie: psychanalyse et cinéma

Marta et Marco: rêve et cinéma

Marta arrive bouleversée à sa séance du midi. Au lever du jour, elle a rêvé d'une manière qui lui semblait tellement vraie; rarement un rêve lui a donné une telle impression de réalité. Il n'y avait plus de distance, elle était totalement *dans* le scène, c'était *la vraie vie*. Dans son rêve, le cadran n'avait pas sonné et elle ne comprenait pas pourquoi. «Il était près de 11 heures. J'avais dormi comme une adolescente... comme à mon adolescence... Ça n'arrive jamais». Dans le rêve, elle contenait mal son angoisse grandissante, allait à la cuisine et tentait de téléphoner, mais se trompait à répétition de numéro. En racontant, encore sous le choc de l'impression de réalité de la scène onirique, elle se questionne: «C'était si vrai. Peut-être suis-je encore dans un rêve? Vais-je me réveiller?¹». Ses mots «se tromper à répétition» attirent son attention. Marta constate de mieux en mieux tout ce qui s'est répété dans sa vie. Continue-t-elle à se tromper, se demande-t-elle? Et pourquoi est-ce si difficile de se savoir répétant quand on répète?

Marco est le représentant syndical de son unité de travail dans une grande boîte gouvernementale. Il entretient des rapports très ambivalents avec la direction qui lui semble «ne faire que protéger ses fesses». Il connaît la colère qui l'habite au travail mais continue d'ignorer (ou de vouloir ignorer) combien son cadre professionnel lui offre un exutoire pour des sentiments qui n'ont pu (et ne peuvent) s'exprimer ailleurs. Et encore, sa grogne reste largement contenue; il ronge son frein. Voilà qu'à la faveur d'une évaluation de son unité par une agence externe, il a l'occasion de parler plus

¹ Marta reprend une vieille question. Notamment, dans sa Première méditation (1647), Descartes constatait «qu'il n'y a point d'indices concluants, ni de marques assez certaines par où l'on puisse distinguer nettement la veille d'avec le sommeil» (Descartes, 1647/2011, p.13). Lewin (1946) proposait que l'analysant poursuivait son rêve en séance. Quand épuise-t-on la poursuite du rêve?

ouvertement pour dénoncer les torts accumulés ces dernières années. Mais son plaisir tourne court car il devient rapidement très anxieux, insomniaque, préoccupé par les enjeux de confidentialité lors de l'entretien qu'il aura, envahi d'une méfiance débordante. Il guette les signes confirmant cette méfiance, imagine des scénarios rocambolesques qu'il tente en vain de chasser; une hostilité sourde l'entoure constamment. «Je me fais tout un cinéma», dit-il.

J'écoute Marta et Marco, moi-même pris dans le cinéma qu'ils déploient devant moi et sensible à la manière avec laquelle ils m'y invitent. Je me fais mon propre cinéma de leur situation psychique projetée sur la scène analytique. Que sait-on de tout ce cinéma?

Freud et son époque troublée

Freud a puisé aux Lumières, au romantisme allemand et à sa judéité - elle-même pénétrée par les deux premiers - pour créer la psychanalyse (Vermorel, 1995). Les thèmes principaux de son oeuvre - le rêve, la pulsion, l'inconscient, le refoulement, la continuité entre le normal et le pathologique, le rôle de l'enfance - «sont *tous* empruntés aux écrivains, philosophes et médecins romantiques allemands qui les avaient élaborés plusieurs décennies avant [lui]» (Vermorel, 2018, p. 51, italiques par l'auteur). Si ses convictions scientifiques restaient son phare et son rempart devant la force des chimères, il ne craignait pas de reconnaître son doute lorsque son raisonnement s'y butait. *Non liquet* («ce n'est pas clair»), déclarait-il au terme de sa tentative pour reconstruire l'histoire de l'homme aux loups, ou encore devant la télépathie et l'occultisme. «Voilà une fois de plus un individu qui a travaillé, sa vie durant, avec intégrité en tant que chercheur scientifique et qui, avec l'âge, devient faible d'esprit, dévot, et crédule»² (Freud, 1933, p.76), nous imagine-t-il dire face à sa position en

² Freud a 77 ans lorsqu'il publie les *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. Des oeuvres importantes -Analyse finie et infinie, le Moïse, Construction en analyse- suivront. La position adoptée face à la télépathie, où l'idée d'une transmission psychique directe est accueillie, contraste par ailleurs avec l'opposition présentée à Romain Rolland et son sentiment océanique. Est-ce l'illusion religieuse qui rendait Freud plus réfractaire face à l'écrivain?

faveur d'une transmission de pensée et son hypothèse d'un processus physique en deçà des phénomènes psychiques, un mode archaïque de communication. Voyons-y plutôt le signe d'une ouverture toujours scientifique, comme celle exprimée dans l'idée que les progrès du savoir éclaireraient éventuellement les énoncés trop limités de la psychanalyse. Freud restait un scientifique de son temps qui nous invitait à garder les questions ouvertes.

Par ailleurs, l'ancrage culturel de l'oeuvre freudienne ne dément pas la rupture face à la tradition que la création de la psychanalyse a constituée. Si la culture est un *conteneur* (Kaës) et un *tremplin* (Vermorel), si toute oeuvre a un étayage groupal, nous n'avons certes pas épuisé l'impact de la nouvelle discipline sur le collectif, ni son rôle pour continuer d'éclairer l'évolution de la culture. Vienne traversait de nouvelles perturbations pendant que Freud rédigeait son *Interprétation des rêves* et invitait à explorer les conflits du monde intérieur. La psychanalyse est apparue en réponse à la crise du sujet dans un monde désenchanté, à la croisée de tensions croissantes qui allaient culminer par deux guerres mondiales. Les arts constituaient alors un autre territoire de recherche face à une réalité en mutation, et le cinéma naissant allait devenir l'expression artistique la plus populaire du nouveau siècle.

Si la psychanalyse et le cinéma sont deux inventions de la modernité, nées à la même époque³, Freud lui-même s'est montré très réticent face au septième art. Il a tour à tour refusé deux offres lucratives de collaboration, d'abord de l'Américain Samuel Goldwyn, puis du cinéaste autrichien G.W. Pabst⁴. Pourtant la naissance de la psychanalyse est marquée par deux publications qui soulignent l'importance des écrans et du travail d'élaboration qui y prend forme. Pensons d'abord à *L'interprétation des rêves* (Freud,

³ Soyons plus précis: le 28 décembre 1895, les frères Lumière projettent pour la première fois devant 33 invités -dont Georges Méliès- l'animation d'une photographie; le cinéma est lancé. Côté psychanalyse, le terme lui-même n'existe pas encore en 1895 -Freud le propose en 1896- mais ce sont *Les Études sur l'hystérie* qui sont publiées en mai de cette même année 1895 par Freud et Breuer.

⁴ Ce n'était pas le cas de tous les psychanalystes de l'époque car Abraham et Sachs acceptèrent d'être consultants dans le deuxième projet qui donna jour au film muet *Secrets of a Soul* (1926).

1899/1900) où sur l'écran onirique⁵, Freud repère le parcours des pensées latentes et leur transformation par le travail de la déformation/reformation. Cette même année de 1899, le texte *Sur les souvenirs-écrans* paraît aussi. Ce sont les souvenirs d'enfance qui se révèlent cette fois l'écran où se projettent et se condensent les désirs de différentes époques, dans un travail mémoriel diachronique. Ces deux écrans, celui du souvenir et celui du rêve, permettront au premier psychanalyste d'éclairer tout le fonctionnement psychique.

[Rappelons par ailleurs les usages passés du terme *écran*. Au XIII^e siècle, *escren* est un panneau qui protège de l'ardeur du foyer. Au XVI^e siècle, c'est tout objet interposé qui dissimule ou protège. Enfin, au XIX^e siècle, l'écran vient désigner le tableau blanc sur lequel on projette l'image d'un objet (cnrtl.fr). Le terme allemand *Deckerinnerung* est traduit en français tantôt par souvenir-écran, tantôt par souvenir-couverture (un choix plus récent fait par l'équipe des traducteurs des Oeuvres complètes de Freud en français, ce qui semble réduire la richesse polysémique du terme mais se veut plus proche de l'allemand). Les Anglo-saxons parlent de *screen-memory* et le texte de 1899 décrit bien combien le souvenir d'enfance est plus qu'une simple couverture.]

La scène primitive: rêve et souvenir

Le rêve et le souvenir d'enfance forment le double écran sur lequel se déploiera non seulement l'analyse de l'homme aux loups, mais aussi, par la mise en avant de cette étude en réponse aux objections de Jung et d'Adler, sur lequel l'analyse freudienne expose ses principes fondateurs. Au coeur de l'action - tant celle de l'histoire du garçon que celle de son traitement analytique -, on retrouve les ébats sexuels des parents, leur

⁵ C'est également Lewin (1946) qui introduisit le terme *d'écran du rêve* (*the dream screen*) en tant que la surface sur laquelle le rêve est projeté. Cet arrière-fond vide (*blank* -si difficile à traduire) réalisant l'accomplissement du désir de dormir à l'état pur, équivalent du sein maternel aplati, est animé du rêve qui protège le désir de dormir. La structure encadrante de la mère décrite par Green (1993) prolonge cette idée d'un arrière-fond que la représentation vient occuper.

possible observation à un âge très tendre et leur élaboration fantasmatique en grandissant. Le fameux rêve princeps de l'homme aux loups, par le détour d'autres rêves et du souvenir, amène Freud à se pencher sur le statut de réalité d'une scène «reconstruite» par l'analyse: l'observation par le petit Sergei d'un *coïtus a tergo more ferarum*⁶ entre ses parents à l'âge d'un an et demi. Est-ce la reconstruction d'une réalité historique ou un fantasme que l'analyse construit? Quelle réalité reflète l'écran du souvenir d'enfance, relayé par celui du rêve, celle d'un événement réel ou celle du fantasme? *Non liquet*, conclut Freud. «Il n'est au fond pas très important que cette question soit tranchée», ajoute-t-il (Freud, 1918, p. 399). Pour lui, il ne fait aucun doute que les scènes d'observation du coït des parents, comme celles de séduction dans l'enfance ou celles de menace de castration, sont un patrimoine atavique, un héritage phylogénique qu'il ne faut surtout pas importer dans l'analyse tant que «tout ce que l'ontogenèse peut offrir n'a pas été épuisé» (ibid, p.400). En pensant à la difficulté de Freud face au maternel, la suite du texte se lit comme un moment percutant d'auto-analyse: «Je ne puis comprendre comment l'on dénie obstinément toute importance à la préhistoire infantile tout en reconnaissant volontiers celle de la préhistoire ancestrale» (ibid, p.400). D'ailleurs, ajoute encore Freud, le recours à l'histoire des ancêtres pour combler ou pour la substituer à l'expérience personnelle est le fait de tout enfant⁷: face à la réalité, dans son travail d'élaboration, l'enfant puise à toutes les sources. Il construit ainsi ses théories sexuelles infantiles.

Le terme de *scène primitive* place l'accent au-delà d'une observation ponctuelle d'un coït parental. Il souligne le rôle fondateur et le statut particulier de la scène, qui prend, comme les autres scènes auxquelles Freud a attribué une fonction organisatrice - scène primitive, de séduction, de menace de castration, de retour au ventre maternel - un caractère «mythique» dans l'histoire personnelle, comme le fait le mythe sur le plan

⁶ Le terme latin est celui que Freud emploie dans son *Extrait de l'histoire d'une névrose infantile (L'homme aux loups)* (1918) pour nommer «la pénétration vaginale par l'arrière à la manière des bêtes». Le latin signe la distanciation médicale et scientifique. Les mots sont un autre écran dans notre rapport à la réalité.

⁷ «L'enfant a recours à cette expérience phylogénique là où son expérience personnelle ne suffit plus. Il comble les lacunes de la vérité personnelle avec de la vérité préhistorique» (ibid, p. 399).

culturel. Outre le contenu même de ces scènes et les vecteurs qu'elles donnent aux relations de l'individu, nous pouvons y reconnaître le résultat du travail de pensée inhérent au fait d'être en relation avec les autres et avec le monde. La théorisation porte sur ce rapport entre soi et les autres, sur les énigmes de ce rapport. Le *non liquet* de Freud peut s'entendre non seulement quant à la question plus spécifique des contenus réels ou fantasmatiques, mais également en écho à notre position fondamentale face aux autres et face au monde: ce n'est pas clair.

Accéder à la réalité

Les films et les rêves se mêlent à nos vies éveillées. Malgré leurs différences, les uns et les autres sont souvent comparés et nous répétons le lapsus de substituer un terme pour l'autre. L'un peut certes aider à penser l'expérience de l'autre, mais elles restent l'une et l'autre des vécus distincts. On dit d'ailleurs «j'ai fait un rêve» tandis que «faire un film» est bien autre chose que son visionnement. Il est néanmoins pertinent de se demander ce que nous faisons dans notre esprit et dans nos vies des rêves que nous faisons et des films que nous visionnons. Hors de l'expérience du rêve, celui-ci s'efface de la conscience et ne laisse que des souvenirs soumis à l'élaboration secondaire et au langage. Le film subit le même sort d'une ré-élaboration par le souvenir, ce qui est toujours intéressant, car dans ce cas existent une base de référence et une possibilité de re-visionnement, nous confrontant aux transformations que l'esprit a introduit⁸. Dans les deux cas, l'esprit a le loisir de se repasser son rêve ou son film; il peut se le remémorer. Si l'on ne dit pas plus souvent «se le mémorer» pour parler du passage à la forme mnésique de l'expérience, il semble déjà acquis qu'il y aura répétition de la mémoration, retour et remémoration: nous repassons dans nos traces, elles continuent de nous travailler.

⁸ Rosolato (1975) a introduit l'idée de *souvenir-écran cinématographique* pour aborder le travail du souvenir rassemblé autour d'une scène de film gardée en mémoire. C'est toujours intrigant de découvrir ce qu'un patient a fait d'un film que nous avons également vu ou de discuter d'un film collectivement, comme lors des rencontres *Cinémas de l'APPQ*.

En retour, comment l'expérience des rêves et des films peut-elle nous informer sur notre expérience de la réalité? Dans le dernier film de Steven Spielberg, *The Fabelmans*, un jeune garçon ne parvient pas à dépasser le traumatisme induit en lui par le visionnement d'un film. Il n'arrive pas à rêver ensuite le film, ou même à se le remémorer sans une angoisse débordante. Le film de Spielberg est un film sur les films qui serviront d'élaboration à cette scène originaire traumatique⁹. On fait rarement un film, mais on se fait plus souvent son cinéma, utilisant la réalité comme un écran pour nos projections. C'est ainsi tout le rapport à la réalité que l'invention du cinéma interpelle. Freud a très tôt reconnu que la projection mettait au dehors ce que l'individu souhaitait méconnaître de lui-même. Dans la foulée, c'est tout le problème du rapport à la réalité dans les diverses configurations psycho-pathologiques qu'il a interrogé, notamment à partir de l'introduction du narcissisme et la complexification croissante du moi instance. L'enjeu de l'épreuve de réalité traverse l'oeuvre freudienne du début jusqu'à la fin¹⁰. Le terme de projection unit le processus psychique inconscient et le dispositif technologique du cinéma.

Dans quel monde vivons-nous et comment y accédons-nous? Avant la pandémie, j'explorais ces questions en abordant notre relation aux écrans et aux images virtuelles (Gauthier, 2019). Je soulignais le rôle des frontières, des échanges et des processus de séparation/réunion chers à Winnicott (1971) et Green (1982). Dans le sillage du travail de Francis Pasche (1971), j'y avais comparé la médiation de la technologie actuelle à un bouclier poli qui rappelait celui mythique de Persée face à Méduse. La crise pandémique a multiplié les écrans et amplifié les forces de délocalisation. La psychanalyse n'en sort pas indemne et suit ce mouvement général. Tous les rapports humains sont transformés

⁹ J'aime rappeler le terme allemand *Urszene* parce que Freud l'a utilisé d'abord pour la scène réelle d'abus au coeur de sa *neurotica* avant qu'elle ne désigne la scène sexuelle primitive, scène construite à partir des expériences infantiles. Freud en fit progressivement une scène personnelle mythique alliant histoire personnelle et héritage phylogénétique au sein d'un fantasme qualifié d'originaire -*Urszene* parmi les *Urphantasien*-. En parlant de «mythique», je m'éloigne des convictions lamarckiennes de Freud pour privilégier la dimension culturelle à laquelle le film contribue.

¹⁰ Encore en 1938, dans *Le clivage du moi dans le processus de défense*, l'enjeu taraude Freud. Pour une étude détaillée de cette épreuve de réalité, le travail de Marie Leclair et Dominique Scarfone (2000) reprend finement les différents jalons de la réflexion freudienne.

par un progrès technologique dont la figure de proue est maintenant l'intelligence artificielle (IA), avec les espoirs et les terreurs que cette nouvelle représentation suscite - la représentation précède l'objet lui-même, l'objet est déjà une projection. Cette fois, je souhaite poursuivre l'exploration des processus aux frontières - nos boucliers - par le biais du cinéma, après avoir suivi les voies de mise en scène de nos théories sexuelles infantiles, ces scénarios qui cherchent à donner forme au *non liquet* de notre mise au monde.

Deuxième partie: Les deux voies de mise en scène des théories sexuelles infantiles

Le dernier congrès des psychanalystes de langue française, en mai 2023, se tenait à Lausanne. Adela Abella (SSPsa), Olivier Bonard (SSPsa) et Marina Papageorgiou (SPP) en étaient les rapporteurs. L'événement portait sur les liens entre théorie et affect, avec notamment une exploration des sources des querelles théoriques entre psychanalystes. Serpentait dans les échanges la question du chemin qui mène des théories sexuelles infantiles jusqu'aux conceptions métapsychologiques plus secondarisées. On me donna la parole lors d'une table-ronde intitulée La mise en scène des théories sexuelles infantiles¹¹.

La voie progrédiente

La question de la mise en scène des théories sexuelles infantiles permet d'ouvrir deux vastes horizons. Le premier – la voie progrédiente – interroge la façon avec laquelle chaque sujet continue à mettre en scène ses théories sexuelles infantiles tout au long de son existence, sur les différents chemins de sa vie. Le théâtre ambulant de chacun et chacune se joue à la faveur des relations nouées, des lieux et des objets investis, jusque dans les formes théoriques les plus secondarisées, comme Adela Abella (2023) l'a rappelé dans son rapport. Ce théâtre pourra se déployer de façon privilégiée dans le

¹¹ Maurice Khoury dirigeait cette table-ronde où Emmanuelle Sabouret prenait aussi la parole.

cabinet du psychanalyste, sur la scène du transfert et du contre-transfert. Cette voie progrédiente est animée d'une temporalité paradoxale par le jeu de l'après-coup et l'articulation des différents temps de cette suite de mises en scène. Nous pouvons aussi y reconnaître des gradients de subjectivation où le sujet se reconnaît tantôt le metteur en scène et tantôt l'acteur emporté plus inconsciemment par la mise en scène de ses théories. Plus fondamentalement, le fonctionnement inconscient de l'appareil psychique s'articule à ces théories.

L'art est certes un autre terrain privilégié de mise en scène des théories sexuelles. Un bel exemple nous est donné par le dernier film de Steven Spielberg, *The Fabelmans* (2022).

Dans cette œuvre autobiographique (aux dires de l'auteur), le réalisateur¹² place la fable (*fabel*) au cœur de son nom et de son projet identitaire. Le film permet de suivre l'impact traumatique qu'a la représentation d'un accident de train que le petit Sammy/Steven voit au cinéma avec ses parents à l'âge de cinq ou six ans¹³. On y reconnaît la reconstruction narrative d'une expérience ayant laissé une empreinte que l'enfant n'aura de cesse de mettre en scène et d'élaborer par la suite. Si une carrière de cinéaste s'y fonde, le psychanalyste peut aussi y voir la représentation de la scène primitive sadique et l'angoisse qu'elle soulève, appelant à mettre en œuvre des moyens pour la maîtriser et l'élaborer. Un temps 2 significatif sera d'ailleurs une poursuite de l'exploration de la relation des parents par la découverte fortuite sur une bande de film familial d'une scène sexuelle où la mère n'est pas dans les bras du père. Clin d'œil à Antonioni et son *Blow up* dans lequel une photo révélait le mystère sexuel, c'est cette fois par un visionnement

¹² Au cinéma, l'auteur *réalise*, rend réel ; il est cette fois aussi le scénariste, l'auteur du scénario, un ancien terme pour la mise en scène.

¹³ Le film visionné était *The Greatest Show on Earth*, un titre qui annonce l'importance que prendra l'événement pour le garçon. « The scariest thing I ever experienced in my entire life », dit Spielberg dans une entrevue. À la télévision, lorsqu'il fut questionné sur la rencontre des humains avec les extra-terrestres dans son film *Close Encounters of the Third Kind* (1977), Spielberg reconnut qu'il y avait là tout l'enjeu complexe de la relation entre ses parents (Spielberg interviewé par James Lipton à l'émission *Inside the Actors' Studio*, merci à Amal Whabi pour cette découverte).

inattendu que l'œil s'affine et voit ce qu'il voyait sans le voir. Si les images nous observent (Traverso, 2021/2022), la théorie y pose un regard.

Toute la démarche cinématographique devient ainsi un moyen de maîtriser une scène traumatique, une scène originaire (*urszene*) qui appelle à être métabolisée. L'œuvre fait figure d'une formidable exploration et symbolisation de ce qui était d'abord représenté par la collision cauchemardesque des trains. Les mises en scène subséquentes forment le rêve qui n'avait pu se construire initialement. Le reste traumatique appelait un rêve – ici la mise en scène artistique – qui permettrait sa liaison et son appropriation. Mais cette appropriation est toujours incomplète ; elle nécessite une remise au travail au service d'une créativité en mouvement qui reste ancrée dans l'ébranlement originaire, celui profond, encore actuel et actif (et non pas seulement précoce).

Les mises en scène cinématographiques répétées permettent une mise à distance, une reprise active et une perlaboration favorisant l'appropriation de ce qui a d'abord fait effraction. Mais la forme ici choisie, le passage par le cinéma, colore la qualité de cette appropriation ; la forme est elle-même processuelle, comme Bleger (1967) le dit du cadre analytique. L'utilisation accrue du médium et de ses techniques par Spielberg maintient la mise à distance, créant et gardant un écart protecteur. Le médium et ses techniques jouent ainsi un rôle de prisme entre Moi et Monde ; la réalité du monde devient celle que le cinéma traduit.

De ces prémisses émerge une première question.

Deviens-on captif de nos mises en scène ? Je ne pense pas tant aux contenus des mises en scène qui peuvent, dans le meilleur des cas, évoluer et gagner en richesse symbolique, tout en permettant une appropriation subjective plus large ; je pense plutôt à tout ce qui se loge dans les formes que nous adoptons et à ce qu'elles induisent, à l'exemple du médium cinéma pour le cinéaste. Ma question vise ce qui se traduit non pas dans le contenu de la mise en scène, mais dans la forme par laquelle celle-ci se déploie. Qu'en est-il pour nous qui avons choisi de mettre en scène des psychanalyses comme lieu

privilegié d'investissement libidinal ? Que portent nos théories de la forme et de la scène que nous avons privilégiées ? Et si nos théories disent aussi beaucoup de nous-mêmes par leur élection, comment fait-on par ailleurs pour ne pas s'y enfermer ? Comment arrive-t-on à explorer le monde autrement que par l'œil du cinéma que nous connaissons ? Cela est d'autant plus crucial pour nous dont l'objet de recherche, l'inconscient, est en soi inconnaissable. Avec cette impossibilité de parvenir au savoir, à quoi s'accrochent nos convictions ?

La voie régrédiente

Laissons ce premier horizon progrédient et cherchons à l'articuler au second, la voie régrédiente. Celle-ci questionne la mise en scène que constitue la théorie sexuelle infantile en tant qu'elle-même le produit d'un long travail préalable. Cette voie régrédiente ouvre toute la question non seulement de ce qui cherche à se mettre en scène, mais aussi celle de l'impératif d'une telle mise en scène, avec les forces qui s'y déploient. Depuis la motion pulsionnelle et les premières symbolisations par la liaison aux représentant-affect et représentant-représentation-chose jusque dans l'arbitraire des signes du langage où les représentants-représentations-mots fondent la division du sujet en ouvrant l'accès à la conscience, déjà des frayages sont tracés et mènent aux premières théories. Sur le chemin d'une subjectivation croissante, les théories sexuelles infantiles marquent une nouvelle épiphanie sexuelle (Bollas, 2000/2017) et viennent questionner les origines. Elles sont elles-mêmes des mises en scène qui cherchent à donner forme non seulement à la réalité qui ébranle au présent, mais aussi à toute une histoire relationnelle déjà inscrite de façon multimodale. La petite théoricienne et le petit théoricien, que cherchent-ils ? Que chercheront-ils ensuite jusqu'à la tombe ?

La scène primitive sadique au cœur du film de Spielberg est l'une des théories que Freud décrit lorsqu'il développe la notion de théorie sexuelle infantile en 1908. Dans ce texte

fondateur, c'est l'arrivée d'un nouvel enfant qui constitue l'élément traumatique. Freud souligne l'importance de ce qu'il appelle alors les *pulsions égoïstes* et *l'urgence de la vie* face au nouveau péril. Il affirme qu'il n'y aurait pas un besoin inné de causalité derrière la *poussée de savoir*, mais une nécessité pour le moi de prévenir le retour d'événements redoutés. Freud parlera ensuite de la sublimation du besoin de maîtriser unie à la sublimation du désir de voir, une intrication de la libido objectale et de la libido narcissique. Il faudra que la pensée se libère de sa première incitation pour devenir finalement une pulsion de recherche indépendante, mais le devient-elle complètement ? La sublimation est-elle vraiment libre des premières terreurs ?

On peut ainsi comprendre que la théorie sexuelle est réponse à l'angoisse traumatique, angoisse qui surgit lors d'une rupture dans la continuité jusque-là offerte par l'environnement. Si l'objet a eu un rôle fondamental dans la qualification des affects jusque-là, le nouveau théoricien apparaît à un carrefour où il y a un début de dégagement et d'indépendance du sujet qui commence à ne plus croire aux représentations offertes par les parents. Plus encore, nous dit Freud, l'enfant se bute à la duplicité des parents qui sont évasifs, menteurs ou réprobateurs face au désir de savoir. Le désir reste insatisfait et la théorisation restera animée par la quête d'une satisfaction toujours incomplète. Quand Freud parle alors de *menace de castration*, celle-ci vise avant tout la curiosité et la recherche de l'enfant. Là sera le point de départ des recherches ultérieures de Melanie Klein avec les enfants ; elle voudra donner les conditions qui favorisent la recherche et l'apprentissage en levant les angoisses qui en bloquent l'accès.

Je mentionne Klein pour souligner le rôle du fantasme inconscient sur la voie qui mène aux théories sexuelles accessibles par la parole. Il y a dans le fantasme inconscient une première mise en scène qui pourra s'exprimer consciemment sous différentes formes. Bion (1961/1965) a proposé la figure mythique du Sphinx pour figurer le sentiment de

terreur qu'inspire une attitude interrogative et son objet¹⁴. Il invitait à considérer toute investigation comme prenant origine dans les fantasmes les plus primitifs sur le contenu du corps maternel, ceux de la position schizo-paranoïde. En insistant sur la dépendance première, Winnicott lui répondait que l'investigation ouverte par les défaillances maternelles était plus ou moins terrifiante en fonction de l'environnement offert. Dans la foulée de Ferenczi et de son nourrisson savant, Winnicott a ainsi de belles pages sur le développement exagéré de l'esprit (*mind*) et de ses théories pour éliminer le corps et se passer du soutien de l'objet (Winnicott, 1966). Si la théorie émerge d'une expérience traumatique, il y a certes tout un défi à garder le corps et l'affect dans l'équation, et représenter ce que Green appelait « le regard sur le corps ému » (Green, 1973, p. 221), aussi terrible soit l'expérience première.

Comme il le dira en 1937 pour le délire, Freud reconnaissait un « fragment de pure vérité » aux théories sexuelles, par ailleurs polarisées par « les nécessités de la constitution psycho-sexuelle ». Les nécessités du corps convoquent la relation que la dépendance inscrit. « Le Je ne peut s'auto-saisir, s'auto-penser, s'auto-investir qu'en se situant dans des paramètres relationnels », écrivait Aulagnier (2015, p. 738). La réalité de l'homme et de la femme, ainsi que leur intimité sexuelle sont l'objet d'une recherche nécessairement relationnelle. La mise en scène est celle de la relation et de ses énigmes.

À cet égard, Freud nous offre lui-même une théorisation qui se déploie dans plusieurs mises en scène. Après celle de 1908 avec l'enfant devant un nouveau-né, il nous invite en 1915, dans *Considérations actuelles sur la guerre et la mort*, au chevet d'une personne aimée qui se meurt. Cette fois, il attribue l'esprit de recherche à l'ambivalence et au conflit des sentiments. Il s'oppose alors aux philosophes qui pensent trop et cherchent d'une manière trop intellectuelle, éloignée de l'amour et de la haine que le

¹⁴ Freud avait mentionné l'énigme du Sphinx dans *Les trois essais sur la théorie de la sexualité* à partir de l'édition de 1915. Cette énigme initiale était alors, à ses yeux, celle de l'origine des enfants. En 1925, dans *Quelques conséquences psychiques de la différence anatomique entre les sexes*, il eut un repentir, en particulier pour les filles où la différence entre les sexes lui apparaissait maintenant l'énigme première. Sans trancher, il finit par laisser au hasard des occasions la primauté d'une énigme sur l'autre pour chaque individu, quel que soit le sexe.

bouleversement produit : « Ce n'est ni l'énigme intellectuelle ni chaque cas particulier de mort, mais le conflit de sentiments ressenti lors de la mort de personnes aimées et, en même temps, étrangères et haïes, qui a fait naître chez les hommes l'esprit de recherche » (p. 32). Il ne faudrait donc pas exclure toute la haine ressentie lors du bouleversement que représente l'arrivée d'un nouvel enfant ou toute défaillance dans l'environnement soudainement *étranger et haï*.

D'où une deuxième question : y aurait-il de cette haine mal reconnue dans nos querelles théoriques, un reste de ce que l'inconnu suscite de terreur, là où la théorie n'arrive pas à ouvrir une nouvelle mise en scène ? Quand la théorie se coupe de l'affect ou encore le fige, quand manque la liaison affect-représentation sur laquelle Marina Papageorgiou (2023) a insisté, est-ce là aussi le jeu d'une haine pour tout ce qui met à mal les velléités totalitaires du moi? Olivier Bonard (2023) a aussi repéré cet aspect en soulignant le rôle de l'envie.

Petite conclusion théâtrale

Le metteur en scène britannique Peter Brook, grand spécialiste de Shakespeare, est l'auteur d'un livre sur le théâtre qu'il a intitulé *The Empty Space (L'espace vide, 1968/1977)*. En se servant du français, il y présente une formule pour exprimer « les problèmes et les secrets de l'événement théâtral » (*ibid*, p. 180) : $T = R r a$. Le théâtre (T) se construit par la répétition (R), la représentation (r) et l'assistance (a). Pour le metteur en scène, la répétition prépare mais nie la vie en dé-signifiant, ce que la représentation renverse par un retour à la vie en mettant au présent (« Une "représentation" n'est pas imitation ou description d'un événement passé ; la représentation est hors du temps. Elle abolit toute différence entre hier et aujourd'hui ») (*ibid.*, p. 181). Mais cet acte de représentation n'est possible qu'avec la présence d'une assistance (dans les deux sens du terme en français, audience et soutien). La relation

active qui s'établit entre l'acteur et le public sort chacun d'eux de leur isolement et crée une nouvelle « arène d'une espèce particulière où chaque moment est vécu plus clairement, plus intensément » (*ibid.*, p. 183). Dans nos théâtres personnels aussi, cette formule condense bien le rôle de la répétition, celui d'une nouvelle représentation à la faveur de nos mises en scène et celui de l'assistance indispensable qu'offre l'objet à la symbolisation. La vérité est toujours en évolution, conclut Brook. À travers nos mises en scène, les théories continuent à évoluer.

Troisième partie: Quelques pas supplémentaires à partir de notre expérience au cinéma

Élaborer le traumatisme

Dans cette dernière partie, je souhaite avancer quelques idées stimulées par le film de Spielberg. Mon propos ne prétendra pas révéler quelque vérité sur le réalisateur lui-même. Je vous propose plutôt un abord de ce que le film peut interroger et nous enseigner par la manière avec laquelle le rapport au monde de Sammy a pu/su se déployer autour du cinéma. Un traumatisme y mène à une activité sublimatoire¹⁵ qui permettra une première maîtrise de l'expérience traumatique, puis restera une voie d'élaboration ouverte, toujours incomplète et poursuivie par le garçon. Le cadre familial du film permet d'y reconnaître le rôle des parents tant dans la construction de la scène traumatique que dans l'offre et le soutien (particulièrement de la mère) de l'activité sublimatoire.

¹⁵ J'utilise la notion de sublimation sans vouloir m'y engager ici davantage, mais ce destin de la pulsion reste lui-même source d'interrogations quant à ses sources, ses conditions de possibilité et ses liens aux premiers objets (Gauthier, 2005). La «poussée de savoir» ou «l'esprit de recherche» dont parlait Freud prend différentes formes et s'exerce avec diverses intensités. Freud (1923) a postulé un travail de déssexualisation au coeur du processus de sublimation, mais, à l'exemple de Sammy, n'y voit-on pas une poursuite de l'investigation dont les théories sexuelles témoignent?

Le film de Spielberg - le nom de la famille l'annonçait - est une fable racontée sous un regard bienveillant qui permet d'aborder la réalité présentée sans qu'elle heurte trop douloureusement. Le propos invite le psychanalyste à réfléchir à ses conceptions du traitement d'un traumatisme - comment l'appareil psychique traite une telle expérience dans le milieu naturel, et comment l'analyste peut éventuellement favoriser un tel traitement -, ce qui est sous-tendu par l'idée d'une *élaboration* de celui-ci. Freud aborda la notion d'élaboration psychique avec son introduction du narcissisme:

«Nous avons reconnu dans notre appareil psychique un moyen privilégié auquel est confiée la tâche de maîtriser des excitations qui, sans cela, seraient péniblement ressenties ou auraient une action pathogène. L'élaboration psychique accomplit des exploits pour dériver intérieurement des excitations qui ne sont pas susceptibles d'une décharge extérieure immédiate, ou pour lesquelles une telle décharge ne serait pas souhaitable dans l'immédiat. Mais il est tout d'abord indifférent, pour une telle élaboration intérieure, qu'elle concerne des objets réels ou imaginaires.» (Freud, 1914, p.92, je souligne)¹⁶

Cette longue citation est précédée de quelques vers du poète Heine soulignant l'importance de la création pour «guérir»¹⁷. Freud met l'accent sur l'enjeu économique, laissant dans l'ombre toutes les subtilités qualitatives - la qualification - d'une telle élaboration et la fonction de l'objet. Le rôle des liaisons que la symbolisation permet, le travail de traduction/refoulement, la perlaboration à travers la répétition et les prises de conscience, les paliers de l'après-coup, les passages transférentiels avec l'appel du nouveau, autant de pistes qui permettent d'éclairer des processus qui agissent inconsciemment et se devinent par leurs effets. Le travail de deuil, détail par détail,

¹⁶ Le dictionnaire Littré rappelle que l'élaboration est d'abord un terme de physiologie: action par laquelle les êtres organisés font subir, soit aux substances venues du dehors, soit aux matériaux puisés dans leur propre sein, une transformation spéciale et adaptée aux actes organiques (littre.org). Au niveau psychique, quelle finalité prend cette transformation «adaptée aux actes»? À quelle adaptation «organique» l'appareil psychique se prête-t-il?

¹⁷ « C'est bien la maladie qui fut l'ultime fond/ de toute la poussée créatrice;/en créant je pouvais guérir,/en créant je trouvai la santé ». Pour Freud, il s'agit de guérir d'un mal d'aimer: «À la fin, l'on doit se mettre à aimer pour ne pas tomber malade» (Freud, 1914, p.91).

comme celui du rêve, sont des exemples heuristiques d'élaboration/métabolisation créatrice.

Les artistes utilisent leur propre langage de création pour élaborer, à l'exemple de celui du cinéma pour Sammy. Mais le rôle du septième art est double ici: le film de Spielberg s'ouvre sur un film traumatique menant à une activité cinématographique créatrice, ce qui souligne le rôle du médium lui-même tant du côté traumatisant que de celui organisateur. On y voit le petit Sammy devenir actif grâce à la caméra, reconstruire la scène par ses propres moyens, ré-incarner l'accident dans tous ses détails, s'y exposer et répéter l'exposition grâce à l'enregistrement repassé en boucle. N'est-ce pas là, explicité dans une activité externe, le traitement auquel l'appareil psychique soumet l'expérience traumatique, par soi-même et avec les autres, pour d'abord la contenir, éventuellement en ressentir les différents effets (les transformations transitoires ou plus permanentes), lui donner forme, la digérer, garder et laisser aller ce qui peut l'être? Ce traitement n'élimine cependant pas ce qui demeure le plus énigmatique au coeur de l'expérience. Le film le démontre à travers la découverte ultérieure fortuite de l'amour maternel secret, illustration d'une recherche qui se poursuit et dont l'objet continue à s'échapper. Quel est d'ailleurs le statut de cet objet insaisissable? Freud dit qu'il est indifférent qu'il soit réel ou imaginaire. Avec l'homme aux loups, nous l'avons vu, il reprend la même réponse. J'y entends la difficulté de les distinguer et leur inévitable amalgame, mais surtout combien une part d'obscurité prévaut toujours. Nous restons mus par des forces qui nous échappent, cherchant à élaborer notre rapport à un monde qui nous échappe tout autant.

L'enfant devenu cinéaste dont le premier rapport au cinéma est présenté par une scène traumatisante, voilà qui rappelle ce que Roussillon (1997) résume par sa formule de «l'objet à symboliser et pour symboliser». On devine également un pôle de fascination (où le sortilège et la magie ne sont jamais loin) quand une activité devient si centrale dans la vie d'un sujet, avec ce que cela implique au niveau narcissique, comme partie prenante de la définition/continuité de soi. Quel est cet objet fascinant? Quelle est la source et le but de la recherche? Comment pulsion et réalité extérieure s'y rencontrent-

ils à partir du moment où le fantasme installe sa propre gouvernance et crée sa propre réalité? Cet objet a-t-il toujours une origine traumatique, mobilisatrice dans le meilleur des cas et paralysante dans les pires?¹⁸

Comment entrer en contact avec un objet qui déborde les capacités de maîtrise et d'élaboration? Si nous étions d'abord - et si nous restons en partie - *l'infans* devant l'objet, comment avons-nous su développer notre rapport au monde et aux objets? La pandémie récente a ravivé cet enjeu, comme tout nouveau traumatisme le fait. Elle a rappelé le danger que constitue l'autre, concrétisé par la menace virale. Elle a entraîné la distance et favorisé l'essor d'une technologie permettant la communication à distance. Cette technologie a l'effet paradoxal de rapprocher virtuellement, tout en gardant à distance physiquement; elle délocalise, efface apparemment la dimension spatiale, tout en isolant l'individu connecté. Nos capacités cérébrales et nos besoins affectifs créent des conditions d'immersion qui effacent transitoirement l'impression de distance, mais la magie disparaît dès que la connexion est interrompue ou lorsque l'esprit constate le bricolage par lequel la communication s'établit. Face au monde projeté que l'écran me dévoile, suis-je seul à me sentir comme au cinéma?

Le cinéma: une image mouvante du scepticisme

Il y a plaisir à sortir d'un film avec l'impression qu'il nous a enseigné quelque chose que nous ne savions pas de la vie et des autres. Quand l'écran s'éclaire et le film débute, nous partons à la découverte d'un monde. Au-delà du contenu spécifique de l'oeuvre visionnée, l'expérience du cinéma nous place devant l'enjeu du rapport que nous établissons avec le monde. La proposition de Spielberg offre un point de départ à une réflexion sur cette dimension des choses: Sammy développera non seulement une activité cinématographique de plus en plus nourrie, mais son rapport aux autres et au

¹⁸ Laplanche (1984/2014) propose que la mesure de la quantité de traumatisme provoqué par les messages énigmatiques soumis à l'enfant se révèle par la mesure du déséquilibre entre ce qui est symbolisable et ce qui ne l'est pas. Mais il ne dit pas quelles sont les conditions pour qu'un message soit symbolisable.

monde passera avant tout par le créneau du film. Non seulement verra-t-il le monde à travers les films, mais le monde semble lui apparaître plus vrai et plus présent dans et par les films. Il entre en rapport avec le monde par la médiation du film. Que cela implique-t-il: quelle communion le film permet-il mais quelle distance entretient-il aussi?

Connaissons-nous le monde autrement que par médiation et traduction? Avons-nous jamais une prise directe sur la réalité? C'est à une médiation dynamique que Winnicott nous conviait quand il écrivait au terme de sa vie: l'être humain est «engagé dans cette tâche humaine interminable qui consiste à maintenir, à la fois séparées et reliées l'une à l'autre, réalité intérieure et réalité extérieure» (Winnicott, 1971, p.9). Nous connaissons les échecs schizoïdes de cette tâche sans fin, mais comment la menons-nous? Comment le cinéma y participe-t-elle?

Le philosophe américain Stanley Cavell s'est intéressé au cinéma populaire (non expérimental) avec le projet¹⁹ de trouver des mots pour exprimer son expérience de celui-ci. Son travail est d'abord stimulé par une question: comment comprendre l'importance du cinéma dans la vie de tant de monde, au sein de toutes les couches de la population? Comment expliquer la place que le cinéma a pris dans la société depuis son introduction? Cette interrogation - à quoi nous sert notre pratique du cinéma? - mène Cavell, à la suite de Bazin (1958), à une réflexion ontologique sur l'essence du cinéma à partir du point de vue du spectateur.

Qu'arrive-t-il à la réalité quand elle est projetée sur un écran cinématographique? Pour Cavell, le cinéma satisfait notre désir de reproduction magique du monde. L'idée de

¹⁹ Cavell s'inscrit dans un projet de perfectionnisme moral, à la suite d'Emerson et de Thoreau: une philosophie au service de devenir une meilleure version de soi-même. Même si la psychanalyse se veut sans représentation-but, sommes-nous à l'abri d'un tel projet? En appliquant à Freud sa propre méthode face à la dénégation, Cavell (2011) propose d'ailleurs de lire la psychanalyse comme une philosophie qui cherche à se distinguer de celle qui prévalait alors à Vienne (ne donnant droit de cité qu'au conscient).

cinéma a précédé son invention (Bazin, 1958), et celle du réalisme²⁰ que poursuivaient les arts majeurs dans la seconde moitié du XIXe siècle - peinture, roman, théâtre - a conduit au succès du nouvel art avec sa capacité de réaliser le désir d'une récréation du monde à sa propre image (Bazin parlait du mythe du cinéma total). Par magie (comme par l'effet du désir), de façon automatique (l'élimination de l'agent humain de la tâche de reproduction), en toute passivité motrice du spectateur, le cinéma présente/présentifie un monde absent. En plaçant le sujet en dehors de la réalité projetée, cette offre installe un contexte particulier que le philosophe a voulu éclairer: «Le cinéma entretient avec la réalité un rapport sans précédent dans les autres arts» (Cavell, 1971/1999, p.257).

Pour le philosophe, si le cinéma satisfait le désir de reproduction magique du monde, il nous permet en outre de le regarder sans être vus. Il structure ainsi ce qu'est devenu la position de l'homme moderne - amplifiée depuis le moment où Cavell écrivait - dont le mode naturel de perception est le visionnement. Nous regardons avec le sentiment de ne pas être vus ou plutôt en gardant hors de vue nos fantasmes «presque complètement frustrés aujourd'hui et enragés» (ibid, p. 159), sans espoir de pouvoir vraiment les partager. Le cinéma nous donne ainsi «des répit par rapport à la fantasmagorie privée et à ses responsabilités» (ibid, p.159) L'automatisme du film nous excuse tout en donnant au film une impression d'être plus naturel que la réalité, nous permettant de l'apprécier et incitant à nous réveiller au monde que la vision nous offre. Notre condition naturelle, pour le philosophe, est celle d'un scepticisme vécu, soit celle du déplacement et de l'exil: l'être-séparé est confronté au sentiment d'un éloignement imposé et d'une incapacité à véritablement connaître le monde. Le cinéma est un révélateur de cette situation fondamentale, mais il offre aussi une expérience de contact et de partage, en écho avec nos moments de proximité ordinaire des autres et du monde, avec les temps d'accord simples et familiers. Le cinéma nous éduque ainsi, selon Cavell, à percevoir notre scepticisme ordinaire et à le domestiquer. Il est une image mouvante du

²⁰ Cavell parle du «désir de tous les hommes, de plus en plus intense en Occident depuis la Réforme, d'échapper à la subjectivité et à l'isolement métaphysique -le souhait d'avoir le pouvoir d'atteindre ce monde-ci après avoir longtemps essayé, sans espoir à la fin, de manifester leur fidélité à un autre monde [religieux]» (ibid, p.53)

scepticisme, au sens où il nous confronte à la fois à la familiarité du monde et à son étrangeté. Il devient alors possible de reconnaître les autres (to acknowledge), nouer et renouer contact, sur fond du scepticisme premier.

Cavell puise du côté de Freud pour aborder la projection²¹ comme permettant de révéler à l'individu quelque chose de lui-même qu'il ne veut pas savoir. Dans une formule qui peut rejoindre le psychanalyste mettant en question toute forme de conviction, le philosophe avance «sous la menace du scepticisme». Cette démarche vise à dégager les «mythes» d'après lesquels chacun vit, mythes qui empêchent d'avoir une véritable expérience du monde. Par son contenu, le cinéma est un médium de révélation²² (et souvent de célébration), de ces mythes qui habitent nos cités ou encore des dimensions de nos vies ordinaires qui passent autrement inaperçues. Le cinéma aide à tisser un lien avec la réalité où nous y tolérons «l'individualité, l'être-séparé et l'être inexpressif» (ibid, p. 309), avec le défi de «maintenir un lien avec la réalité bien que nous soyons condamnés à la visionner en privé» (ibid, p. 309).

L'expérience de la projection cinématographique du monde s'avère ainsi une occasion de reconnaître notre condition sceptique, où s'imisce l'angoisse secrète que le monde puisse n'être présent qu'au prix de notre absence en lui, que ce monde n'existe au fond que de manière idiosyncrasique et isolée, nous laissant avec la crainte de ne pouvoir nous y exprimer. Mais dans la vie quotidienne, l'humain élimine vite cette angoisse diffuse avec des convictions rassurantes. Plus encore, le cinéma est lui-même facilement utilisé pour conforter ces convictions ou devenir un outil de propagande au service d'une idéologie. Les dérives culturelles plus manichéennes et polarisées auxquelles nous

²¹ «Qu'elle soit transport physique ou mental, la projection suppose un déplacement et une transformation dans l'espace comme dans le temps dont le dispositif cinématographique offr[e]... le paradigme. Entre l'image enregistrée sur pellicule, celle qui s'affiche à l'écran et celle qui se forme dans l'esprit du spectateur, opère une collusion paradoxale du passé, du présent et du futur, chaque moment filmique étant capté *en vue* du film à faire et perçu *au vu* des souvenirs et des attentes dont on le nourrit» (Campan, 2014, p.9, italiques de l'auteur).

²² Décliné sous toutes ses formes, le contenu narratif des films porte de façon majeure sur les aspects mystérieux de notre condition humaine, en particulier la destructivité et le meurtre d'une part, l'amour et la sexualité d'autre part.

assistons de nos jours font largement usage d'images cinématographiques. En contraste, le film de Spielberg nous rappelle la magie du cinéma (*lanterna magica*) et son exploration des mystères doux et terrifiants de la vie. Le film invite à accueillir la complexité de notre rapport à un monde que nous n'avons cesse de re-découvrir.

Et le médium psychanalytique?

Quel cinéma chacun, chacune se fait-il, se fait-elle? Dans quel scénario évoluons-nous, inscrit dans quelles théories sexuelles des rapports humains? Le psychanalyste interroge ce qui se met en forme dans sa rencontre avec les Marta et Marco venus frapper à sa porte. La métaphore cinématographique implique de parler du film dans lequel il est engagé dans le mouvement même de la composition du film. Ce qui est perçu s'offre comme des projections pour appréhender ce qui agit dans le mouvement même de l'action. La métaphore ferroviaire que Freud a proposé pour décrire la méthode d'associations libres repose sur ce même constat: le mouvement, celui du train, caractérise l'ensemble de la situation. Chacun cherche à saisir quelque chose de ce mouvement. Ce «saisir» ouvre le volet représentatif tandis que le volet affectif reste plus proche du mouvement qui passe et ébranle le sujet. À la métaphore du train, Freud (1919) a aussi ajouté le rôle du familier inquiétant/inquiétante étrangeté (*unheimliche*), de ces moments où le sujet ne reconnaît pas l'image de soi que le miroir lui renvoie dans son compartiment du train. Dans quelle réalité suis-je?, se demande le sujet qui ne peut la découvrir qu'en la construisant.

J'ai souhaité mettre en relief les questions du scepticisme ordinaire, du traumatisme et des théories sexuelles infantiles comme autant de pistes ouvertes par le dernier film de Spielberg. En retour, j'ai utilisé le film pour examiner à nouveau la complexité de notre rapport au monde et aux autres. Permettez que je termine en tournant la caméra vers les psychanalystes et en reprenant la question lancée plus tôt dans la deuxième partie. Car si nous nous faisons toutes et tous notre cinéma; si nombreux sont celles et ceux qui ont une pratique du cinéma en tant que cinéphiles ou amateurs du septième art; si certains,

comme Spielberg, font concrètement du cinéma; que dire de ceux et celles qui pratiquent la psychanalyse? Qu'en est-il des psychanalystes qui ont choisi de mettre en scène des psychanalyses comme pratique centrale dans leur vie?

L'objet de la psychanalyse, écrit Laplanche, c'est «l'objet humain, en tant qu'il formule, en tant qu'il met en forme sa propre expérience» (Laplanche, 1987, p.14). Les théories sexuelles infantiles s'inscrivent dans ce large procès d'élaboration psychique et d'auto-théorisation des humains. Si elles sont une réponse aux accidents de la vie; si elles sont une suite de ces accidents, une mise en forme et en sens elle-même génératrice de nouvelles mises en scènes; si nous ne cessons de chercher/construire la vérité qui nous anime, toujours sensibles à «l'urgence de la vie»; si le cinéma participe directement à ce mouvement chez le petit investigateur Sammy, qu'en est-il chez celui ou celle qui fait métier de provoquer des transferts (Macalpine, Laplanche)? Et de même que *The Fabelmans* nous a amené, au-delà du contenu narratif, à questionner le rôle du médium cinéma lui-même et son impact sur le rapport que Sammy entretient avec le monde et avec les autres, qu'en est-il du choix de ce *dispositif de révélation* (Bayard, 2021) particulier que l'analyste élit?

Outre qu'elle nécessite une longue formation, la pratique de la psychanalyse est une sublimation exigeante qui est souvent exercée pendant de nombreuses heures quotidiennes sur plusieurs années. Elle met en scène des individus, des couples, des familles ou des groupes. Elle implique en particulier de chercher à maintenir une position méta d'écoute et d'intervention, face à soi et face à l'autre, pour favoriser la reconnaissance des mouvements inconscients. Si d'autres ont élu la littérature, la musique, le sport ou les mathématiques -les formes sublimatoires sont magnifiquement multiples- comme médiation principale, que dire du choix du cinéma analytique? Quel rapport au monde et aux autres la pratique de la psychanalyse fraie-t-elle, au-delà des caractéristiques personnelles (mais bien sûr y résonnant aussi) de chaque analyste ?

Cette interrogation des caractéristiques du médium lui-même, avec son *setting* et son langage, évoque le travail de José Bleger (1967) et son étude de la dimension

processuelle du cadre analytique. L'auteur argentin nous invitait à considérer ce qui se cache silencieusement dans notre dispositif, notamment les dimensions plus indifférenciées de notre rapport au monde et aux autres. Il soulignait la nécessité de crises du cadre, petites ou grandes, pour favoriser une crise de la représentation et un regard neuf sur le cinéma qui s'y joue²³.

François de Carufel (1994) a abordé cet enjeu en proposant la notion de *contre-transfert originaire* ou *contre-transfert de base*. Il décrivait ainsi l'investissement pulsionnel par l'analyste de la situation analytique et de ce qu'elle provoque, avant même qu'un patient ou une patiente y déploie son unique occupation des lieux, avant le contre-transfert tel qu'entendu plus traditionnellement: «Il s'agirait plutôt de quelque chose comme du transfert originaire de l'analyste à *la situation analytique elle-même* » (de Carufel, 1994, p. 194, souligné par l'auteur).

Bien qu'il mentionne aussi le voyeurisme-exhibitionnisme de la phase phallique et les apports oraux-cannibalistiques, notre collègue voyait la dimension sado-masochiste de la phase anale - avec ses composantes d'emprise, d'investigation, de curiosité et de savoir - comme le ressort pulsionnel fondamental du contre-transfert de base. Il rappelait ce que Freud mettait à l'origine des investigations sexuelles infantiles: le désir de prévenir la venue d'un autre enfant, y reconnaissant «l'espoir d'une prise de contrôle de l'appareil reproducteur de la mère visant sa stérilisation» (ibid, p. 204). Cette visée stérilisante est troublante car elle implique une profonde ambivalence au sein de la bienveillance thérapeutique²⁴. Avec la figure de Léonard de Vinci, de Carufel concluait en comparant l'analyste à l'artiste qui, d'une part, accompagne sur leur chemin les suppliciés de la névrose de transfert, et qui, d'autre part, risque de devenir de plus en

²³ Pour une société de psychanalystes comme la SPM, sans doute faut-il aussi une crise du cadre institutionnel pour favoriser une remise en circulation et en représentation des forces qui permettent une re-fondation.

²⁴ Parmi nous, c'est là un enjeu que Jacques Mauger a particulièrement travaillé dans ses divers écrits. Comme nous l'avons vu en rappelant la position de Freud en 1915, l'ambivalence et le conflit des sentiments lui apparaissaient alors être la source de l'esprit de recherche. Klein fera ensuite de la haine un moteur de la symbolisation.

plus captif d'un idéal de connaissance qui l'éloigne d'un sublimé plus affecté et plus proche des sources sexuelles de vie.

Tant du côté du psychanalyste que du côté du cinéaste, le cinéma que chacun et chacune se fait puise à nos théories sexuelles infantiles. Sammy, Sergei et Léonard nous enjoignent de ne pas oublier le petit investigateur et la petite investigatrice face au mouvement du train et ses inévitables accidents, face aux mystères des origines et de la sexualité. Freud est un autre Léonard avec qui nous avançons. De ces origines toujours renouvelées, j'ai voulu rappeler avec Cavell et son scepticisme ordinaire, que nos théories n'en effacent pas l'obscurité, le *non liquet*, «la contingence infinie de la position de l'homme individuel dans le monde» (Cavell, 1971/1999, p. 274). Si nous nous faisons tous notre cinéma, ce n'est qu'en s'ouvrant à celui des autres et du monde que nous le découvrons et poursuivons sa mise en scène. Cette «tâche humaine interminable» d'union et de séparation est ardue et toujours incertaine. C'est là où la vie palpite: quand elle reste naissante.

M.G./ 16 février 2023

Références bibliographiques

Abella A. (2023). L'analyste et son rapport à la théorie: de la rencontre entre les baleines et les ours polaires. *Rev Fr Psychanal* 87, 5, 1065-1092.

Aulagnier P. (2015). Se construire un passé. Exposé théorique. *Adolescence* 33(4) : 713-740.

Bayard P. (2021). *Oedipe n'est pas coupable*. Paris, Les Éditions de Minuit.

Bazin A. (1958). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Éditions du Cerf.

Bion W.R. (1961/1965). *Recherches sur les petits groupes*. Paris, PUF.

Bleger J. (1967). Psycho-analysis of the psychoanalytic frame. *Int J Psycho-anal* 48(4) : 511-519.

Bollas C. (2000/2017). *Hystérie*. Paris, Ithaque.

Bonard O. (2023). Les avocats du ça. Un journal d'analyste et son viatique métapsychologique. *Rev Fr Psychanal* 87, 5: 1101-1130.

Brook P. (1968/1977), *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*. Paris, Seuil.

- Campan V. (2014). Imaginaire de la projection. *La projection*, V. Campan (dir.). Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Cavell S. (1971/1999). *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*. Paris, Belin.
- Cavell S. (2004/2011). *Philosophie des salles obscures*. Paris, Flammarion.
- Cavell S. (2010). *Le cinéma nous rend-il meilleurs?* Paris, Bayard.
- De Carufel F. (1994). Le contre-transfert de base. *Colloque international de psychanalyse*, J. Laplanche et coll. Paris, PUF, 193-209.
- Descartes R. (1647/2011). *Méditations sur la philosophie première*. Édition électronique 1.0, Les Échos du Maquis. (<https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/M%C3%A9ditations-1641-1647.pdf>)
- Domenach E. (2011). *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*. Paris, PUF.
- Freud S. (1899). Sur les souvenirs-écrans. *Névrose, psychose et perversion*: 113-132. Paris, PUF.
- Freud S. (1899). Des souvenirs-couverture. *Oeuvres complètes III 1894-1899*: 253-276. Paris, PUF.
- Freud S. (1905/1923/1962). *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris, Gallimard.
- Freud S. (1908/1969), Les théories sexuelles infantiles. *La vie sexuelle* : 14-27. Paris, PUF.
- Freud S. (1915/1985) Considérations actuelles sur la guerre et la mort. *Essais de psychanalyse* : 9-40. Paris, Payot.
- Freud S. (1918). Extrait de l'histoire d'une névrose infantile (L'homme aux loups). *Cinq psychanalyses*: 325-420. Paris, PUF.
- Freud S. (1919/2019). *L'inquiétant familial (l'inquiétante étrangeté)*. Paris, Payot.
- Freud S. (1923/1981). Le moi et le ça. *Essais de psychanalyse*: 221-275. Paris, Payot.
- Freud S. (1925/1969). Quelques conséquences psychiques de la différence anatomique entre les sexes. *La vie sexuelle* : 123-132. Paris, PUF.
- Freud S. (1926/1986). *Inhibition, symptôme et angoisse*. Paris, PUF.
- Freud S. (1938). Le clivage du moi dans le processus de défense. *Résultats, idées, problèmes II*:283-286. Paris, PUF.
- Gauthier M. (2005), Inspirer et accueillir la sublimation : le rôle de l'objet, *Rev Fr Psychanal* 69, 5 : 1505-1512.
- Gauthier M. (2019) La caverne de Théo. Dans quel espace vivons-nous aujourd'hui?. *Filigrane* 28, 2: 153-168.

- Gauthier M. (2023). Deux voies de mises en scène des théories sexuelles infantiles. *Rev Fr Psychanal* 87, 5: 1267-1274.
- Green A. (1973). *Le discours vivant*. Paris, PUF.
- Green A. (1993). *Le travail du négatif*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Hugo V. (1860-1865/2002). Proses philosophiques. *Œuvres complètes. Critique*. Paris, Robert Laffont.
- Laplanche J. (1987). *Nouveaux fondements pour la psychanalyse*. Paris, PUF.
- Laplanche J. (1984/2014). La pulsion et son objet source. Son destin dans le transfert. *Annuel de l'APF*, 201-216.
- Leclaire M. & Scarfone D. (2000). Vers une conception unitaire de l'épreuve de réalité. *Rev Fr Psychanal* 64, 3: 885-912.
- Lewin B. (1946). Sleep, the mouth, and the dream screen. *Psychoanal Quarterly* 15: 419-434. (la traduction française est publiée dans la Nouvelle Rev de psychanalyse 5, 1972, 211-224)
- Papageorgiou M. (2023). Penser l'affect. L'affect a-t-il toujours raison ? *Rev Fr Psychanal* 87, 5: 1137-1192.
- Pasche F. (1971). Le bouclier de Persée ou psychose et réalité. *Rev Fr Psychanal* 35, 5-6: 859-870.
- Roussillon R. (1997). La fonction symbolisante de l'objet. *Rev Fr Psychanal* 61, 2: 399-413.
- Rosolato G. (1975). Souvenir-écran. *Communications*, 23. 79-87 https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1350
- Traverso E. (2021/2022). *Révolution. Une histoire culturelle*. Paris, La Découverte.
- Vermorel H. (1995). Culture et identités freudiennes ou de Spinoza à la modernité viennoise. *Freud, judéité, lumières et romantisme*, Vermorel H. et al. eds: 21-49. Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- Vermorel H. (2018). *Sigmund Freud et Romain Rolland. Un dialogue*. Paris, Albin Michel.
- Winnicott D.W. (1966). Psycho-somatic illness in its positive and negative aspects. *Int J Psycho-anal* 47(4): 510-516.
- Winnicott D.W. (1971/1975). *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Paris, Gallimard.