

Cinéma, théâtre et psychanalyse : la question de l'acte et sa représentation

MARION POIRSON-DECHONNE*

Abstract: *Cinema, Theatre and Psychoanalysis: the Problem of Parapraxis and its Representation.* At the intersection of the performing arts and psychoanalysis emerges the notion of act. This polysemic term has various meanings: missed act, agieren, psychoanalytic act, acting out, act of creation. If Freud and Lacan have theorized the notion of act, cinema and theater strive to represent its many facets. Today, Freud's method of analyzing dream images has paved the way for figural analysis for the 7th art, focusing on exploring the incomplete dimension of some of his images. From *La marquise d'O* to the *Mystères de Lisbonne*, the altered quotation from the same painting, *The nightmare* of Füssli, which reveals the emergence of desire, comes to symbolize the representation of the Other Scene by cinema. *Généalogies d'un crime*, by Raoul Ruiz, shows how the interpretation and manipulation of missed acts leads, ironically, to the Act. The influence of the psychodrama exerted there is found in other films, where the scene becomes the place where the abreaction becomes visible. Repetition of a formula in the obscure and forgotten sense (*8 and ½*), a crisis orchestrated by Sade as a playwright (*Marat-Sade*), or a collective explosion (*La vie est un roman*) show the complex and multiple faces of the Act in cinema.

Keywords: Fehlleistung, Agieren, Psychoanalytic Act, Psychodrama, Unconscious, Enigma, Theater, Cinema.

* Maître de conférences HDR émérite, Université Paul Valéry, Montpellier,
marion.poirson@gmail.com

« Im Anfang war die Tat, Au commencement était l'acte ». L'ultime phrase de *Totem et Tabou*¹, empruntée au *Faust*² de Goethe, qui substituait le terme d'acte à celui de « Verbe » du début de *l'Évangile selon Saint Jean*, montre l'importance que Freud conférait au concept d'acte. Complexe et polysémique, le terme se décline dans de nombreux contextes, du théâtre à la psychanalyse, qui communiquent, s'interpénètrent, interagissent. Depuis ses origines, le mot n'a cessé de migrer. En français il apparaît au XIV^e siècle³ dans le vocabulaire juridique. Le sens latin d'*actus*, « pièce de théâtre », puis « partie d'une narration », s'est imposé à la Renaissance avec l'humanisme. Aujourd'hui, l'acte désigne – d'un point de vue textuel – la subdivision d'une pièce. Cette richesse de significations s'est complexifiée grâce à l'apport de Freud et de Lacan, si bien qu'on peut se demander que devient la notion d'acte, quand elle se situe au croisement des arts du spectacle et de la psychanalyse. Leur interaction se manifeste à travers la diversité des termes, des pratiques et des croyances. Il convient donc de se demander comment les films de théâtre problématisent et représentent la question de l'acte en psychanalyse, et comment on peut comprendre les écarts significatifs entre ces deux domaines.

Je tenterai d'abord d'explicitier la signification du terme en psychanalyse : acte manqué, passage à l'acte et acte psychanalytique, selon les acceptions qu'en donnent Freud et Lacan, avant de me pencher sur la manière dont le cinéma, lorsqu'il intègre le théâtre, met en scène la relation du sujet à l'acte, à travers l'énigme que pose ce dernier et à travers la théâtralisation de l'inconscient.

L'acte en psychanalyse

Freud et Lacan, le Fehlleistung ou l'acte dans la cure

Freud, le premier, a théorisé la notion d'acte, mais Lacan s'est attaché à approfondir la question, en pointant la dimension lacunaire du travail de

¹ Sigmund Freud, *Totem et Tabou* [1913] (Paris : Payot, réédition 1985), 185, repris par Lacan dans « L'acte psychanalytique », 1967-68, séance du 10 janvier 1968, inédit, cité par Anne-Sophie Ducombs, *Acte de création et acte psychanalytique : traversée de l'œuvre du compositeur Arnold Schoenberg*, <https://tel.archives-ouvertes.fr>, téléchargé le 11/11/10.

² Goethe, *Faust* (Paris : Aubier, collection bilingue, 1976), 41.

³ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française* (Robert, 1992).

son prédécesseur. La définition que donne Freud de l'acte en psychanalyse recouvre plusieurs notions, dont, en premier lieu, celle d'acte manqué⁴, ou *Fehlleistung*. Pour le sujet, l'acte manqué relève du hasard. Il le perçoit plus comme une distraction que comme un élément significatif et révélateur. Pourtant, celui-ci renvoie à un désir aussi profond que refoulé. Pour Freud, il fait partie des actes psychiques et relève intégralement du fonctionnement de la psyché, si bien qu'il convient non seulement d'en identifier l'origine, mais d'en expliquer la signification. Les actes manqués font sens. Ils permettent d'étudier et de mieux comprendre comment s'effectue le travail de l'inconscient, car le refoulement constitue la condition préalable à leur émergence. Le surgissement du refoulé prend la forme d'une conduite ou d'une action qui s'oppose à l'intention manifeste et consciente du sujet. Le compromis entre l'intention consciente et le désir inconscient de ce dernier revêt la forme d'accidents ou de ratés du quotidien, qui trahissent une perturbation.

Selon Lacan⁵, l'acte manqué permet de poser la question d'une vérité qui n'est pas celle de l'intention manifeste. La dimension véritable de l'acte réside dans l'échec. C'est précisément son caractère de ratage qui permet l'ancrage de l'analyse. Si l'acte manqué convoque le sujet-supposé-savoir, ce n'est pas le cas avec l'acte psychanalytique, qui n'ouvre pas sur l'inconscient et ne délivre aucun savoir à l'insu du sujet ; il se rapproche toutefois de l'acte manqué car tous deux délivrent du lien social. Dans son rapport avec l'acte, l'acte manqué a la particularité d'en faire émerger des caractéristiques, notamment sa relation à la castration et au signifiant.

L'Agieren, ou passage à l'acte, de Freud à Lacan

Le verbe *agieren* intervient dans des articles de Freud comme « La dynamique du transfert »⁶ et « Remémoration, répétition, perlaboration »⁷, où l'auteur évoque des notions inconscientes qui, à l'encontre de la nécessité

⁴ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse* (Paris : Payot, réédition, 2001).

⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre XV, « L'acte psychanalytique, » leçon du 6 décembre 1967, inédit, cité par Anne-Sophie Ducombs, *Acte de création et acte psychanalytique : traversée de l'œuvre du compositeur Arnold Schoenberg*.

⁶ Sigmund Freud, « La dynamique du transfert », in *Œuvres complètes*, tome XI (Paris : PUF, 1998).

⁷ Sigmund Freud, « Remémoration, répétition et perlaboration », in *La technique psychanalytique*, (Paris : PUF, 2007).

de la cure, se refusent à la remémoration, tout en cherchant à se reproduire, en raison de la capacité hallucinatoire de l'inconscient. Pour Freud, celui-ci est de nature dynamique, car il constitue le lieu de tensions, de rapport de forces. Le patient, qui a refoulé ou oublié certaines choses, les réactive par des actes. Certains films de Hitchcock, comme *La maison du Docteur Edwardes* (1945) ou *Pas de printemps pour Marnie* (1964) incitent le sujet à se comporter de façon compulsive : les griffures de la nappe opérées par le docteur renvoient à des traces de ski oubliées, la kleptomanie de Marnie exprime un souvenir refoulé. Lacan, au cours de son séminaire sur les quatre concepts fondamentaux⁸, revient sur cette idée freudienne de la remémoration du passé, qui, actualisée, s'exprime en acte dans le transfert. Le psychanalyste décrit la présence du passé comme une présence en acte, une reproduction. Lacan opère une distinction entre deux concepts : le passage à l'acte et l'*acting out*, que la traduction française avait contribué à confondre. En anglais, *to act*, utilisé dans le domaine théâtral, signifie jouer. La postposition *out* vient nuancer cette expression de deux manières ; il s'agit d'extérioriser ce que l'on a à l'intérieur de soi, mais aussi d'accomplir jusqu'au bout. Lacan établit une différence entre l'*acting out* et le passage à l'acte, car ils font intervenir des positions du sujet totalement différentes. Dans l'*acting out*, « le sujet s'adresse à l'autre, dans une représentation jouée sur la scène du monde où chacun tient son rôle ». Le motif du *theatrum mundi* a hanté le théâtre baroque et se retrouve au sein du théâtre contemporain. Depuis *All the world's a stage*, la célèbre tirade de Jacques dans *As you like it* de Shakespeare, à *La vie est un songe* de Calderon, ce topos a continué à investir le théâtre mais aussi le cinéma. Contrairement au passage à l'acte, l'*acting out* adresse un message, dévoile une signification que reconnaît le sujet. Le séminaire de Lacan *La logique du fantasme* (1966-67)⁹ précise encore cette distinction, la systématise, à partir de la division de l'être et du penser, et met au centre la question de la répétition. Il utilise le terme latin *vel* (qui signifie « ou bien ») pour évoquer l'aliénation du sujet. La répétition débouche soit sur le passage à l'acte, qui tirerait le

⁸ Jacques Lacan, « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », in *Le Séminaire*, Livre XI (Paris : Seuil, 1973).

⁹ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre XIV, *La logique du fantasme*, inédit, cité par Anne-Sophie Ducombs, *Acte de création et acte psychanalytique : traversée de l'œuvre du compositeur Arnold Schoenberg*.

sujet vers un « je ne pense pas », soit vers l'*acting out*, où le sujet privilégie le « je ne suis pas », c'est-à-dire la pensée inconsciente. Avec l'*acting out*, le sujet, par sa conduite, s'adresse à l'autre. Cette dimension disparaît dans le passage à l'acte¹⁰.

Lacan a développé ces notions dans deux textes. Le premier, en 1932, concerne le passage à l'acte d'Aimée (pseudonyme de Marguerite Anzieu)¹¹. Le second, en 1933, étudie le cas des sœurs Papin¹². Cette distinction établie, il revient, dans son séminaire de 1963, sur l'angoisse, à partir de deux cas freudiens : celui de Dora et celui de la jeune homosexuelle¹³. L'angoisse¹⁴ intervient dans le passage à l'acte à partir de deux conditions préalables : le sujet se trouve réduit à un objet déchet et subit un déplacement vertigineux vers l'extrémité de l'Autre, ce qui pousse Lacan à se demander si l'angoisse constitue l'acte véritable de naissance du sujet. Ce dernier, au moment du passage à l'acte, est confronté à ce qu'il est pour l'Autre : un objet, une chose à jeter. Dans l'impossibilité de toute symbolisation, saisi par l'angoisse, il obéit à l'impulsion immédiate et s'éjecte lui-même. Le passage à l'acte ne s'adresse à personne et n'aspire pas à l'interprétation. Mais il est possible de concevoir une troisième forme, l'acte. Quelles en sont les particularités ?

De l'action à l'acte

Pour Freud, l'action spécifique fonde l'éclosion de la psyché humaine. Elle permet au bébé de survivre en alertant son entourage sur ses besoins par des gestes ou des cris, en faisant agir les autres à sa place. Le geste réflexe, la décharge de tension ou la personne qui prend soin de l'enfant n'appartiennent pas au domaine de l'acte, qui relève du désir et ne peut s'apparenter à une

¹⁰ Guy Le Gaufey, « L'acting out, la perte et le manque », in *Lettres de l'AFP*, n°19 (1976).

¹¹ Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (Paris : Seuil, 1975).

¹² Jacques Lacan, « Motifs du crime paranoïaque », paru dans *Le Minotaure* n°3/4 (1933-34), puis dans *Obliques*, 1972, n°2, 25-28, et enfin dans *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*.

¹³ Sigmund Freud, « De la psychogénèse d'un cas d'homosexualité féminine », in *Œuvres complètes* tome XI (Paris : PUF, 1998).

¹⁴ Jacques Lacan, *Le séminaire*, Livre X, « L'angoisse » (Paris : Seuil, 2004).

réponse motrice. Lacan¹⁵, lorsqu'il le définit, se réfère à la tradition japonaise du *seppuku* en s'interrogeant sur les raisons de cet acte extrême. Si l'acte se présente comme différent de l'action, celle-ci apparaît inhérente à l'acte. Pour le psychanalyste, qui considère qu'il y a pour le sujet un avant et un après l'acte, l'acte est créateur et constitue un véritable commencement, ce que pourrait attester la fécondité du mythe de la création. L'acte, cet agir couplé au signifiant, peut revêtir une dimension performative, du type de celle qui s'exprime dans le franchissement du Rubicon par César. Il transgressait la loi édictée par le Sénat, qui avait érigé le fleuve en frontière et interdisait aux armées de le traverser. Avec le franchissement du Rubicon institué en acte politique, il y a un avant et un après dans l'histoire du monde. L'acte joue un rôle essentiel. Il constitue un effet de signifiant¹⁶.

C'est en raison de la division du sujet qu'il est possible d'employer le terme d'acte. La question la plus courante au sujet de l'acte concerne sa cause. Or, pour Lacan, ce qui importe ce ne sont pas les dits, mais les non-dits, qui indiquent la cause du désir du sujet. Ainsi, l'acte fonde le sujet, il le transforme et permet de l'inscrire dans le réel, contrairement à la parole. Il inscrit dans le réel ce qui relevait de l'ordre du symbolique¹⁷. Il suscite l'interprétation et le discours des autres. Mais, pour Lacan, la dimension propre de l'acte, c'est l'échec, du moins dans le domaine sexuel, le sujet devant affronter la difficulté d'être un sujet sexué.

En même temps, à côté de l'acte en psychanalyse, se pose la question de l'acte cinématographique, de l'acte de création, qui comporte lui aussi une part d'énigme et de mystère. Comment le cinéma associe-t-il l'acte créateur et les trois types d'acte envisagés par la psychanalyse ? Quelles traces en reste-t-il dans un certain nombre de films, et à quel type d'analyse a-t-on recours ?

¹⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre XV, « L'acte psychanalytique », leçon du 15/11/65, inédit, cité par Anne-Sophie Ducombs, *Acte de création et acte psychanalytique : traversée de l'œuvre du compositeur Arnold Schoenberg*.

¹⁶ Jacques Lacan, « L'action », leçon du 10/1/65, cité par Anne-Sophie Ducombs, *Acte de création et acte psychanalytique : traversée de l'œuvre du compositeur Arnold Schoenberg*.

¹⁷ Colette Soler, *La politique de l'acte*, inédit, 1999, cité par Anne-Sophie Ducombs, *Acte de création et acte psychanalytique : traversée de l'œuvre du compositeur Arnold Schoenberg*.

L'acte cinématographique : l'énigme du sujet ou la théâtralisation de l'autre scène au cinéma

La toile déchirée du rêve et l'analyse figurale

Dès les origines, le cinéma a exploré la représentation de l'inconscient grâce aux motifs de l'hypnose ou du rêve¹⁸. Son dispositif, ses sujets et son écriture ont favorisé cette approche. A Barcelone, en 2011, une exposition intitulée *L'effet cinéma. Illusion, réalité et images en mouvement : rêves* explorait l'influence du cinéma sur l'art et la manière dont se construit notre culture visuelle dans l'œuvre de 13 artistes. Il intervenait sous trois formes différentes. En premier lieu celle des sujets, soit en montrant un dormeur (*Sleep*, de Warhol), soit en lui juxtaposant les images de son rêve. Deux films de Bruce Conner et Patrice Gleeson illustraient cette seconde tendance. Tous deux s'articulaient sur le principe du fondu au noir, qui constituait une interruption brutale de plans enchaînés selon une logique quelquefois apparente, mais pas toujours. La vision de « l'autre scène » se fondait sur des codes spécifiques du cinéma, en particulier le montage, primordial dans des films dont les images, de provenance hétérogène, associées de façon surréaliste, mettaient en évidence la fonction de collage, ou de montage. Ces extraits sans lien, aux teintes sépia, évoquaient un rêve modélisé par le pré-cinéma : plans évoquant des photos spirites, musique étrange, usage du flou ou du ralenti. D'autres jouaient sur la répétition hypnotique : *Release*, de Christoph Girardet (Allemagne, 1996), réitérant un plan de *King-Kong* en accéléré, *Niagara* (2004), de Wolfgang Staehle, montrant les chutes vues du côté américain selon un angle adopté en 1867 par Frederic Edwin Church. L'enfermement dans une boucle, la confusion intérieur/extérieur caractérisait *Eight*, de Teresa Hubbard et Alexander Bichler (2001), qui présentait une fillette de 8 ans qui circulait devant les restes d'un goûter d'anniversaire se délitant sous la pluie, ou contemplait son reflet. Elle passait de l'intérieur vers l'extérieur, ou inversement, tandis que la boucle opérée renforçait la sensation d'hypnose. Un autre procédé jouait sur le décalage du son et de l'image, ou l'insertion de sons inattendus qui contribuaient à

¹⁸ Raymond Bellour, *Le corps du cinéma : hypnose, émotions, animalités* (P.O.L., 2009), Emmanuelle André, *Le Choc du sujet, de l'hystérie au cinéma, XIX^e-XXI^e siècles* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011).

l'impression d'onirisme. Le dispositif pouvait aussi être convoqué, comme dans *Off Screen* (1998), de Douglas Gordon, qui jouait sur un trompe-l'œil tridimensionnel. Les spectateurs passaient derrière un rideau rouge ; ils ne voyaient rien mais apparaissaient en ombres chinoises à d'autres spectateurs grâce à une lampe servant de projecteur, tandis que le rideau formait un surprenant écran rouge. En suggérant les décors somptueux des cinémas d'autrefois, il permettait de passer psychiquement et physiologiquement dans un état entre veille et sommeil. *Rheinmetall / Victoria 8* de Rodney Graham (2003) présentait une machine à écrire se recouvrant peu à peu de neige, vision surréaliste et hypnotique. Le blanc émis par la machine se transformait en réflecteur. La vision silencieuse s'apparentait aux songes des spectateurs la contemplant. Tous ces procédés contribuaient à la création d'un effet sur le psychisme du spectateur. D'autres artistes, Kelly Richardson, dans *Exile of the Shattered Star* (2004), Michel Bell Smith, avec *Up and away* (2006), Siebren Veersteg, *Neither there nor there*, pour ne citer qu'eux, mettaient l'accent sur l'inconscient de l'artiste ou du spectateur.

On retrouve cette mise en scène de l'inconscient chez certains réalisateurs de cinéma, dont la création est parfois dictée par leurs propres rêves. Celui-ci habite en effet l'acte cinématographique. Le désir suscite la création de figures, tant dans le rêve que dans l'œuvre d'art. Quelle que soit leur origine, toutes ces images relèvent d'une production énergétique. Ces deux domaines se rejoignent ; la pensée figurale, en montrant comment le désir contribue à la naissance d'images dans l'art, d'une manière voisine du rêve, évoque le lien profond qui les unit. Freud a révolutionné la pensée sur le monde onirique en révélant que celui-ci, loin de relever de la folie et du non-sens, exprimait une signification propre. En inventant une méthode d'analyse des rêves, il a permis de comprendre autrement les images de l'art, et d'en faire évoluer les outils de compréhension. Dans son ouvrage *Les pensées figurales de l'image*, Luc Vancheri analyse la portée de la révolution freudienne et constate que nous sommes ainsi amenés à distinguer ce qui est l'apanage d'une image conforme à une forme considérée comme convenable, par rapport à l'ordre logique de la représentation, d'images dont les logiques disruptives produisaient d'autres

agencements visuels¹⁹. Le figural, initié par Jean-François Lyotard²⁰, a fourni aux théoriciens de cinéma des instruments d'analyse de ce qui, dans les films, par son caractère énigmatique et lacunaire, rappelait l'univers onirique.

L'énigme du film : de la Marquise d'O aux Mystères de Lisbonne, l'intertexte et l'autre scène

Certains réalisateurs ont tenté de déchiffrer les secrets de l'inconscient, d'en comprendre la logique parfois étrange. Ainsi, les lacunes inhérentes à la condensation ne se retrouvent-elles pas dans le traitement opéré par Eric Rohmer du *Cauchemar* de Füssli dans *La Marquise d'O*, qui, par l'association du cinéma, du théâtre et de la peinture cristallise l'énigme du film ? Le récit s'ouvre sur le mystère de la grossesse de l'héroïne. La solution de l'énigme est à la fois cryptée et révélée dans une séquence en trois plans prise à tort pour une transition : la marquise endormie entre deux plans de son sauveteur, un officier russe, qui la regarde. Les raccords-regards, suivis d'une ellipse, invitent à leur déchiffrement. À cet instant surgit le motif du rêve, avec l'idée sous-jacente que la marquise aurait pu concevoir un enfant pendant son sommeil, sous l'influence de la puissance érotique du désir inconscient. L'énigme doit être reliée à la citation de Füssli. Ce plan-tableau, a-narratif, s'intègre ici secrètement à la fiction. La marquise est filmée dans la robe et la posture de la femme endormie du *Cauchemar*. L'allusion, implicite, se caractérise par sa complexité. Comme le signale Pascal Bonitzer²¹, le réalisateur a élidé, avec le viol, la figure de l'incube présente dans le tableau et qui en donne les clés. Cette ellipse visuelle constitue non seulement la métonymie du viol, mais la métaphore de son ellipse, ce qui nous renvoie au rêve et, de ce fait, au secret de l'œuvre. Jeu sur l'occulté révélé, *La Marquise d'O* a recours tantôt au rêve, et tantôt au symbole, avec la métaphore de la souillure du cygne, qui obsède l'officier russe, et renvoie à une culpabilité infantile, tout en constituant l'aveu voilé du viol qu'il a commis. Rohmer a renforcé ce motif de la pièce de Kleist en explicitant l'identification de la marquise au cygne.

¹⁹ Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image* (Paris : Armand Colin, 2011).

²⁰ Jean-François Lyotard, *Discours, figure* (Paris : Klincksieck, 1971).

²¹ Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma, décadres* (Paris : Cahiers du cinéma, Ed. de l'Etoile, 1985).

Comme Rohmer, Ruiz a construit certains de ses films autour d'une énigme centrale, et en particulier *Les Mystères de Lisbonne*, qui recèle aussi toute l'énergie du désir. La construction, une série de récits emboîtés, prolonge cette sensation, en jouant sur le côté moratoire des révélations. Le film, dont la fin se confond avec le début, constitue un long récit arborescent et complexe. Ce qu'on nous présente comme la réalité se révèle être le rêve d'un enfant dans le coma. Des indices sont donnés, et parfois démentis, comme au début : « *J'ai cru que je rêvais... Il m'a fallu longtemps pour admettre que ce visage était réel* ». Les figures paraissent floues, tandis que le trouble de l'image, le mouvement circulaire opéré par la caméra et les déformations légères suscitent une impression d'anamorphose. Plongées et contre plongées franches, ombres, reflets, filmage à travers une table transparente, angles bizarres, provoquent une désorientation spatiale. L'enfant s'approche d'un tableau dont les lignes se brouillent. L'image se reforme, et il aperçoit un homme armant son fusil. Il s'agit là d'une image intériorisée, non de la réalité. L'anamorphose est un procédé qui, selon Baltrušaitis²², permet de dédoubler et de déchirer la représentation. Son emploi n'a rien d'anodin. Ici, elle constitue le moment précis où se conjuguent théâtre, peinture et rêve. Indice de la tromperie dont est victime le spectateur, elle nous renvoie à la dimension fictionnelle. C'est bien d'un rêve qu'il s'agit.

Une autre séquence conclut une histoire d'amitié qui débouche sur une rivalité amoureuse. Sébastien rend visite à Benoît, un ami d'enfance, puis à Blanche, sa femme. Tous d'eux l'ont aimée autrefois, mais Sébastien a épousé Blanche. Un incendie se déclare dans la nuit. Sébastien, observé par Benoît, se précipite pour sauver sa femme. Il la dépose, inconsciente, sur le sofa, et se penche sur elle. La position de Blanche évoque celle du *Cauchemar* de Füssli, mais avec d'autres altérations. S'agit-il d'une lecture du tableau ou de son interprétation par Rohmer dans *La Marquise d'O* ? Le film, par le récit enchâssé, met en abyme le thème principal, le mystère, renforcé par les multiples ellipses. L'entrée théâtrale de Sébastien, par une porte encadrée de rideaux, fait songer à la scène. Mais le tableau de l'incendie évoque une peinture animée, entourée du cadre formé par les murs de la pièce : l'événement est vu depuis

²² Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses* (Olivier Perrin, 1955).

l'intérieur. L'arrivée dramatique de Sébastien est soulignée par sa reprise dans le théâtre miniature. Le plan de Blanche allongée sur le canapé inverse la scène par rapport au *Cauchemar* mais aussi à *La Marquise d'O*. Trois éléments, l'incendie, l'officier, le sauvetage déplacés par Raoul Ruiz, renvoient à ce film, mais la position de Sébastien rappelle celle de l'incube du *Cauchemar*, que Rohmer a éliminé. La séquence unit l'érotisme et la mort. Selon Benoît, Blanche, qui se refuse à lui, reçoit la visite d'un mort-vivant (Ernest). Un des plans de la visite de Sébastien à Benoît suggère une scène vampirique, avec une pièce noyée dans l'obscurité, et un jeu d'ombres projetées rappelant *Nosferatu*. La réanimation pratiquée par Sébastien s'apparente à un baiser. Ruiz joue avec le désir, les fantasmes et les citations, en traitant sa propre version du *Cauchemar* comme un épisode de rêve, altéré, retravaillé. Le récit énigmatique rend implicite la question de l'aveu et de la censure.

A la fin du film, Joao, dans une auberge, pose près de son lit le portrait et le théâtre, reconstituant la chambre du début. On réentend le monologue initial, tandis que la caméra effectue des recadrages. Retour au début. La religieuse touche la joue de l'enfant, couché en sens inverse, et constate qu'il est froid. Musique dramatique. Des visages déformés par l'anamorphose apparaissent. La caméra effectue un mouvement circulaire tandis que la lumière diffuse, surexposée, se dilue dans un fondu au blanc. Un fondu au noir marque la fin. Cet ultime opus de Ruiz a recours à la même citation que celle pratiquée par Rohmer, pour signifier l'inconscient, et l'énigme du désir. Mais c'est dans un autre de ses films que le réalisateur pose, de façon ironique, la question de l'acte en psychanalyse.

Des actes manqués au passage à l'acte : Généalogies d'un crime, une parodie de la cure

Raoul Ruiz, dans *Généalogies d'un crime* (1997), confronte le spectateur à un labyrinthe de significations, rythmé et métaphorisé par une partie de go que commence Solange, protagoniste du récit, au début du film, et qu'elle achève à la fin. La superposition de plusieurs niveaux narratifs, dès l'origine, constitue l'œuvre en énigme que le spectateur est invité à déchiffrer. La voix *off* du narrateur extradiégétique racontant une légende chinoise, puis celle de Solange, narratrice intra-diégétique évoquant sa propre histoire au cours

d'un interrogatoire, en écho à cette légende, s'entremêlent ici. Elle a enquêté sur une affaire de crime qui l'a instituée elle-même en meurtrière, et transmet par ses réponses le savoir au spectateur, double de l'enquêteur, et du psychanalyste peut-être, dans un vertigineux jeu de miroirs. La psychanalyse apparaît tantôt comme un moyen d'accéder à la vérité, tantôt comme une forme subtile de manipulation, dont l'instrument est fourni par les jeux thérapeutiques.

La thérapie par le théâtre a été développée par Moreno, un élève de Freud, inventeur du psychodrame. Elle a permis la transformation du théâtre lui-même. Stanislavski, Max Reinhardt, Artaud, Gordon Craig, Copeau ont tenté de rendre à celui-ci la nature cathartique. Moreno concevait le psychodrame comme une science qui explore l'identité en faisant intervenir la notion de rôle. La théâtralité permettait de révéler la vérité des êtres en favorisant la chute des masques. Son principal ressort réside dans la spontanéité, proche de celle de l'enfance, que requiert l'improvisation dramatique. Le corps et la psyché se trouvent au centre de la thérapie. À l'orée d'une séance de psychodrame, le thème choisi est presque toujours un conflit ; l'interaction commune et structurée des individus permet de faire émerger l'expérience du conscient et de l'inconscient communs, et de renverser les rôles. Moreno désirait que les patients jouent des rôles de leur vie réelle, des situations conflictuelles, pour recréer symboliquement l'événement passé, et actualiser des scènes n'ayant jamais existé, afin de dédramatiser les faits et de les libérer de leurs traumatismes. La prise de conscience était amenée par l'ébranlement émotionnel suscité, et devait permettre la mise à distance nécessaire à la reconstruction du patient. La restructuration impliquait l'identification à autrui, dans le monde de l'Autre.

René, accusé de meurtre, tend à Solange, son avocate, des lunettes, emblème du regard et du savoir, avant de l'inviter, dans la séquence suivante, à pratiquer un jeu thérapeutique institué par sa victime (Jeanne, sa tante et sa psychanalyste) qui consiste à inverser les rôles. Ainsi, au premier jeu d'inversion entre Jeanne et René succède un second, entre Solange et lui, puis un processus d'identification entre Solange et Jeanne (jouées toutes deux par Catherine Deneuve) qui accentue le brouillage des pistes. Solange devenue Jeanne assume toujours le rôle de René, qui se confond avec Pascal, le fils mort de Solange. Une autre forme d'identification semble se produire avec

le fantôme de la femme assassinée de la légende chinoise, qui donnerait dès le départ la clé de l'énigme de manière voilée. La notion d'acte manqué fait irruption à diverses reprises, à l'évocation des lapsi et jeux de mots commis par René, ou d'autres, qui s'attache à brouiller les pistes. Ainsi, « j'ai père » pour « j'ai peur » ou « confiture de mort », pour « confiture de mûres », semblent à Jeanne les expressions révélatrices d'une intention meurtrière refoulée. La psychanalyse permet aux personnages comme au spectateur d'élucider partiellement le sens du récit. Le dernier jeu consiste à mettre en scène des tableaux vivants, identiques à la toile suspendue dans la pièce où on les joue, dans le petit salon donnant sur la chambre de René (séquence 50), dont la signification est amenée de manière progressive. Ce n'est qu'à la 67^{ème} que s'opère une reconstitution lacunaire des faits. La psychanalyse, présentée de façon parodique, reste néanmoins associée à la quête de la vérité et du savoir. Ruiz montre les effets pervers du jeu thérapeutique. Ce n'est plus le malade qui est mis en cause, mais le thérapeute, qui poursuit sa quête de pouvoir. La psychanalyse hésite entre la recherche de la vérité et son contraire, puis se dévoie en manipulation, ou exprime une agressivité violente. Jeanne épie par le biais d'un dispositif voyeuriste, avatar de la caméra, le comportement de son neveu. Ruiz, a mis en scène des concepts psychanalytiques, déclinant la notion d'acte de manière distanciée.

Théâtralisation de l'inconscient : la scène comme lieu du visible et de l'abréaction

Le théâtre permet le dévoilement du sujet et du désir. Certains réalisateurs l'ont utilisé en tant que lieu de répétition et de révélation.

Répétition et révélation : Asa, nisi, masa, le mystère de 8 ½

À l'issue d'un spectacle de music-hall, une formule énigmatique est retranscrite sur un tableau noir par l'assistante d'un magicien, qui lit dans les pensées des gens, révélant un souvenir enfoui au plus profond de la conscience de Guido, le protagoniste de 8 ½. Tandis qu'il se détourne, troublé, le magicien, face à la caméra, s'interroge sur la signification de ces mots. Le spectateur se trouve immergé dans l'esprit de Guido, qui revit un épisode de

son passé. Cette phrase mystérieuse a induit un *flash-back*, suscitant le mécanisme de la mémoire affective. Cette énigme, aussi intrigante que *Rosebud* de *Citizen Kane*, entre en résonance avec l'univers imaginaire de Fellini. Le souvenir fantasmé renvoie au temps de l'enfance, marqué par un rituel initiatique, un bain de vin donné à de jeunes garçons pour leur concéder force et virilité, suivi de la récitation de cette formule magique. Le souvenir introduit d'autres formes de temporalité, nous ramenant au temps mythique, de la romanité des origines, et suggérant un rituel dionysiaque, qui associe le vin à l'éveil de la sexualité naissante. Enfin, cette invocation convoque une autre origine, celle du cinéma, mélange de trucages, et de don de révélation. Le style filmique et les références au burlesque confirment cette interprétation. Les jeunes garçons croient que s'ils transgressent l'interdiction d'ouvrir les yeux, qui leur est faite, les images au préalable immobiles s'animeront, à l'initiative du regard du portrait sur le mur de leur chambre. *8 ½* déclinait déjà cet épisode en le soumettant à quelques variations, dans la séquence du harem de Guido, non plus souvenir mais fantasme. Guido, confronté à son harem, sent sa puissance menacée. Son désir se heurte à la révolte des femmes. La séquence, loin du bonheur de la précédente, traduit une vive angoisse, accentuée par la résonance ironique de la chevauchée des Walkyries, et l'éclairage saccadé. Son impuissance qui touche à la fois sa sexualité et son activité créatrice constitue le sujet du film. Le thème réapparaît dans des œuvres ultérieures, comme *Satyricon* ou *Casanova*. Avec *8 ½*, le motif se complexifie car l'impuissance sexuelle se double d'une impossibilité à créer. La perte d'inspiration se révèle à travers l'oubli des mots de la formule. La séance de magie permet au refoulé d'émerger sans que Guido soit guéri. Ces deux épisodes, à la fois proches et éloignés, pratiquent un jeu de substitutions et de similitudes en explorant les affres et les complexités du désir. Peter Brook, dans *Marat-Sade*, explore un autre aspect de celui-ci.

Marat-Sade : de l'abréaction à la crise

Certains théoriciens ont pu percevoir dans le théâtre de Shakespeare, qu'il s'agisse de la séquence des comédiens d'*Hamlet*, du principe de rôle dans *La nuit des Rois* ou *Beaucoup de bruit pour rien*, des analogies avec le jeu de reflets et de miroirs du psychodrame. *Marat-Sade*, de Peter Brook, traite

d'un sujet voisin. Le personnage éponyme, interné à l'asile de Charenton, y avait organisé des ateliers de théâtre. Il donnait une fois par mois des représentations auxquelles étaient conviés les aliénés et un public choisi. Dans le film, il ne s'agit pas d'un véritable psychodrame, mais d'un texte théâtral qui s'efforce d'en reproduire les effets. Chaque acteur joue un rôle, celui d'un malade mental et d'une figure de la Révolution française. Peu à peu, tous se déchainent sous la direction de Sade, qui semble poursuivre un but précis. Le directeur lui-même s'en indigne : « Au lieu de guérir nos malades, vous les excitez », et proclame vouloir montrer à son public autre chose que des « déchets sociaux ». À la fin, la révolte devient générale : hurlements, actes de violence et de destruction. Duperret, le maniaque sexuel qui jouait l'amoureux de Charlotte Corday, viole une spectatrice. Sade, sans ciller, observe le saccage et les manifestations d'anarchie, avant d'éclater de rire. Le montage, très rapide, nous confronte à une succession d'images parfois floues, ou peu lisibles. Le film s'achève sur la vision à contrejour des têtes des spectateurs restés derrière les grilles, nous installant non plus à leur place, mais à distance. Le jeu des acteurs, résultat de séances d'improvisation, à travers lesquelles chacun cherchait en soi les racines de la folie, a été influencé par la vision de véritables patients, en hôpital psychiatrique, et à des scènes de transe filmées par Jean Rouch en Afrique, mettant l'accent sur la notion de possession. Peter Brook revendique ici le partage d'une quête impossible de vérité par le théâtre. C'est Sade qui, sous prétexte de faire rejouer l'assassinat de Marat aux malades de Charenton, les pousse à la crise.

Dans l'ensemble de son œuvre, Didier Anzieu a défini la crise psychique comme ce qui associe le rêve, le deuil et la mort. Le théâtre, lieu de l'*hybris*, peut apparaître comme celui de la crise. « Il importe avant tout », écrit Artaud dans *Le théâtre et son double*, « d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif »²³, et « qu'une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle... »²⁴ Artaud conçoit donc le théâtre comme un déclenchement de forces, une chute des masques, une intense purification.

²³ Antonin Artaud, « Le théâtre et la peste », *Le théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, livre IV (Paris : Gallimard, 1978), 26.

²⁴ Antonin Artaud, « Le théâtre et la peste », p. 27.

La crise que révèle ou provoque le théâtre peut s'avérer individuelle et collective. Dans certains cas, c'est l'altérité imposée par le jeu qui suscite la folie. Le comédien est habité par son personnage au point d'en oublier la réalité, et de se confondre avec lui. Ceux de l'asile, manipulés par Sade, passent à l'acte. La figure du metteur en scène, animée d'un rire satanique, selon la définition de Baudelaire, émerge du chaos. Artisan de cette explosion, il l'observe avec détachement ; il ne partage pas les revendications des détenus, mais trouve dans celles-ci l'écho de ses croyances individualistes et nihilistes. Le film revêt une signification politique, et joue sur la notion de subversion. La folie constitue une menace pour l'ordre établi. Inspirée par la dramaturgie artaldienne et brechtienne, la pièce représente de manière implacable la lutte des classes. Il s'agit de répudier toute rationalité, et de casser, par le théâtre, toute forme de vie bourgeoise. Porteurs des idées révolutionnaires, les patients cherchent à déjouer la censure imposée par l'autorité. Sade manipule ses personnages comme le réalisateur du film ses spectateurs. La séparation scène/salle est matérialisée par une grille, mais le directeur et quelques femmes se trouvent auprès de la scène. Dédoublement du jeu et du dispositif s'associent à d'autres formes pour évoquer la folie, que filme le cinéma à travers le prisme du théâtre.

Complexité des constructions

Dans *La vie est un roman*, de Resnais, le personnage principal du prologue, fou de jalousie, invente une utopie dans laquelle il enferme ses amis. Le film met en parallèle une crise de folie collective, très théâtralisée, au sein de la 2^{ème} intrigue, qui réunit un groupe d'enseignants rassemblés pour un colloque sur l'éducation. Il présente enfin l'imaginaire enfantin, échappant aux normes édictées par les pédagogues, sous la forme d'un opéra. L'atmosphère vire peu à peu au happening, les personnages s'invectivant au sein d'un vaste *pandemonium*. Alain Resnais montre les effets pervers du passage à l'acte. Son film offre une construction aussi complexe que le film de Ruiz, en ménageant plusieurs niveaux de fiction, comme si la mise en scène de l'acte, présenté sous ses différentes formes, induisait cette complexité. Ces trois niveaux s'articulent et se rejoignent sans cesse.

C'est dans la séquence de présentation de la maquette d'Elisabeth, la jeune institutrice, les passions se déchaînent pour la première fois, et aboutissent à l'explosion. Après un début paisible, tout dégénère très vite. La séquence, qui s'appropriait les codes de la comédie musicale, en créant un espace de représentation, dérape dans un défoulement collectif, suscité par la jalousie professionnelle et le déchaînement des egos, avec des conséquences moindres, que celles de la folie de Forbek, à l'origine de deux meurtres. Tout se passe comme si l'altérité de la conscience avait pour corollaire une altérité de la représentation, comme si la personnalité divisée ne pouvait, au moment de sa mise en spectacle, que donner lieu à un dédoublement du récit.

Conclusions

Le cinéma ne se substitue pas à la psychanalyse, mais en donne des représentations. Son dispositif, le caractère hypnotique de ses images, favorisent ces accointances. Parfois, il s'appuie sur le travail de l'inconscient pour poser un acte créateur, ou s'attache à délivrer des images énigmatiques, nécessitant une forme de lecture inspirée de celle élaborée par Freud pour déchiffrer les rêves. Certains films présentent des actes manqués, des passages à l'acte, des transgressions, des crises, qui mettent en abyme le mystère de l'acte créateur lui-même, avec une distance ironique et jubilatoire. Resnais se moque ouvertement du séminaire sur l'imaginaire enfantin, dont les membres, devenus incontrôlables, sombrent dans le chaos. Le film de Peter Brook associe une autre forme d'explosion à celle de la crise collective, le rire de Sade qui l'a orchestrée. Chacun de ces films, en mettant en scène l'acte, le relie, de diverses façons, au rire. Ce n'est pas un hasard. Jean-Paul Simon dans son ouvrage *Le filmique et le comique*²⁵ rapprochait le comique du rêve, une association qui paraît tout à fait pertinente pour apprécier la distance ironique présente dans le cinéma de Raoul Ruiz.

« Il semble alors que le film comique peut être considéré comme une transgression (institutionnelle) d'autres genres (principalement le courant réaliste dominant), la "transgression" du genre aboutissant alors au "genre" de la transgression. »²⁶

²⁵ Jean-Paul Simon, *Le filmique et le comique* (Paris : Albatros, 1979).

²⁶ Jean-Paul Simon, *Le filmique et le comique*, 19.

Cette ironie transgressive se manifeste tout particulièrement dans *Généalogies d'un crime*. Le réalisateur chilien joue avec la psychanalyse, la parodie parfois, à travers jeux de mots et actes manqués, en montrant comment les excès de certaines écoles aboutissent au passage à l'acte, mais le spectateur, érigé en complice intelligent, est invité lui-même à ne pas le prendre au sérieux.

BIBLIOGRAPHIE

Esthétique

- Albano, Lucilla. *La caverna dei Giganti ; scritti sull'evoluzione del dispositivo cinematografico*. Parma: Pratiche editrice, 1992.
- Albano, Lucilla. *Lo schermo dei sogni, Chiavi psicoanalitiche del cinema*. Venezia: Marsilio, 2004.
- André, Emmanuelle. *Le Choc du sujet, de l'hystérie au cinéma, XIX è-XXI è siècles*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. In *Œuvres complètes*, tome IV, Paris : Gallimard, 1978 [1938].
- Auerbach, Eric. *Figura*. Paris : Belin, 1993.
- Aubral, François et Dominique Château. *Figure, figural*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- Baltrušaitis, Jurgis. *Anamorphoses ou perspectives curieuses*. Olivier Perrin, 1955.
- Baudry, Jean-Louis. *L'Effet-cinéma*. Paris : Albatros, 1978.
- Bellour, Raymond. *Le corps du cinéma : hypnose, émotions, animalités*. Paris : P.O.L., 2009.
- Bergstrom, Janet (éd.). *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1999.
- Bonitzer, Pascal. *Peinture et cinéma, décadres*. Paris : Cahiers du cinéma, Éd. de l'Etoile, 1985.
- Clouard, Chantal et Myriam Leibovici. *Psychanalyse et cinéma, Du visible et du dicible*, Actes du colloque de Cerisy. Paris : Hermann, 2019.
- Dhote, Alain (éd.). *CinémAction*, n°50, *Cinéma et psychanalyse*. Courbevoie : Corlet, 1989.
- Dupont, Jocelyn (éd.). *CinémAction*, n° 159, *Les écrans de la déraison*. Courbevoie : Corlet, 2016.
- Liotard, Jean-François. *Discours, figure*. Paris : Klincksieck, 1971.
- Mannoni, Octave. *Clés pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris : Seuil, 1985.

- Martin, Marie. *Poétique du rêve. L'exemple de l'avant-garde cinématographique en France (1919-1934)*. Thèse, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, novembre 2008.
- Martin, Marie et Laurence Schifano, *Rêve et cinéma – Mouvances théoriques autour d'un champ créatif*. Paris : PUF, 2012.
- Metz, Christian. *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*. Paris : UGE 10/18, 1973.
- Rancière, Jacques. *L'inconscient esthétique*. Paris : Galilée, 2001.
- Ruiz, Raoul. *Poétique du cinéma, Miscellanées*. Dis Voir, 1995.
- Ruiz, Raoul, *Poétique du cinéma 2*, Dis Voir, 2006.
- Simon, Jean-Paul. *Le filmique et le comique*. Paris : Albatros, 1979.

Psychanalyse

- Anzieu, Didier. *Le Moi Peau*. Paris : Dunod, 1995.
- Anzieu, Didier. *Le Corps de l'œuvre, essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris : Bordas, 2002.
- Anzieu, Didier. *Psychanalyse des limites*. Paris : Dunod, 2007.
- Ducombs, Anne-Sophie. *Acte de création et acte psychanalytique : traversée de l'œuvre du compositeur Arnold Schoenberg*. Thèse, Université Toulouse 2, 2016.
- Freud, Sigmund. *Totem et Tabou*, Paris : Payot, 1985 [1913].
- Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Paris : PUF, 1950 [1900].
- Freud, Sigmund. « La dynamique du transfert ». In *Œuvres complètes*, tome XI. Paris : PUF, 1998.
- Freud, Sigmund. « De la psychogénèse d'un cas d'homosexualité féminine ». In *Œuvres complètes*, tome XI. Paris : PUF, 1998.
- Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot, 2001 [1917].
- Freud, Sigmund. « Remémoration, répétition et perlaboration ». In *La technique psychanalytique*. Paris : PUF, 2007.
- Freud, Sigmund. « De la psychogénèse d'un cas d'homosexualité féminine ». In *Œuvres complètes*, tome XI. Paris : PUF, 1998.
- Lacan, Jacques. « L'angoisse ». In *Le séminaire*, Livre X. Paris : Seuil, 2004.
- Lacan, Jacques. « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse ». In *Le Séminaire*, Livre XI. Paris : Seuil, 1973.
- Lacan, Jacques. « La logique du fantasme ». In *Le Séminaire*, livre XIV.
- Lacan, Jacques. « L'action ». In *Le Séminaire*, Livre XV, leçon du 10/1/65.
- Lacan, Jacques. « L'acte psychanalytique ». In *Le Séminaire*, livre XV, leçon du 15/11/65.
- Lacan, Jacques. « L'acte psychanalytique ». In *Le Séminaire*, livre XV, leçon du 6/12/67.
- Lacan, Jacques. *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Paris : Seuil, 1975.

Lacan, Jacques. « Motifs du crime paranoïaque », *Le Minotaure* n°3/4, 1933-34. Repris dans *Obliques*, n°2 (1972) : 25-28.

Le Gaufey, Guy. « L'acting out, la perte et le manque », *Lettres de l'EFP*, n°19 (1976).

Tisseron Serge. *Psychanalyse de l'image : des premiers traits au virtuel*. Paris : Dunod, 1993.

Marion Poirson-Dechonne, specialist of Modern Literature, holds a PhD in Arts and Art Sciences. She is an emeritus teacher HDR in Film Studies at Montpellier University 3. She is the author of a thesis defended in Paris 1 Sorbonne, Theater in cinéma, of about seventy articles, and two books: Is cinema iconoclastic? (Corlet Cerf, 2011) and Between spirituality and laicity, the Iconoclastic Temptation of Cinema (L'Harmattan, 2016). She directed for CinémAction journal: Family Portraits, Russian Cinema from Perestroïka to the present Day, The Poetic Screen, Video Games and Cinema, an interactive Creation and, with Catherine Soulier, the proceedings of the Cinema and Poetry symposium (2013). Actually, she has just finished a book about Ladislav Starewitch and Slavic cultures. She is a member of RIRRA 21, Trama y Fondo, and of Institute Jean Vigo.