

DRAMATICA

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

1/2021



**THE ACT AND THE SHOW:
PERFORMING ARTS,
CINEMA AND PSYCHOANALYSIS**

**STUDIA
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
DRAMATICA**

**1/2021
March**

EDITORIAL BOARD:

MANAGING DIRECTOR:

LIVIU MALIȚA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

CHIEF-DIRECTOR:

ȘTEFANA POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

ADVISORY BOARD:

GEORGE BANU, Université Sorbonne Nouvelle, France

ION VARTIC, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

MICHAEL PAGE, Calvin College, SUA

PATRICE PAVIS, University of Kent, UK

JEAN-PIERRE SARRAZAC, Université Sorbonne Nouvelle, France

ANCA MĂNIUȚIU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

DANA RUFOLU, Theatre Research Institute of Europe, Luxembourg

TOM SELLAR, University of Yale, USA, Theatre Journal, Duke University Press

VISKY ANDRAS, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

EDITORIAL BOARD:

SORIN ALEXANDRESCU, Center of Excellence in Image Studies,
University of Bucharest, Romania

LAURA CARETTI, University of Siena, Italy

GILLES DECLERCQ, Université Sorbonne Nouvelle, France

PETER P. MÜLLER, University of Pécs, Hungary

LAURA PAVEL-TEUȚIȘAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

IOAN POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

DOMNICA RĂDULESCU, Washington & Lee University, USA

MIRUNA RUNCAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

ELI SIMON, Irvine University California, USA

ASSISTANT EDITORS:

ANDREA TOMPA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

DELIA ENYEDI, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

ANCA HAȚIEGAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

RALUCA SAS-MARINESCU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

DAIANA GÂRDAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

COPY EDITORS: MARIA CHIOREAN, ANCA ȘERBAN

PROOF READERS: ANA ȚĂRANU, SALMA AL REFAEI

ISSUE EDITORS (1/2021): IOAN POP-CURȘEU, NOEMINA CÂMPEAN
(Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca; Forum of the Lacanian Field, Romania)

SECRETARY OF THE BOARD:

MIHAI PEDESTRU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

EDITORIAL OFFICE: 4th Kogălniceanu Street, Cluj-Napoca, Romania,
Phone: +40 264 590066,
Web site: <http://studia.ubbcluj.ro/serii/dramatica>,
Contact: studia.dramatica@ubbcluj.ro

Photo Cover by Ioan Pop-Curșeu

STUDIA UBB EDITORIAL OFFICE: B.P. Hasdeu no. 51, 400371 Cluj-Napoca,
Romania, Phone + 40 264 405352, office@studia.ubbcluj.ro

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 66 (LXVI) 2021
MARCH
1

PUBLISHED ONLINE: 2021-03-30
PUBLISHED PRINT: 2021-04-30
ISSUE DOI: 10.24193/subbdrama.2021.1

Thematic Issue:

***THE ACT AND THE SHOW:
PERFORMING ARTS, CINEMA AND PSYCHOANALYSIS***

Issue Editors:

**IOAN POP-CURŞEU, Babeş-Bolyai University
NOEMINA CÂMPEAN, Forum of the Lacanian Field, Romania**

CUPRINS/ CONTENT/ SOMMAIRE

NOEMINA CÂMPEAN, IOAN POP-CURŞEU, *Introduction*9

STUDIES AND ARTICLES

CINEMA AND VISUAL ARTS

JOSÉ MONSENY BONIFASI, *Les Femmes, le silence et le réel chez Ingmar Bergman /
The Women, the Silence and the Real in Ingmar Bergman*..... 15

MARION POIRSON-DECHONNE, *Cinéma, théâtre et psychanalyse : la question
de l'acte et sa représentation / Cinema, Theatre and Psychoanalysis: the Problem of
Parapraxis and its Representation*29

CRISTIAN BODEA, *What Is Visible When Acting? Acting-Out, Passage à l'Acte
and the Dialectics of the Gaze in Phenomenology and Psychoanalytic Theory*49

FLAVIU VICTOR CÂMPEAN, <i>La Coupure et la paranoïa de l'acte meurtrier. Entre Altman et Buñuel / The Cut and the Paranoia of the Killing Act. Between Altman and Buñuel</i>	67
GABRIEL LAZĂR, <i>Human Nature through Freudian Lenses. A Reading of Ordinary People (Robert Redford, 1980)</i>	85
IOANA CIOVĂRNACHE, <i>All About Eve – Les Miroirs d'Eve et au-delà / All About Eve – Mirrors of Eve and What Lies Beyond</i>	99
IOAN POP-CURȘEU, <i>Actes sexuels, horreur et sorcellerie au cinéma. La copulation avec le Diable : une perspective psychanalytique / Sexual Acts, Horror and Witchcraft in Cinema. The Copulation with the Devil: a Psychoanalytical Perspective</i>	109
NOEMINA CÂMPEAN, <i>Film comme non-film – Samuel Beckett et le spectacle vivant de l'angoisse / Film as Not-Film – Samuel Beckett and the Vivoid Show of Anxiety</i>	135

STUDIES AND ARTICLES

THEATRE AND PERFORMANCE

GIOVANNI ROTIROTI, <i>L'acte manqué dans La Cantatrice chauve : un discours réussi / The Parapraxis in The Bald Soprano: a Successful Speech</i>	153
LIVIA DIOȘAN, <i>Matheme of Phantasy and Object of Desire in Hamlet</i>	169
ALINA KORNIENKO, <i>Le Sous-Psychodrame : une nouvelle forme dramatique de Jean-Luc Lagarce / The Sub-Psychodrama: a New Dramatic Form by Jean-Luc Lagarce</i>	199
NEKTARIOS-GEORGIOS KONSTANTINIDIS, <i>Mère – Fils : reflets psychanalytiques dans la pièce de Joël Pommerat Cet Enfant / Mother – Son: Psychoanalytic Reflections in Joël Pommerat's Play, This Child</i>	217
DELIA NAN, <i>Les Enfants perdus de Neverland (Quelques considérations sur J. M. Barrie, Peter Pan et... Michael Jackson) / The Lost Children of Neverland (Considerations about J. M. Barrie, Peter Pan and... Michael Jackson)</i>	233

PERFORMANCE AND BOOK REVIEWS

- NOEMINA CÂMPEAN, *L'unification improbable, l'amour impossible* (Book review: Nektarios-Georgios Konstantinidis, *La Réunification des deux Corées de Joël Pommerat: Entre le paradoxe et le conflit*, Athènes : Liberal Books, 2018)247
- ALEXANDRU JURCAN, *Les âmes mortes des joueurs de cartes* (Performance review: *Les Joueurs de cartes* de Gogol, mise en scène Ionuț Caras, Théâtre National de Cluj-Napoca, Date de la première : 7.02.2021)253
- MIRCEA MORARIU, *C'est pour quand le début cinématographique de Radu Afrim ?* (Performance review: *Inimă și alte preparate din carne*, mise en scène de Radu Afrim, Teatrul Național Marin Sorescu, Craiova, Date de la première : 3.10.2020)..... 257

Introduction to
The Act and the Show:
Performing Arts, Cinema, Psychoanalysis

NOEMINA CÂMPEAN
IOAN POP-CURȘEU

This special dossier of *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Dramatica* gathers the **Proceedings of the second edition of the International Conference on Cinema, Theatre and Psychoanalysis** and also the papers of some international researchers interested in the Freudian and the Lacanian psychoanalysis. The conference took place in Cluj-Napoca on October 26-27, 2019, and was organized by Noemina Câmpean and Flaviu Câmpean (Forum of the Lacanian Field in Romania), in collaboration with professor Ioan Pop-Curșeu from the Faculty of Theatre and Film at Babeș-Bolyai University. The theme was *The Act and the Show*, with reference to cinema, theatre and psychoanalysis in the context of the recent cultural transformations. The keynote speaker was José Monseny Bonifasi (Member of EPFCL, AME, Psychoanalyst and Psychiatrist, director IPB, Institut per a la Clinica Psico Social Barcelona, Spain) and the invited speaker was Giovanni Rotiroti (Professor PhD at the L'Orientale University from Naples, Italy).

At a close glance, it is undeniable that *the act* constitutes one of the most solid grounds where performing arts, cinema and psychoanalysis can meet. The act(ing) always supposes an unveiling (even an unmasking) of the subject, but also a *mise-en-scène* of the unconscious. The act freezes hidden tensions and it also serves in the repression of unacceptable desires. Moreover, the act is always double and, consequently, fascinating: transparent and opaque, premeditated and impulsive, controlled and chaotic, submitted to social constraints and free of all pressure. The act concentrates profound psychological meanings and places the subject in a significant encounter with the Other – if not really palpable, at least virtual. The authors brought into discussion different topics concerning the dynamics between the act and the show by reexamining the aforementioned concepts or by approaching

other perspectives that could be of relevance: the theatrical act, the cinematographic act, the theatricalization of the cinematic image, the filmicity of the theatre, theories of the *mise-en-scène*, psychoanalytic theories of acting in theatre and/ or cinema, act and language, the (interior) scene of the actor, the spectator vs. the performance, psychoanalytic theories of the spectatorship.

On the **stage of the unconscious** – an unconscious which, according to Jacques Lacan, brings the theatre into presence – an endless play is played, never repeated in its repetition. We are obviously referring to the second scene as a place of creative imagination, of the miscellanea of signifiers and, perhaps most significantly, a place of dramatic show (Fr. *le spectacle de la représentation théâtrale ou cinématographique*) and catharsis towards which both the gaze and the eye are directed. Theatrical and cinematic practices, in relation to psychoanalysis and to the ritualized ensemble of the psychoanalytic session – very importantly, it puts the subject into act and develops a discovery of the truth similar to that of the Greek tragedy –, propose a raw reality of distant bodies paradoxically unfolding before our eyes. A raw reality covering a spiritual conflict; it is this immutable spiritual conflict which determines the drama – the *blood of our lives today*, as Eugene O'Neill wrote in 1924. At the same time, on the acting stage and on the screen desire, phantasm, anguish, dream, hallucination, censorship, to name just a few, are staged, revealed, interpreted and, why not, subjected to the psychoanalytic technique of transference. In the coincidence of life with both theatre and cinema, two ways of telling/ retelling the world and the self, the subject is exposed through the inquisitive gaze (see, for instance, Sigmund Freud's essay from 1922 *Medusa's Head/ Das Medusenhaupt*, or Michael Powell's film from 1960 *Peeping Tom*). Initially a passive spectator, the subject becomes a deeply involved actor: his personal and original acting constitutes his *jouissance* (Fr., in Lacanian psychoanalysis, the subject attempts to transgress the prohibitions imposed on his enjoyment, to go beyond the pleasure principle... or beyond the pain). Metaphorically, he is a kind of threshold figure, located between interiority and exteriority, where the invisible side of the theatre could be seen cinematically through the ubiquity of the video camera. There is an endless influence, interaction, rewriting and continuous passage between theatre and cinema that points to a hybrid and mysterious dialogue of theatricalization, dramatization, epic transformation, concentration... even distillation (for instance Ingmar Bergman's stage directions concerning the emotions of the actors) and so on. **On the real stage**, something is played, that *is* and *is not* real at the same time, that can be spectacular (*i.e.* picturesque, theatrical, even tremendous, etc.) or intentionally vapid, something related to the actor's dramatic power of *realization* – all this with the hidden cost of transforming the turmoil of psychic life into a drama or an allegory – due to a

INTRODUCTION

resolvable or an unresolvable conflict –, depending on the subject's own relationship with language. Theatricality, theatricalization, dramatization or filmicity, all these instances urge us to consider the performing arts and the cinema as **arts of act(ing)s**, not arts of forms. As the papers of this dossier will prove, our stake pertains to the original divided text but also to the image subjected to editing – as an eloquent example, take the face in front of the close-up procedure that inevitably refers to the specularity of the show, the specularity from the spectacle as such. Let us think over and over: where else can we find ourselves in a sidereal moment, at the fall of illusions and masks, if not on the empty stage of the unrepresentable, *i.e.* impossible, real?

STUDIES AND ARTICLES

CINEMA AND VISUAL ARTS

Les Femmes, le silence et le réel chez Ingmar Bergman

JOSÉ MONSENY BONIFASI*

Abstract: *The Women, the Silence and the Real in Ingmar Bergman.* The main aim of this paper is to provide a psychoanalytic interpretation of the scream in the films of Ingmar Bergman, starting from Jacques Lacan's consideration that the scream constitutes the abyss from which the silence emerges. After the outline of the difference between *Silet* and *Taceo*, the paper approaches three important aspects in the films of Bergman: the space of silence enveloping the silence of the film characters, the silence beyond the phallic, masculine order, and the silence as an empty void impossible to fill in the scream of Agnes (from *Cries and Whispers*).

Keywords: woman, silence, real, anxiety, scream, death, dying, emptiness, voice.

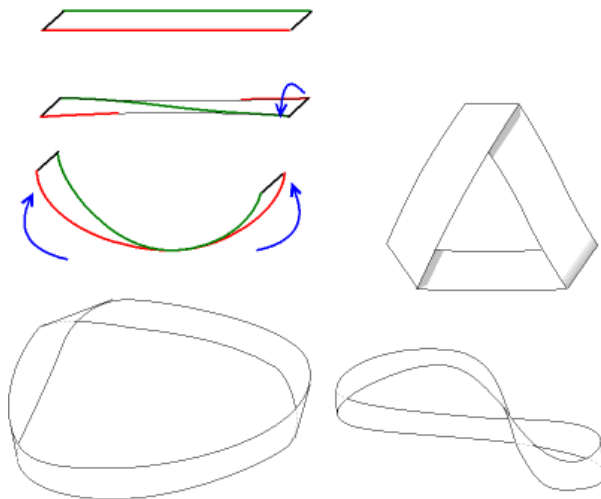
« *Le silence. Il est surprenant que, pour l'illustrer, on n'ait rien trouvé de mieux, à mon sens, que cette image que tous ont vue, qui s'appelle Le Cri.* »¹

Ce sujet surgit lors de ma troisième et dernière réflexion sur mon expérience de la passe, c'est-à-dire, vingt ans après l'expérience de la fin de mon analyse, qui laissa un processus ouvert qui ne cessa de s'approfondir « à l'arrière-plan » de ma vie, avec, pourrions-nous dire, une expression très actuelle.

* Membre de l'EPFCL (AME). Psychiatre, Directeur de l'IPB (*Institut per a la Clinica Psico Social* Barcelona). Email: josep.monseny@gmail.com

¹ Jacques Lacan, 17 mars 1965, *Sém. XII. Problèmes cruciaux pour la psychanalyse, Séance 12*, inédit (<http://staferla.free.fr/S12/S12%20PROBLEMES.pdf>).

Le silence vécu à cette époque-là fut lié à une expérience particulière de vidage aussi bien de l'espace « intérieur » (comme je l'ai exposé dans le souvenir d'un rêve conclusif) que d'un espace « extérieur » vécu dans la particularité que mon environnement quotidien avait acquise, où le non-sens et le silence constituaient une toile de fond qui n'empêchait pas de vivre efficacement les tâches quotidiennes. Évidemment, les deux espaces s'organisèrent en continuité grâce à une topologie qui n'est pas géométrale puisque, avec l'établissement du modèle de « la sphère dans la sphère », elle crée l'illusion d'une séparation complète entre le Moi et le monde, tandis que la topologie des surfaces permet de supposer une continuité entre le plus intime du sujet et le plus extérieur du monde, reliés par une surface à une seule face unilatérale, le ruban de Moebius.



https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Bande_de_moebius.png

Ce qui m'a poussé à me pencher sur cette question, c'est que tous deux sont habités d'un silence particulier, ils constituent un « espace de silence », pour reprendre l'expression de Lacan. Ce silence était-il le même que celui qui s'installe fréquemment au début de l'analyse ? Le silence est une question centrale dans l'expérience psychanalytique ; il s'agit presque d'un de ses signes

distinctifs. Comme le dit Lacan lui-même : « un point plus grand, fondamental, sur lequel de nombreux glissements, de nombreux abus sont possibles et qui s'appelle le silence »².

Ceux qui connaissent l'expérience psychanalytique savent bien que, contrairement à d'autres formes de psychothérapie, dans celle-ci l'analyste « se tait ». Mais le psychanalyste n'est pas le seul à « se taire », souvent les analysants se taisent aussi. Freud a très bientôt constaté que le silence des analysants apparaissait dans la relation analytique et que cela se produisait généralement quand le transfert s'installait pleinement, le transfert qui est une forme d'amour et qui suppose un paradoxe puisque cet amour transférentiel est indispensable à l'analyse et que, quand le transfert s'installe, une résistance au processus surgit, dont le silence est souvent la forme la plus primitive.

S'agit-il d'une manifestation du Réel ? Ne répondons pas tout de suite à cette question au risque de nous égarer. Pour Freud, ce silence était un « se taire », c'est-à-dire un *Taceo*, quelque chose que l'analysant associait mais n'osait pas manifester. Freud était persuadé que lorsqu'un patient se taisait au cours d'une séance, c'était parce qu'une pensée concernant l'analyste lui traversait l'esprit. Une logique implacable dans laquelle ce qui est refoulé à l'« intérieur » du sujet bascule vers l'Autre par l'attribution d'une pensée inavouable sur l'Autre, et ce de deux manières : d'une part, par le mouvement qui obéit à la loi spéculaire qui fait passer l'image inconsciente du Moi au reflet dans le miroir que constitue l'Autre en tant que champ du signifiant ; d'autre part, par le déplacement, sous cette image reflétée, de la jouissance pulsionnelle cachée pour le propre sujet. Comme nous l'avons dit, ce parcours se produit hors de l'espace géométral et décrit un topos sous-jacent dépassant les apories du dedans-dehors du Moi pour dessiner une continuité qui fait de l'intime et l'externe au monde extérieur une extimité. Comme cela apparaît dans l'analyse de l'homme aux rats³ – où il est évident que le sujet entend dans le récit de la torture du capitaine cruel le reflet inconscient de sa propre jouissance anale et le rejet redoublé de sa propre ignominie –, cette

² Jacques Lacan, 17 mars 1965, *Sém. XII. Problèmes cruciaux pour la psychanalyse, Séance 12*.

³ Sigmund Freud, « El hombre de las ratas », *La dinámica de la transferencia* (Amorrortu, O. C. Tome X), 135.

jouissance déniée le renverra un instant à soupçonner que Freud pourrait parfaitement être ce capitaine cruel et, sous l'effet du silence, il bascule dans le transfert du côté de l'analyste.

En invitant le patient à dire sa pensée non exprimée, à rompre donc le silence, le *Taceo*, Freud lui propose de poursuivre l'association libre qui peut le mener à l'aveu de sa jouissance. Ce silence est par conséquent inséparable de la structure de la parole et donc de l'ordre symbolique et des obstacles qui s'opposent à ce qu'elle soit prononcée « en toute liberté » car ce sont les considérations imaginaires, à savoir ses aspirations à être agréable à l'Autre – donc à lui-même –, qui s'opposent à ce que certaines choses soient dites. Et particulièrement la jouissance qu'elles véhiculent.

Ce mécanisme conditionne non seulement la tâche de l'analyse de l'analysant – qui exige une association – mais également tout un travail humain, et notamment l'œuvre créative. Rien ne mène plus directement un artiste à taire son expression créative que l'envie de plaire.

Il existe des homologues dans la praxis psychanalytique et la création artistique mais aussi une certaine connivence potentielle. Nombreux sont les artistes qui craignent qu'une psychanalyse s'oppose à leur art pensant qu'elle suppose une recherche de normalisation qui n'a rien à voir avec les fins de l'expérience psychanalytique, celle-ci visant, bien au contraire, à obtenir la plus grande liberté possible dans le dire. La normalisation relève généralement de la psychologie et de la psychiatrie.

Ce *Taceo*, effet de l'amour, qui fait succomber soit au refoulement de ce que l'on pense que l'Autre considèrera comme inacceptable, soit au discours dominant, s'oppose à la psychanalyse et à la création artistique. À moins que l'objet de cette création ne soit de réaffirmer l'opération de méconnaissance et de fournir ainsi une expérience satisfaisante de « triomphe sur le Réel ». Nous ne méprisons pas cet art, il peut même présenter de grands niveaux esthétiques. N'oublions pas que la beauté est à la fois une des dernières barrières avant la mort qu'une source d'attraction féroce vers celle-ci, comme nous le prouve le personnage de Von Aschenbach dans *La Mort à Venise* :

Il regarda dehors, les mains jointes entre ses genoux, content d'être de nouveau là, mais hochant la tête en même temps, en pensant à sa versatilité, à sa méconnaissance de ses propres désirs. Il resta bien une

heure dans cette posture, se reposant dans une vague rêverie. Vers midi, il aperçut Tazio en costume de toile rayée à liseré rouge, revenant de la mer à l'hôtel par la barrière de la plage et les passerelles de planches. De la hauteur où il était assis, Aschenbach le reconnut aussitôt, avant d'avoir effectivement fixé les regards sur lui, et il allait penser : Tiens ! Tazio, te voilà revenu, toi aussi ! Mais au même instant il sentit ce banal souhait de bienvenue s'effondrer dans le silence devant la révélation sincère de son cœur, il sentit le feu de ses veines, la joie et la souffrance de son âme et comprit que c'était Tazio qui lui avait rendu le départ si dur.⁴

Les limitations de cette « libération » ne proviennent pas seulement de la dynamique imaginaire de l'amour, la structure même du symbolique leur impose certaines résistances, le rejet de la polysémie, le désir d'exactitude univoque réduisent la marge créative et, finalement, l'horreur du Réel chez les sujets impose un besoin de totaliser dans l'image et dans le discours, en expulsant le plus loin possible la dimension répugnante et angoissante du Réel. Freud appela ce premier Réel *Das Ding*, La Chose⁵.

Un Réel du « traumatisme » essentiel en est la manifestation la plus intime chez les « trhumains » (pour reprendre l'expression de Lacan) ; toute production culturelle, tout symptôme individuel ou social est une opération visant à maintenir le sujet « à l'abri du Réel ».

Néanmoins, nous pouvons dire sans craindre de nous tromper que certains sujets ont une véritable vocation d'aller à la rencontre du Réel en traversant le plan de l'angoisse. C'est chez eux que je situerais Freud dans le champ de la psychanalyse, qui n'a pas reculé face à l'idée de la pulsion de mort, et Lacan, qui fit de l'au-delà de la fiction symbolique-imaginaire la fin de la psychanalyse. Dans le monde de l'art, je pense que nous pouvons également trouver cette volonté chez certains artistes. Pour ma part, je me suis intéressé à l'écriture de Poe⁶, à la peinture de Rothko – en peinture, il est particulièrement difficile d'échapper à la satisfaction imaginaire –, au théâtre de *La fura dels baus* et au cinéma de Bergman, entre autres.

⁴ Thomas Mann, *La Mort à Venise* (Paris : Fayard, 1971), 82.

⁵ Sigmund Freud, *Proyecto de una psicología para neurólogos* (Amorrortu, O. C. Tome I).

⁶ Edgar Allan Poe, *Silenci. Narracions extraordinaries* (Biblioteca Selecta, Traduction au catalan de C. Riba), 67.



https://ro.wikipedia.org/wiki/La_Fura_dels_Baus#/media/Fi%C8%99ier:Perth_International_Arts_Festival_SMC_2010.JPG

Il se joue chez eux un « au-delà de l'espace du langage et ses silences » aussi bien du signifiant refoulé que de la jouissance que l'on ne veut pas avouer. Cette expérience du Réel est ponctuelle car on ne peut y demeurer. Elle est difficile à transmettre, voire à évoquer, mais il n'est pas impossible de reconnaître chez le sujet la marque, le trait de style de celui « qui y a été ».

Dans *Le Moi et Le Ça* (1923), Freud⁷ fit de ce dernier niveau un « lieu de silence ». Il est évident que la pulsion n'est pas étrangère aux silences de l'analysant et, avec celle-ci, quelque chose qui se trouve au-delà du symbolique et de l'imaginaire. Il s'agit là de son Réel ? Oui et non, Lacan exige davantage de clarté.

L'analyste se tait la plupart du temps. Naturellement, il y a beaucoup de *Taceo* dans ce silence mais il doit aller au-delà. Ne serait-ce qu'en faisant semblant, il doit présentifier quelque chose qui, au-delà du symbolique et de l'imaginaire, présentifie le Réel angoissant. À une époque, une certaine

⁷ Sigmund Freud, *El Yo y el Ello* (Amorrortu, O. C. Tome XIX), 1.

Version française : https://psyaanalyse.com/pdf/Freud_le_moi_et_le_ca.pdf

confusion se produisit même concernant la phrase de Lacan « l'analyste occupe la place du mort » et certains analystes se turent « tout le temps » ; il fallut rappeler que l'analyse va de pair avec l'interprétation. Par ailleurs, Lacan lui-même nous rappellerait que quelqu'un peut parfaitement parler par son silence. Il l'évoqua magistralement dans sa manière de présentifier ce mutisme du signifiant, qui pousse le sujet vers l'angoisse, l'imminence de *Das Ding* que Freud associa à la première émergence du cri chez l'humain :

Je ne vous prie que d'évoquer une figure (...), c'est la figure du terrible muet qu'il y a dans les quatre Marx Brothers : Harpo. Est-ce qu'il y a quelque chose qui peut poser une *question pressante, plus présente, plus chavirante, plus nauséuse, plus faite pour jeter dans l'abîme et le néant* tout ce qui peut se passer devant lui, que la figure *marquée de ce sourire* dont on ne sait si c'est celui de la plus extrême perversité ou de la niaiserie la plus complète qui est celle d'Harpo Marx ? À lui tout seul, ce muet suffit à supporter l'atmosphère de mise en question et d'anéantissement radical qui va faire la trame, l'objet de la formidable farce du jeu de *jokes* non discontinu qui donne toute la valeur de tout cet exercice.⁸

Cette association de silence et mort était très présente dans l'enseignement freudien et, de façon particulièrement admirable, dans son texte « Le thème des trois coffrets »⁹. Par le biais du mythe, il y expose de nouveau que, quand le sujet est amené à choisir un objet de désir – mère, femme, mort –, la mort est le seul bon choix et, dans la métaphore des matériaux, le plomb (choix entre or, argent ou plomb). Dans le récit, le seul choix correct parmi les trois sœurs, c'est la cadette « muette », que Freud associe à la mort ; c'est elle qui mène à un « qui perd gagne » inévitable (Lacan¹⁰), par lequel elle parvient à vivre en subjectivant la mort. Un poète catalan dit une fois : « Il faut arriver vivant à la mort » ; la névrose obsessionnelle nous montre de manière implacable que, pour parvenir à vivre la vie, il faut subjectiver la mort.

⁸ Jacques Lacan, *Séminaire VII, L'Éthique*, 1959-1960 (<http://staferla.free.fr/S7/S7%20L'ETHIQUE.pdf>), 43.

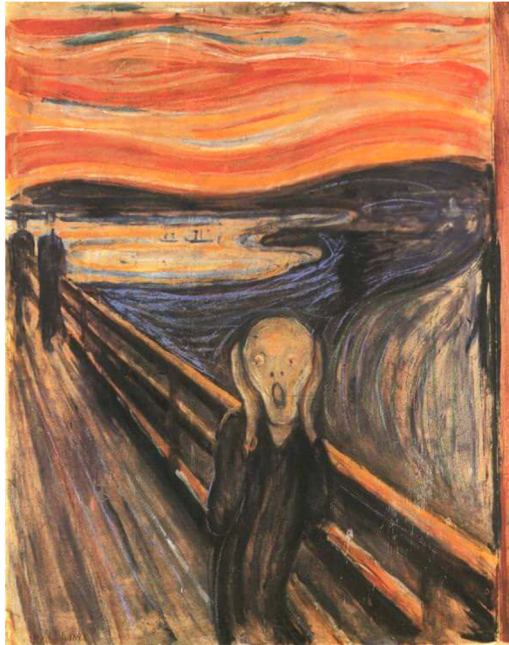
⁹ Sigmund Freud, « El motivo de la elección de cofrecillo » (Amorrortu, O. C. Tome XII), 303. Version française : http://psyaanalyse.com/pdf/theme_trois_coffrets.pdf, 8-9 : « le mutisme en rêve est une représentation usuelle de la mort ».

¹⁰ Jacques Lacan, « Colloque à l'université de Yale », 1976 (*Scilicet 6/7*, Paris : Éditions du Seuil).

Notre hypothèse est que ce *Silet* signale plus le Réel. D'où son effet angoissant. Il a souvent été associé au silence des sphères : « le silence éternel des espaces infinis » de Pascal, la « science comme manière de réduire le silence tout-puissant » d'Einstein.

Des imagos employées comme première représentation de l'irreprésentable, bien que le firmament ne soit sûrement pas « en silence » puisque les scientifiques ne cessent d'en guetter les bruits. En psychanalyse, nous pouvons aller chercher ce « silence » (*Silet*) dans les effets de l'introduction du langage dès son statut le plus réduit, dès son instant le plus précoce, qui purge les sujets mais les mène à habiter « cet espace voilé de silence ».

Pour ma part, concernant le moment que j'évoquais, ce Réel de l'expérience indicible mais menant malgré tout à un dire pour ne pas laisser l'expérience de l'analyse dans l'ineffable, la ressource que l'art m'apportait fut particulièrement féconde pour tenter de transmettre l'expérience de cet indicible. Je prendrai comme exemple de fécondité la réflexion de Lacan se focalisant sur le silence à partir du tableau de Munch, *Le Cri*, qui lui permet « sa mise en scène de la structure et ses limites qui conditionnent toute expérience de celui-ci. »



<https://www.edvardmunch.org/the-scream.jsp>

Il m'est impossible de transmettre dans ces quelques lignes à quel point il existe des constantes structurelles entre ce tableau et certains films d'Ingmar Bergman.

Le silence est un élément présent dans toute sa filmographie, le silence de la nature qui entoure ses personnages insérés en son sein et dans laquelle l'éros humain jaillit comme quelque chose d'hétéroclite, admirablement saisi dans *La Source*¹¹, le silence au sein d'un couple comme irréductibilité des entraves à leur relation, le silence dans l'espace de la religion, où sans parler directement du mysticisme, il fut capable d'en évoquer un des fondements: le désarroi face au silence de Dieu, représenté, entre autres personnages, par le prêtre dans *Cris et chuchotements*¹². Des silences longs, évoqués par l'enfant entre ces deux femmes dans le film *Silence*¹³, par des prises de vue, le train, l'hôtel... des espaces qui ne font pas « lieu » et permettent de saisir un *Silet* n'ayant aucun sens, sans mensonge, sans colère, voilà tout le miracle de la caméra qui attrape le *Silet* mieux que certains silences des personnages dans leur péripétie historique.



<https://www.timeout.com/movies/the-virgin-spring>

¹¹ Ingmar Bergman, *Jungfrukällan (La Source)*, 1959.

¹² Ingmar Bergman, *Viskningar och rop (Cris et chuchotements)*, 1972.

¹³ Ingmar Bergman, *Tystnaden (Le Silence)*, 1963.



<https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/ingmar-bergman-and-the-risk-of-ridicule>

Je tiens donc à souligner ici trois aspects de l'apport de Bergman à une réflexion issue de la psychanalyse.

Le premier, ce sont les plans, qui dépeignent un « *espace de silence* », qui enveloppent le silence de ses personnages.

Le deuxième aspect est que ce silence est bien mieux perçu dans leur simple présence *au-delà de l'ordre du discours paternaliste, phallique, masculin*. C'est pourquoi les femmes l'habitent plus « naturellement » dans la mesure où elles ne sont pas toutes dans cet ordre phallique du sens. Dans une scène cruciale à la fin de *Cris et chuchotements*, les femmes « reviennent » à l'ordre phallique, elles reprennent les rôles que l'ordre patriarcal leur réserve ; la position de Liv Ullmann, qui avait vécu pour un instant un rapprochement intrinsèquement féminin de sa sœur mais revient au rôle conventionnel d'épouse d'un homme médiocre, est tout à fait paradigmatique. Le film permet de décliner à travers les quatre femmes presque toutes les modalités du silence. Et plus nous approchons du Réel, plus les hommes semblent accessoires.

Ce silence radical est matérialisé par certains moments où « *le cri* » émerge, non pas comme contraire ou complémentaire mais, tout comme chez Munch, comme élément primordial qui interpelle l'Autre, que nous essayons toujours d'éviter par tous les moyens, notamment dans sa véritable face. C'est Agnès qui pousse ce cri au moment de sa mort, où l'*aphanisis* subjective et la disparition corporelle confluent comme dans *Hamlet* aux derniers instants de vie du personnage, quand il accomplit son désir au moment même où il est blessé à mort.

À la différence de Freud, Lacan se penchera sur la question du silence à partir de l'introduction du langage dans ses plus petits éléments, qui vont de l'interjection au cri :

... le cri est traversé par l'espace du silence sans qu'il l'habite, ils ne sont liés ni d'être ensemble ni de se succéder, le cri fait le gouffre où le silence se rue. Cette image où la voix se distingue de toute voix modulante, car dans le cri ce qui le fait différent – même de toutes les formes les plus réduites du langage – c'est la simplicité, la réduction de l'appareil mis en cause...¹⁴

Par ailleurs, « le cri nous donne peut-être l'assurance de cet espace où le sujet n'apparaît plus que comme signifié dans cette béance ouverte, anonyme, cosmique, marquée dans un coin (du tableau de Munch) de deux présences humaines », équivalent à la présence des sœurs quand Agnès profère le cri.

Enfin, le troisième aspect que je tenais à souligner dans le film de Bergman, c'est la dernière demande radicale d'Agnès en présence de ses deux sœurs ; elle montre une béance, *un creux impossible à combler*, où Autre chose – la figure de la chambrière-mère – vient se loger, s'assumer au Lieu de *Das Ding* sans pour autant combler le vide, bien que ce matriarcat évoqué comme antérieur à l'ordre phallique par Lafargue et Bachofen fût possible.

¹⁴ Jacques Lacan, *Sém. XII. Problèmes cruciaux pour la psychanalyse, Séance 12*, 129.

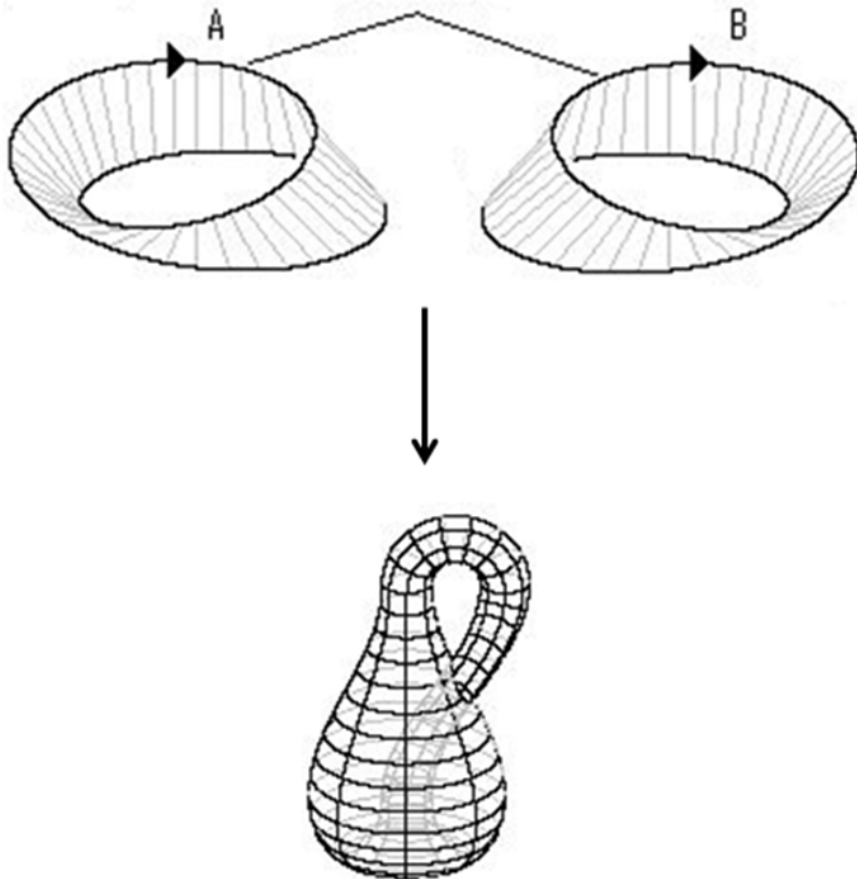


<https://deep-focus.com/cries-and-whispers/>

Le silence instauré par le cri est donc une coupure, que seule la topologie de la bouteille de Klein lui permettra d'établir; une coupure ayant un double effet : d'une part, la séparation des deux rubans de Moebius avec lesquels le rapport du sujet à l'Autre est figuré, champ du signifiant et du signifié ; d'autre part, le ruban du sujet par rapport à « ce quelque chose d'indépendant, qui peut se détacher », qu'Agnès incarne par sa mort, laissant percevoir pour un instant, au-delà de ce qui est tombé, le véritable creux irréductible que le langage crée dans la nature humaine.

La bouteille de Klein permet de donner le topos de « ce creux infranchissable marqué à l'intérieur de nous-mêmes et dont nous ne pouvons qu'à peine nous approcher »¹⁵. C'est là que le talent de Bergman atteint l'apparemment impossible. Et ce de la façon la plus difficile et paradoxale, à travers l'image (la photographie de Sven Nykvist est merveilleuse), car l'imaginaire est le registre qui voile le plus obstinément le Réel ; mais ici, l'image ne se laisse pas réduire à l'imaginaire.

¹⁵ Jacques Lacan, *Sém. XII*.



<https://profesorparticulargranada.es/que-desorientacion/>

C'est ce que toute formation humaine, de la plus sublime à la plus mesquine, vient voiler, tout comme le fait également l'art, à l'exception des rares occasions où une soif féroce de « Réel » pousse l'artiste à traverser toutes les couches et à faire face à l'angoisse pour nous donner une possibilité, aussi fugace soit-elle, de l'aspect le plus réel de la nature humaine. Au-delà de ses récits ou ses archétypes.

Cadaquès, 21 septembre 2019

BIBLIOGRAPHIE

- Freud, Sigmund. *Complete Works 1890-1939*. <http://staferla.free.fr/Freud/freud.htm>
- Freud, S. « El hombre de las ratas ». *La dinámica de la transferencia*. Amorrortu. O. C. Tome X.
- Freud, S. *El Yo y el Ello*. Amorrortu. O. C. Tome XIX. (https://psyaanalyse.com/pdf/Freud_le_moi_et_le_ca.pdf)
- Freud, S. « El motivo de la elección de cofrecillo ». Amorrortu. O. C. Tome XII. (http://psyaanalyse.com/pdf/theme_trois_coffrets.pdf)
- Freud, S. *Proyecto de una psicología para neurólogos*. Amorrortu. O. C. Tome I.
- Lacan, Jacques. « Colloque à l'université de Yale ». *Scilicet 6/ 7*. Paris : Éditions du Seuil, 1976.
- Lacan, J. *Séminaire XII. Problèmes cruciaux pour la psychanalyse* (inédit, <http://staferla.free.fr/S12/S12%20PROBLEMES.pdf>).
- Lacan, J. *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Paidós, 2013. (*Séminaire VII, L'Éthique, 1959-1960*, <http://staferla.free.fr/S7/S7%20L'ETHIQUE.pdf>).
- Mann, Thomas. *La Mort à Venise*. Paris : Fayard, 1971.
- Poe, Edgar Allan. *Silenci. Narracions extraordinaries*. Biblioteca Selecta. Traducción au catalan de C. Riba.

Jose Monseny Bonifasi is Psychoanalyst and Psychiatrist in Barcelona, Spain. He studied at the University of Salamanca and at the University of Barcelona. He is a member of École de Psychanalyse des Forums du Champ Lacanien/ School of Psychoanalysis of the Forums of the Lacanian Field (AME). He is the director of IPB – Institut per a la Clínica Psico Social in Barcelona. He published the article “Sidération et lumière sidération et ténèbres”, dans L'en-je lacanien, no. 3, 2 (2004). He coordinated the following volumes: Educar aún... El educador frente a los retos de la enseñanza (Horsori Editorial, Spain, 2009), El autismo, un reto para la colaboración entre clínicos y pedagogos (Horsori Editorial, Spain, 2013), Trastornos de conducta o conductas que trastornan? (Horsori Editorial, Spain, 2017).

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 contemplant 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 laïcité, 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.

*What Is Visible When Acting?
Acting-Out, Passage à l'Acte and
the Dialectics of the Gaze in Phenomenology
and Psychoanalytic Theory*

CRISTIAN BODEA*

Abstract: The paper approaches acting from a phenomenological and psychoanalytic point of view. It sheds light on the intrinsic (*i.e.*, invisible) resorts involved when someone is playing a role – or, better yet, *assumes* a role. In order to make these mechanisms visible, the paper relies on the premise that acting always involves *an act*. Using the Lacanian theory of acts, I demonstrate that there is a *real* process taking place when assuming a role, namely when the subject needs to *objectify* himself. This process can be traced back as far as the “time” of a pre-existent gaze. The aim of the paper is to substantiate the idea that it is necessary for the gaze to enter a dialectics in order for the subject to find its objective place. For illustration, two works of art are used: the performance *The Artist is Present* by Marina Abramović and the movie *A Woman Under the Influence* by John Cassavetes.

Keywords: act, desire, gaze, objectify, the Other, *presence without assignable present*, the Real, (in)visible.

* Department of Social and Human Research, Romanian Academy, Cluj-Napoca Branch.
Email: cristian.bodea@academia-cj.ro

1. Introduction. The Gaze: Process and Instrumentalization

I use the following as an argument for my paper:

The dialectic of the gaze is maintained on this plane. What counts is not that the other sees where I am, but that he sees where I am going, that is to say, quite precisely, that he sees where I am not. In every analysis of the intersubjective relation, what is essential is not what is there, what is seen. What structures it is what is not there.¹

This quote, taken from the first seminar of Jacques Lacan introduces the idea of an existing “dialectic of the gaze”. This dialectic is in close relation to the emergence of the Symbolic register and encompasses the possibility of seeing an absence, i.e., the invisible. Inspired by Merleau-Ponty, I use the term “invisible” in its phenomenological meaning, namely as something necessary for the visible to emerge². Thus, the question that the title of my paper poses finds an answer in the following: when acting, the invisible is visible.

My paper exploits “acting” in its double meaning: as *playing*, or interpreting a role (e.g. in a play or a movie) and as *doing* something, an operation or a process, for the eventuality of an outcome. The latter is useful for the Lacanian psychoanalytic theory of the act, while the former instrumentalizes the emergence of the visible. In conjunction, the two raise the same issue regarding the possibility of a pure act, namely an act having only one meaning or another. My hypothesis is that, because of the obscurity of the invisible that the visible feeds off, “acting” is always to be found in its two above mentioned meanings. Therefore, a pure act is an impossibility.

This axiom can also be applied to the act of seeing. As a result, seeing is not only a process, but also an instrumentalization. Using these two notions (i.e., “process” and “instrumentalization”), I want to explain the quote used in the opening of this paper. The first part – “the Other sees where I am” – implies a process, namely the process of seeing someone. Its outcome is to

¹ Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: Book 1, Freud's Papers on Technique, 1953-1954* (New York: WW Norton & Company, 1991), 224.

² Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern University Press, 1968), 150-153.

objectualize *that* someone or to perceive them as being something, *i.e.*, an object to be seen. The other part, highlighted by Lacan, is “that he sees where I am not”. This corresponds to the instrumentalization of seeing, meaning that in seeing someone, the perceived object and the presupposition (the projection) of something beyond the object³ are equally important. Thus, the seer attributes a role to the one being seen, a role one can choose to play, or not. There is this hallow of invisibility that one may, or may not, be aware of, but he/ she can still be concerned about it at some imperceptible level. As Lacan puts it, the question “what am I for the desire of the Other?” always lingers somewhere, hidden, and motivates one’s actions. It is the same as asking “what *role* does the Other attribute to me?” and “will my actions follow this role, ignore it or rebel against it?”.

The question regarding the desire of the Other is the same as inquiring what the Other sees. Thus, an easy answer is hard to find as there is always some degree of obscurity present in the eyes. There is not only the blackness of the holes in the middle of each eye, but also the *punctum caecum*, the blind spot analogous to the phenomenological unconscious that is able to remember this obscurity⁴. As one can see neither without the black holes of the eyes, nor without the *punctum caecum*, one cannot *assume* a position into the world without the (phenomenological) unconscious. According to Merleau-Ponty, the unconscious is not behind, but in front of us, making the objects possible, thus visible:

This unconscious is to be sought not at the bottom of ourselves, behind the back of our “consciousness”, but in front of us, as articulations of our field. It is “unconscious” by the fact that it is not an object, but it is that through which objects are possible, it is the constellation wherein our future is read – It is between them as the interval of the trees between the trees, or as their common level. It is the *Urgemeinschaftung* of our intentional life, the *Ineinander* of the others in us and of us in them.⁵

³ What I intend to emphasize is already commonly expressed in the saying “more than meets the eye”.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 247, 248, 255.

⁵ M. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 180.

This comes after a long phenomenological tradition centered on the theory of intentionality. One of the strongest points of this theory is the distinction between “intentionality as object-directedness and intentionality as a pointing-beyond”⁶, based on the observation that not all experiences are object-directed. It is the contribution of phenomenology to consider non object-directed experiences as intentional, thus making intentionality an “openness to that which is other than the subject”⁷. Merleau-Ponty exploits this broader sense of intentionality in his theory of perception, of which the phenomenological unconscious is part. This allows him to state that the unconscious is not an object, but it is that which makes all objects possible⁸.

In terms of process and instrumentalization, I claim that instrumentalization is what makes the process of seeing possible. In other words, before seeing an object *qua* object, one sees beyond it, thus seeing it where it is not (*i.e.*, pointing-beyond). Following this idea, to see is necessarily to gaze. And in the gaze, the act of *seeing* involves *acting*.

2. The Synthesis of the Dialectics of the Gaze

A particularity of the Lacanian psychoanalytic theory is to consider any act as being the complex result of the interaction between the three registers which make up reality (the Real, the Symbolic, the Imaginary)⁹. When meeting the gaze of another, “process” and “instrumentalization” are not the only elements involved. Beside these imaginary and symbolic traits that the act of seeing upholds, thus constructing not only an image but a *narrated* image, the Real is also present as something eluding both image and narration. This is why the gaze can sometimes be anguishing and captivating. The two opposed dispositions coexist in this Real dimension of reality in the same way that they are coexisting in the Kantian theory of the sublime.

⁶ Shaun Gallagher, Dan Zahavi, *The Phenomenological Mind* (New York: Routledge, 2008), 116.

⁷ Shaun Gallagher, Dan Zahavi, *The Phenomenological Mind*, 116.

⁸ Jacques Lacan, *Écrits: The First Complete Edition in English* (New York: WW Norton & Company, 2007).

⁹ Jacques Lacan, *Écrits: The First Complete Edition in English*.

To consider the Real as being analogous to the experience of the sublime is not far-fetched. Lacan himself addresses the Real as being the experience of the impossible. For the cognizer, experiencing the impossible equates to experiencing the incapacity to grasp a particular defined meaning. Facing this incapacity, the cognizer is prone to admitting a fault in its constitution as a cognizer, enabling him/ her to re-cognize him/ herself as being subjected to error. From the Lacanian point of view, this recognition echoes the fundamental lack around which the subject can constitute itself as the subject of the unconscious. Without being the synthesis of the dialectics of the gaze, the Real is the necessary condition enabling the synthesis.

The dialectics of the gaze is nothing more than a dialectics of the visible and the invisible, in which the third term is represented by the very subject of this process.

The synthesis is the subject.

Thus, "the fact that the Other sees me where I am not" is a mere presupposition on the part of the one subjected to the gaze of the Other. It is an imaginary projection resulting from this dialectical process that, nevertheless, involves the Symbolic and the Real. Therefore, the result of this dialectical process is alienation.

Moreover, the subject is already there, where he thinks he is not, and where he thinks the Other can find him. This is why the gaze of the Other can be, at the same time, an opportunity for the subject to recognize his/ her *own* subjective position. Bottom line, it offers the opportunity for the *ideal ego*, the *ego-ideal* and the *superego* instances to unfold. It can become clearer for the subject that it is *he* who has the capability "of making himself other, and to end up thinking that the other, being himself *an other*, thinks like him, and that he has to place himself in the position of a third party, to get out of being this other who is his pure reflection"¹⁰.

This process of alienation described by Lacan is something that has already begun with the famous *mirror stage*. The gaze of the Other can be an enabler for an experience which proves formative for the subject. Starting

¹⁰ Jacques Lacan, *The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955 (Book II)* (New York: WW Norton & Company, 1991), 180.

from the gaze of the Other, the subject can enter a process of alienation at the end of which he/ she finds him/ herself as being the synthesis of the very process he is part of. He also finds the gaze as something belonging to the Other, thus objectifying the gaze: the subject sees the gaze as gaze.

Before being a particular object, the “gaze” pre-exists as something “in which the subject is originally seen from everywhere”¹¹ (our translation). Anita Izcovich suggests in this quote that for Lacan seeing precedes gazing. At the beginning, without the active presence of a subject, the pure process of seeing is developing itself only in the register of the visible. This characteristic of the “pre-existing something” suggests the idea of transparency for the subject. It applies to the subject and to otherness, and it relates to the infantile omnipotence that Freud is speaking about. The illusion of being transparent to the others and to him/ herself gives the infant the idea that everything is possible. But as the image of the Other is more and more outlined, the illusion begins to *fade away*. The image of the Other casts a shadow onto the subject and the zones of opacity begin to occur. Simultaneously, the splitting of the *ego* begins, and the pre-existent “gaze” exists as gaze.

If the ideal *ego* stands for the idealized self-image of the subject (the way I would like to be and how I would like others to see me), the *ego*-ideal is the agency whose gaze I try to impress with my *ego* image, the big *Other* who watches over me and propels me to give my best, the ideal I try to follow and actualize; and the superego is this *same* agency in its revengeful, sadistic, punishing aspect. None of the three instances can exclusively represent the subject, nor can all of them put together. They do give a position for the subject as alienated subject, but they do not represent his uniqueness, his singularity. A proper representation of this trait is in fact *impossible* – it is consequently a mark of the Real.

If the subject represents a synthesis of the dialectics of the gaze, there are transparencies and opacities (*i.e.*, the visible and the invisible) which converge. Relating the visible with alienation and the invisible with the mark of the Real, it is rather the latter that the artist tries to express. It is not the subject itself that the artist is interested in, but its uniqueness.

¹¹ Anita Izcovich, *La femme, la lettre, et l'image* (Paris: Stilus, 2016), 49.

Such is the case of a work by Marina Abramović, entitled *The Artist is Present*. In it, people from the general public are invited to sit, one by one, in front of the artist, as part of the performance. The two participants engage in mutual gazing, *the gaze of the other* being what the performance is all about. In the aftermath of the event, two things stand out from the comments of Marina Abramović: (1) the surprising number of people willing to partake in the performance and (2) the strong emotional reaction of those involved in it. A wide range of feelings, from joy to sadness, are exposed on the faces of the participants in the performance, but they all seem to have one thing in common: the tears in their eyes. The iconic images of people crying are the final results of the performance and they present themselves as a mystery of the silent face-to-face human interaction.



Fig. 1. Reactions of the participants in the performance *The Artist is Present*.

When questioning the source of the mystery of such spontaneous and moving reactions, the possibility that something pertaining to the Real is involved cannot be dismissed. When facing the gaze of the *other*, the subject confronts not only the mirroring image of *another*, or his own image and

projections, namely all the symbolical and imaginary aspirations which alienate the subject, he also discovers the *Other* as the one in which he is already alienated (Lacan). But the real mystery lays beyond the *Other*, in the pre-existent layer of the “gaze”, as the *Other* itself is barred.



Fig. 2. Snapshot of the performance *The Artist is Present*.

Confronting the gaze of the artist, the question that arises is if the artist is simply another – an *other* –, the *Other* or something else. In other words, if *the artist is present*, as Marina Abramović declares, how is his/ her presence felt? He/ she no doubt represents alterity, but he can also stand for something else, for an invisible beyond, pertaining to a *presence without assignable present*¹². Barring the artist in his alterity, the participant in the performance becomes a performer himself. The act that he performs is as obscure as the pre-existing “gaze” of the presence without assignable present.

¹² See Marc Richir, *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations* (Grenoble: Millon, 2000), 127.

3. Real Acting and Acting for Real

According to the Lacanian theory, there are two acts concerning the subject: the *acting-out* and the *passage à l'acte*. To these two a third one is added, which has a special status. This third act is considered to be the analytical act and it is described in terms resembling a performance. Thus, as far as the gaze is concerned in an analytical act, its effectiveness is performative. That is not to say that what is involved in this special type of act is only a simulacrum. On the contrary, something real is involved, and a real change can be observed in one's attitude towards himself and towards the *other(s)*, at least according to the Lacanian theory. But isn't this also the goal of the performance art? The performance as such tries to avoid the simulacrum and aims to *act for real*.

It is not without relevance to note that when speaking about *acting-out*, Lacan always uses the English form of the word. He does so not only to emphasize the difference between the two types of acts – *acting-out* and *passage à l'acte* – which is difficult to express in French, but also with the explicit purpose of taking advantage of the ambiguity raised by the word *act/ acting* in its English expression. My hypothesis is that for Lacan it is important to use a word which can suggest the fact that this particular type of act about which he speaks involves not only the representation of something by action, but also the dimension of acting, *i.e.*, of interpreting a role in a play or in a movie (or, why not, in a performance). Thus, the key element in this whole affair of the *acting-out* is the double meaning of the word *act* (*i.e.*, to do something and to play a role).

It is not by chance that Lacan uses the metaphor of the scene to illustrate what *acting-out* and *passage à l'acte* connote. By doing so, he only follows Freud, the first one to use it when he talked about the unconscious: the unconscious as the other scene. This assertion requires a nuanced approach, as it is true only for the neurotic subject. The psychotic subject ignores or dismisses the other scene. Based on this major difference between the neurotic and the psychotic, Lacan justifies the difference between the two acts. Thus, *acting-out* is a neurotic act, while *passage à l'acte* is a psychotic one. Another careful approach is necessary here: it is important to take into

account the fact that a single act does not represent the subject alone. A signifier is what represents the subject and, more specifically, “that which represents a subject for another signifier” (Lacan). Thus, an act does not suffice to assess one’s structure.

In fact, both *acting-out* and *passage à l’acte* are ways to elude one’s structure. In Lesson 9 of the *Seminar X. Anxiety*, Lacan says that what differentiates the two is only the direction in which the subject leaves the scene. In the acting-out the subject leaves the scene towards another scene (*i.e.*, the other scene), while in the *passage à l’acte* the subject leaves the scene towards the “real” world. To put it simply, the subject leaves the scene in some paradoxical way, refusing to act (*i.e.*, to play a role). “Thinking” he will meet the “real” world (the reality), the subject faces up to the fact that in *passage à l’acte* the attribute of the real does not pertain to the world, but only to the Real itself.

There is no scene in performance art, and Marina Abramović posits in some instances that performance art is not theatre. The argument brought in support of this idea is the same argument of the real. In performance art, whatever is happening is real, Abramović says. Hence, the *act* is real and, at the same time, there is no *acting*. But what about the *other scene*? Does the “acting” happen in the dimension of the unconscious? We must consider this assumption to be true if we want to explain the fact that the performer is able to resume his/ her everyday existence after the performance is finished. The same difficulty of the simulacrum arises here. I would add to this the observation that, despite the fact that performance and theatre must be differentiated, performances are carefully prepared, and cannot be fully comprehended without knowing the idea behind them. Ultimately, they are motivated by the same unconscious aspiration towards the Real, present not only in performance art but also in contemporary art in general.

For a long time now, *beauty* has ceased to be an ideal in art. Art has become more and more interested in dreams, in phantasy, in that which is hidden or uncanny, and in all sorts of extreme situations that can pertain only to the *sublime*. Its aim is to captivate and to make the public *gaze* upon the works of art, not just to *look* at them with contentment and admiration. I advance the idea that desire for the gaze of the Other (not the other) has become an ideal in contemporary art because it can find its *origin* (*originality*)

in it, namely it can find its uniqueness and singularity. Through his art, the artist places himself in this point of unicity from where the pre-existent gaze is perceived, thus embracing a *presence without assignable present*. In all of Marina Abramović's performances, the aim is to reach such a degree of intimacy. It is especially the case in the above mentioned *The Artist is Present*.

In her art, like all important contemporary artists, Marina Abramović uses a wide range of human affects, which can also be found in the Lacanian table of acts: inhibition, impediment, embarrassment, emotion, symptom, dismay, anguish¹³. All is done with the more or less explicit intention of dazzling the viewer and confronting him with the gaze of the Other, in the event that he will be able to go beyond his/ her imaginary identifications (e.g. someone facing an artistic act) and towards his/ her own uniqueness.

4. Desire as Effect of the Dialectics of the Gaze

If the subject represents the synthesis of the dialectics of the gaze, desire represents its effect. In order to correctly assess the statement that proposes desire as an effect of the gaze, it is necessary that we extend the concept of gaze.

The gaze is not located just at the level of the eyes. The eyes may very well not appear, they may be masked. The gaze is not necessarily the face of our fellow being, it could just as easily be the window behind which we assume he is lying in wait for us. It is an *x*, the object when faced with which the subject becomes object.¹⁴

This quote from Lacan validates such a move. Extending the concept of gaze signifies, first of all, that "to see" and "to gaze" can now be clearly separated. Because the eyes are not necessary for the gaze to exist, the gaze becomes rather a feeling one has: *the feeling of being seen*. Hence, *the gaze* is subjective, while *seeing* is objective: the gaze is *the subjective* way in which the subject *objectifies* himself.

¹³ See Jacques Lacan, *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X* (Cambridge: Polity, 2016), 13.

¹⁴ Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: Book 1, Freud's Papers on Technique, 1953-1954* (New York: WW Norton & Company, 1991), 220.

It is not always easy to identify the meaning ascribed by Merleau-Ponty to “to see” and “to be seen”. The difficulty is given by the fact that in Merleau-Ponty’s theory the subject is rather always *objectified* by the other (not the Other). Even though it represents an intrinsic factor of being into the world, the field of vision seems to be extended only to the image that the other puts forward. Thus, the opacity of the other situated in front of me is given by the image itself: the image is visible and invisible at the same time. Of course, a very complex phenomenology of perception is involved here, a phenomenology which does not exclude the necessary function of the (phenomenological) unconscious. For Merleau-Ponty, the relation to otherness is not one-sided and it involves reciprocity, even if he makes it clear that the other does not see me the same way I see him. The difficulty is now deepened: how to explain the fact that two persons meet, especially since they are both objects for each other?¹⁵ The answer comes much later in his writings: the meeting does not take place in the visible, nor in the invisible, but at the limit between the two and on the edge of the visual field:

We are interrogating our experience precisely in order to know how it *opens us to what is not ourselves*. This does not even exclude the possibility that we find in our experience a movement toward what could not in any event be *present* to us in the original and whose *irremediable absence* would thus count among *our originating experiences*. [...] But, if only in order to see these *margins of presence*, to discern these references to put them to the test, or to interrogate them, we do indeed first have to fix our *gaze* on what is apparently *given* to us.¹⁶

I postulate that this presence of an “irremediable absence” situated on the “margins of presence” is indicative of *the presence without assignable present* that Marc Richir is talking about. The fact that Merleau-Ponty considers it to be one of “our originating experiences”, which “opens us to what is not ourselves” is highly significant. Without this *openness*, the *otherness* would not be possible and this openness originates in a “present” absence.

¹⁵ See the beginning of Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (New York: Routledge, 2013). Merleau-Ponty claims that objects *see* one another.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 159. Emphasis added.

It is a paradox indicating that the presence (of the other) is never complete. Fixing our gaze on the other helps realize this truth (exactly the effect that *The Artist is Present* has). It is to be noted that Merleau-Ponty uses the word “gaze” in relation to what is given, considering that something *to be given* indicates the idea of some *thing* addressed to us. It is addressed to us (given) and consequently it concerns us. A subjective dimension is therefore introduced, justifying the use of the word “gaze”.

Even if he has the necessary elements for an early indication of *the presence without assignable present* and the subjective dimension as well, it is still difficult for Merleau-Ponty to acknowledge the possibility of the subject to objectify itself. One possible solution for this impasse is exactly the Lacanian *Other*, which could act as a buffer between the subject and the *other* and between the subject and the subject’s own assessment. In Lacanian terms, there is this Other whose desire the subject seeks, while also having to manage it. Coming from the irremediable absence of the pre-existent gaze, desire is channeled by a *symbolical Other* (not by some image of otherness, *i.e.*, not the imaginary *other*, but the symbolical *Other*). When either the effect of the dialectics of the gaze or the Other is missing, it becomes difficult for the subject to recognize his position... in the eyes of the other.

This is what happens in John Cassavetes’s movie *A Woman Under the Influence*.

5. Conclusion: When Act(ing) Meets the Real

In the construction of his movie, Cassavetes brilliantly uses a wide range of affects, especially embarrassment and dismay. These affects reach the point of maximum intensity close to the moment of the final scene, when a party to celebrate Mabel’s return from the psychiatric hospital is given by her husband. The movie depicts the family drama between Mabel (played by Gena Rowlands) and her loving husband, Nick (played by Peter Falk). Mabel’s erratic behaviour affects the family life and culminates in her being confined to a mental hospital. After her release, Nick gathers a lot of people to celebrate her recovery. Realizing that this may be too much for Mabel,

Nick dismisses the guests before her arrival (another embarrassing scene) and scales down the party to the close family. It turns out that this is still too much for Mabel. She wants to be alone with him, she says. An embarrassing dialogue with the members of the family takes place, with Nick constantly trying to “calm” her down. Finally, losing his patience for what he perceives as inappropriate behaviour, he reacts strongly. He fixes his gaze on her, insisting: “Just be yourself!”.



Fig. 3. Scene from *A Woman Under the Influence*.
Nick asking Mabel to “be herself”.

This request, accompanied by the gaze (of the other) puts Mabel in a very difficult position. She cannot *re-act*. Neither *passage à l’acte*, nor acting-out can help her express her subjective position. Facing the impossibility of the *demand*¹⁷, she *fades away* for a moment...

¹⁷ I want to reiterate the idea that for the dialectics of the gaze to work, it is not *the demand of the other* that is necessary, but the *desire of the Other*.



Fig. 4. Scene from *A Woman Under the Influence*.
Mabel's moment of depersonalization.

In the very next moment, she *hopelessly* asks for her father's help. But she already knows (unconsciously) that insisting on demand means insisting on the impossibility of satisfying it without first addressing what is beyond demand, namely desire. Ultimately, it is her father's desire that she is addressing and she knows this will make him uncomfortable. The father, as a figure of the Other, *cannot respond to her desire by desiring her*. There is once again this impossibility which expresses the interdiction of the Real. In order to defuse this (in)tense and hopeless situation, the father makes a classical Freudian *Witz*. When asked by Mabel: "Dad... will you stand up for me?", he takes it literally. But, at the same time, his gaze expresses impotence and despair in front of the Real.

For the participants at the party, his *Witz* is not a laughing matter. In a way or another, everybody recognizes the impossible (and tragic) present situation. When the mother (*i.e.*, another figure of the Other) discreetly points it out, the father leaves the scene, taking the mother with him. Once the parents are no longer present, the situation escalates to violence.



Fig. 5. Scene from *A Woman Under the Influence*.
Mabel's father "standing up" for her.

In pointing out these scenes my intention was to focus on what I consider to be the nucleus around which the action of the movie revolves. This nucleus is "the structure of any sadomasochistic phantasm" (Lacan) and it is expressed as follows:

In the first form of libidinal apperception of the other, at the level of the point of re-ascension starting from a certain momentary eclipsing of the libido as such, the subject does not know what he desires most, the other or the intervening *third party* [i.e., the Other].¹⁸

It is not an exact assertion that only Mabel has trouble deciding between *the other* and *the Other*. The others must be taken into consideration, as well. But, after all, all these others, including Mabel, are mere characters in a movie that someone made. And that someone who made the movie has some personal ties with his characters.

¹⁸ Jacques Lacan, *Transference: The Seminar of Jacques Lacan, Book VIII* (Cambridge: Polity, 2015), 205.

There are some very striking historical facts that strongly link Cassavetes to his film¹⁹. These are not just the “usual” *invisible* linkages, but quite *visible* ones. What is visible is the fact that Cassavetes wrote the story for his wife Gena Rowlands (who plays Mabel). It was intended for *theatre*, but Gena Rowlands considered it to be *too intense to be played on a stage*. The movie was created independently with great effort, since nobody wanted to invest in a movie about a “crazy, middle-aged dame” (Alderink). Mabel’s mother-in-law is played by the director’s mother, thus the real-life mother-in-law of Gena Rowlands. Mabel’s mother is her real-life mother. And finally, the name of Mabel’s husband, Nick, is homonymous to that of the son of John Cassavetes and Gena Rowlands, who is also their only son.

All these historical facts validate the assumption that the movie, produced, directed and written by Cassavetes is rather a performance. Like in Marina Abramović’s performance, the artist is not the only one involved (*i.e.*, present). The viewer is involved, of course, but, more importantly, the actor is involved. As demonstrated above, the actor is personally involved, thus becoming a performer himself. And again, like Abramović, Cassavetes relies in his staging on an enigma situated beyond the visible. It is a strategy through which the act(ing) meets the Real.

For the participants at the party, his *Witz* is not a laughing matter. In a way or another, everybody recognizes the impossible (and tragic) present situation. When the mother (*i.e.*, another figure of the Other) discreetly points it out, the father leaves the scene, taking the mother with him. Once the parents are no longer present, the situation escalates to violence.

REFERENCES

Books:

- Gallagher, Shaun and Dan Zahavi. *The Phenomenological Mind*. New York: Routledge, 2008.
- Izcovich, Anita. *La femme, la lettre, et l’image*. Paris: Stilus, 2016.

¹⁹ The information regarding these historical facts is based on Nick Alderink, *Just Be Yourself: A Quick Peek at A Woman Under the Influence*, <https://www.michtheater.org/2017/04/24/191665/>

- Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan: Book 1, Freud's Papers on Technique, 1953-1954*. New York: WW Norton & Company, 1991.
- Lacan, Jacques. *The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955 (Book II)*. New York: WW Norton & Company, 1991.
- Lacan, Jacques. *Écrits: The First Complete Edition in English*. New York: WW Norton & Company, 2007.
- Lacan, Jacques. *Transference: The Seminar of Jacques Lacan, Book VIII*. Cambridge: Polity, 2015.
- Lacan, Jacques. *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X*. Cambridge: Polity, 2016.
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press, 1968.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge, 2013.
- Richir, Marc. *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*. Grenoble: Millon, 2000.

Web pages:

Alderink, Nick. *Just Be Yourself: A Quick Peek at A Woman Under the Influence*, accessed January 8, 2021, <https://www.michtheater.org/2017/04/24/191665/>

Images:

Figure 1 <https://virtualartistresidency.files.wordpress.com/2016/08/artist_is_present_sitting_with_marina.jpg >

Figure 2 < <https://www.artmonthly.co.uk/images/uploads/marina-abramovic-the-artist-is-present%402x.jpg> >

Figure 3 < <https://i.ytimg.com/vi/DwH9h4HKAXs/hqdefault.jpg> >

Figure 4 < <https://offscreen.com/images/influence-stand-up-for-me.jpg> >

Figure 5 < <https://offscreen.com/images/influence-stand-up-for-me2.jpg> >

Cristian Bodea is a researcher in philosophy at the Department of Social and Human Research, Romanian Academy. He also teaches Introduction to Phenomenology at the Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca. His research concerns phenomenology, philosophies of subjectivity and embodiment, phenomenology of language, psychoanalysis, on which he published numerous articles. In 2018 he published the book titled Hiatus. Problema fenomenologică a inconștientului (Hiatus. The Phenomenological Problem of the Unconscious) where he makes a connection between phenomenology and psychoanalysis in order to widen both the concept of language and the unconscious. In 2020 he co-edited with Delia Popa the collective volume titled Describing the Unconscious. Phenomenological Perspectives on the Subject of Psychoanalysis which aims at contributing to an in-depth understanding of the relationship between phenomenology and psychoanalysis.

La Coupure et la paranoïa de l'acte meurtrier. Entre Altman et Buñuel

FLAVIU VICTOR CÂMPEAN*

Abstract: *The Cut and the Paranoia of the Killing Act. Between Altman and Buñuel.* This paper aims to explore the psychoanalytic roots and affinities in Robert Altman and Luis Buñuel with respect to the mechanisms of the constitution of the subject. More specifically, I approach the function of the cut as both a mark of the subject and within a so-called paranoid act. Thus, in a Lacanian interpretation, the cut involves topology, the relation with the object, separation and alienation and, ultimately, the pure loss.

Key words: cut, act, paranoia, killing, Altman, Buñuel.

Les vérités de la coupure du sujet

„On ne peut – ce dire – le traduire en termes de vérité puisque de vérité
il n’y a que mi-dit, bien coupé [du dire]”
(Jacques Lacan, *L'Étourdit*)

La vérité, prétend Lacan à plusieurs endroits et dans différents contextes (*L'Étourdit*, *Séminaire XX – Encore*, *Télévision*, etc.) ne peut se dire qu'à moitié, c'est-à-dire elle se heurte à un impossible, indicible, irréprésentable, qui est le Réel. D'ici aussi l'impossibilité d'un rapport réel entre deux corps ou entre

* Département de Philosophie, Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie; Centre de Philosophie Appliquée, Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie; Membre et Président du Forum du Champ Lacanien Roumanie. Email: flaviucampean@gmail.com

deux êtres et, implicitement, la fameuse impossibilité du rapport sexuel – absens, sens absexé (*L'Étourdit*). Or, c'est précisément ce réel qui est séparé par une coupure correspondante à la constitution du sujet par rapport au désir de l'Autre, par aliénation et par séparation, puisque le signifiant, affirme Lacan, fait une coupure effective dans le corps, limitant et à la fois provoquant la jouissance. C'est toujours à partir d'ici que Lacan déduit dans *L'Étourdit* que le dire ek-siste par rapport à la vérité :

Mais si le dit se pose toujours en vérité, fût-ce à ne jamais dépasser un « midit » comme je m'exprime, le dire ne s'y couple que d'y ex-sister, soit de n'être pas de la dit-mension de la vérité.¹

Est-ce que cette ek-sistence est la coupure même qui empêche la vérité et cause à la fois ce que Lacan appelle la jouissance du sujet ou bien, toujours selon lui, elle marque tout simplement les ravages que le langage provoque dans le corps ? En tout cas, la coupure dans et pour la psychanalyse dénote le rythme de la vie qui atteint le réel, celui-ci lui demeurant en même temps opaque. C'est précisément ce rythme qui rapproche le film de la psychanalyse, lorsque le montage – l'opération essentielle de la création cinématographique qui fonctionne par des coupures – compose le film et sa continuité par la fragmentation même que le signifiant produit dans la vie du sujet (*i. e.* du personnage) \$, tant sur la scène visible que sur l'autre scène, celle de l'Inconscient. Luis Izcovich souligne synthétiquement cet effet de fragmentation du signifiant qui impose une organisation de la jouissance². On peut comparer le montage au cinéma à l'acte de couper une jouissance perceptive et à l'inscription de celle-ci dans un discours qui, au-delà d'être tributaire seulement aux formes et à une *Gestalt-Psychologie* qui synthétise la subjectivité par l'expérience de la perception, comme le croyait Merleau-Ponty, conduit à l'arythmie d'un réel évidemment imperceptible³.

¹ J. Lacan, *L'Étourdit*, inédit, 5 (<http://staferla.free.fr/Lacan/L'etourdit.pdf>).

² Luis Izcovich, « L'être de jouissance », *L'en-je lacanien*, no. 11, 2 (2008), 39 : « L'effet du signifiant est la fragmentation, la division d'une jouissance, qui cesse d'être un tout. Cette conception implique une opposition entre ce qui relève du langage et les manifestations de jouissance. Plus le sujet consent à entrer dans le langage, plus il s'extrait de la jouissance. »

³ Maurice Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie* (Paris : Gallimard, 2009), *passim*.

J'essaierai de montrer de quelle manière la coupure comme marque du sujet apparaît dans certaines créations de Robert Altman et de Luis Buñuel, deux *enfants terribles* de la cinématographie moderne, le dernier d'entre eux contemporain même de Lacan et présentant beaucoup d'affinités avec la psychanalyse, y compris en ce qui concerne le célèbre œil coupé d'*Un chien andalou*. Leur vérité, à moitié dite et marquée par les coupures dramatiques et narratives dans lesquelles sont impliqués les personnages avec une allure surréaliste prononcée, indique la thématique de cette présentation, de même qu'une ouverture précieuse que le film peut offrir à la psychanalyse. Et le rapprochement entre les deux, apparemment insolite, vu leurs esthétiques très différentes et leurs enjeux immédiats qui ne convergent pas trop, peut mener à une discussion entre l'ineffable d'une option paranoïaque du sujet envers la coupure et une possible assumption du Réel par l'intermédiaire de la fiction comme « perte pure », à laquelle devrait mener l'expérience artistique. En suivant Benoît Jacquot (le metteur en scène avec lequel Lacan a travaillé à *Télévision*) et Lacan même dans cet écrit, on peut articuler ce nœud de la fiction cinématographique, de l'interprétation et du Réel :

Cette fiction est le dispositif que nous avons posé, Jacques Alain et moi, cet appareil des questions-réponses écrites dont Lacan est devenu l'acteur. Ce rapport du document et de la fiction est à l'origine du cinéma, tant que persiste cette question, il y aura du cinéma.⁴

D'ici l'interprétation produite par l'Inconscient en tant que réel qui est au niveau du dire et, respectivement, de la perte qui perdure, dont on peut dire qu'elle est captée dans certains instants cinématographiques, tels celui de l'œil coupé. Et d'ici la coupure que la fiction cinématographique même, en tant que forme complexe – narration, image, scénario, mise en scène plus l'interaction des acteurs⁵ –, offre pour atteindre le Réel. « L'interprétation

⁴ *Lacan regarde le cinéma, le cinéma regarde Lacan* (Huysmans, 2011), 33.

⁵ Luigi Pirandello affirme les acteurs de cinéma se sentent comme en exil non seulement par rapport à la scène, mais aussi envers eux-mêmes. Ils sentent, confusément, avec une vague sensation de manque de confort, de vide inexplicable, d'échec même, leur corps perdre sa corporalité, s'évaporer, dépourvu de réalité, de vie, de voix, des bruits qu'il fait quand il se déplace, pour se transformer en une image muette, qui tremble un instant sur l'écran et puis

doit être prête pour satisfaire à l'entreprêt : "de ce qui perdure de perte pure à ce qui ne parie que du père au pire". »⁶



Je n'insisterai pas sur la perte et sur l'interprétation de Lacan (fondamentalement différente de toute herméneutique et même de l'interprétation freudienne initiale), malgré leur importance, et je retournerai à la cinématographie, toujours à partir d'une citation, qui appartient à Robert Altman : « I don't think anybody remembers the truth, the facts. You remember impressions. » Conformément à cette affirmation quasi-proustienne qui pourrait questionner l'importance de l'anamnèse dans l'analyse, Altman est un metteur en scène qui s'est toujours situé contre les exigences, mais aussi contre la Vérité dominante, dans l'exception du discours et de l'esthétique hollywoodiennes, étant en même temps lié, aussi techniquement qu'artistiquement, à la machine américaine du cinéma. Il a déconstruit les mythes filmiques en polémisant

disparaît en silence. Le projecteur jouera avec leurs ombres devant le public et lui, il devra se contenter de jouer devant la caméra. (Voir Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*)

⁶ J. Lacan, *Télévision*, inédit, 13 (<http://staferla.free.fr/Lacan/Television.pdf>).

avec Hollywood et en représentant même dans *The Player* le système et la synergie des grands studios de film (bien sûr, comme prétexte pour l'histoire assez hamletienne jusqu'à un certain point du protagoniste, mais aussi avec une valeur prononcée de synecdoque, puisqu'il s'agit de l'épitomé du metteur en scène et des rapports de pouvoir entre les « acteurs » qui composent l'industrie cinématographique). De même, je peux mentionner au passage son goût pour l'improvisation, en vue de faire les acteurs se (ré)présenter et produire le film pendant qu'ils jouent, ignorant souvent ou défiant les scénarios, même ceux qui lui appartenaient. Donc, l'artiste Altman, celui européanisé du point de vue cinématographique, antidogmatique et fragmentaire jusqu'à l'incohérence, constitue vraiment une exception et, encore plus, une sorte d'*extimité* symptomatique de l'industrie (et de l'art) cinématographique. Forçant un peu la sphère du concept lacanien, son œuvre peut être située même dans une continuité du film avec la représentation du sujet ou du psychique, incluant ici les allusions à ce qui est indicible dans le langage. De cette manière, Altman non seulement dénonce et proteste, mais, comme un véritable *insider* déconstructiviste d'Hollywood, recompose pour nous la demi-vérité et l'impression d'une articulation entre la vérité hollywoodienne et les fragments de vie que ses films décrivent.

Cette production peut être même comparée parfois à la bande de Moebius, par le prisme de la coupure comme élément-clé dans la constitution du sujet (*i.e.* du personnage) et à la fois comme marque de l'incomplétude de celui-ci. D'ici la fragmentarité des films et de l'existence de ses personnages, soumis à une dissection qui laisse « des impressions ». Un metteur en scène qui, sans être iconoclaste pour l'amour des propres révoltes symptomatiques, ne négocie aucune herméneutique, ne transmet de faits éthiques ni de vérités philosophiques, laissant le film couler et associer dans différents actes créés souvent pendant les tournages mêmes, certains d'entre eux interprétables, d'autres ne tenant plus à la chaîne signifiante. D'ailleurs, Gilles Deleuze remarque le fait que *Nashville*, le premier film d'Altman auquel on a apporté des éloges quasi-unanimes, s'inscrit dans la catégorie innovatrice des films qui articulent une organisation de la misère par le biais d'une continuité

entre la conscience et le monde qui aurait une résonance plutôt romantique que phénoménologique, créant une image dispersive et pourtant une réalité unique :

...Avec des pistes sonores multiples et l'écran anamorphique qui permet plusieurs mises en scène simultanées. La ville et la foule perdent leur caractère collectif et unanimiste. La ville en même temps cesse d'être la ville d'en haut, la ville debout, avec gratte-ciel et contreplongées, pour devenir la ville couchée, la ville horizontale ou à hauteur d'homme, où chacun mène sa propre affaire, pour son compte.⁷

Puisqu'il s'agit d'une opération dans laquelle la ville de l'écran est doublée de tous les clichés qu'elle produit (optiques, sonores et, attention, psychiques, affirme Deleuze), dédoublés eux-mêmes dedans et à l'intérieur, ces mises en scène simultanées peuvent mener non seulement sur le terrain de la topologie utilisée par Lacan, mais arrivent aussi à la dimension anamorphique du regard qui a d'ailleurs été exploitée par Lacan dans le *Séminaire IX* par l'intermédiaire du commentaire du tableau d'Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*. Je n'insisterai pas sur la fonction du regard, je veux seulement souligner le fait que le regard même sépare et coupe, se constituant ici en objet, même en substitut d'*a*, l'anamorphose rendant compte en même temps d'une perspective, d'une « impression » dans le sens de la citation d'Altman, comme semble le suggérer Lacan aussi⁸.

⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1983), 279.

⁸ « Je pense que vous imaginez facilement ce qui en résultera sur un tableau si c'est un tableau oblique : vous obtiendrez cette figure extraordinairement élargie et déformée selon les lignes de ce qu'on peut appeler une perspective. Ça suppose que si ce travail étant fait, j'en laisse... j'enlève ce qui a servi à la construction, à savoir l'image placée dans mon propre champ visuel, l'impression que je retirerai en me plaçant, en restant à cette place par rapport à la paroi oblique qui est là-bas en face de moi, sera sensiblement la même, à savoir, disons qu'au moins je reconnaîtrai les traits généraux de l'image, au mieux j'en aurai une impression identique. » J. Lacan, *Séminaire. Livre XI, Fondements*, inédit (<http://staferla.free.fr/S11/S11%20FONDEMENTS.pdf>), 44.



Fig. 1 : <http://thedsproject.com/portfolio/deciphering-the-gaze-in-lacans-of-the-gaze-as-objet-petit-a/>

Altman lui-même utilise l'image anamorphique jusqu'aux années '80, y renonçant, selon ses propres paroles, seulement lorsqu'il s'est rendu compte que ses films seraient vus aussi sur de petits écrans: « But I liked the anamorphic image because I believe that's the way I believe you see. Now I'm kind of blind on one side but looking at you, I'm really seeing that shape. »⁹ Plus encore, avec ses opérateurs, Altman avait l'habitude d'obtenir un effet de brouillard sur la pellicule par une technique de la surexposition, comme par exemple les images embrumées de *McCabe et Madame Miller*,

⁹ David Thomson, *Altman on Altman* (Farrar, Straus and Giroux, 2006).

créées par Vilmos Zsigmond. Et, non pas en dernier lieu, les dialogues de fond, les conversations qui se superposent créent une cyclicité qui se relève dans et par des coupures dans *Short Cuts*, *Nashville*, *California Split*, etc.

On peut souligner de la sorte des moments de la coupure chez Altman qui nous portent au seuil de ce que Lacan comprenait par *parlêtre*, l'homme comme être coupé de la parole et comme être de jouissance qui atteint le réel et qui remplace le sujet déjà coupé du signifiant de l'inconscient de la première partie de l'enseignement de Lacan. Bien sûr, les coupures du film peuvent être comparées aux coupures de l'interprétation de l'analyse, laquelle n'est plus une interprétation du symptôme comme tel, mais implique une transformation du sujet qui atteint le réel en arrivant à la perte pure, dont on a fait mention ci-dessus, de l'objet *a*. Entrant un peu dans l'usage que Lacan fait de la topologie, il s'agit en fait d'une double coupure, c'est de cette manière que celui-ci l'exprime dans *L'Étourdit* et sur laquelle certains psychanalystes, tels Patricia Dahan, se sont prononcés comme indiquant la séparation et l'aliénation, les deux moments constitutifs du sujet¹⁰. Si la coupure simple est au niveau du dit, la coupure qui implique deux tours et suite à laquelle résulterait le sujet à la fin de l'analyse et l'objet *a* (l'analyste) qui tombe, dénote une transformation irréversible. Mais les deux coupures parcourent en même temps toute la bande de Moebius, par conséquent Lacan attire l'attention sur le fait que la coupure est la bande même, celle qui la fait paradoxalement disparaître : « Mais du même coup ce qui apparaît, c'est que la bande de Moebius n'est rien d'autre que cette coupure même, celle par quoi de sa surface elle disparaît. »¹¹ Le trajet de Lacan de *L'Étourdit* suppose l'obtention de la bande bipartie à partir d'un tore, autre figure topologique,

¹⁰ Patricia Dahan, « Institution, destitution », *Mensuel EPFCL*, no. 132/ avril (2019) : « Je propose de faire un parallèle entre deux temps de la coupure – coupure simple, coupure en double boucle – et les deux temps de la constitution du sujet. Une première interprétation, première coupure, fait apparaître l'inconscient, comme dans la première opération de constitution du sujet, le sujet est séparé de lui-même, aliénation. Une deuxième interprétation, deuxième coupure, vient redoubler la première, un effet de séparation peut se produire et arrête la vacillation du sujet, comme dans l'opération de séparation. Cette coupure en double boucle sépare le sujet de l'objet. »

¹¹ J. Lacan, *L'Étourdit* (<http://staferla.free.fr/Lacan/L'etourdit.pdf>), 15.

ensuite de la bande de Moebius proprement dite, pour que l'on obtienne ensuite la bouteille de Klein et, de manière un peu plus compliquée, la figure appelée *cross-cap*. Mais ce qui m'intéresse ici est le fait que les clichés qui se dédoublent à l'intérieur et à l'extérieur chez Altman, qui se succèdent et se superposent, qui constituent la suite d'une décentration du sujet avec une résonance analytique, parce que l'interprétation et les courts-circuits narratifs (*Short Cuts*) d'un côté, et les trajets singuliers des personnages exposés tout le temps dans leur vie intime même, semblent toucher quelque chose par rapport à quoi le metteur en scène lui-même devient étranger ; ils ne s'arrêtent pas dans une cyclicité obsessionnelle. Par conséquent, nous avons affaire à une transformation similaire à la fin de l'analyse ou à une « perte pure » (la seule vérité ultime du sujet) par laquelle tout ce qui est narratif se sépare et s'aliène du metteur en scène, parfaissant en quelque sorte le travail du metteur en scène, similaire au travail analytique.

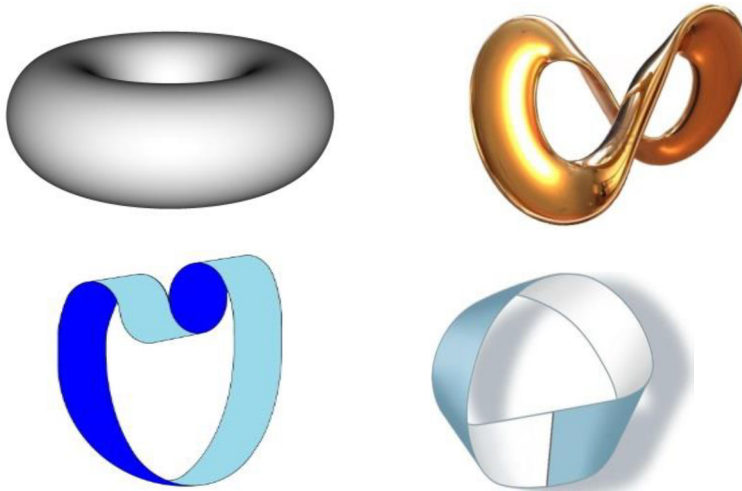


Fig. 2 : <http://staferla.free.fr/Lacan/L'etourdit.pdf>
https://www.youtube.com/watch?v=T_-zPcj61Kc

L'acte qui court-circuite. Une autre perspective sur la coupure

La coupure est la marque nécessaire de la constitution du sujet et de son inscription dans le discours, de même que de l'assomption de l'impossibilité du réel depuis le symptôme jusqu'à la fin de l'analyse. Altman présente beaucoup d'intuitions et d'élaborations psychanalytiques de la fonction de la coupure dans l'ensemble de la vie psychique. Mais une coupure peut survenir aussi lorsque le symbolique est bloqué (forclos), car le réel est avoué premièrement par le psychotique, il n'est pas une construction philosophique, scientifique ou conceptuelle, mais s'extrait de la clinique psychanalytique. Et le court-circuit du symbolique qui ne peut plus être soutenu par un discours du signifiant ni par aucun semblant est décelable dans l'acte ou dans le passage à l'acte qui rend compte d'une paranoïa structurelle du sujet. Ce n'est pas par hasard que la paranoïa est privilégiée comme indiquant la psychose par excellence chez Lacan, dans sa thèse déjà, celle sur le célèbre cas Aimée (c'est-à-dire Marguerite Pantaine qui, affirme Lacan, a attaqué son moi idéal, l'actrice Huguette Duflos). Plus encore, le travail analytique même contient une paranoïa dirigée¹², telle qu'elle apparaît avec référence à Melanie Klein en 1948 dans *L'agressivité en psychanalyse*. Mais, évidemment, la nuance paranoïaque de certains passages à l'acte apparaît beaucoup plus tard, de même que les théories qui concernent l'*acting out*, le *passage à l'acte* ou l'acte comme tel. Et c'est seulement à ce moment-là que s'avère le fait que le sujet même court-circuite le symbolique lorsque le semblant ne peut plus tenir le discours. C'est le cas du viol comme passage à l'acte, mais aussi de l'acte meurtrier qui survient lorsque les personnages ne se reconnaissent plus dans le désir de l'Autre et interrogent sa jouissance, non pas comme un acte imaginaire, purement métonymique ou comme une répétition symbolique,

¹² « Il s'agit d'exporter, par projection, dans l'espace de l'Autre, en les considérant comme objets persécuteurs, les "mauvais objets internes" (référence explicite faite à Melanie Klein). Pour éclairer un peu cette démarche, telle que je l'entends, je dirai qu'il s'agit de constituer en symptômes les défenses par brouillage au moyen desquelles le moi s'oppose à ce que Lacan appelle alors la réalisation du sujet, c'est-à-dire de rendre les défenses questionnables dans la cure en tant que symptômes, au lieu de les renforcer par une "attaque de front". », cf. Pierre Bruno, *Une psychanalyse : du rébus au rebut* (Toulouse : Eres, 2013), 123.

mais lorsque l'autre scène, celle du Réel de la jouissance, devient insupportable, ne pouvant plus être réglée par le signifiant phallique. J'essaierai d'illustrer la résonance paranoïaque de l'acte meurtrier qui coupe la chaîne signifiante, en prenant comme exemple une scène d'un film d'Altman, pour passer ensuite à l'œuvre de Luis Buñuel, qui offre diverses figures et dimensions de l'acte meurtrier. Il ne s'agit pas de la paranoïa comme structure, mais de la structure paranoïaque du sujet *sui generis*¹³ qui tient à ce qu'indique la fameuse formulation identitaire de Rimbaud, *Je est un autre*, et qui soutient la chaîne signifiante même. Luis Izcovich développe ces transformations de la paranoïa à partir de la théorie freudienne de la rétraction de la libido aux théories lacaniennes de l'acte. La paranoïa apparaît de manière impérieuse dans l'enseignement précoce déjà (la thèse sur Aimée, *Les Complexes familiaux*, etc.) pour s'articuler dans les années '60 dans *Propos sur la causalité psychique*, où Lacan affirme : « Ce n'est rien d'autre que le kakon de son propre être que l'aliéné cherche atteindre dans l'objet qu'il frappe. »¹⁴ *Kakon* n'est autre chose que ce qui deviendra plus tard *La Chose* (respectivement *L'Achose*), l'épitomé de l'extimité en vertu duquel le sujet court-circuite sa propre dialectique.

Arrivant maintenant chez Buñuel, il faut premièrement mentionner qu'il a deux films très psychanalytiques, datant de sa période mexicaine : *El* (1953) et *Ensayo de un crimen* (1955), qui présentent une névrose obsessionnelle avec *happy-end*, respectivement une paranoïa déchaînée qui a besoin de la suppléance d'une expiation imaginaire. Dans *Ensayo de un crimen*, le protagoniste s'auto-dénonce en racontant toute son histoire qui se déroule par le prisme de l'obsession du crime (fantasmée dès l'enfance lorsque sa nourrice est tuée pendant une révolution, mais aussi pendant qu'il veut la faire disparaître par le pouvoir de l'esprit), meurtre d'une femme qu'il ne réussit jamais à mettre en pratique. En échange, il finit par brûler un mannequin, c'est-à-dire un semblant, dans un acte symbolique de l'impossibilité du réel du crime ou de la détention de ce que Lacan appelle *kakon*.

¹³ Luis Izcovich, *Les paranoïaques et la psychanalyse* (Stilus, 2017), 286-287. L'auteur commence la discussion à partir de Freud et du premier Lacan, des *Complexes familiaux*.

¹⁴ J. Lacan dans Luis Izcovich, *Les paranoïaques et la psychanalyse*, 287.



Fig. 3 : <https://mas-mexico.com.mx/ensayo-de-un-crimen-de-luis-bunuel-se-mostrara-en-venecia/>

Dans le deuxième film, *El* (le pronom personnel), qui a été très vanté par Lacan et même donné comme exemple clinique, la paranoïa se déploie déjà dès le début sans actes manqués, la femme devenant cet objet que l'on doit détenir et incorporer initialement par la possession (dans un sens effectivement juridique), ensuite par le crime, mais qui lui sert comme suppléance aussi longtemps que le délire ne prime, ce qui nous fait penser aux théories de Karl Abraham sur la mélancolie et la paranoïa. Pour qu'à la fin sa paranoïa à lui (le titre est *el*), jusqu'alors cachée sous le masque d'un idéalisme conservateur et retenue par « elle », s'élargisse au monde aussi dans la scène finale. En fait, c'est effectivement la scène finale, parce que la scène ultime effective est comme un épilogue. Pour Buñuel, les paranoïaques sont en un certain sens comme les poètes (c'est lui-même qui l'avoue dans *Mon dernier soupir*), bien que la célèbre méthode paranoïaque-critique de Dali

ne se retrouve pas trop dans ses films¹⁵. Par conséquent, l'épilogue peut être interprété comme une sublimation du personnage principal pour récupérer l'objet idéal et même l'idéal de moi comme régulateur symbolique, pourrions-nous dire. C'est surtout la marche en zigzague par rapport à la démarche déterminée et aux pas fermes, compulsifs même, du reste du film, qui peut ouvrir vers la solution finale d'une suppléance de par la méditation, comme je l'ai mentionné ci-dessus aussi, bien sûr, dans une note clinique peut-être trop optimiste vis-à-vis de la paranoïa. Après tout, le nom du personnage est *Francisco*...



Fig. 4 : <https://www.moma.org/calendar/events/3646>

Revenant maintenant chez Altman, j'exposerai brièvement deux des personnages des récits entrecoupés (*i.e.* court-circuités) d'Altman de *Short Cuts* pour justifier la référence que j'y fais. Jerry Kaiser est un gros nettoyeur

¹⁵ Mais, d'une manière intéressante, elle pourrait être identifiée même dans certaines scènes d'Altman.

de piscines, aux vagues tendances voyeuristes, dont la femme (Lois) travaille pour une ligne érotique, parlant avec ses clients tandis qu'elle prend soin de ses enfants. À la fin du film, Jerry et son ami – un photographe qui s'appelle Bill – vont pique-niquer avec la femme et les enfants, respectivement avec la bien-aimée du dernier, Honey¹⁶. À un moment donné, ils rencontrent deux jeunes filles avec lesquelles ils échangent quelques paroles. Elles s'en vont, mais Bill suggère de les rattraper. Ils cherchent une excuse (ils s'en vont fumer des drogues) et courent après les filles. Après un flirt initial animé par Bill (beaucoup plus séducteur, interprété d'ailleurs par Robert Downey Jr.), celui-ci s'en va avec l'une des filles, et Jerry reste avec l'autre. Tandis que Bill et la fille s'éloignent, ils entendent les cris de l'autre fille, que Jerry avait commencé brusquement de frapper fortement avec une pierre. C'est précisément à ce moment-là que commence un tremblement de terre, les deux s'enfuient, et « le crime » semble aller être couvert, du moins c'est ce que nous suggère Altman. Stuart Kane et sa femme semblent un couple très heureux, ils apparaissent initialement à un concert en discutant avec un autre couple qui les invite à un pique-nique dans leur villa. Stuart promet d'apporter le poisson à cuisiner, qu'il va pêcher en week-end à une partie de pêche programmée d'avant. Il y va avec un ami et ils y trouvent le cadavre d'une femme qu'ils lient avec une corde contre une grosse pierre, se photographiant avec¹⁷, après s'être demandés quoi faire, s'ils devaient appeler la police. À son retour, à entendre l'histoire, la femme de Stuart réagit très violemment et de manière accusatrice, mais même étant brouillés, les deux honorent l'invitation.

¹⁶ Bill, à son tour, a sa propre histoire, dont nous retenons une scène où il prend en photo sa femme, Honey, après l'avoir maquillée, pour qu'elle semble battue et ensanglantée.

¹⁷ Lorsque l'ami de Stuart qui l'a accompagné à la pêche prendra les photos développées, il recevra, par une confusion, les photos avec la bien-aimée de Bill maquillée comme si elle avait été tuée. Inversement, Honey reçoit les photos prises par les deux pêcheurs avec le cadavre de la femme dans l'eau. Chacun retient le numéro de la voiture de l'autre, étant convaincu d'avoir affaire à un criminel.



Fig. 5 & 6 : <https://www.listal.com/viewimage/8391816>
<https://www.listal.com/viewimage/15428512>

La fin de *Short Cuts* se situe entre les deux approches de Buñuel, parce que l'acte meurtrier gratuit, doublé d'un tremblement de terre dans la vie de tous les personnages, semble illustrer la paranoïa structurelle qui suppose la forclusion psychique, de même qu'un passage à l'acte qui permet la restructuration symbolique du sujet. De toute manière, la scène du tremblement de terre qui interrompt les soliloques symptomatiques des personnages et qui permet à la fois l'acte meurtrier est symptomatique pour cette paranoïa

de la structure qui peut se trouver aussi dans la paranoïa structurelle. Si Stuart Kane lie tout simplement le cadavre de la femme pour se cramponner de manière obsessionnelle au signifiant – attention, Lacan dit dans *Subversion du sujet et dialectique du désir* que le cadavre est un signifiant¹⁸ parce que le symbolique est autonome par rapport au corps vivant, affectant à la fois le corps mort aussi –, Jerry Kaiser se dirige contre son propre *kakon* (*La chose*). D'autant plus que les vies court-circuitées et entrelacées des personnages continuent, seulement la femme malheureuse qui n'apparaît pas dans le film jusqu'alors étant l'objet visé par ricoché par l'acte meurtrier du protagoniste timide, incapable de désir, mais en même temps dérangé par le boulot de sa femme (il y a d'ailleurs une scène où celui-ci lui demande avec reproche pourquoi elle ne lui parle à lui aussi de manière aussi obscène qu'à ses clients).

La cinématographie d'Altman et celle de Buñuel prouvent de cette manière les courts-circuits, de même que la dialectique propre du sujet dans ses tâtonnements du Réel et les actes ininterprétables que celui-ci produit, entre l'instant de voir, le temps pour comprendre et le moment de conclure. De pareils moments ou scènes cinématographiques nous rapprochent à la fois de la topologie du réel et, au bout du compte, d'un *hors-sens* de la vie. La paranoïa réussie¹⁹ comme effet de l'analyse (une paranoïa dirigée sous certains aspects) ne peut porter que sur celui-ci et, implicitement, sur la *perte pure*.

Épilogue

Dans son discours d'acceptation de l'Oscar honorifique, en 2006, quelques mois avant sa mort, Robert Altman a déclaré qu'il voyait cette reconnaissance comme une révérence à tous ses films, puisqu'à son avis il a fait un seul film. Et puis, que les films sont comme des châteaux de sable qu'on construit sur la plage, où l'on invite les amis les voir disparaître, portés par l'eau... À propos de la perte pure...

¹⁸ J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits* (Paris: Seuil, 1966), 818.

¹⁹ J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », 875.

BIBLIOGRAPHIE

- Altman on Altman*. Edited by David Thompson. Introd. by Paul Thomas Anderson. Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- Bruno, Pierre. *Une psychanalyse : du rébus au rebut*. Toulouse : Eres, 2013.
- Dahan, Patricia. « Institution, destitution ». *Mensuel EPFCL* 132, avril (2019) : 6-10.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'Image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.
- Izcovich, Luis. « L'être de jouissance ». *L'en-je lacanien* 11, no. 2 (2008) : 35-46.
- Izcovich, Luis. *Les paranoïaques et la psychanalyse*. Stilus, Collection Nouages, 2017.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.
- Lacan, Jacques. *L'Étourdit*. <http://staferla.free.fr/Lacan/letourdit.htm>
- Lacan, Jacques. *Séminaire. Livre XI. Fondements*. <http://staferla.free.fr/S11/S11.htm>
- Lacan, Jacques. *Séminaire XX. Encore*. <http://staferla.free.fr/S20/S20.htm>
- Lacan, Jacques. *Télévision*. <http://staferla.free.fr/Lacan/television.htm>
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. Paris : Gallimard, 2009.
- Miller, Jacques-Alain. *Lacan regarde le cinéma, le cinéma regarde Lacan*. Huysmans, 2011.

Flaviu-Victor Câmpean (b. 1984) is philosopher and the president of the Forum of the Lacanian Field, Romania. He taught Modern and Contemporary Philosophy and Philosophy of Law at Babeş-Bolyai University in Cluj-Napoca. He holds a PhD in Philosophy with a thesis entitled *The Melancholy Identity in Søren Kierkegaard*, published as a book at Școala Ardeleană & Eikon Publishing House Cluj-Napoca in 2020. He accomplished research trips in Lyon and Copenhagen. His interests include Modern and Contemporary Continental Philosophy with an emphasis on the 19th and 20th centuries, Classical and Contemporary Theology, Psychoanalysis, French Phenomenology, Political Philosophy, the Philosophical and Psychoanalytical approaches of Cinema and Literature.

Human Nature through Freudian Lenses. A Reading of Ordinary People (Robert Redford, 1980)

GABRIEL LAZĂR*

Abstract: The article highlights the Freudian approach applied in depicting the events ensuing in a family after a tragic accident – and the related psychoanalysis case, determined by a case of traumatic neurosis – as illustrated in Robert Redford’s movie *Ordinary People*. The elder son in the family dies in a boat accident, while his brother survives, unable to save him. Ridden with unconscious guilt, the brother tries to commit suicide. Later, he eventually starts an analysis that will bring to the surface his interpretation of the accident, unknown to himself, as the actual traumatic event. The emphasis is placed on a suggestion-free direction of the cure, as promoted by both Freud and Lacan, where the analyzand finds his own words and brings the trauma to memory, moving from a traumatic and compulsory reliving in the present to a remembering of something in the past which liberates the present.

Keywords: traumatic neurosis, Freudian analysis, Jacques Lacan, direction of the cure, suggestion, variable-length session.

Ordinary People is a movie that marks Robert Redford’s directorial debut and stars Timothy Hutton, Donald Sutherland, Mary Tyler Moore and Judd Hirsh. It won four Academy Awards and five Golden Globe Awards (Donald Sutherland was the only star neglected for an Oscar nomination,

* Technical University of Cluj-Napoca, Faculty of Electronics, Telecommunications and Information Technology, Communications Department. Founding Member of the Forum of the Lacanian Field Romania. Email: gabriel.lazar@com.utcluj.ro

although he was nominated for a Golden Globe). The movie was very well received and was also praised in the psychiatric community for depicting the profession in a positive light – “a study in successful therapy” – as an article from *The New York Times* phrased it at the time¹.

The screenplay is based on the homonymous 1976 novel written by Judith Guest and depicts the events taking place in a family living in Lake Forest, Illinois (part of the Chicago metropolitan area), after the death of their first son (“Buck”) and the attempted suicide of the other one (“Conrad” – Timothy Hutton).

Synopsis

An important part of the story, including the most afflicting events, takes place in the past: the elder son, Buck, dies in a boat accident, during a storm, while his brother Conrad survives. Later, Conrad tries to kill himself with a razor, but luckily his father (“Calvin” – Donald Sutherland) is at home and manages to get his son to a hospital in time. Conrad is kept under psychiatric care for a number of months, then he is sent back home, where he still has nightmares about the accident. He now has difficulties with school grades and his friends, he is absent minded, permanently tired, and his answers are automatic, usually mirroring the words used to question him. In short, he seems to live and walk like an “empty shell”, devoid of any desire. His father is quite worried about Conrad, and tries to convince him more than once to visit a psychiatrist, although without pressing the issue. Eventually, the son engages in an analysis with Dr. Berger (Judd Hirsch), and the sessions prove to have visible beneficial effects in time.

The resolution finally comes after Conrad finds out that a girl he befriended when he was in hospital took her own life: he rushes to the bathroom and, close to a second suicide attempt, has a *cathartic* moment and calls Dr. Berger; they meet and Conrad, with the help of the analyst, finds the words and the understanding of what was happening to him. The father, who also visited Dr. Berger once, finally realizes that his wife is emotionally

¹ Linda B. Martin, “The Psychiatrist in Today’s Movies. He’s Everywhere and in Deep Trouble”, *The New York Times*, January 25, 1981.

stuck after Buck's death and that she is not capable anymore of loving her present family; he confronts Beth (the wife – Mary Tyler Moore) and the following morning she leaves the house in a taxi, carrying only a briefcase with a change of clothes.

The movie ends with father and son embracing each other. The following sections will focus on several selected scenes, more suitable for psychoanalytical interpretation.

The Choir Scene

The movie opens with a school choir, in which Conrad is also singing. After filming the entire choir, the camera moves left and right and finally closes in on Conrad's haggard figure: he has gray circles around his eyes, and he is staring at nothing, showing no emotion; but somewhere inside his voice, and in the words that he sings, there seems to be some hidden hope (*Figure 1*).



Figure 1. Conrad singing in the school choir

There are a lot of clues presented to us throughout the movie, some more subtle, other rather direct; the first reading key of the movie events is given to us right at the start, in the verses sung by the choir:

... in the silence of our souls,
Oh Lord we contemplate Thy peace,
Free from all the world's desires
*Free of fear and all anxiety.*²

If we correlate the almost permanent lack of energy that Conrad displays in the first part of the movie, and this formula of “being free of *all anxiety*” (which can be read as wish, but instead – and surprisingly at a first glance – it rather reflects Conrad’s *actual* situation), we can remember the description of the term of *inhibition* given by Freud in his work *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*:

As regards inhibitions then, we may say in conclusion that they are restrictions of the functions of the ego which have either been imposed as a measure of precaution or brought about as a result of an impoverishment of energy [...]³

And, more specifically, we can recall Freud’s references to the type of inhibition known as “generalized inhibition”:

When the ego is faced with a particularly difficult mental task, as occurs in mourning or when there is some tremendous suppression of affect or when a continual flood of sexual fantasies is being kept down, it loses so much of the energy at its disposal that it has to cut down the expenditure of it at many points at once. It is in the position of a speculator whose money has become tied up in various enterprises.⁴

² *Pachelbel Canon in D major* – choral version (emphasis added).

³ Sigmund Freud, *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*, trans. A. Strachey, (The International Psycho-Analytical Library, No. 28, 1949), 18.

⁴ Sigmund Freud, *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*, 17-18.

Why “free of anxiety” then? In order to differentiate the three concepts that give the title of his work, Freud specifies that (1) inhibition differs from the symptom in that the first represents a “restriction of the functions of the ego”, a “lowering of function”, while the second happens when “a function has undergone some unusual change or when a new phenomenon has arisen out of it”; and (2) inhibitions “obviously represent a relinquishment of a function whose exercise would produce anxiety”, in another words, an inhibited person is free of anxiety in the sense that anxiety is avoided at all costs. While the choir verses would imply that heavenly peace, free of desire, of fear and anxiety, is what is sought-after, on the contrary, an analysis strives to put the subject on the way of (re)finding his or her desire, through a path that goes from *inhibition* (where the subject can be described as “at the level of trauma”), through *symptoms* (which, while pathological, present the advantage of having interpretative potential), to finally wake up *anxiety*, the “only affect that does not deceive”⁵, which gives the analyzand the chance of becoming a “subject of desire”. Therefore, a path *not* “free of the world’s desires”, and we will see Conrad following it; a path that takes him from his out-of-the-world situation back into his world, where his family, his friends and his desires live, helped by the Freudian analysis depicted in the movie.

To come back to this starting scene, we can therefore say that we find Conrad in an apparent state of helplessness, which hides an extraordinary censorship imposed by the ego (the *generalized inhibition* that spends all his energy), in order not to face the traumatic event to which he was exposed, at the same time cutting him off emotionally from the world.

The railway crossing

In this scene, Conrad is driven to school in the morning in one of his friends’ car, together with two other schoolmates (they are all also swimming team buddies, and Buck, the elder brother who died in the boat accident, was also a member of the team). He is trying to read a book given as homework reading, while the others chat about various school events. At one point, one

⁵ Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis – Book XI*, Ed. Jacques-Alain Miller (London: Karnac, 2004), 41.

of them complains about a professor, and the other retorts: “that guy wants a *goddam personal analysis* of it all”. The phrase delivers a second clue – as in Poe’s Dupin detective stories, we are presented with key movie elements before they happen. We could even suppose that Conrad registers the words without actually listening and that his future decision to finally call a psychiatrist is made possible by this “mirroring of what comes from outside”, that is so much present in his current behavior; or, to quote Jacques Lacan: “The message, our message, in all cases comes from the Other, by which I understand «from the place of the Other».”⁶

In the same text, Lacan talks about the Freudian Unconscious, describing it as being made of thoughts, thoughts that are barred from consciousness. He continues with an illustration of what he calls a *barrier* (of meaning) that one has to jump over, or pass through – the unconscious “is a thinking with words, with thoughts that escape your vigilance, your state of watchfulness” – and he ends up by describing the heavy traffic in the morning (when he was going to that very conference), with the neon signs indicating the change of time, finally concluding: “The best image to sum up the unconscious is Baltimore in the early morning”.

Back to the movie: the car driving the boys to school stops at a railway level crossing, waiting for a train to pass; the train arrives, and Conrad looks *over the barrier*, through the fast-moving carriages. Suddenly another scene – the *other* scene – appears before his eyes: for a brief moment, he sees a cemetery, the one where Buck is buried. The train departs and the vision disappears. A short glimpse of the beyond, escaping the censorship of the ego, made possible by what? And why at that place and time? The hints are there, in words like the *passing* of the train and the railway *crossing* – specifying a place and coming close (both of them) to the theme of death. Also, the *morning*, specifying the time, when maybe Conrad is still a little asleep and dreamy, so the censor’s *barrier* is not sufficiently protecting the gate. A scene that describes the unconscious at work, and one that tries to give a hint – for Conrad – that the traumatic event is related to Buck’s death.

⁶ Jacques Lacan, “Of Structure as the Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever”, in *The languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*, ed. R. Macksey and E. Donato, (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1970).

Analysis with Dr. Berger

In one of the days that follow, Conrad calls Dr. Berger, and finally meets him. In the initial interview session, Conrad is jumpy, cannot sit, and keeps saying that everything is alright. Of course, he is then immediately asked “So why are you here?” and thus the initial transference “bait” is now being set: he wants to be “more in control” (so “people won’t worry about me”), and Dr. Berger, while, in his words, “not big on control”, agrees to help. From now on, they will meet twice a week, since “control’s a tough nut” ...

At the start of an analysis, the patient puts himself in the hands of the analyst, so to speak: the patient believes that the analyst *knows* what to do about the case, how to solve the problem, and is able to give answers. The role of the analyst is paramount here, and he can effectively decide the direction of the cure – and one way to go is the one centered on the strong ego of the analyst, taken as a (successful) model that should be followed by the (weak, fragile) ego of the patient, who learns from the analyst how to solve his own problems (even if they are not the analyst’s) and follows the analyst’s suggestions. After all, in this case, Dr. Berger could tell Conrad directly: your brother died in a boat accident, you were with him, obviously you are affected by his death. Should he expect this to help? This is what Freud has to say about the limits of the suggestion-based method:

The patient cannot remember the whole of what is repressed in him, and what he cannot remember may be precisely the essential part of it. Thus he acquires no sense of conviction of the correctness of the construction that has been communicated to him. He is obliged to *repeat* the repressed material as a contemporary experience instead of, as the physician would prefer to see, *remembering* it as something belonging to the past.⁷

The opposite approach (explicitly indicated by Lacan) uses this “subject supposed to know” that the analyst is only as an initial transference lure or bait, so to speak, but the direction of the cure is completely different:

⁷ Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, trans. James Strachey (New York: W.W. Norton & Company, 1961), 12.

the analyst gives control to the analysand, since they are two different persons; the accent here is put on the singularity of the subject, of the trauma, of the desire, of the different relation to language each one has. The analyst helps the analysand find words for himself, words that will help him bring the trauma in the present as a memory instead of repeating it, words that, in the end, will make him a master unlike any other, a singular master of his own destiny, able to tackle problems and be creative according to his own means.

Thus, the transference means something other than copying recipes from the analyst to the patient; rather, both use their unique relation to language in a way that dislocates the analysand more and more to the singular position where the unconscious dwells – and with an end that, instead of reinforcing the authority of the knowledgeable person (the analyst), rather prepares the patient to get rid of the analyst-“crutch” and stand alone on his own feet. Here the analyst follows the suggestion of the analysand’s discourse, and not the other way around:

What is striking, in this institution of the analytic discourse, which is the mainspring of the transference, is not, as some have thought they have heard me say, that the analyst is the one who is given the function of the subject supposed to know. If speech is so freely given to the psychoanalysand – this is precisely how he receives this freedom – it’s because we recognize that he may speak as a master, that is, as a birdbrain, but that this will not give results that are as good as in the case of a real master, since it’s supposed to lead to knowledge. This is knowledge of which he who is prepared, in advance, to be the product of the psychoanalysand’s cogitation, that is, the psychoanalyst, makes himself the underwriter, the hostage – insofar as, as this product, he is in the end destined to become a loss, to be eliminated from the process.⁸

At the next visit, Conrad comments about the session-measuring clock on the table, finds out that Dr. Berger does actually believe in dreams (in the first session he brushed away the topic when it came up), and also realizes that he is fidgety and restless. Therefore, he asks for a tranquilizer or some

⁸ Jacques Lacan, *The Other Side of Psychoanalysis - Book XVII*, ed. Jacques-Alain Miller (New York: W.W. Norton & Company, 2007), 38.

medicine to calm him down, only to find out that the purpose of the meetings is not necessarily “to feel better” afterwards. With each visit, Conrad’s look starts to change, he starts to realize what he wants, or does not want, how others see him, he becomes more himself, and people around him start to sense these changes, but not yet putting their finger on them and making silly comments instead, such as “your hair started to grow”.

Slowly, he begins to approach the feelings he had after his brother died, or rather how he could not *feel* anything; in one session, Berger moves his chair very close to Conrad’s, and starts “pushing him” verbally (*Figure 2*). Conrad acts like a bottled Coke, wants to get angry, but he is unable to let it out. Finally, he says “It takes too much energy to get mad”, to which Berger retorts: “And how much energy to hold it back?” And, thus, the idea of “better feel lousy, that not feel at all” reaches Conrad’s mind.



Figure 2. Dr. Berger draws closer

An important theme brought up in the next sessions is the relation with his mother: during the movie, we see that she is rather cold to him and that she has strange reactions when he is around. Remembering the scenes,

Conrad starts to observe these details himself, realizes that something is off, and comes up with an explanation – he now believes that his mother will never forgive him for “trying to off himself”. But, at one point during the “talking cure”, he finally makes a Freudian slip: “If you think I’m gonna forgive... that *she’s* gonna forgive me...” And, after the moment of sideration passes, he continues: “I think I just figured something out. [...] Who it is who can’t forgive who.” And with it one secret is out: it is *he* who is unable to forgive his mother, because she does not love him, or does not love him enough.

Dr. Berger now knows that there is something important about the theme of forgiveness, but since he doesn’t know what, he has to make Conrad somehow arrive at it; therefore, Berger asks Conrad if he also cannot forgive himself, and Conrad starts panicking “What did I do? What did I do?”, a perfect time for the analyst to make a scansion and stop the session: “Time’s up, we’ll talk about it on Thursday”. Ironically, this statement that shows, in our opinion, an analyst able to use time in a Lacanian manner (variable length session, putting the logical time to work, *i.e.* the time of the unconscious) was seen by the author of the already mentioned article from *The New York Times* as further proof that Dr. Berger uses his clock, since he ends the session when the 50 minutes are up, even if “young Conrad is close to a breakthrough”. Or, we already know from the previous scenes in the movie (Conrad’s comments about the clock) that only the analyst could see the session time – we do not actually know if the 50 minutes were up, or how long the session was. In any case, that remark touches upon a delicate issue (fixed vs. variable session length), but also shows a misunderstanding about how the unconscious works: can a breakthrough be forced, so to speak, or do you have to let the unconscious do its work, in *its* time, which is precisely what a scansion provides?...

The moment of understanding for Conrad will be precipitated by a series of events that will push him closer to his trauma. He has a first date with Jeannine Pratt (Elizabeth McGovern), a girl who sings in front of him in the choir. They had already talked a few times, while he walked her home from school, and she was the one who remarked that he has a strong, very distinctive voice. Between all interactions Conrad had with anyone in the

movie, we can see that the one with Jeannine feels the most natural, unforced – that isn't to say free of emotions, on the contrary – but showing an invested Conrad that stumbles, makes jokes and can even laugh; the only moments in a day when he actually feels good. Coming back to the first date previously mentioned, the evening starts well, she asks about the scars on his wrist, and he opens up and starts talking about how he felt when he tried to kill himself:

I don't know. It was like... falling into a hole. It was like falling into a hole and it keeps getting bigger and bigger, and you can't get out. Then, all of a sudden, it's inside, and you're the hole, and you're trapped and it's all over.⁹

Here, one should note the sudden change of the phrase time between the past and the present. While talking, Conrad is transported there and the agglomeration of verbs suggests the urgency, the speed of the change, the vortex that draws Conrad in.



Figure 3. The boat accident: Buck (left) holding Conrad's hand

⁹ A description that has a striking resemblance to Lacan's topological description of the object *a*, associated with the subject's trauma and desire (*Seminar X. Anxiety*, starting with the end of Lesson 7).

Right at this moment, when Conrad is opening up, a group of boys (with some of his swim team mates) comes into the restaurant singing loudly. They start harassing the staff, and finally they come over to their table and approach Jeannine. She doesn't know how to react and, confused, she starts laughing – and of course she stops listening to Conrad. He feels betrayed, his attitude towards her gets cold and the evening ends in silence while he drives her home barely answering her.

On top of this setback comes another one. During an evening in the following days (it is almost Christmas), he calls a girl to which he got close while they were both in hospital, somebody else answers and he finds out that she killed herself. Panicked, he storms to the bathroom and we hear a metal clank hitting the sink (it sounds like a razor and most surely it is one, but it is filmed very quickly, probably deliberately). Conrad starts the tap water, and puts his hands in. The camera shows the water in the sink spiraling down, we remember the hole, and... Conrad remembers the accident, his brother Buck and him trying to control the boat they are on during a heavy storm, rain pouring over: the sail breaks, and Buck falls into the water. *Now*, Conrad rushes out of the house, searching for a public phone, while we see the rest of the accident scene playing in his mind: he is holding Buck's hand, while grabbing the overturned boat, but slowly Buck gets tired, their hands slide away from the grip, and the brother falls under (*Figure 3*). Conrad stays in the boat, shouting and staring at the water, waiting for Buck to resurface...

Conrad is now calling Dr. Berger, and they meet at the office. In a "final" breakthrough, he finds out first that *he cannot forgive himself for Buck's death*; in a reversal similar to the previous one, he now can see that *he cannot forgive Buck for his carelessness during the storm*, and this is what he had to hide from himself, to repress the whole time – because how can one allow himself to be mad at a loved person who died? He therefore had to take the blame on himself (survivor's guilt), without a chance to allow himself to recognize it – what a terrible burden to carry for a young boy. *Conrad was stronger, he stayed in the boat – not dying – and this was (not) his fault.*

Once the understanding is out, Conrad is scared, since all the feelings that kept bottling up overcome him, but we can see how the danger is gone and the bomb is defused. Berger reassures him, and declares that he is his

friend. The scene ends with both hugging each other. The movie will also end, further on, with Conrad hugging his father, after the mother leaves the house...

Final remarks

Even if Freud's name is not mentioned at all in the film, and Dr. Berger (who is a Jew) is called a *psychiatrist* and not a *psychoanalyst*, the movie and the analysis have all the relevant ingredients: the unconscious (the other scene), a traumatic neurosis, the talking cure as opposed to the pill or generic tests or therapeutic recipes – the “control” being just like a bait to fire up the transferential relation, and *not* based on suggestion (although Berger, like Freud, does offer interpretations when the time seems right) – free associations, Freudian slips, and an analyst that believes in dreams, the *royal path* to the unconscious.

The movie itself is permeated by a Freudian atmosphere, starting with the depiction of the relations in Conrad's family: the father is loved (Oedipal resolution), the mother not so much (and she is presented as being the “weakest” in the family in the end). Here we can remember Lacan's analysis of Freud's Oedipus complex in his *Seminar XVII*, where he reproaches Freud that he listened to women – as hysterics – a bit too much¹⁰, and at the same time – as feminine subjects (beyond hysteria) – a bit too less¹¹, as Freudian analyses often end with “penis envy” and a reinforced respect for the father and the authoritarian male figures. This is exactly how the movie ends, because not only is the analysis Freudian, but the film itself is seen through Freudian lenses: the mother is presented in the worst light, she has to leave, the father, on the contrary, is constructed as sensible, caring and understanding – he even visits Dr. Berger and understands what happened to his wife. Conrad is hugging Dr. Berger and, in the end, his father – they both get his love and respect... which is maybe one of the reasons why Donald Sutherland didn't

¹⁰ Jacques Lacan, *The Other Side of Psychoanalysis – Book XVII*, Ed. Jacques-Alain Miller (New York: W. W. Norton & Company, 2007), 38, 101.

¹¹ Lacan, *The Other Side of Psychoanalysis*, 129-130.

get his Oscar nomination: perhaps in the imagination of the spectators and critics, he already got too much *in* the movie, the love and respect of his son, as the Freudian combined parent, both friendly and authoritative.

REFERENCES

- Freud, Sigmund. *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*. Translated by A. Strachey. *The International Psycho-Analytical Library*, no. 28, 1949.
- Freud, S. *Beyond the Pleasure Principle*. Translated by James Strachey. New York: W. W. Norton & Company, 1961.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis – Book XI*. Edited by Jacques-Alain Miller. London: Karnac, 2004.
- Lacan, J. *The Other Side of Psychoanalysis – Book XVII*. Edited by Jacques-Alain Miller. New York: W. W. Norton & Company, 2007.
- Lacan, J. “Of Structure as the Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever”. In *The languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversies*, Edited by R. Macksey and E. Donato. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1970.
- Martin, Linda B. “The Psychiatrist in Today’s Movies. He’s Everywhere and in Deep Trouble”. *The New York Times*, January 25, 1981.

Gabriel Lazăr (b. 1977) is a system engineer at the Technical University of Cluj-Napoca, Communications Department and member of the UCLabs staff. He also teaches classes and is finishing a Ph.D. at the same institution. His other interests include Freudian and Lacanian psychoanalysis, continental philosophy and classical music. He is a founding member of the Forum of the Lacanian Field – Romania.

All About Eve – *Les Miroirs d’Eve et au-delà*

IOANA CIOVÂRNACHE*

Abstract: *All About Eve – Mirrors of Eve and What Lies Beyond.* Taking as a starting point the play of identifications in *All About Eve*, this paper focuses on theatre as a function in the constitution of the feminine subject. Something emerges in the relation between the characters, but also something is produced beyond this relation. The theatre-function is complemented by the scansion introduced by the mirror; the mirror is a place of disjunction on the journey of the subject. Further on, we look at how this theatre-function has a correspondent in the cinematic succession of repeating, enacting and creating in Mohsen Makhmalbaf’s movie *Nun va goldoon*, which allows its characters to exit the series of identifications.

Keywords: mirror stage, self, subject, identification, desire.

Le film de Joseph L. Mankiewicz, *All About Eve*, tourne autour du théâtre, sans toutefois nous montrer un seul instant ses héroïnes sur scène. Le théâtre y est omniprésent, mais en renvoyant toujours à autre chose : soit que les deux personnages-actrices « surjouent » la réalité, qu’elles font semblant d’être à la place de l’autre ou qu’elles essaient de s’insérer plus authentiquement dans leurs propres histoires, elles savent que faire du théâtre les relie à la vie même, davantage qu’à la scène. D’un côté, il y a le théâtre comme métaphore ; de l’autre, le miroir comme instance qui brise l’histoire ou le sens est déjà établi, lieu de constitution ou, par contre, lieu de fuite.

* Membre du Forum du Champ Lacanien – Roumanie ; Collège National « George Barițiu » Cluj-Napoca, ioana_ciovarnache@yahoo.com

Pour rappel, le scénario est ancré dans le monde du théâtre et la valeur de cet ancrage varie selon les personnages. Margo Channing est une actrice célèbre et la copine du metteur en scène Bill Sampson. Leurs amis très proches sont Karen et Lloyd Richards, dont le dernier est l'auteur des pièces de théâtre dans lesquelles Margo interprète toujours le rôle principal, même si les héroïnes en sont toujours beaucoup plus jeunes que Margo. D'ailleurs, Margo ne se sent seulement trop vieille pour les rôles qu'elle joue – même si pour le public elle paraît ne pas avoir d'âge – mais, aussi, elle se plaint d'être trop vieille pour son copain Bill. Dans cet ensemble vient s'insinuer Eve Harrington, premièrement en humble, quoique fervente, admiratrice du théâtre et de Margo, mais devenant au fur et à mesure une rivale habile de cette dernière. En s'appuyant sur des mensonges et des ruses, elle arrive à être la doublure de Margo sur scène, puis à connaître un succès remplaçant celui de son idole et même à menacer la relation de Margo avec Bill. Vers la fin du film, on la retrouve couverte de gloire, recevant le prestigieux prix Sarah Siddons, mais en même temps seule et démasquée dans ses intentions par l'également habile et cynique critique de théâtre Addison DeWitt. Des reflets qui brisent et recomposent les images pareillement à des miroirs surviennent dans le film de la part de personnages épisodiques, tel Birdie, qui (en début du film) jette un regard sceptique sur le jeu d'Eve, et surtout Phoebe (à la fin), dont l'admiration pour Eve, plutôt qu'innocente, a l'air menaçant et inquiétant.

On raconte à propos de Margo qu'elle avait débuté à 4 ans, quand elle monta sur scène entièrement nue, dans un rôle de fée. Son angoisse de vieillir et de ne plus se retrouver en dehors de « Margo Channing l'actrice » la hante à travers ses querelles avec Bill et avec Lloyd et Karen. « If she can walk, crawl or roll – she plays. » (« Tant qu'elle peut marcher, ou même ramper, elle joue ») – dit Karen à son égard. Mais à la fin du film elle est empêchée de jouer et même renonce volontiers au nouveau rôle dans la dernière pièce de théâtre de Lloyd. Par contre, Eve commence son récit fictionnel d'attachement à Margo en invoquant la pièce de théâtre « Remembrance » (« Souvenir »), et c'est à la fin qu'elle se retrouve « nue », dévoilée de ses mensonges. Pour elle, apparemment, il n'y a d'autre visée que le succès et le prix qu'elle remporte. Mais son but en apparence exclusif et simple s'avère être plus mystérieux.

La scène finale nous montre une « nouvelle Eve » – Phoebe – éprise du trophée du prix Sarah Siddons qu’ Eve vient de recevoir, s’ admirant dans des miroirs qui multiplient à l’ infini son image. La scène résonne avec celle qui avait marqué le changement de relation entre Eve et Margo, où Eve était surprise par Margo en train de faire des révérences en face d’ un public imaginaire, avec, dans ses bras, le costume de scène de Margo. Ce jeu de fillettes exécuté par les deux femmes laisse une impression étrange, presque angoissante, sur le spectateur. Mais aussi sur les témoins directs. Si Margo regarde, amusée, l’ oubli de soi d’ Eve, à la fin cette dernière est dérangée par l’ adoration de Phoebe – en y sentant (ou bien en *se* sentant) une autre sorte de double que celui qu’ elle avait cherché en Margo. Elle sent que son identification même à Margo rate : Phoebe lui offre une réflexion, qui n’ est pas celle de Margo. Dès lors, le danger pour Eve est de se retrouver côté Phoebe, pendant qu’ elle ne peut plus continuer de s’ évader de sa propre énigme.

Dans un film qui fonctionne comme un miroir inverse à celui-ci, *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar, on mentionne que la traduction espagnole du titre *All about Eve* a été faite comme « Eva al desnudo » – soit « Eve dévoilée/ dénudée ». Si le théâtre revêt, les miroirs dénudent, en ramenant le sujet aux rencontres fondamentales.

Dans *All About Eve*, le miroir apparaît en complément des images perfectionnées de ses héroïnes-actrices. Toutefois, juste au dernier moment du film, il devient une contrepartie au discours bien articulé des personnages féminins, ainsi qu’ un élément angoissant et subversif dans l’ histoire jusqu’ là accomplie. Les récits des personnages, leurs conflits et leurs entreprises se déroulent à côté des miroirs. Mais, à l’ opposé de l’ enfant du *stade du miroir* (*infans* – à la rencontre de l’ altérité du langage et en cours d’ accès à une position subjective¹) qui assume une image spéculaire unitaire et unifiante, on sent résonner ici une instance ultérieure de l’ enseignement lacanien, car les images des héroïnes répliquées par les miroirs renvoient plutôt au signifiant

¹ « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu’ elle nous est révélée, dans l’ expérience psychanalytique », communication tenue par Jacques Lacan au début de son enseignement, en 1949, au Congrès international de psychanalyse, à Zurich : J. Lacan, *Ecrits* (Paris : Éditions du Seuil, 1966), 94.

qui vient briser la cohésion². Margo Channing se méfie de son succès ainsi que de l'amour de Bill, car elle appréhende la réponse dans le miroir : son visage « âgé » ; mais aussi dans l'autre miroir qui est l'image de la jeune Eve en train de lui prendre la place. Quant à elle, Eve se retrouve face à son miroir au moment où son image, soigneusement construite, ne tient plus. C'est le moment où la signification de son succès – les applaudissements du public, l'appréciation de la critique, la position de Margo – risque d'être réduite à un objet non plus précieux puisque rien ne se cache plus derrière lui : le trophée encombrant qu'elle va d'ailleurs oublier dans le taxi. Enfin, le troisième moment-miroir, celui de Phoebe au milieu des glaces la dupliquant sans lui répondre, risque d'être le plus déstabilisant car là seulement l'image est cherchée dans le miroir.



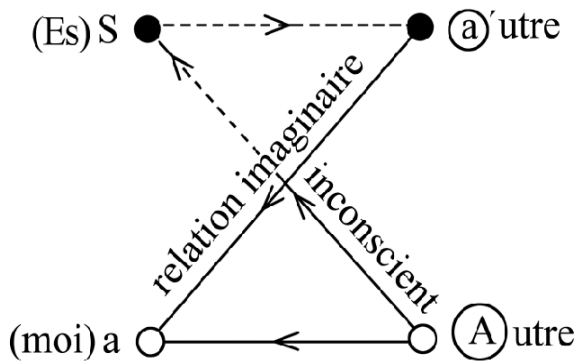
(<https://www.afi.com/news/afi-movie-club-all-about-eve/>)

² Colette Soler, « Le corps dans l'enseignement de Jacques Lacan », disponible en traduction anglaise « The Body in the Teaching of Jacques Lacan » à l'adresse : <https://jcfar.org.uk/wp-content/uploads/2016/03/The-Body-in-the-Teaching-of-Jacques-Lacan-Colette-Soler.pdf>

Or, il n’y a pas que l’image et il n’y a pas que l’imaginaire dans le miroir. Il y a la vision, il y a le sujet qui voit, il y a la surface du miroir et son au-delà où se forme l’image, et enfin il y a l’être du sujet – objectivé dans l’image. Aussi, il y a l’autre et un manque. En effet, ce qui se passe au moment de l’aperception dans le miroir, nous dit Lacan, « c’est tout de même essentiellement un phénomène de conscience, ça n’est pas une image réelle »³. De plus,

...ce que la conscience en reconnaît est d’abord et avant tout méconnaissance, que ce n’est pas dans la voie de la conscience que le sujet se reconnaît. Il y a autre chose et un au-delà, et cet au-delà pose du même coup et par là même la question de sa structure, de son principe et de son sens, étant fondamentalement méconnu par le sujet, hors de portée de sa connaissance.⁴

C’est exactement au niveau de ce processus d’identification – que le théâtre fait possible par sa nature, mais qui se joue aussi en-dehors du théâtre dans ce film – que nous devons questionner la différence entre les deux femmes : Margo et Eve.



³ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre II*, « Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse », leçon du 8 décembre 1954.

⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre IV*, « La relation d’objet », leçon du 21 novembre 1956.

Dans son séminaire « La relation d'objet », Lacan discute le schéma qui inscrit le sujet dans son rapport virtuel à l'Autre :

...c'est de l'Autre [A] que le sujet [S] reçoit – sous la forme d'une parole inconsciente – son propre message. Ce propre « message » qui lui est interdit, est pour lui déformé, arrêté, capté, profondément méconnu par cette interposition de la relation imaginaire entre a et a' , c'est-à-dire de ce rapport qui existe précisément entre ce moi et cet autre qu'est l'objet typique du moi, c'est-à-dire en tant que la relation imaginaire [$a \leftrightarrow a'$] interrompt, ralentit, inhibe, inverse le plus souvent, et profondément méconnaît – par une relation essentiellement aliénée – le rapport de parole entre le Sujet et l'Autre, le grand Autre en tant qu'il est un autre sujet, en tant que par excellence il est sujet capable de tromper.⁵

La relation imaginaire s'établit entre le moi – a – et l'autre – a' – comme objet typique du moi. Ce rapport interrompt et inhibe le rapport du sujet – S – au grand Autre – A – lieu des signifiants. Seulement s'il peut passer en-dehors de la relation imaginaire entre a et a' le sujet peut être capable de duper. En parlant de la situation analytique, Lacan dit que le schéma L « fait intervenir et s'entrecroiser la relation symbolique et la relation imaginaire, l'une servant en quelque sorte de filtre à l'autre »⁶.

Or, si les héroïnes se figent à des moments dans cette relation imaginaire⁷, elles ne semblent pas y rester longtemps – cela semble aller de soi pour Margo, mais qu'en est-il de la plus « improbable » Eve – celle qui semble tout perdre et même se perdre à la fin ? Est-ce que cette perte pourrait devenir la condition d'un recouvrement ?

Être dupe – « jouer le jeu selon la structure d'un discours »⁸ – semble tout à fait valable dans le cas de Margo : elle dupe Lloyd de ne pas avoir su qu'Eve avait lu son rôle en tant que sa doublure, mais elle le fait en se laissant elle-même duper. Elle repense, réécrit et joue les paroles et les idées de ses

⁵ Jacques Lacan, « La relation d'objet ».

⁶ Jacques Lacan, « La relation d'objet ».

⁷ « Le moi est un objet et un objet qui remplit une certaine fonction que nous appelons ici fonction imaginaire », et aussi: « ce moi n'est pas ce "Je"/(...) il est un objet particulier à l'intérieur de l'expérience du sujet » : Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre II*, « Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse ».

⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XII*, « R. S. I. », leçon du 11 novembre 1974.

rôles afin de leur donner de la vie, elle s’accommode même de son absence du spectacle le soir où elle est empêchée d’arriver au temps à la gare, et puis elle surprend ses amis en renonçant au nouveau rôle dans la pièce de Lloyd, en faveur d’Eve. Le processus peut lui échapper, mais pas complètement (comme c’est le cas avec Lloyd : « I shall never understand the weird process by which a body with a voice suddenly fancies itself as a mind. Just when does an actress decide they’re her words she’s saying and her thoughts she’s expressing? »). Par contre, elle peut assumer sa défaite lorsque cela signifie *se faire la dupe* afin de trouver l’issue. Ce « bizarre processus » lui semble méconnu lorsqu’elle pose la question à propos d’elle-même :

So many people know me. I wish I did. I wish someone would tell me about me. You’re Margo. Just Margo. And what is that? Besides something spelled out in light bulbs, I mean. Besides a temperament, which consists mostly of swooping about on a broomstick and screaming at the top of my voice.

Mais elle y réussit quand même – en « jouant » Margo Channing sur la scène, et aussi ailleurs. Karen reprend : « Lloyd says Margo compensates for underplaying on stage by overplaying reality » – voire, *être dupe de*, mais en même temps s’ancrer dans la vie. Et elle réussit cet ancrage parce qu’elle réussit à rester sur les traces de son désir.

Ce n’est pourtant pas le cas d’Eve – on n’est jamais sûr de la valeur qu’elle donne à ses ruses, ni de ce qui l’anime. Elle a besoin de créer un « souvenir » au début de l’histoire. Puis, elle feint d’être humble avec Margo ou Karen, elle feint d’être amoureuse de Bill ou Lloyd, et même feint un cynisme qui l’approche d’Addison. Mais une fois que ces feintes tombent, elle n’y est plus. Seulement en jouant « elle donne la représentation de sa vie ». Elle est, décrite par Addison, un « être improbable », comme lui. Il la nomme aussi : une tueuse. En reprenant les mots d’un autre tueur, un qui est vrai – le personnage Lacenaire du film de Marcel Carné, *Les enfants du paradis* : « Les acteurs ne sont pas des gens. C’est tout le monde et personne à la fois. »

Cependant, dans le cas du *théâtre comme fonction*, être une tueuse ne remplit pas cette fonction, être « tout le monde et personne à la fois » ramènerait Eve du côté de Phoebe et la ferait tomber par les miroirs. Nous pouvons nous questionner sur la fonction que le théâtre joue pour les deux

personnages féminins du film, Margo et Eve. Certainement il s'agit d'un fonctionnement différent pour chacune. (Ou encore, pour le critique Addison DeWitt qui avoue avoir vécu comme un moine trappiste au sein du théâtre.) En nous référant encore au film d'Almodóvar, on pourrait reprendre les mots d'Agrado :

Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma.

– C'est lorsqu'on ressemble à ce qu'on a rêvé d'être qu'on est le plus authentique.

Ce n'est qu'à la fin, lorsqu'elle est confrontée à son propre Eve – Phoebe –, qu'on peut entrevoir quelque chose de différent, peut-être quelque-chose de plus près de la vraie Eve : elle rentre dans son rôle de Margo, mais cette fois-ci elle le fait sans ruse.

Pour avancer dans cette question de la fonction du théâtre dans les identifications du sujet, nous allons nous référer à un autre film, qui mêle documentaire et film expérimental : il s'agit du film *Nun va goldoon*, qu'on a traduit *Un instant d'innocence*, du réalisateur iranien Mohsen Makhmalbaf. Au début du film, le réalisateur reprend une histoire de sa jeunesse, lorsqu'il n'était pas cinéaste, mais un jeune homme de 17 ans qui voulait renverser le régime du chah et qui blesse accidentellement d'un coup de couteau un policier, lors d'une tentative de pillage d'une banque. Il veut faire un film sur l'histoire, mais il n'aboutit pas à une reconstitution des faits, et il finit par amener les événements à se (ré)écrire d'une manière totalement différente.

Makhmalbaf invite d'abord l'ancien policier qu'il avait blessé à participer au tournage du film. Tous les deux trouvent des jeunes hommes pour jouer leur rôles respectifs, et les instruisent quant au mode dont les choses se sont passées, mais à ce but ils doivent rester collés à leur ancien « soi » : le policier se souvient qu'il était tombé amoureux d'une fille qui passait chaque jour par son poste, lui demandant l'heure. Lors de l'incident, il voulait lui faire cadeau un pot avec une fleur, et cela l'avait empêché de réagir à l'attaque du jeune Makhmalbaf. En même temps, à l'insu du policier, la fille était, en effet, la cousine et l'amie du jeune Makhmalbaf et aidait celui-ci à distraire l'attention du policier. Dans le film, le policier et le réalisateur ont des parcours séparés, chacun instruisant son alter-ego à lui, tandis que la jeune fille qui jouerait la cousine de Makhmalbaf reste avec « le jeune Makhmalbaf » et, donc, connaît

toute l'intrigue. Toutefois, la symétrie n'est pas parfaite : tandis que le policier et le réalisateur se sont choisis de jeunes acteurs auxquels ils veulent faire reconstituer leurs personnages d'une histoire ratée, la fille n'y est pas : la cousine refuse de participer au film, ainsi que de permettre à sa propre fille de jouer son rôle. Elle ne veut pas que l'histoire se répète ; par conséquent, la fille qui jouera la cousine de Makhmalbaf ne sera pas le double de la cousine, mais l'amie du garçon qui jouera le jeune Makhmalbaf. Au moment du tournage, lorsque le vieux policier se rend compte que dans sa jeunesse il avait été la victime de cette intrigue et que la fille dont il rêvait était en effet la partenaire de son assaillant, il veut changer le cours de l'histoire-récit-film qui risque ainsi de redevenir événement, en instruisant son « jeune policier » de menacer la fille du pistolet, au lieu de lui donner la fleur – en tant que reconstitution des faits, la souffrance surgit de nouveau. De l'autre côté, si Makhmalbaf le réalisateur garde son scénario à la lettre des faits du passé, il préserve son personnage à l'abri de toute culpabilité ; « le jeune Makhmalbaf » doit cacher sous un pain le couteau dont il va procéder à l'attaque, mais quand même il hésite à utiliser ce couteau. Choisi par le réalisateur Makhmalbaf parce que lui aussi « il veut sauver le monde », ce jeune Makhmalbaf-acteur prononce la même phrase, mais apparemment sa signification est différente.

À partir de ce moment, les choses ne se déroulent plus conformément aux faits du passé, ni conformément aux intentions apparentes du réalisateur Makhmalbaf ou de son rival – le policier. Les trois jeunes acteurs se retrouvent confrontés à l'imprévu et jouent, ou plutôt ils agissent selon des règles qui ressortent de ce contexte nouveau : vieux ennemis marqués par un incident violent, idéaux dont les jeunes acteurs eux-mêmes (dont le jeu va au-delà du scénario et de leurs héros défaillants) sont animés, et méconnaissance quant aux buts de l'histoire.

Comme dans *All About Eve*, la relation imaginaire entre les personnages, entre chacun des personnages et son « auteur », ainsi qu'entre les personnages et leurs scénarios est sauvée par quelque chose qui ne se trouve qu'au-delà. Le théâtre comme désir, le désir de jouer est réitéré tout au long du film : la fille de la cousine fait semblant d'avoir déjà reçu son rôle quoique cela ne lui soit pas permis. À ce désir ne répondent ni la fatalité du scénario avancé par le réalisateur, ni les intentions de rébellion à moitié formulées par le policier déçu, ni la violence qui semble imminente. Par contre, coincé entre ces murs



(<https://www.imvbox.com/watch-persian-movie-iranian-movies/a-moment-of-innocence-noon-o-goldon>)

fictionnels, image de l'impasse dans lequel se retrouvent les trois jeunes acteurs dans la scène finale, ce désir prévaut et fait irruption en guise de nouveauté qui sauve. Comme Margo, les jeunes acteurs arrivent à réécrire les mots de sorte qu'ils deviennent les leurs et que le public ne quitte pas la salle.

BIBLIOGRAPHIE

Soler, Colette. *The Body in the Teaching of Jacques Lacan*, available online at <https://jcfar.org.uk/wp-content/uploads/2016/03/The-Body-in-the-Teaching-of-Jacques-Lacan-Colette-Soler.pdf>

Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre II*, « Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse », Staferla.free.fr

Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre IV*, « La relation d'objet », Staferla.free.fr

Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre XII*, « R. S. I. », Staferla.free.fr

Ioana Ciovârname (b. 1981) is a translator and a teacher of philosophy. Her interest in psychoanalysis dates back to 2012. She is also a member of the Romanian Forum of the Lacanian Field.

*Actes sexuels, horreur et sorcellerie au cinéma.
La copulation avec le Diable : une perspective
psychanalytique*

IOAN POP-CURȘEU*

Abstract: *Sexual Acts, Horror and Witchcraft in Cinema. The Copulation with the Devil: a Psychoanalytical Perspective.* This paper tries to approach, taking as a starting point a Romanian painting from the 18th century, a scene with a strong phantasmatic load: the sexual act of a woman, who is considered a witch, with the devil. Several films are analyzed: *Häxan* by Benjamin Christensen (1922), *Rosemary's Baby* by Roman Polanski (1968), *L'Anticristo* by Alberto de Martino (1974), *Angel above, Devil below* by Dominic Bolla (1975). These films share some common features, important for the analytical process: the copulation with the devil, the presence of traumatized characters who are submitted to a psychological cure, the recycling of psychoanalytical vocabulary, especially "hysteria", the problems with parental instances. In order to interpret these films, there is a coming back to Freud's ideas on the Devil, as expressed in the letters to Wilhelm Fliess or in the study *A Seventeenth-Century Demonological Neurosis* (1923). The devil as an image of unconscious impulses or as a substitute of the father are the main Freudian intuitions used here for an optimal interpretation of the chosen films.

Keywords: sex, sexual act, horror, witchcraft, psychoanalysis, Freud, cinema.

* Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie,
ioancurseu@yahoo.com, ioan.pop-curseu@ubbcluj.ro

Préliminaires

Il y a des détails fascinants dans le monde infini et divers des images ; des peintures et des photos, des fragments de films qui hantent l'imagination des spectateurs longtemps après que ceux-ci ne sont plus en présence des œuvres. Il y a des mystères, des puzzles, des rébus, qui exigent un travail de décryptage des plus addictifs. Tel est le cas d'une peinture murale située à l'extérieur de l'église de Gura Văii, dans le département de Vâlcea, en Roumanie. On y voit une représentation allégorique de la Mort sous la forme d'une sorte de squelette ou de momie, s'apprêtant à faucher un être humain insouciant, en train de dormir, accompagnée d'une figure de la Paresse. C'est la partie claire de l'image. Mais, dans le coin supérieur droit, on a une surface qui semble avoir été volontairement altérée, couverte, cachée, dès le moment où Radu Zugravu (= Le Peintre) a exécuté la décoration murale de l'église, vers 1758. Une partie de l'image reste donc seulement *visible*, elle entre dans le champ visuel, mais elle n'est plus *lisible*, elle ne parvient plus à signifier. On a du mal à l'interpréter, à en déceler le sens et tout un effort de lecture, d'analyse et d'interprétation est nécessaire à ce propos. Si l'on a le courage de l'entreprendre, le choc de la découverte compense la dureté du travail herméneutique. Qu'est-ce donc qu'on y découvre ?

Il s'agit là d'une femme étendue sur le dos, avec les jambes écartées, enfourchée par un diable qui est en train d'accomplir un acte sexuel avec elle. Ils sont tous les deux figurés dans des tons d'ocre rouge et les contours sont marqués au charbon noir. Le diable semble être à la fois une sauterelle bizarre et un bouc monstrueux et lubrique. C'est donc une scène de copulation satanique, de *mixtura carnalis* entre une femme et un démon, et – de plus – une des plus explicites que l'on puisse trouver dans l'art roumain ancien. L'inscription, en caractères cyrilliques, usuels pour l'écriture de la langue roumaine du 18^{ème} siècle, clarifie la signification de la peinture murale. Elle dit, textuellement : « la femme qui t[ue] l'homme, foutue par le diable » (*muerea cari om... bărbatu de dracu futută*). Cette inscription suggère tout un univers de croyances religieuses et de pratiques juridiques où l'on rencontre à la fois le crime, la trahison et peut-être l'adultère. On peut imaginer que Radu Zugravu ait figuré sur le mur de l'église de Gura Văii la punition infernale que l'imaginaire religieux réserve à une femme qui aurait été coupable du meurtre du mari, au nom du péché de l'adultère.



Fig. 1 : Peinture murale de Gura Văii : ensemble et détail

Mais, au-delà des conjectures qui iraient dans cette direction, l'image de Gura Văii fait voir ce que pourrait être le processus du refoulement, dans l'acception psychanalytique du terme. Il s'agit d'un fantasme caché sous une couche de couleur protectrice, éloigné de la vue des autres, camouflé, poussé dans l'oubli, d'où un évènement hasardeux ou une investigation attentive peuvent le faire resurgir. C'est justement ce fantasme de la copulation de la femme et du démon, tel qu'il est matérialisé dans divers contextes artistiques et notamment dans quelques films, que le présent article se propose d'investiguer, de questionner. Or, la peinture de Radu Zugrăvescu fournit un puissant *analogon* et un modèle solide pour une telle démarche...

Ce fantasme est une élaboration psychique complexe, une image extrême qui place la femme (mais aussi l'homme, quoique plus rarement) dans la plus douloureuse position de soumission par rapport à la volonté d'un monstre. Et ce n'est pas n'importe quel monstre, celui dont on parle ici : c'est le monstre par excellence, l'incarnation du mal absolu, le contraire de Dieu. Du côté des théologiens et de ceux qu'on a appelé démonologues, la possibilité des relations sexuelles des diables avec les êtres humains semble bien admise¹, depuis Thomas d'Aquin jusqu'à Pierre de Lancre au début du 17^{ème} siècle. Johannes Nider, dans son *Formicarius*, traité qui date de la première moitié du 15^{ème} siècle et où chaque chapitre commence par proposer une ressemblance entre les fourmis et les sorciers, donne de nombreux exemples de copulation satanique. La question est reprise et développée dans le célèbre *Malleus Maleficarum* (*Le Marteau des sorcières*), œuvre des frères dominicains Institoris et Sprenger, dans un chapitre intitulé « Comment, de nos jours, les sorcières pratiquent l'acte de chair avec les diables incubes et comment elles se multiplient par sa volonté ». Pour la curiosité, il faut dire ici que le *Malleus* était un livre bien connu de Freud², comme on le verra aussi plus bas.

Pierre de Lancre, dans son *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons* (1612), consacre le Discours V du Livre III à un débat très ardu : *De l'acouplement de Satan avec les Sorciers & Sorcières, & si d'iceluy se peut engendrer*

¹ Dyan Elliott, *Fallen Bodies. Pollution, Sexuality, and Demonology in the Middle Ages* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, sous-chapitre « The Demon Lover »), 53-60.

² Tobie Nathan, *Le Sperme du diable. Éléments d'ethnopsychothérapie* (Paris : Presses Universitaires de France, 1993).

*quelque fruit*³. Pierre de Lancre croit avec fermeté que le diable s'accouple avec les sorcières sous forme d'*incube* ; qu'elles seules le voient, mais que les autres sentent une puanteur extraordinaire et voient une fumée se dissiper ; que le maître des ténèbres – étant un esprit – ne ressent pas de plaisir charnel à connaître la femme, mais il se réjouit à faire tomber les êtres humains dans le péché ; que les sorcières éprouvent un plaisir extrême à raconter l'accouplement avec le démon, donnant à qui veut les entendre les détails les plus pervers et les plus scabreux ; que l'habitude du diable est de connaître les belles par devant et les laides par derrière ; qu'il préfère les femmes mariées à toutes les autres afin d'ajouter l'adultère à toutes les autres transgressions ; que le diable ne peut pas engendrer de progéniture naturellement, mais il le fait en se transformant en *incube* et *succube*, forme sous laquelle il vole la capacité germinative de l'homme et de la femme à son bénéfice ; que parfois de ces unions contre nature naissent des enfants bien formés mais le plus souvent des monstres, utilisés par Dieu pour attirer l'attention à quel point l'habitude de la copulation avec les diables est repoussante. Dans ces traités démonologiques, grands succès de librairie aux 15^{ème}-17^{ème} siècles, la femme qui montre le plus de dispositions à s'accoupler avec le démon, c'est la sorcière : d'ailleurs, on a là une des raisons invoquées le plus souvent dans les procès de sorcellerie pour justifier les condamnations au bûcher...

Ce n'est que pendant le règne de Louis XV que de sérieux doutes sont exprimés sur ces questions – qu'une certaine pensée théologique a tendance à considérer très réelles –, par M. de Saint-André, médecin personnel du roi de France, dans ses *Lettres au sujet de la magie, des maléfices et des sorciers* :

³ *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons. Ou il est amplement traité des Sorciers et de la Sorcellerie. Livre très-utile et nécessaire non seulement aux iuges, mais à tous ceux qui vivent sous les loix Chrestiennes. Avec un Discours contenant la Procédure faite par les Inquisiteurs d'Espagne et de Navarre à 53. Magiciens, Apostats, Juifs et Sorciers, en la ville de Logrogne en Castille, le 9. Novembre 1610. En laquelle on voit combien l'exercice de la Iustice en France, est plus iuridiquement traicté, et avec de plus belles formes qu'en tous autres Empires, Royaumes, Republicques et Etats* (A Paris : Chez Jean Berjon, 1612), 213-233. Une bonne édition moderne de l'ouvrage existe aussi (Paris : Aubier-Montaigne, 1982).

On ne doit regarder l'Incube & le Succube, non plus que l'obsession & la possession ordinaires, ni comme malefice, ni comme chose où le Diable ait aucune part.

L'Incube le plus souvent est une chimère, qui n'a pour fondement que le rêve, l'imagination blessée, & très-souvent l'artifice des femmes.⁴

Il est intéressant de souligner que Saint-André rejette la présence réelle du diable dans la possession, dans les fantasmes de copulation surnaturelle, et propose – au contraire – d'attribuer cela à des dispositions de la femme que le premier Freud aurait appelées « hystériques » (« rêves », « imagination blessée », « artifice »). Cependant, même sur ce plan imaginaire, l'idée d'une copulation avec le diable perdure et requiert une tentative d'interprétation.

Matérialisations cinématographiques du fantasme

C'est sur ce plan de l'imagination (« blessée »), de la fiction, à savoir dans quelques œuvres cinématographiques symptomatiques, qu'on va identifier quelques matérialisations du fantasme de copulation avec le diable. Il faut dire dès maintenant que ces « tableaux » sont dépeints surtout dans des films d'horreur, où leur rôle est de choquer, de déstabiliser et de troubler émotionnellement les spectateurs.

En 1922, le réalisateur danois Benjamin Christensen réalise un film qui fait date dans l'histoire de la cinématographie : *Häxan*. Ce film mêle une approche documentaire et une approche fictionnelle, afin de présenter l'évolution historique de la sorcellerie « à travers les âges ». Il faudrait retenir quelques moments de *Häxan*, symptomatiques pour mon propos, notamment une phrase qui résume bien quelques aspects essentiels des rapports des êtres humains à la figure du diable : « La croyance à l'existence du diable était si forte, qu'il est devenu réel. Comme les sorcières, le diable était omniprésent et pouvait prendre n'importe quelle forme. » Le diable apparaît, d'un côté, devant les hommes d'église, en leur faisant peur, mais aussi dans les rêves des laïcs, en les trompant et les séduisant. On nous présente un cas à charge

⁴ Mr. de Saint André, *Lettres à quelques-uns de ses amis au sujet de la magie, des maléfices et des sorciers* (À Paris : Chez Charles Osmont, 1725), 275.

sexuelle : une jeune femme mariée est visitée par le diable. Le monstre s'infiltré en pleine nuit dans la maison d'un couple qui dort. Il apparaît à la fenêtre de la chambre, en frappant avec force. Malgré cela, c'est seulement la femme qui l'entend, elle se réveille et tombe, extasiée, dans les bras du démon, malgré son apparence grotesque.



Fig. 2 : La femme dans les bras de Satan (*Häxan*)

Dans la quatrième partie du film, une vieille femme accusée de sorcellerie cède à la torture et décrit en détail le sabbat des sorcières, à la grande délectation des inquisiteurs. Des femmes de tous les âges dansent avec les diables sur des rythmes déments. On jette des sorts et l'on prépare des bouillies magiques. Les sorcières qui n'ont pas montré suffisamment de soumission envers le diable sont punies. Sous la forme d'une noire cérémonie, elles piétinent la croix, mangent une nourriture dégoûtante, faite de crapauds et de corps d'enfants non baptisés. À un moment donné, le sabbat se transforme en orgie générale : on voit des couples, dans lesquels chaque diable embrasse une sorcière, même celles qui sont vieilles et laides. Les diables sont lubriques

et font toutes sortes de gestes (notamment avec la langue), à claire signification sexuelle. Les femmes n'éprouvent pas de répulsion à recevoir les preuves d'amour satanique, comme le montre l'image ci-dessous, où une jeune et belle femme lascive, vue de dos, à peine réveillée de son sommeil, étend le bras droit et s'accroche au cou du diable qui se penche vers elle...



Fig. 3 : L'amour satanique (*Häxan*)

La septième partie de *Häxan* contient des images qui instituent des parallèles entre le présent et le passé. Le réalisateur du film expose certaines situations de patientes qui étaient ses contemporaines. Les vieilles femmes, qu'on prenait autrefois facilement pour des sorcières, habitent dans des foyers spécialisés et sont traitées pour leurs maladies et infirmités qui les auraient envoyées autrefois au bûcher. Christensen présente également une série d'affections psychologiques (sommambulisme, pyromanie) ou neurologiques

(hypoesthésie, anesthésie cutanée), qu'on aurait prises au 17^{ème} siècle comme signes indubitables de sorcellerie ou de possession démoniaque et qui, au moment de la réalisation de son film, étaient regardées comme manifestations de l'« hystérie ». On suppose que Christensen s'est inspiré des vulgarisations – courantes dans les années 1920 – des théories freudiennes, ainsi que des recherches de Jean-Marie Charcot, auxquelles il s'est intéressé tout au long de la réalisation de *Häxan*⁵.

Un des films qui proposent un traitement impressionnant du thème de la copulation satanique est *Rosemary's Baby* de Roman Polanski (1968). C'est l'histoire d'un couple – Guy (John Cassavetes) et Rosemary (Mia Farrow) – qui emménage dans une vieille maison de New York, The Bramford House, située près du Central Park et marquée par des histoires sinistres. Dans cette maison ont vécu deux sœurs cannibales : « The Trench sisters were two proper Victorian ladies who were occasional cannibals. They cooked and ate several young children, including a niece. » Un autre habitant célèbre de la maison a été Adrian Marcato, qui a pratiqué la sorcellerie et a fait beaucoup de bruit vers 1890, en déclarant avoir invoqué le Diable en personne. Guy et Rosemary ont pour voisins de petits vieux inoffensifs, avec lesquels ils se lient, sans savoir que le mari de la vieille dame est le propre fils d'Adrian Marcato, Steven. Tandis que Guy essaie de poursuivre une carrière d'acteur, Rosemary reste solitaire à la maison, développant toutes sortes de phobies. Elle désire un enfant qui donnerait un sens à sa vie et se prépare longuement à devenir mère. Cependant, lors d'une soirée où elle et son mari se préparent à faire l'enfant, Rosemary mange une mousse au chocolat envoyée par sa vieille voisine et tombe dans une sorte de léthargie. Elle rêve alors (mais s'agit-il vraiment d'un rêve ?) d'être livrée à un être monstrueux qui s'accouple avec elle, dans une sorte de rituel sabbatique. Les mains de cet être aux yeux rouges sont couvertes d'écailles, ce qui fait que Rosemary va se retrouver toute meurtrie le lendemain, alors que Guy se disculpe malencontreusement d'avoir eu les ongles trop longs. Le rêve de Rosemary mélange des figures

⁵ R. Baxstrom, T. Meyers, *Realizing The Witch: Science, Cinema, and the Mastery of the Invisible* (New York: Fordham University Press, 2015), 187-203 (chapter « Hysterias »); Jack Stevenson, *Witchcraft through the Ages. The Story of Häxan, the World's Strangest Film, and the Man Who Made it* (Godalming: FAB Press, 2006), 18.

familiales, avec des souvenirs et avec une obsession de la figure du pape qui vient de visiter New York. Il est certain cependant que, suite à ces événements, un enfant va naître, que les spectateurs ne verront pas, sans savoir donc avec précision s'il s'agit d'un fils monstrueux de Satan ou bien d'un enfant tout à fait normal qu'on essaierait d'arracher à une mère abusive, prête à chavirer dans la folie la plus complète.



Fig. 4 : Rosemary, touchée par la patte griffue du diable

L'aspect le plus remarquable du film de Polanski est sa manière de travailler l'ambiguïté, ce qui lui confère une force hors du commun. En effet, une question persiste jusqu'à la fin, concernant les événements. Est-ce qu'ils se passent en réalité ou seulement dans l'esprit détraqué de Rosemary, qui souffre de dépression *pre-* et *post-partum*, accentuée par le fait qu'elle se sent abandonnée par le mari dans la ville hostile de New York ? Au plus fort de son rêve de copulation satanique, Rosemary s'exclame d'ailleurs : « This is no dream, this is really happening ! » Mais peut-on la prendre au sérieux ? Cette ambiguïté est soutenue par un scénario sans faille, par des acteurs qui jouent magnifiquement et par la maîtrise parfaite d'un grand réalisateur.

On pourrait citer de nombreux autres films des années 1960-1990 où l'on trouve des actes sexuels avec le diable, dans des trames variées dont la plupart n'ont pour but que d'offrir des images choquantes ou plaisantes. J'exclus la plupart des films où le diable apparaît seulement comme maître de la débauche, comme partenaire (même sexuel) d'une femme qui n'est pas une sorcière, ou comme amoureux romantique d'une sorcière. Ces films sont légion et certains d'entre eux sont réussis. D'autres films auraient pu, par certains détails ou aspects, entrer dans le champ de cette étude et y entreront au moment où elle sera développée à partir du présent noyau : *My Tale is Hot* de Peter Perry Jr. et Dan Sonney (1964), *To Hex with Sex* de Simon Nuchtern (1969), *Sex Rituals of the Occult* de Robert Caramico (1970), *Virgin Witch* de Ray Austin (1970/ 1971), *The Devil in Miss Jones* de Gerard Damiano (1973), *The Devil in Miss Jones II* de Henri Pachard (1982), *Les Sorcières d'Eastwick* de George Miller (1987), ou bien *La Neuvième porte* de Roman Polanski (1999)⁶.

Los Ritos sexuales del Diablo (1982), du très prolifique auteur espagnol José Ramón Larraz, est un film qui, à la recherche du piquant, allie la pornographie à la mythologie sataniste (comme d'ailleurs quelques-uns de ceux mentionnés dans le paragraphe précédent). Larraz, quant à lui, s'est illustré par des films qui mêlent sexe et horreur, tout en gardant une certaine qualité artistique du produit final, notamment *Vampyres*⁷. *Los Ritos sexuales del Diablo* raconte l'histoire d'une jeune femme, Carol qui, revenant sur les lieux de sa jeunesse suite à la mort de son frère, tombe entre les mains d'une secte satanique présidée par sa propre belle-sœur. Cette secte pratique toutes sortes de rites sexuels, dont l'accouplement d'une adepte avec un bouc noir, qui figure le diable. Le sperme de la bête sera recueilli pour la préparation de certaines potions qui peuvent tuer⁸. Cette scène, choquante il est vrai, n'est pas très bien liée avec le fil narratif principal, qui n'est cependant pas

⁶ Nikolas Schreck, *The Satanic Screen. An Illustrated History of the Devil in Cinema* (London: Creation Books, 2001), 111, 141, 146, 154, 166-167, 199-200, 208-210, 232-238.

⁷ Cathal Tohill, Pete Tombs, *Immoral Tales. European Sex and Horror Movies 1956-1984* (New York: St Martin's Griffin, 1994), 193-207.

⁸ <https://www.horrorsociety.com/2010/03/25/review-black-candles-1980/>;
<https://thebedlamfiles.com/film/black-candles/>
 (sites consultés en janvier 2021)

aussi débile qu'on aurait pu s'attendre d'un film de ce genre. Des thèmes tels que le rêve, le fantasme d'inceste, le voyeurisme, la perversité justifieraient une lecture psychanalytique de *Los Ritos sexuales del Diablo*, que je me propose d'entreprendre peut-être dans un autre contexte.

Il faut citer aussi, plus longuement, *Agel above, Devil below* de Dominic Bolla (1975)⁹. Une jeune femme du nom de Randy lit un grand livre à couverture noire, qui semble un livre de sorcellerie (il sera défini comme tel plus tard, dans le film). Par des plans rapprochés sur les pages, on y découvre le générique du film sous forme de dessins grotesques et comiques. En parallèle, sa mère se livre à une débauche sexuelle dans sa chambre, en compagnie d'un ouvrier. Randy se masturbe, à la main et à l'aide d'une bougie noire, et invoque Satan, de plus en plus hystériquement, à mesure que l'extase sexuelle monte des deux côtés, chez elle tout aussi bien que chez la mère : « Satanas, veni ad me fornicare ! » Le diable finit par arriver sous la forme d'un gentleman vêtu de noir, qui ne manifeste – en premier lieu – sa présence que par des attouchements invisibles à la jeune femme, mais qui l'excitent. Quand on finit par voir son visage, on découvre des joues défigurées et Randy, choquée par cette laideur, se refuse au monstre, en affirmant l'avoir invoqué pour l'amusement. Satan lui promet de lui donner plein d'amusements, en affirmant : « Your lust hole wille be my home. » La vulve de Randy devient donc le refuge du diable, qui parle à travers ces « lèvres nouvelles » (pour paraphraser Baudelaire) et traîne la jeune femme dans toutes sortes d'aventures sexuelles. Un docteur qui la consulte sur la demande de la mère et qui est entraîné par les charmes de la fille, se retrouve brutalisé et presque étouffé entre ses cuisses, c'est pourquoi il recommande un « psychiatre ». C'est une « trained psychiatric nurse » qui est appelée, et c'est elle qui fait un rapport au « psychiatre », qui décèle un cas d'« hystérie » à manifestations classiques. Le docteur entre dans la chambre de la malade et la nomme Sandy, puis est corrigé par la jeune femme et l'appelle Candy, dans deux méprises successives qui auraient fait le délice de Freud. Il prend des notes dans son calepin sur ce vagin qui parle latin et finit lui aussi entre les cuisses de Randy.

⁹ La datation de ce film n'est pas 100% exacte. On trouve soit 1974 (https://everipedia.org/wiki/lang_en/angel-above-and-the-devil-below, <https://www.imdb.com/title/tt0149670/>), soit 1975, dans l'ouvrage de Nicholas Schreck, 178-179.

Au moment de rapporter le résultat à la mère, le psychiatre parle d'« un sévère complexe de castration » de Randy, qui est « mauvaise » (« evil »), puis s'en va en affirmant que « Dieu seul peut aider » la jeune femme. Un prêtre arrive par hasard devant la maison des deux femmes, accompagné d'un ami ou d'un assistant. C'est ce dernier qui, en se conduisant avec une certaine tendresse avec Randy, réussit à la délivrer de son diable, qui cherche un autre refuge entre les cuisses de la nurse...

Un dernier film qui requiert un commentaire plus poussé est *L'Anticristo* du réalisateur italien Alberto de Martino (1974)¹⁰. *L'Anticristo* raconte l'histoire d'une jeune et belle femme, Ippolita Oderisi, appartenant à la haute aristocratie romaine. Ippolita souffre d'une paralysie des jambes, dont personne ne peut la guérir, ni les docteurs, ni le pèlerinage à une statue merveilleuse de la Madone. Le père d'Ippolita, le beau et galant prince Massimo, a une discussion avec l'oncle Ascagno, qui est un évêque de l'Église Catholique et celui-ci suggère que l'aide d'un professionnel des troubles psychiques serait la bienvenue. Ascagno dit en avoir rencontré un précédemment, « spécialiste en psychanalyse et en para-psychiatrie », « un sceptique et un mécréant, mais un fin analyste ». C'est ainsi que la jeune femme fait la connaissance du Dr. Sinibaldi, dont elle devine tout de suite la mission. Il lui confie n'avoir trouvé dans son dossier médical aucune trace d'une « lésion organique » quelconque, ce qui le fait supposer que dans le cas de la jeune femme il doit s'agir d'« un choc psychique », un « violent traumatisme », un « blocage ». Afin de découvrir cela, Sinibaldi propose à Ippolita l'« hypnose régressive », censée faire remonter à la surface d'anciens souvenirs refoulés.

Lors des séances d'hypnose, on découvre par fragments quelques-unes des multiples causes du mal d'Ippolita. La plus forte remonte dans l'enfance de la jeune femme, quand elle avait douze ans. C'est alors que sa mère est morte dans un accident de voiture, son père étant au volant, ce qui a déterminé – comme on pourra le voir à plusieurs reprises – un attachement maladif à

¹⁰ Le film peut être visionné en entier, dans sa version française, aux liens suivants (consultés en janvier 2021) : <https://www.dailymotion.com/video/xocpfs> (première partie)
<https://www.dailymotion.com/video/xocr5i> (deuxième partie)
<https://www.dailymotion.com/video/xocst6> (troisième partie)
<https://www.dailymotion.com/video/xocul9> (quatrième partie).

la figure paternelle, doublé sans aucun doute de reproches (jamais formulés, cependant) visant la responsabilité du père dans le décès de la mère. Plus loin derrière ce souvenir d'enfance, il y a l'identification d'Ippolita avec une ancêtre portant exactement le même nom qu'elle, contrainte de devenir nonne, réfugiée dans « une secte d'adorateurs du démon » après sa fuite la veille de son entrée au couvent, jugée et condamnée pour sorcellerie. L'histoire de cette ancêtre, connue à l'intérieur de la famille Oderisi, est soigneusement cachée dans un manuscrit, fermé à clé dans une armoire (autre image parlante du refoulement).

La scène la plus belle du point de vue cinématographique, la plus forte émotionnellement et la plus choquante pour les spectateurs intervient après cette première phase de la cure. Construite en montage alterné, elle montre le père d'Ippolita accompagné par Gretel (nom prédestiné !), jeune étudiante à peine plus âgée que sa fille, qu'il veut épouser. Dans la vaste maison de la famille, Ippolita pousse son fauteuil à roulettes, qui bute contre un meuble et fait tomber une photographie du père, dont le verre protecteur se brise en plusieurs morceaux. Ippolita regarde avec dépit et tristesse la photographie tombée par terre, alors que le père se dirige vers l'appartement de Gretel. Ippolita soulève la photo, mais se coupe au doigt et quelques gouttes de sang tombent sur l'image du père. Dans l'appartement de Gretel, le couple se lance dans des ébats qui précèdent l'acte de chair, alors qu'Ippolita se livre à une vengeance symbolique d'une violence inouïe : avec une paire de ciseaux, elle transperce plusieurs fois la photo du père, en poussant des gémissements de rage. Suite à cela, elle prend la photo, en secoue doucement les restes de verre et la serre tout d'abord contre son cœur, puis contre son visage, en l'embrassant passionnément. Prise de honte devant l'accomplissement de cet acte incestueux, la jeune femme jette la photo sur son lit, comme si elle lui brûlait la peau.

Pendant que le père et Gretel font l'amour, Ippolita, étendue dans les draps, reprend la photo avec des gestes évidemment érotiques en se demandant : « Pourquoi ? pourquoi ? » Elle pousse la photo vers son pubis, alors que des sons de cloches venus de l'extérieur l'interrompent et la font jeter l'image de son père par terre. C'est ce son de cloches qui la fait se tordre convulsivement et se dénuder. Par la suite, elle est plongée dans une hallucination masturbatoire qui la ramène dans une orgie sabbatique du passé, où son ancêtre est possédée

physiquement par le diable, sous la forme d'un grand homme masqué, à voix rauque et grave. Avant l'accouplement, elle reçoit une tête de crapaud en guise d'hostie, lèche du sang à la place du vin eucharistique, et pose le baiser infâme dans l'anus d'un grand bouc gris qui est amené devant elle. L'accouplement lui provoque de la douleur mais aussi un plaisir très intense. Le montage alterné montre aux spectateurs Ippolita en train d'imiter les gestes de plaisir de son ancêtre, avec une précision qui est d'un bel effet érotique, surtout en ce qui concerne les mouvements de la langue. Quand son ancêtre est pénétrée par le diable, elle soulève ses jambes aussi, par imitation, dépassant sa paralysie.



Fig. 5 : Extase d'Ippolita Oderisi pendant son acte sexuel avec le diable
(*L'Anticristo*)

Malheureusement, après ces moments très intenses, *L'Anticristo* devient prolixe et nous montre la jeune Ippolita devenir une sorte de nymphomane à tendances criminelles, qui tente même de séduire son propre frère, Filippo, ou qui fait un scandale lors d'un dîner de famille, en parlant à Gretel de « nombreuses queues qu'[elle] a eues », dont celle de son père. Le Dr. Sinibaldi, après l'avoir encore ramené dans son passé « pour l'exécution de la sentence » et après avoir diagnostiqué « une hystérie provoquée par la frustration sexuelle », abandonne le champ de bataille et laisse Ippolita tout d'abord entre les mains

d'un guérisseur populaire, qui échoue misérablement et comiquement, puis entre les mains d'un exorciste. S'enfuyant vers le Colisée, la pauvre fille est suivie par son père et par son frère et s'affaisse aux pieds d'un grand crucifix, en réitérant le geste de salut spirituel fait par son ancêtre pendant ses derniers instants. *L'Anticristo* aurait pu être un grand film psychanalytique (il en avait tous les ingrédients), mais son défaut principal est de tomber dans le spectaculaire gratuit, en imitant les scènes d'exorcisme présentes dans le justement plus célèbre *The Exorcist* de William Friedkin (1973). Le film d'Alberto de Martino est cependant sauvé par le grand raffinement visuel de certaines séquences, par la richesse et la somptuosité des décors, par l'élégance des prises de vues, par la musique remarquable d'Ennio Morricone et par certaines parties qui sont vraiment bien narrées.

Interprétation(s)

Avant de proposer une esquisse d'interprétation(s) pour ces quelques films décrits brièvement ci-dessus, il faudrait mettre en évidence quelques traits communs qui sont à même de fournir une base solide pour l'analyse. Le premier trait – et le plus important de tous – est la copulation de la femme sorcière¹¹ (ou, à tout le moins, employée dans un rituel magique) avec le diable : c'est là une scène d'une grande intensité visuelle, avec de grandes implications psychologiques. L'acte sexuel qui s'accomplit devant les yeux ébahis des spectateurs, en les choquant et en les fascinant, devient l'expression visible de courants psychiques d'habitude refoulés et rarement mis à jour. En deuxième lieu, tous ces films présentent des personnages qui ont subi des traumatismes et donc sont en cure psychologique pour des formes d'« hystérie ». Dans ces cures, présentées de manière parfois sérieuse (*L'Anticristo*), parfois ironique (*Angel above, Devil below*), il y a souvent une reprise du vocabulaire de la psychanalyse freudienne. Les traumatismes subis par les personnages qui sont en cure semblent profondément liés à des figures parentales, dont l'importance pour les développements des « enfants » est souvent surévaluée.

¹¹ Barbara Creed, *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis* (London : Routledge, 1993) : « In the horror film, the representation of the witch continues to foreground her essentially sexual nature. » Creed a l'intuition de l'importance symbolique de la copulation de la sorcière avec le diable, à partir des traités de démonologie, mais ne la développe malheureusement pas au-delà de quelques allusions.

Puisque la psychanalyse semble importante dans tous ces films, il faudrait revenir à Freud. En effet, sa conception du diable est à même d'éclaircir les dessous de l'acte sexuel de la sorcière avec le prince des ténèbres. Il est vrai que cette conception n'est pas unitaire et qu'elle évolue substantiellement au cours du temps, depuis les lettres à Wilhelm Fliess, jusqu'à l'étude emblématique publiée par Freud en 1923, *Une névrose démoniaque au XVII^e siècle*. Quelques directions peuvent cependant se dégager, comme le montre Luisa de Urtubey dans un ouvrage plein de suggestions intéressantes, *Freud et le diable*¹², qui reste à ce jour la contribution la plus importante sur le sujet¹³.

Tout d'abord, Luisa de Urtubey montre que Freud était un lecteur assidu des traités de démonologie, notamment le *Malleus Maleficarum*. Le *Malleus* joue un rôle fondamental à la fois dans l'auto-analyse de Freud que dans les pratiques d'investigation qu'il applique dans la cure de ses malades¹⁴. Ce genre de lectures a permis à Freud de mettre en évidence des parallèles entre la possession démoniaque et l'hystérie. De plus, la première théorie psychanalytique importante, celle de la séduction du patient par le père (1895-1897), ultérieurement abandonnée par Freud, a été partiellement élaborée sous l'influence de ces traités de démonologie. La correspondance avec Wilhelm Fliess fait état de ces conceptions de Freud, de leur maturation, de leurs changements et d'une évolution marquée à la fois par une certaine stabilité et par une permanente remise en cause des acquis. Une lettre du 24 janvier 1897 parle du fait que Freud a commandé le *Malleus Maleficarum*, qu'il a l'intention de se mettre à étudier « avec ardeur », après avoir fini son travail à l'étude sur les *Paralysies infantiles*. De plus, Freud demande à Fliess s'il a d'autres lectures de ce genre à lui recommander¹⁵. Une semaine avant, le 17 janvier, Freud exprime quelques conceptions extrêmement intéressantes :

¹² Luisa de Urtubey, *Freud et le diable* (Paris : Presses Universitaires de France, 1983).

¹³ Un autre travail très intéressant, qui est réalisé dans une perspective plutôt jungienne, entreprend de faire une « analyse » du « prince de ce monde » en se fondant aussi sur le phénomène classique de la sorcellerie européenne du temps des grandes chasses : Rosette Dubal, *Psychanalyse du diable. Essai* (Paris : Corrêa, 1953), 59-151.

¹⁴ Luisa de Urtubey, *Freud et le diable*, 37-39.

¹⁵ *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*, Translated and Edited by Jeffrey Moussaieff Masson (Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1985), 227. Traduction française et commentaire dans Luisa de Urtubey, 34-36.

Tu te souviens de m'avoir toujours entendu dire que la théorie médiévale de la possession, soutenue par les tribunaux ecclésiastiques, était identique à notre théorie du corps étranger et de la dissociation du conscient. Mais pourquoi le diable, après avoir pris possession de ses malheureuses victimes, a-t-il toujours forniqué avec elles, et cela d'horrible façon ? Pourquoi les aveux extorqués par la torture ressemblent-ils tant aux récits de mes patients au cours du traitement psychologique ? Il faudra que je me plonge bientôt dans cette littérature. D'ailleurs, les supplices que l'on pratiquait permettent de comprendre certains symptômes demeurés obscurs de l'hystérie. Les épingles qui apparaissent par les voies les plus surprenantes, les aiguilles écorchant les seins de ces pauvres créatures et que les rayons X ne décèlent pas, tout cela peut se retrouver dans l'histoire de la séduction !...¹⁶

Dans ces deux lettres de Freud à Fliess, les allusions sexuelles sont nombreuses et méritent d'être mises ensemble dans un tissu de significations plus vaste. En plus de la fornication « horrible » du diable avec les femmes possédées, Freud identifie le balai des sorcières, utilisé pour le vol au sabbat, avec le « seigneur Pénis » et s'interroge sur une question qui lui semble capitale : « Si j'arrivais seulement à savoir pourquoi, dans leurs confessions, les sorcières ne manquent jamais de déclarer que le sperme du diable est froid. »¹⁷

C'est donc à partir de ces préoccupations des années 1897 que Freud commence à s'interroger sur la signification psychologique de la figure du Diable. Freud développe tout d'abord une perspective conformément à laquelle le diable est l'équivalent des pulsions refoulées dans l'inconscient¹⁸. Cette perspective est exposée dans *Caractère et érotisme anal* (1908), ou bien dans l'intervention à la Conférence de Heller sur *L'Histoire du diable* (1909). Mais la conception freudienne la plus répandue (à ce propos) est celle qui institue un rapport direct entre le diable et le père. Elle est systématisée dans une étude de 1923, *Une névrose démoniaque au XVII^e siècle*, concernant le cas

¹⁶ *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess*, 224. Traduction dans Luisa de Urtubey, 33 (citée par moi).

¹⁷ *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess*, 227. Traduction dans Luisa de Urtubey, 35 (citée par moi).

¹⁸ Luisa de Urtubey, 176-178.

de Christoph Haizmann¹⁹, un peintre autrichien ayant signé un pacte avec le diable – à l’instar de Faust –, torturé par la pensée d’appartenir corps et âme à l’Esprit Malin, puis délivré de sa possession dans la chapelle de la Vierge à Mariazell. Je ne m’attarderai pas aux très intéressants fantasmes du diable hermaphrodite, qui traduisent – selon Freud – la projection d’un désir homosexuel sur la figure du père, ainsi qu’un complexe de castration, car ces considérations ne concernent qu’accessoirement le fil rouge du présent article. Freud entreprend aussi une analyse poussée des circonstances dans lesquelles Christoph Haizmann en est venu à détester son père, à lui être « hostile » et à le craindre, que je ne résumerai pas. Ce qui me semble digne d’être retenu ici, c’est une formulation de l’équivalence entre le diable et le père, très claire dans les fantasmes du névrosé du XVII^e siècle, qui a des implications profondes sur l’étude de la genèse de la pensée religieuse.

Il y a là un processus psychique qui nous est bien connu, la décomposition d’une représentation impliquant opposition et ambivalence en deux contraires violemment contrastés. Mais ces contradictions dans la nature primitive de Dieu sont un reflet de l’ambivalence qui domine des rapports de l’individu à son propre père. Si le Dieu bon et juste est un substitut du père, comment s’étonner que l’attitude opposée, de haine, de crainte et de récrimination, se soit formulée dans la création de Satan ? Le père serait par conséquent le modèle primitif et individuel aussi bien de Dieu que du Diable. Les religions porteraient alors l’empreinte ineffaçable de ce fait que le père ancestral était un être d’une méchanceté sans bornes, moins semblable à Dieu qu’au Diable.²⁰

La dernière phrase de la citation nous ramène en quelque sorte aux lettres à Fliess, où Freud – dans un état conscient, ou bien en rêve – fantasme sur des cultes primitifs centrés sur des figures simili-diaboliques et caractérisés par des débordements sexuels variés :

¹⁹ Christian Renoux, « Freud et l’affaire Haizmann », *Psychoanalytische Perspectieven*, 20, 2 (2002): 309-325.

²⁰ Freud, *Une névrose démoniaque au XVII^e siècle*, Traduit de l’allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1927, http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/11_une_nevrose_demon/une_nevrose_demon.pdf, 15.

Je suis près de croire qu'il faudrait considérer les perversions dont le négatif est l'hystérie comme les traces d'un culte sexuel primitif qui fut peut-être même, dans l'Orient sémitique, une religion (Moloch, Astarté). [...] Les actes sexuels pervers sont d'ailleurs toujours les mêmes, ils comportent une signification et sont calqués sur un modèle qu'il est possible de retrouver. J'ai rêvé donc d'une religion du diable extrêmement primitive dont les rites s'exercent en secret et je comprends maintenant la thérapeutique rigoureuse qu'appliquaient les juges aux sorcières.²¹

Dans ce contexte freudien, il est évident que le fantasme de la copulation avec le diable est lié à une figure paternelle, à un « père ancestral », à « un être d'une méchanceté sans bornes ». La liaison est explicite et supérieurement rendue dans *L'Anticristo* d'Alberto de Martino, dans une suite de séquences qui constituent une des plus belles illustrations visuelles du complexe d'Œdipe. Mais on trouve dans les autres films analysés dans le présent article des détails qui s'intègrent bien dans cet ensemble de significations symboliques. Dans *Häxan*, le diable fait partie d'une suite de nombreuses figures patriarcales qui doublent et prolongent l'autorité du père sur les enfants, notamment sur les filles : les maris, les curés et les inquisiteurs, plus tard les docteurs et les psychiatres. Deux des films mentionnés semblent articuler narrativement l'idée du manque des parents (du père), dans le fantasme d'un acte sexuel avec le diable. Rosemary, dans le film de Roman Polanski, se retrouve à New York sans père, ni mère, abandonné par un mari qui recherche plutôt la consécration professionnelle, et se voit donc amener à projeter toute son affection filiale sur un vieux couple qui vit dans le même immeuble, Roman et Minnie Castevet. Comme on l'a vu plus haut, Roman semble être le fils d'Adrian Marcato, sataniste célèbre. Roman et Minnie, dans leur dimension bénigne, liée à une affection normalement dirigée de Rosemary, sont des vieux très gentils et serviables, quoiqu'un peu excentriques, tandis que dans leur dimension maligne, liée à la culpabilité de Rosemary (elle est religieuse, ils ne le sont pas – au moins pas dans le sens classique), ils sont les chefs d'un culte satanique qui transforme la jeune femme en objet sexuel du diable et s'empare du fils né de cet accouplement pour en faire l'Antéchrist.

²¹ *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess*, 227. Traduction dans Luisa de Urtubey, 35-36 (citée par moi).

Randy, de *Angel above, Devil below*, est une très jeune fille en phase d'éveil sexuel. Le père est complètement absent de sa constellation familiale, alors que la mère est excessivement présente. Elle jouit de la vie et a une activité sexuelle effrénée. Pour l'imiter mais aussi pour la punir, la fille se masturbe et invoque le diable, que l'on pourrait voir, en des termes freudiens, comme un substitut du père absent. Il n'y a d'ailleurs pas beaucoup de différences entre la manière dont le diable apparaît à Randy et la manière dont le voit pour la première fois le peintre Christoph Haizmann, ce qui détermine Freud à le décrire comme un « substitut du père » : « un honorable bourgeois d'un certain âge, avec une barbe brune, un manteau rouge, un chapeau noir, la main droite appuyée sur une canne, un chien noir à côté de lui »²².

Il faudrait, à ce point, souligner l'influence de *L'Exorciste* de William Friedkin (1973) sur quelques films discutés ici. *L'Anticristo* se développe comme un pastiche du film de Friedkin, après avoir donné l'impression de se développer dans une voie originale; *Angel above, Devil below* contient une parodie d'exorcisme, destinée à faire rire les spectateurs... Mais cette influence se manifeste au-delà d'éléments superficiels repris tels quels de *L'Exorciste* (notamment le mélange de bile et de bave verte que régurgite Ippolita Oderisi), à savoir dans le schéma psychanalytique sur lequel se structure la narration. Dans *L'Exorciste*, on a une fille sans père, Reagan (nom que l'on pourrait rapprocher de celui de Randy), qui montre des symptômes de possession diabolique. Dans ses délires, elle fait aussi de nombreuses allusions à la sexualité ou devient même vulgaire et triviale par moments. Comme chez Reagan, il y a chez Ippolita un déchaînement, un libertinage et une libération du langage sexuel... Mais, puisque l'acte sexuel avec le diable manque chez William Friedkin, *L'Exorciste* ne peut servir que de repoussoir pour certains détails des films discutés ici²³.

Le sentiment de culpabilité n'est pas absent de ces fantasmes de copulation avec le diable « substitut du père », car ceci pousse trop loin le complexe d'Œdipe. Celles qui articulent ce fantasme se punissent de l'avoir imaginé en le parsemant de détails scabreux, dont le but principal est de les

²² Freud, *Une névrose démoniaque au XVII^e siècle*, 14.

²³ Mark Kermode, *Dans les coulisses de L'Exorciste ou la petite histoire du film le plus terrifiant de tous les temps* (Paris : Cinéditions, 2001).

en éloigner, de les aider à le refouler. Ippolita Oderisi mange du crapaud, boit du sang et lèche l'anus puant d'un bouc. Randy voit avec horreur sa vulve possédée par une force étrangère et hostile (cf. la « théorie du corps étranger » de Freud) qui la force à faire ce qu'elle ne voudrait pas, jusqu'au moment où elle découvre le vrai amour et une sexualité épanouie. Rosemary, après la nuit d'amour avec le diable et après avoir conçu l'enfant tant attendu, se punit soi-même de plusieurs manières, notamment à travers une sévère anorexie et à travers un changement brutal de l'aspect physique.

Mais ce ne sont pas là les seules ouvertures freudiennes qu'on peut faire à propos des films discutés. On sait qu'Ippolita Oderisi est paralytique et que le Dr. Sinibaldi n'attribue pas sa paralysie à des causes organiques, mais à « une hystérie provoquée par la frustration sexuelle ». Or, ce genre de diagnostic aurait pu être formulé par Freud lui-même, entre 1885, où il a fait une connaissance directe avec les méthodes thérapeutiques de Charcot, et 1895, année de parution de ses *Études sur l'hystérie*, livre publié en collaboration avec Josef Breuer. À Paris, Freud est impressionné de voir Charcot « induire des paralysies hystériques et les guérir par simple suggestion hypnotique »²⁴. De retour à Vienne, il essaie les mêmes méthodes de travail. Un article écrit sous l'influence de Charcot, « Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques », publié seulement en 1893 dans *Archives de neurologie*, distingue entre les paralysies « organiques » et « hystériques ». Les dernières sont locales et fixées, vaguement liées à des « lésions » matérielles, mais plutôt rattachées à des « lésions fonctionnelles ou dynamiques »²⁵, à des « troubles de la sensibilité »²⁶. La conclusion de Freud peut être considérée comme une parfaite description du cas Ippolita Oderisi, telle que le Dr. Sinibaldi aurait pu la faire plus en détail, avant de s'en aller et de laisser la jeune femme aux mains de l'exorciste :

²⁴ Peter Gay, *Freud, une vie*, Traduit de l'anglais par Tina Jolas (Paris : Hachette, 1991), 111.

²⁵ Dr. Sigmund Freud, « Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques », extrait des *Archives de neurologie*, n° 77 (1893), source en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5658888d.r=paralysies+motrices+organiques+et+hyst%C3%A9riques.langFR%20ftp://ftp.bnf.fr/565/N5658888_PDF_1_-1DM.pdf, 11-12.

²⁶ Freud, « Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques », 7.

En résumé, je pense qu'il est bien d'accord avec notre vue générale sur l'hystérie, telle que nous l'avons pu former d'après l'enseignement de M. Charcot, que la lésion dans les paralysies hystériques ne consiste pas en autre chose que dans l'inaccessibilité de la conception de l'organe ou de la fonction pour les associations du moi conscient, que cette altération purement fonctionnelle (avec intégrité de la conception même) est causée par la fixation de cette conception dans une association subconsciente avec le souvenir du trauma et que cette conception ne devient pas libre et accessible tant que la valeur affective du trauma psychique n'a pas été éliminée par la réaction motrice adéquate ou par le travail psychique conscient.²⁷

La psychanalyse freudienne, dont on a fait à juste titre quelques lectures critiques rajeunissantes²⁸, s'avère encore aujourd'hui une des meilleures grilles théoriques qu'on puisse utiliser pour l'interprétation de quelques perversions sexuelles qui ont eu une grande fortune cinématographique, dont l'acte sexuel avec le diable. Un film étrange des années 1960, *Mondo Freud* de Lee Frost (1966), montre la force des images et la réverbération des métaphores freudiennes. Ce film qui – prenant pour prétexte l'idée de la caméra cachée – dévoile toute une série de perversions sexuelles courantes de par le monde, invite les spectateurs à devenir « citoyens » d'un monde étrange, « a Freudian world, a world of sex and sex symbols and the strange, unusual laws that govern them »²⁹. Un des spectacles les plus inoubliables (dans le bon, comme dans le mauvais sens du terme) donnés dans *Mondo Freud* est la messe noire que des satanistes portoricains élèvent en l'honneur de Satan, préparant une vierge de dix-sept ans en vue du sacrifice sur l'autel du Prince des Ténèbres ! Il est vrai que Freud est pour Lee Frost un simple prétexte pour des mises en scène trompeuses, adroites et choquantes mais, s'il fallait utiliser ce film comme une métaphore, comme un *analogon*, on pourrait dire que toutes les créations cinématographiques discutées dans le présent article appartiennent à un tel *Mondo Freud* sans limites...

²⁷ Freud, « Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques », 14.

²⁸ Michel Onfray, *Le Crépuscule d'une idole. L'Affabulation freudienne* (Paris : Grasset, 2010).

²⁹ <https://vimeo.com/307365846> (trailer du film).

BIBLIOGRAPHIE

- Baxstrom, R. and T. Meyers. *Realizing The Witch: Science, Cinema, and the Mastery of the Invisible*. New York: Fordham University Press, 2015.
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London : Routledge, 1993.
- De Lancre, Pierre. *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*. A Paris : Chez Jean Berjon, 1612.
- De Lancre, Pierre. *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*. Paris : Aubier-Montaigne, 1982.
- De Saint André. *Lettres à quelques-uns de ses amis au sujet de la magie, des maléfices et des sorciers*. À Paris : Chez Charles Osmont, 1725.
- Dubal, Rosette. *Psychanalyse du diable. Essai*. Paris : Corrêa, 1953.
- Elliott, Dyan. *Fallen Bodies. Pollution, Sexuality, and Demonology in the Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- Freud, Sigmund. *Une névrose démoniaque au XVII^e siècle*, Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty. 1927. http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/11_une_nevrose_demon/une_nevrose_demon.pdf
- Freud, Sigmund. « Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques ». *Archives de neurologie*, n° 77 (1893). Source en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5658888d.r=paralysies+motrices+organiques+et+hyst%C3%A9riques.langFR%20ftp://ftp.bnf.fr/565/N5658888_PDF_1_-1DM.pdf
- Freud, Sigmund. *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*, Translated and Edited by Jeffrey Moussaieff Masson. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1985.
- Gay, Peter. *Freud, une vie*, Traduit de l'anglais par Tina Jolas. Paris : Hachette, 1991.
- Kermode, Mark. *Dans les coulisses de L'Exorciste ou la petite histoire du film le plus terrifiant de tous les temps*. Paris : Cinéditions, 2001.
- Nathan, Tobie. *Le Sperme du diable. Éléments d'ethnopsychothérapie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.
- Onfray, Michel. *Le Crépuscule d'une idole. L'Affabulation freudienne*. Paris : Grasset, 2010.
- Renoux, Christian. « Freud et l'affaire Haizmann ». *Psychoanalytische Perspectieven*, 20, 2 (2002) : 309-325.

- Schreck, Nikolas. *The Satanic Screen. An Illustrated History of the Devil in Cinema*. London: Creation Books, 2001.
- Stevenson, Jack. *Witchcraft through the Ages. The Story of Häxan, the World's Strangest Film, and the Man Who Made it*. Godalming: FAB Press, 2006.
- Tohill, Cathal and Pete Tombs. *Immoral Tales. European Sex and Horror Movies 1956-1984*. New York: St Martin's Griffin, 1994.
- Urtubey, Luisa de. *Freud et le diable*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983.

Ioan Pop-Curșeu (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) is, since 2020, Professor at the Faculty of Theatre and Film, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, where he taught for 13 years. He has defended his first PhD dissertation at the University of Geneva in 2007 (*De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, theatre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*), and the second at the Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca in 2011 (*Magic and Witchcraft in Romanian Culture*). In 2015, he defended his habilitation dissertation at Babeș-Bolyai University and in 2016 he became a member of Academia Europaea, section: Film, Media and Visual Studies. His research interests are concerned with film aesthetics, art criticism and image theory, nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft. He wrote around 150 articles on various themes, writers and films. His most important books on the topic of witchcraft are: *Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități* (2013), *Iconografia vrăjitoriei în arta religioasă românească. Eseu de antropologie vizuală* (2020, in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu).

Link to an academic profile: <https://ubbcluj.academia.edu/IoanPopCur%C5%9Feu>

Film comme non-film – Samuel Beckett et le spectacle vivant de l'angoisse

NOEMINA CÂMPEAN*

Abstract: *Film as Not-Film – Samuel Beckett and the Vivid Show of Anxiety.*
This paper aims to offer a psychoanalytic reading of the living suffering of Samuel Beckett concerning the trauma of birth doubled by the sin of being born with particular reference to his theatrical work *Film* from 1965. In *Film* the real nothing is converted into the image of multiple eyes (“I”s) which, beyond the idea of tragedy, translates the multiple division of the subject into Eye and Object, an *acting out* of the self-consciousness through the concentric circles of the anxiety. In this sense, the theatrical play between *in-between* and *out-between* grasps anxiety as the symptom of every event of the real. With his (not)film, Beckett represents I and Eye, Not I and Not Eye at the same time.

Keywords: nothingness, I, eye, language, anxiety, real.

Une lettre envoyée

Écrivant de la littérature à l’intersection entre le théâtre et le cinéma, entre les genres et les modes de ceux-ci, Samuel Beckett (1906-1989) reste préoccupé pendant toute sa vie par l’être imparfait et par le processus de la création, d’où la problématique de l’individu *pas tout à fait né*. Une existence en proximité, une présence à moitié ou un être tronqué sont des états prédominants

* Membre du Forum du Champ Lacanien Roumanie. Email : noemina.campean@gmail.com

dans les écrits beckettien qui témoignent de l'obligation esthétique de l'auteur de donner de la forme à l'informe (ou à l'incrédible d'Ion Barbu, si l'on force la comparaison) et de guérir des effets catastrophiques du fait d'être né :

chaque jour envie
d'être un jour en vie
non certes sans regret
un jour d'être né¹

Bien sûr, l'entrée proprement dite de *Sam* en psychanalyse² suite à des sensations physiques qui traduisent une douleur psychique aiguë, l'analyse bénéfique avec Wilfred R. Bion³, commencée pendant la période de deuil d'après la mort de son père (attaque cardiaque, 1933), mais aussi après la mort symbolique de son second père – James Joyce⁴, donne des résultats qui confirment, au niveau des productions littéraires, la vive souffrance de la négation de la vie, mais aussi les bénéfices du *manque* de temps de l'état intra-utérin... Car on ne pouvait pas dénommer autrement le temps de la création de Beckett qui n'existe pas mais se fige, est inconnu mais soumis à la perte tel le Paradis et pourtant le retour au rien ou le virage en cercle ne peuvent pas le comprendre. Des proses courtes telles *Murphy* (1938) ou la trilogie *Molloy* (1951, 1955), *Malone meurt* (1951, 1956, contenant le texte psychanalytique célèbre « Nothing is more real than nothing ») et *L'Innommable* (1953) traitent donc de la douleur d'exister, primordiale à l'angoisse⁵ – étant

¹ Samuel Beckett, *Poèmes suivis de Mirlitonades. Poezii urmate de Mâzgălituri* (Pitești : Paralela 45, 2004), 86.

² Beckett entre dans les séances de psychanalyse avec des symptômes divers, y compris somatiques : dépression exagérée, coups de froid sans cause, kystes, attaques de panique, sensations de suffocation, furoncles, invocation de fluides intestinaux ou dans le cerveau.

³ Jeu de mots en faveur de la psychothérapie bénéfique : Bion – *bios* (gr.) = vie, *Bi* – binarité vie-mort; *on* (angl.) comme continuation: *to go on*, l'alternance *on* et *no* spécifique à l'écriture beckettienne – aller ou ne pas aller plus loin.

⁴ L'amitié entre Samuel Beckett et James Joyce se brise lorsque Beckett a une relation amoureuse avec la fille de Joyce, Lucia.

⁵ Albert Nguyen, *Quand seuls restent les mots... Psychanalyste au son de l'époque*, chap. « Transmission de la psychanalyse » (Stilus, 2017), 100-106.

un affect d'avant l'accès au symbolique – d'un soi qui défile entre la vie et la mort, l'amour et la décomposition, à travers diverses peaux superposées⁶ qui défont un rien idéal, originaire.

Le soi d'un personnage innommé et immobile est en jeu, éparpillé dans les méandres du monde, le plus souvent hanté par l'image d'un jumeau non né ; il est restitué à *lui-même*, dans des *eaux troubles*, avec une mère *morte à enterrer, pas-encore-enterrée*, qui le prenait pour son père⁷. L'exil dans le monde passé à sa naissance de sa mère *non-affectueuse* (en fait, elle est Ma et non pas maman), équivalent à une désintégration⁸ et à une esthétique du déchet, trouve sa solution apparente dans l'embrassement bilingue du corps de la lettre, de la parole et ensuite de l'image – cas du film *Film*. Comment pourrait-on interpréter autrement l'écriture de Beckett dans une langue étrangère – le français, langue vivante et interrogée en permanence – et l'auto-traduction/ l'auto-interprétation en langue maternelle – l'anglais, langue morte, fictionnelle⁹ – que comme un déracinement irréversible et comme un essai d'appropriation du Nom du Père, tenant compte du fait que le père détient la loi, le nom et le symbolique ? Et non seulement cela, mais aussi l'art de la création masculine, de la procréation, à la différence du ventre-tombeau punisseur de la mère qui naît des personnes mi-vivantes et avec laquelle il entretient une relation d'amour-haine, une terreur liquéfactrice, dans sa formulation propre. Dans son théâtre, dans des pièces telles *En attendant Godot* ou *Fin de partie*, le désespoir issu du manque d'un père est déchirant : des enfants-messagers apparaissent sur la scène, des enfants qui n'appartiennent à personne, dont on ne sait pas d'où ils viennent ni où ils vont, l'un d'eux confirmant que Godot viendra pourtant... demain ou après-demain.

⁶ Dans le sens de l'interprétation de Didier Anzieu de « Beckett : auto-analyse et créativité » : la fluctuation des frontières du Moi psychique et du Moi corporel ; le Moi-peau.

⁷ S. Beckett, *Molloy, Opere III. Molloy. Malone murind. Nenumitul* (Jassy : Polirom, 2011), 13, 17 et 19.

⁸ S. Beckett, *Molloy*, 19 : « Se décomposer c'est toujours vivre, je le sais, je le sais, ne m'ennuyez pas, mais on n'est plus absolument entier ».

⁹ Samuel Beckett, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment* (London: John Calder, 1983), 171-2: « It is indeed becoming more and more difficult, even senseless, for me to write an official English. And more and more my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the Nothingness) behind it. »

Beckett surprend la structure psychique divisée de l'individu, le sentiment que celui-ci n'a plus rien à communiquer ou à espérer même dans son seul film pour le cinéma de 1965 mais placé en 1929, intitulé – l'autoréférentialité n'est pas étonnante – *Film* (mise en scène Alan Schneider, scénario S. Beckett, environ 17 minutes). Beckett décide de faire un film au début des années '60, à une époque où lui-même était déjà devenu metteur en scène de théâtre de sa propre œuvre, lorsque la cinématographie européenne est marquée par La Nouvelle Vague Française – Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Alain Resnais, Marguerite Duras, Robert Bresson et d'autres –, des figures de metteurs en scènes pour lesquels l'interaction hétérogène entre le théâtre et le film, *i.e.* la théâtralité de l'image cinématographique, visent et convergent vers une *théâtréalité*. Beckett n'opte pas seulement pour une théâtralisation du signifiant, mais aussi pour la *théâtréalisation* de la vie. Mais le désir de Beckett de faire des films prend ses racines, probablement, dans la lettre envoyée à Sergei Eisenstein le 2 mars 1936 avec l'intention d'étudier à l'Institut de Cinématographie de Moscou et de se rapprocher des maîtres russes du montage, Eisenstein et Poudovkine.

Film, en qualité d'œuvre cinématographique et non pas comme version de la pièce de théâtre, représente en fait un non-film – plutôt un non-film comme film, en considérant la réciprocité de l'équivoque –, un non-drame (aux accents de tragédie non réussie ou de vaudeville) centré sur l'angoisse d'un personnage hallucinatoire enfermé dans un paysage postapocalyptique ou de purgatoire. Si le film d'Ingmar Bergman *Persona* (1966), toujours aussi autoréflexif, nommé initialement *Kinematografi*¹⁰, une espèce de « cinématographe-essai », est un anti-film qui tient entre les coupures du début et de la fin, représentant « l'ontologie » propre de la cinématographie et traçant les contours d'une agonie personnelle de l'artiste-artisan, le film de Beckett, plus qu'un simple théâtre filmé et pourtant construit sur une non-narration, dénote l'imbrication du théâtre dans le film jusqu'à la transposition filmique non seulement des formes et des actions humaines,

¹⁰ D'autres titres suggestifs du film : *Sonate pour deux femmes/ Sonat för två kvinnor, Un morceau de cinématographe/ Ett stycke kinematografi, Opus 27.*

mais aussi de la vie interne du personnage : les moments de la nuit intérieure apparaissent comme une réalité visuelle. L'acte filmique beckettien, sur les traces de l'acte théâtral, rétablit le pouvoir de séduction d'un type de spectacle pessimiste et par endroits ironique qui semble descendre des œuvres d'André Gide ou de Luigi Pirandello, du théâtre fermé et cubiste d'Henrik Ibsen d'un côté (*Les Revenants/ Gengangere*, 1881) et de celui d'Auguste Strindberg de l'autre (*La Sonate des fantômes/ Spöksonaten*, 1907) où les souffrances passées, actuelles ou futures des personnages sont des réalités immédiates, ce qui fait que la douleur s'inscrit précisément dans leur destinée. Un spectacle propre et personnel d'un poète avec le désir indestructible qui résiste devant la mort, comme Guillaume Apollinaire dans *Zone* (vol. *Alcools*) ou Paul Celan dans *Fugue de mort/ Todesfuge*, poèmes où les objets perdent leur voile et leur fondement avec la destinée de recevoir un nom ou une identité, de devenir paroles-points-d'appui par l'art de la dénomination du réel, l'art de l'impossible qui « ne cesse pas de s'écrire » (Jacques Lacan dans *Encore*).

Le réel beckettien se dirige vers le réel de la clinique de la psychose. Plus encore, chez Beckett, « la déportation » du paysage immémorial de la lettre et de l'image que la lettre évoque – parce que *tout* porte l'empreinte grave de l'écriture – équivaudrait à une fragmentation et à une confrontation du moi avec sa propre mortalité parce que, en qualifiant sa pièce *En attendant Godot* de « jeu pour la survie » (« it is a game in order to survive ») et en explorant psychanalytiquement le réel du rien par le syndrome de la vie, un spectacle aussi vivant et organique que possible, *Sam* glisse l'angoisse dans l'espace entre les pensées et la chair, dans la combustion du corps comme existence de langage. On vise un rien et une perte au caractère absolu et irréversible, que le langage doit restituer de la fantomatique nuit intérieure :

... seul
à errer et à virer loin de toute vie
dans un espace pantin
sans voix parmi les voix
enfermées avec moi.¹¹

¹¹ Samuel Beckett, *Poèmes...*, 54.

E et O – vecteurs du spectacle

La thématique du jumeau imaginaire, véhiculée souvent en liaison avec la relation transférentielle entre Beckett et le psychanalyste Bion, apparaît dans *Film* aussi – c'est l'importance du second qui parle, se tait et/ ou filme, c'est la bataille du soliloque (dans la description de Beckett) où le sujet se met en acte, et non pas dernièrement, ce sont les deux visages inséparables de Janus : l'analysant pour lequel la situation dans une (auto¹²)analyse influence de manière énigmatique et irrésistible sa propre écriture et l'analyste qui, suite à l'implication dans le processus psychanalytique, écrit les deux essais significatifs *The Imaginary Twin* (1950) et *Attacks of Living* (1958). Dans la prose de Beckett, des personnages tels Murphy, Molloy ou Malone alternent non seulement entre l'affirmation et la négation de la vie, mais aussi entre l'atomisation, l'identification et la désidentification presque agressive, représentant des moi extériorisés qui souffrent de douleurs empruntées à l'auteur, qui seront ensuite restituées à l'appartenant ou réintrojetées. Revenant, dans le film quasi-muet en blanc et noir *Film*, l'acteur-metteur en scène Buster Keaton, arrivé à la vieillesse, interprète (à peine à la fin) deux rôles : E et O, Eye et Object (L'œil et L'Objet), Beckett investiguant la division du sujet par l'appel au dicton philosophique de Berkeley « esse est percipi », être signifie être perçu/ percevoir. L'*objet* représente un nom souvent rencontré dans l'écriture de Beckett, qui existe pour quelque chose qui ne sait pas ce que cela signifie en fait, ayant le devoir de restaurer le silence et en quelque sorte, dans son obscurité et son caractère indéchiffrable, se prête à l'événement théâtral, également fluide et hybride, à une vivacité de la technique théâtrale. Deleuze se demande concernant *Film* : « Comment nous défaire de nous-mêmes, et nous défaire nous-mêmes » ?¹³. Comment peut-on échapper au poids du regard de l'autre ou à l'œil anthropophage de la caméra ? Comment Beckett crée-t-il le spectacle dans un film expérimental à partir de l'agonie du fait d'être perçu ?

¹² Avec référence à la remarque de Steven Connor de l'ouvrage *Beckett and Bion* présentée à la conférence *Beckett and London*, Goldsmiths College, London, 1998 : « having broken off analysis, the only route to psychic reparation lies in the reincorporation of its procedures. »

¹³ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement* (Paris : Les Éditions de Minuit, 2006), 97.

Il y a trois moments-clés. Dans un premier moment, l'Objet fuit le long d'un mur en cachant son visage dans un « angle d'immunité » (la description de Beckett) – un angle de 46° , un vide géométrique très bien calculé d'où l'œil observe le protagoniste qui se rend compte qu'il est observé et cache son regard.



L'Objet rencontre un couple, une femme et un homme engagés dans une discussion, les deux prennent peur, le personnage continue sa fuite, la femme chuchote le seul son du film *Ssshhh*, empêchant de la sorte son partenaire de commenter ce qu'il voit, signe que le spectacle s'impose devant la parole, que le son est possible seulement en présence de l'absence, accentuant le gouffre entre l'Acte et la Parole ou, pourquoi pas, entre l'époque du film muet qui s'était terminée depuis quelque temps et une légitimité du silence dans la seconde vague du modernisme cinématographique. Voici ce qu'affirme Beckett à ce propos : « Writing becomes not easier, but more difficult for me.

Every word is like an unnecessary stain on silence and nothingness.»¹⁴ Ensuite, l'Objet entre dans un bâtiment et la femme qui le voit dans le vestibule prend peur et tombe de l'escalier.



Dans le deuxième moment, l'Objet entre dans sa chambre dans une tentative de s'évader des cercles concentriques de l'angoisse (« absolute street, absolute exterior, absolute transition, absolute interior ») et, par d'innombrables

¹⁴ Remarque prise du film documentaire de Ross Lipman de 2015, *Notfilm* (Milestone Film & Video, Inc.), qui met en discussion le film de Beckett : background, genèse, fondement philosophique, travail proprement dit, etc., arrivant à la conclusion que *Film* représente « an expression of Samuel Beckett's own distaste for the public eye. » À la fois, le documentaire intègre des fragments des rares enregistrements audio de la voix de Beckett, mais aussi des photos d'archive précieuses, l'aversion de l'écrivain envers le fait d'être filmé ou pris en photo étant connue.

mouvements répétitifs, couvre les trous blancs des murs, le miroir, les yeux saillants d'un dieu sumérien représenté dans une photogravure, les yeux des animaux de la chambre (un chien, un chat, un perroquet, un carassin doré), déchire les photos qui perforent le temps en différents stages de la vie. Élargissant la sphère de l'interprétation, il est l'Homme aux loups regardé par des dizaines de paires d'yeux.



La caméra demeure située derrière le personnage objet, elle veut capter, l'objet doit se cacher en jouant naturellement (conformément à l'injonction de metteur en scène de Beckett) jusqu'au troisième moment lorsque, la conscience endormie et sous la menace des yeux de la chaise-longue, l'Objet en état de terreur expulse son jumeau – l'Œil.



C'est seulement quand O s'endort que l'on peut voir son visage dans un moment d'inquiétante étrangeté (Freud et l'expérience de *Das Unheimliche* pourrait être cité ici), une angoisse originaire visant d'un côté le manque d'objet ou la séparation (de la mère ou du phallus, telle qu'elle est définie par Freud dans *Inhibition, symptôme, angoisse*) ou, d'un autre côté, l'angoisse correspondante à l'objet *petit a*, ce qui demeure exclus par excellence (bien que cela soit intime) et incompatible avec la représentation, à l'articulation entre désir, jouissance et angoisse. Sans aucun miroir devant lui, l'Objet s'(auto)reconnaît le double dans le réel, et non pas dans l'imaginaire comme il l'avait fait jusqu'à présent. Cela parce que dans les yeux de l'endormi se reflètent les yeux du double, de l'image spéculaire, une vision subjective presque impossible, obscure et pourtant menaçante qui apparaît dans le réel –

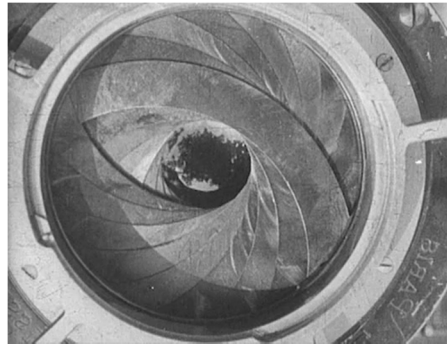
l'angoisse en qualité de « symptôme type de tout événement du réel »¹⁵, l'angoisse comme le seul affect qui ne ment pas, un pressentiment hors du doute, comme manifestation et/ ou nom¹⁶ du réel en dehors du symbolique. Il s'agit du Réel lacanien qui trace les contours d'un au-delà impossible du langage, puisque le réel ne peut pas être symbolisé ni nommé. On sait que dans la psychanalyse lacanienne le Réel est le troisième élément après le Symbolique et l'Imaginaire et qu'il ne peut être défini qu'en relation avec ceux-ci. Ayant l'intuition exceptionnelle de la chose psychanalytique (*das Ding/ la chose*) comme ce qui se situe en dehors du langage et de l'inconscient, le trou impossible à imaginer et le manque du manque dans l'angoisse, ayant ensuite l'intuition que ce qui attire est à la fois ce qui angoisse, une objectualité de l'objet survient chez Beckett précisément à cause d'un excès de réel, à cause d'une certitude terrible – l'individu est situé toujours dans la machine infernale de la dénomination du réel. Bien sûr, ce que l'on peut nommer un instant de perception de la perception a lieu, de perception du soi (prenant en considération le dicton de Berkeley) à une double échelle, car l'Objet devient Œil et l'Œil devient objet, se regardant se regarder soi-même dans les yeux – un *acting out* de la conscience de soi.



¹⁵ Colette Soler, *Les affects lacaniens* (Paris : PUF, 2011), le chapitre sur l'angoisse, 15-45. « J'ai évoqué l'angoisse "affect type de tout avènement du réel", l'expression ne réfère plus seulement à l'objet *a*, mais à tout ce qui se présente comme hors scène, du symptôme jusqu'aux effets de la science." (28)

¹⁶ Jacques Lacan, *Séminaire XXII. R. S. I.* (online Staferla.free.fr), 90.

À l'apparition du double, l'Objet couvre ses yeux, stupéfié. Le même visage dans un close up dévorateur, le même effet sur le corps, mais une vue (vision ?) monoculaire, un œil couvert de bandages, renvoi non masqué à l'œil de l'incipit de *Film*, à l'œil coupé d'*Un chien andalou* de Luis Buñuel (1929), ou à l'omniprésence de l'appareil à enregistrer des images de *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929)¹⁷.



Ainsi, l'Objet n'est pas aveugle, il se contamine seulement d'une vision distorsionnée de l'Œil de Beckett, lequel, au début des années '60, souffrait de cataracte, et demande explicitement une captation des images trouble, myope, non cristalline. On peut se demander ce qui se retrouve à la fin du spectacle de la vie, lorsque le dieu a déjà été détruit et la mémoire abolie ; quelle résolution théâtrale propose la coupure en deux de l'alter-ego beckettien : la Mort ? La nuit noire de l'homme d'avant sa naissance ? L'angoisse du vide après chaque œuvre terminée qui provoquerait le retour des angoisses anciennes ?

Il s'agit de rejoindre le monde avant l'homme, avant notre propre aube, là où le mouvement au contraire était sous le régime de l'universelle variation, et où la lumière, se propageant toujours, n'avait pas besoin d'être révélée. Ainsi, procédant à l'extinction des images-action, des images-perception et des images-affection,

¹⁷ Le rapprochement n'est pas aléatoire : l'opérateur de *Film* a été le frère cadet de Vertov, Boris Kaufman (1906-1980).

Beckett remonte vers le plan lumineux d'immanence, le plan de matière et son clapotement cosmique d'images-mouvement.¹⁸

L'angoisse sans remède

Le désir manifeste de l'auteur de *Film* de toucher à l'inintelligible va de pair avec l'incapacité de la caméra de représenter l'impossible, c'est-à-dire de se mettre en simultanéité avec la conscience du protagoniste, d'où le problème évident d'établir un point de vue unitaire et le rapprochement du style indirect libre de la littérature. Le personnage de Buster Keaton interprète bien en jouant mal (comment en serait-il autrement ?) car s'il avait bien joué, il se serait suicidé – le seul acte qui ne se rate pas.

Le visage de pierre de l'acteur Keaton, fracturé, placé dans un horizon de la dégradation, postulant la qualité d'objet esthétique fini du film-non-film, vise le vieillissement cinématographique du visage sous l'œil de la caméra qui agit comme une blessure : à la différence des moyens techniques du théâtre, ici la persistance de la douleur d'exister et la confrontation de l'individu avec sa propre mortalité se rendent visibles, s'enregistrent et s'archivent ; l'angoisse et sa spectralité ne peuvent être enlevées d'aucune création beckettienne. D'un autre côté, le spectacle du réel de *Film* pourrait traduire la reconstitution cinématographique d'une séance psychanalytique, où le patient doit non seulement parler, mais aussi écrire et extérioriser un monologue intérieur par des images (différent donc du monologue intérieur fabriqué du film), cas où nous nous permettons de mettre l'intimité à côté du jeu réversible entre *entre/ en-vers (in-between)* et *de dehors (out-between)* – une extériorité intimisante, une extériorité intime, l'extimité¹⁹. Beckett constate²⁰

¹⁸ G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, 100.

¹⁹ Le mot « extimité », proposé par Jacques Lacan dans le *Séminaire VII: L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)* dans le contexte de la reprise de la *Chose* freudienne comme vacuole (*das Ding*) – en liaison avec la Grotte d'Altamira – et dans le *Séminaire XVI (D'un Autre à l'autre, 1968-1969)*, repris ensuite par le psychiatre Serge Tisseron dans *L'intimité surexposée*, signifie le désir de rendre visible les aspects du soi pertinents pour la connaissance de l'intimité. Tisseron prétend que l'extimité s'oppose à l'exhibitionnisme qui est pathologique, répétitif et redevable à un rituel morbide. En 1985, reprenant le *Séminaire VII* de Lacan, Jacques-Alain Miller considère que *l'extime* représente ce qui est le plus près, le plus intérieur, tout en restant extérieur. D'ailleurs, Michel Tournier publie en 2002 un *Journal extime*.

que « there is no normal eye in the picture », une homophonie interprétative qui résonne avec l'inconscient: Beckett est I (moi) et Eye (œil), Not I²¹ et Not Eye à la fois, créant un film-non-film avec un nouveau langage cinématique qui résulte non pas dans une impossibilité de la continuation secondée par une renonciation partielle spécifique au théâtre de l'absurde, mais dans un spectacle sur le bord, dans lequel l'objet paradoxal de l'angoisse *est* et *n'est pas* présent en même temps, d'où l'importance de l'avant-scène sans laquelle la scène n'existerait pas, du personnage Godot qui doit arriver de quelque part, d'une scène de derrière la scène, de la Bouche qui monologue sur un fond de corps peint en noir ou du corps démembré imaginé par l'auteur de *L'Innommable*, exemples qui confirment le regard du personnage Objet au-delà du cadre de l'écran et de la visée de l'œil de la caméra. Des coulisses dans une ombre blanche, non définie, une scène minimale en marge du spectacle qui contrôle la scène principale et la maintient *vivante* – préfigurant le film de télévision d'Ingmar Bergman *Après la répétition* (*Efter repetitionen*, 1984) qui redéfinit le concept de « cinématographe de chambre » d'après le modèle de la « pièce de chambre » d'August Strindberg. À la tombée du rideau, le metteur en scène s'approprie l'instant de la mort, et la scène d'*Efter repetitionen* se « restreint » à un *theatrum mundi*, dénonçant les répétitions de la vie et les visions artistiques sur le théâtre. Dans *Film*, le rôle de l'objet de l'angoisse entretient avec le sujet une relation d'exclusion intérieure, inclusion extérieure, parce que des lignes littéraires fréquentes telles « ma naissance a été ma mort »²² ou « Ma vie a été toujours future »²³ ne traduiront jamais autre chose que l'angoisse sans remède d'une vie sans remède. Non pas en dernier lieu, le réel du personnage Objet ne représente pas le rien, mais l'impossibilité du rien, fait prouvé par la file de signifiants de la scène de la chambre qui doivent être remédiés, chassés ad litteram de la scène.

²⁰ Dans le même film documentaire de Ross Lipman.

²¹ Avec référence à *Not I*, un bref monologue dramatique écrit par Beckett entre le 20 mars et le premier avril 1972, où une Bouche de femme relate quatre incidents de sa vie. C'est une image logorrhéique et épurée du manque sur la scène.

²² Voir Beckett, *A piece of Monologue* (1977-1979).

²³ Voir Beckett, Hamm dans *Fin de partie*, 245.

BIBLIOGRAPHIE

- Anzieu, Didier. « Beckett: auto-analyse et créativité ». *Revue Française de Psychanalyse*, Tome LVI, no. 2 *Devenir psychanalyste ?*, avril-juin (1992).
- Beckett, Samuel. *Așteptându-l pe Godot. Eleutheria. Sfârșitul jocului*. Trad. Gellu Naum et Irina Mavrodin. Bucarest : Curtea Veche, 2007.
- Beckett, Samuel. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Éd. Ruby Cohn, London : John Calder, 1983.
- Beckett, Samuel. *Opere III. Molloy. Malone murind. Nenumitul*. Trad. par Gabriela et Constantin Abăluță, Ileana Cantuniari. Jassy : Polirom, 2011.
- Beckett, Samuel. *Poèmes suivis des Mirlitonades. Poezii urmate de Mâzgălituri*. Trad. par Dinu Flămând. Pitești : Paralela 45, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2006.
- Kaltenbeck, Franz. « La Psychanalyse depuis Samuel Beckett ». *Eres*. « Savoirs et clinique », no. 6, 1 (2005) : 191-200.
- Lacan, Jacques. *Séminaire XXII. R. S. I.* online Staferla.free.fr.
- Lacan, J. *Séminaire X. L'Angoisse*. Staferla.free.fr.
- Nguyên, Albert. *Quand seuls restent les mots... Psychanalyste au son de l'époque*. Stilus, Collection Nouages, 2017.
- Oppenheim, Lois (éd.). *Palgrave Advances in Samuel Beckett Studies*. Londres : Palgrave Macmillan, 2004.
- Paraskeva, Anthony. *Samuel Beckett and Cinema*. Bloomsbury Academic, 2017.
- Soler, Colette. *Les affects lacaniens*. Paris : PUF, 2011.

Filmographie (et sources des images)

- Film by Samuel Beckett*, Alan Schneider, prod. Evergreen Theatre, Inc., 1965, 24 minutes.
- Notfilm*, film documentaire de Ross Lipman, Milestone Film & Video, Inc., 2015, 130 minutes.

Noemina Câmpean (b. 1987, Tîrgu-Mureș) is an independent researcher and a member of the Forum of the Lacanian Field Romania. She holds a PhD Summa cum laudae in Literature at Babeș-Bolyai University in Cluj-Napoca (2016) and a doctoral scholarship at the Romanian Academy in Bucharest with the thesis August Strindberg and Ingmar Bergman. Comparative Perspectives on the Pain of the Innocent, published in 2018

(Școala Ardeleană & Eikon Cluj Napoca). She organized the International Conference on Cinema, Theatre and Psychoanalysis in collaboration with the Faculty of Theatre and Film at BBU (2018, 2019). She published articles on the polymorphic relations between cinema, theatre and psychoanalysis in Studia Universitatis Petru Maior. Philologia, Les Cahiers Echinoc, Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philosophia, Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica, International Journal on Humanistic Ideology, Inter-zis etc. Research fellowships at Jean Moulin Lyon 3 University, France, and at the University of Copenhagen, Denmark.

STUDIES AND ARTICLES

THEATRE AND PERFORMANCE

L'acte manqué dans La Cantatrice chauve : un discours réussi

GIOVANNI ROTIROTI*

Abstract: *The Parapraxis in The Bald Soprano: a Successful Speech.* This paper is about Parapraxis in the *Cantatrice chauve*, which Ionesco associates with politics. The unconscious knowledge of the *Cantatrice chauve* (*The Bald Soprano*) is the knowledge of comedy and tragedy; it is a form of knowledge which leads man towards an empty word which can no longer be articulated in meaningful speech. The nagging antinomies of common life emerge in the background. There is an endless dialectic that crosses time and history, life and death, joy and pain. There is an unsolved conflict that the *Cantatrice chauve* holds together, thus repeating the trauma of separation and the breakdown of community ties. The tragedy of language is that you can only live in a subjective way. It is a communication which affirms the absence of communication, opening up the tragicomic horizon of language and disintegrating the power which underlies the language of communication.

Keywords: parapraxis, speech, language, communication, knowledge, enigma.

L'acte manqué est un acte par lequel un sujet substitue, malgré lui, à un projet qu'il vise délibérément, une action ou une conduite imprévue¹. Comme pour le lapsus, Sigmund Freud fut le premier, à partir de *L'interprétation des rêves*, à attribuer une véritable signification à l'acte manqué en montrant qu'il faut le mettre en rapport avec les motifs inconscients de celui qui le commet.

* Professor at the Department of Literary, Linguistics and Comparative Studies, L'Orientale University of Naples. E-mail: rotirotigr@inwind.it

¹ Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi* (Roma-Bari: Laterza, 1990), 46-47.

L'acte manqué, ou acte accidentel, devient l'équivalent d'un symptôme dans la mesure où il est un compromis entre l'intention consciente du sujet et son désir inconscient.

C'est en 1901, dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, que Freud donne, avec beaucoup d'humour, les meilleurs exemples d'actes manqués en utilisant de nombreuses histoires fournies par ses disciples, comme celle racontée par Hanns Sachs : lors d'un dîner conjugal, l'épouse se trompe et place à côté du rôti, au lieu de la moutarde réclamée par son mari, un flacon dont elle se sert pour soigner ses maux d'estomac. Les Viennois ont toujours eu un goût prononcé pour les interminables récits de lapsus et d'actes manqués qu'ils transformaient en histoires drôles².

À leur suite, Jacques Lacan se révélera dans ce domaine l'un des meilleurs commentateurs de Freud. Notamment en 1953, dans *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, il donnera de l'acte manqué cette définition : « Pour la psychopathologie de la vie quotidienne, autre champ consacré par une œuvre de Freud, il est clair que tout acte manquée est un *discours réussi*, voire joliment tourné [...] »³.

C'est à ce propos, c'est-à-dire que « tout acte manqué est un *discours réussi* », que je voudrais faire quelques considérations sur le lapsus d'un acteur qui a donné le titre à l'anti-pièce d'Eugène Ionesco : *La Cantatrice chauve*. Comme on le sait déjà, selon le témoignage d'Eugène Ionesco, il ne manquait que le titre définitif de la pièce avant de la mettre en scène. Et ici, Ionesco, dans son histoire, fait intervenir le « hasard ». Le titre de la pièce *La Cantatrice chauve* est un lapsus commis par un acteur lors des répétitions. Henri-Jacques Huet, en répétant le monologue du Rhume, transforme une « cantatrice blonde » en « cantatrice chauve ». Ionesco considérait ce lapsus comme « génial » pour donner le titre à la pièce et il n'a par la suite donné aucune explication sur ce choix délibéré. Voici la citation :

La version roumaine [de la pièce] s'appelait *Englezește fără profesor*. [...] Le titre: « L'anglais sans peine » ne convenait pas à Bataille, à cause de la confusion qui pouvait se faire. [...] Si Bataille ne voulait pas appeler la

² Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse* (Paris : Fayard, 1997), 20.

³ Jacques Lacan, *Écrits*, Vol. I (Paris : Seuil, 1966), 147.

pièce « L'anglais sans peine », c'est à cause de la confusion qui pouvait se créer avec la pièce de Tristan Bernard *L'anglais tel qu'on le parle*. J'avais proposé « Big ben folies » puis « Une heure d'anglais » puis « L'heure anglaise ». Les membres de la troupe préféraient un autre titre. C'est Jacques Huet qui donna ce titre involontairement par un lapsus linguae. En répétant son monologue : « le rhume » que disait le pompier, Jacques Huet prononça au lieu de « une cantatrice blonde » une cantatrice chauve. J'ai sauté sur l'occasion et j'ai demandé que « la cantatrice chauve » fût le titre de la pièce. Après une légère hésitation, le titre fut accepté. Et c'est ainsi que « la cantatrice chauve » s'appela *La Cantatrice chauve*. (J'ai remplacé alors dans le monologue « la cantatrice blonde » par « une institutrice blonde ».)⁴

Dans la logique freudienne de la *Psychopathologie de la vie quotidienne*, nous savons qu'un acte manqué doit satisfaire certaines conditions : il ne doit pas dépasser une certaine mesure qui est établie par notre appréciation de la normalité ; il doit être d'une perturbation temporaire ; et nous ne devons rien ressentir de sa motivation profonde⁵.

En réalité, pour Ionesco, il n'a pas été facile de trouver un titre adéquat à cette pièce. L'auteur avait d'abord pensé à *L'Anglais sans peine*. Puis il avait pensé à *L'Heure anglaise*, puis à *Big Ben Folies*, puis à *Une heure d'anglais*, puis à *Il pleut des chiens et des chats*. Ionesco avait compris que donner de tels titres contribuerait à conférer à la pièce une connotation excessivement britannique et finirait par compromettre tout son travail. Il en comprenait le risque et préférait donc attendre. Ce fut en effet une hésitation fructueuse. Ainsi, lors des répétitions d'acteurs, quelque chose d'inattendu se produisit, quelque chose de totalement inattendu suggérant à Ionesco la solution à son plus gros problème. En fait, pour donner le titre final à la pièce, Ionesco s'est servi de ce lapsus d'acteur. Le lapsus est un acte manqué ; donc, inconsciemment, dirait Lacan, c'est un discours réussi.

De ce point de vue, *La Cantatrice chauve* n'est pas seulement le titre donné à une pièce d'avant-garde dada-futuriste-surréaliste qui s'intitulait *Englezește fără profesor*, mais c'est un don de l'inconscient, un événement

⁴ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris : Gallimard, 1962), 179-180.

⁵ Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne* (Paris : Payot, 1973).

auquel Ionesco sera nécessairement appelé à répondre, peut-être pour toute sa vie, parce que ce n'est pas seulement une de ses inventions, ni une trouvaille, mais c'est avant tout une invention de l'Autre, c'est-à-dire un acte tout à fait inconscient.

Comme vous pouvez le constater, ici se joue le destin du sujet humain dans son expérience du langage et du secret de l'Autre. Cette expérience, nous dit Ionesco, a à voir avec l'étonnement, l'inhabituel, le dépaysement, c'est-à-dire avec une sorte d'abandon de la réalité. Et la réalité, nous le savons depuis Freud, est toujours psychique. Ionesco déclare dans ses *Notes et contrenotes* qu'il s'était produit en lui à partir de ce moment-là une sorte d'effondrement du réel. Les mots étaient devenus des écorces sonores, même les personnages s'étaient vidés de leur psychologie et le monde était apparu sous un jour inhabituel, peut-être sous son vrai jour, au-delà des interprétations et d'une causalité arbitraire. Voilà le témoignage d'Eugène Ionesco lui-même sur *La Cantatrice chauve* :

Pourtant, le texte de *La Cantatrice chauve* ne fut une leçon (et un plagiat) qu'au départ. Un phénomène bizarre se passa, je ne sais comment: le texte se transforma sous mes yeux, insensiblement, contre ma volonté. Les propositions toutes simples et lumineuses, que j'avais inscrites avec application sur mon cahier d'écolier, laissées là, se décantèrent au bout d'un certain temps, bougèrent toutes seules, se corrompirent, se dénaturèrent. Les répliques du manuel que j'avais pourtant correctement, soigneusement copiées, les unes à la suite des autres, se dérèglèrent. Ainsi, cette vérité indéniable, sûre : « le plancher est en bas, le plafond est en haut ». L'affirmation — aussi catégorique que solide : les sept jours de la semaine sont lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi, dimanche — se détériora et M. Smith, mon héros, enseignait que la semaine se composait de trois jours qui étaient : mardi, jeudi et mardi. Mes personnages, mes braves bourgeois, les Martin, mari et femme, furent frappés d'amnésie : bien que se voyant, se parlant tous les jours, ils ne se reconnurent plus. D'autres choses alarmantes se produisirent : les Smith nous apprenaient la mort d'un certain Bobby Watson, impossible à identifier, car ils nous apprenaient aussi que les trois quarts des habitants de la ville, hommes, femmes, enfants, chats, idéologues, portaient le nom de Bobby Watson. Un cinquième personnage, inattendu, surgissait enfin pour aggraver le trouble des ménages paisibles, le capitaine des pompiers

qui racontait des histoires dans lesquelles il semblait être question d'un jeune taureau qui aurait mis au monde une énorme génisse, d'une souris qui aurait accouché d'une montagne ; – puis le pompier s'en allait pour ne pas rater un incendie, prévu depuis trois jours, noté sur son agenda, qui devait éclater à l'autre bout de la ville, tandis que les Smith et les Martin reprenaient leur conversation. Hélas ! Les vérités élémentaires et sages qu'ils échangeaient, enchaînées les unes aux autres, étaient devenues folles, le langage s'était désarticulé, les personnages s'étaient décomposés ; la parole, absurde, s'était vidée de son contenu et tout s'achevait par une querelle dont il était impossible de connaître les motifs, car mes héros se jetaient à la figure non pas des répliques, ni même des bouts de proposition, ni des mots, mais des syllabes, ou des consonnes, ou des voyelles !

Pour moi, il s'était agi d'une sorte d'effondrement du réel. Les mots étaient devenus des écorces sonores, dénuées de sens ; les personnages aussi, bien entendu, s'étaient vidés de leur psychologie et le monde m'apparaissait dans une lumière insolite, peut-être dans sa véritable lumière, au-delà des interprétations et d'une causalité arbitraire.⁶

Dans un autre texte d'Eugène Ionesco nous lisons que *La Cantatrice chauve* est une « énigme », une énigme que Ionesco tentera de déchiffrer à partir de la question freudienne sous les restes masqués et familiers du mythe d'Œdipe. Dans *Œdipe roi* de Sophocle, nous découvrons que le Sphinx est appelé « la chienne qui chantait » :

Comment était-ce, quand il y avait la chienne qui chantait, vous ne disiez rien ? [...] Cette énigme, il n'était pas donné au premier venu d'en donner le mot – il y fallait le don de divination [...]. J'arrive alors, moi qui ne sais rien, Œdipe la dupe, et je suis venu à bout du Sphinx.⁷

Déchiffrer l'énigme du Sphinx n'était pas donné au premier venu. C'est le Sphinx qui pose l'énigme à Œdipe. Le Sphinx est celui qui pose la question abyssale à l'homme. Pour Ionesco *La Cantatrice chauve*, comme le

⁶ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, 250-252.

⁷ Sophocle, *Œdipe roi*, Trad. du grec ancien par Jean Grosjean, Préface et dossier de Jean-Louis Backès, Notes et lexique de Raphaël Dreyfus, Notice sur *Œdipe roi* de Pasolini par Romain Berry (Paris : Gallimard, 2015), v. 396.

Sphinx pour Œdipe, est donc aussi une énigme. Il a le « statut officiel » de la tragédie (et en même temps de la comédie) familiale. Son nom ne cache ni ne révèle, mais seulement fait des allusions, ce qui conduit *La Cantatrice chauve* à dépasser l'opposition traditionnelle entre le secret et la révélation. Selon Ionesco, ceux qui assistent à la représentation de *La Cantatrice chauve* ressentent une profonde précarité derrière les histoires drôles des personnages. Les acteurs se déplacent sur la scène comme des étrangers et ont presque le statut de *témoins infidèles* de l'événement mystérieux qui les a frappés. Derrière l'absurdité de la situation se cache un *malentendu* terrible qui semble investir ce qui est le plus profond de la communauté.

Le savoir de la *Cantatrice chauve* est le savoir de la comédie et de la tragédie ; c'est une connaissance qui conduit l'homme vers une parole vide qui ne peut plus s'articuler dans un discours significatif. Les antinomies lancinantes de la vie commune émergent en filigrane. Sur la scène, il y a une dialectique sans fin qui traverse le temps et l'histoire, la vie et la mort, la joie et la douleur. Il y a un conflit sans solution que *La Cantatrice chauve* tient ensemble, répétant ainsi le traumatisme de la séparation et de la rupture du lien communautaire. La tragédie du langage est ce que l'on ne peut vivre que de manière subjective. C'est une communication qui affirme l'absence de communication, ouvrant l'horizon tragicomique du langage et désintégrant le dispositif du pouvoir qui sous-tend le langage de communication.

La Cantatrice chauve nous amène à explorer le secret de l'origine, à la lueur aveuglante et monstrueuse qui est la noirceur de l'origine. C'est une connaissance qui vient de l'expérience de l'effondrement du réel. C'est un savoir qui découle de la passion du monde et se manifeste comme une énigme non résolue avec la force incendiaire des mots qui se brisent en mille morceaux sonores.

Ce que Ionesco découvre avec étonnement et qui finit par le bouleverser et le faire trembler, c'est l'expérience du mot vidé de tout sens. L'écrivain situe le caractère traumatique de cet événement sous le signe d'Œdipe. Cela concerne le moment inévitable de la subjectivité en tant que moment rétroactif dans l'élaboration d'une expérience communautaire déchirante.

En exposant l'événement traumatique jusqu'à l'expérience des contraires et au caractère énigmatique du réel, on peut dire que la « Cantatrice » est « chauve » et, en même temps, ne l'est pas. Elle se pose comme une énigme

à la place de la fracture du lien social avec le mot. L'énigme ne consiste pas simplement en un changement et en une possibilité du nouveau, mais implique un travail lent et laborieux pour que quelque chose de l'énigme puisse se produire. Le temps de l'énigme est le présent, comme l'indiquent les 17 coups lancinants et absurdes de la « pendule anglaise » de la pièce. La dimension diachronique est inessentielle dans l'ici et maintenant du spectacle. Le passé présent et le présent passé rejoignent l'horizon synchronique de l'acte théâtral. Il s'agit de la subjectivité elle-même exprimée par la flexion du nom et de la parole, dans le lapsus linguae de la « cantatrice », dans les replis et les résonances métaphoriques de la mémoire, dans sa relation avec le réel traumatique. Cela signifie essentiellement deux choses à propos de l'acte psychanalytique qui est en question :

1) Ionesco se réapproprie son passé en le mettant en scène dans le présent, ce qui ne peut se produire que s'il y a une impossible équivalence entre le passé et le présent. Cette équivalence est donnée selon Lacan par la synchronie du signifiant.

2) S'il y a une primauté de la synchronisation entre le passé et le présent, cela implique que la signification doit être placée entre parenthèses et que, par conséquent, la suspension du sens est la condition pour créer un court-circuit entre le passé et le présent.

Cet acte psychanalytique est reproduit au théâtre par Ionesco. De plus, pour Ionesco, cet acte est secret ; et cela doit le rester, sinon ce n'est pas un véritable secret. Voilà ce que dit Mary, qui est le porte-parole de l'auteur dans cette « anti-pièce » d'Eugène Ionesco :

Elisabeth et Donald sont, maintenant, trop heureux pour pouvoir m'entendre. Je puis donc vous révéler un secret. Elisabeth n'est pas Elisabeth. Donald n'est pas Donald. En voici la preuve : l'enfant dont parle Donald n'est pas la fille d'Elisabeth, ce n'est pas la même personne. La fillette de Donald a un œil blanc et un autre rouge tout comme la fillette d'Elisabeth. Mais tandis que l'enfant de Donald a l'œil blanc à droite et l'œil rouge à gauche, l'enfant d'Elisabeth, lui, a l'œil rouge à droite et le blanc à gauche ! Ainsi tout le système d'argumentation de Donald s'écroule en se heurtant à ce dernier obstacle qui anéantit toute sa théorie. Malgré les coïncidences extraordinaires qui semblent

être des preuves définitives, Donald et Elisabeth n'étant pas les parents du même enfant ne sont pas Donald et Elisabeth. Il a beau croire qu'il est Donald, elle a beau se croire Elisabeth. Il a beau croire qu'elle est Elisabeth. Elle a beau croire qu'il est Donald: ils se trompent amèrement. Mais qui est le véritable Donald? Quelle est la véritable Elisabeth? Qui donc a intérêt à faire durer cette confusion? Je n'en sais rien. Ne tâchons pas de le savoir. Laissons les choses comme elles sont. (*Elle fait quelques pas vers la porte, puis revient et s'adresse au public*) Mon vrai nom est Sherlock Holmes.⁸

Donc, avec Mary, le secret n'est finalement pas révélé. L'étendue de la vérité du secret reste au-delà de toute mesure. Ce secret impossible à révéler est pour Ionesco le secret de l'homme moderne. Le souvenir de ce secret est celui du non-deuil ou du deuil impossible. C'est un vide de représentation qui est transmis sous forme d'objet secret crypté, résistant au deuil et s'insinuant comme une idole inattaquable dans un amalgame de vérité et de mensonges.

Peu d'écrivains, comme Eugène Ionesco, ont été témoins du secret, du désastre, de la catastrophe, du maintien du droit au secret dans un deuil sans fin fait de mots et d'écritures. Après l'expérience historique d'Hiroshima, après la découverte des fours crématoires d'Auschwitz et des trains de la mort en Transnistrie, après l'horreur des totalitarismes idéologiques et de la bombe atomique, il s'est agi pour Ionesco non seulement de la destruction du monde, des hommes, des femmes, mais nous avons surtout assisté sur la scène à la mort des mots. Les mots se sont décomposés, brisés, émiettés, vidés, s'effondrent en mille morceaux. Seule la puissance verbale de l'hystérie de Marie pourra dire quelque chose autour de ce secret inexprimable, dans le poème, *Le Feu*, qui est le dernier témoignage authentique de la parole :

MARY : Je vais vous réciter un poème, alors, c'est entendu ? C'est un poème qui s'intitule *Le Feu* en l'honneur du Capitaine.

⁸ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, in *Théâtre complet*, éd. par E. Jacquart (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991), 37.

LE FEU

Les polycandres brillaient dans les bois

Une pierre prit feu

Le château prit feu

La forêt prit feu

Les hommes prirent feu

Les femmes prirent feu

Les oiseaux prirent feu

Les poissons prirent feu

L'eau prit feu

Le ciel prit feu

La cendre prit feu

La fumée prit feu

Le feu prit feu

Tout prit feu

Prit feu, prit feu.

Elle dit le poème poussé par les Smith hors de la pièce.⁹

Le poème de Mary parle d'un secret très difficile à révéler. Précisément parce que ce feu nous a montré le terrible épilogue auquel conduit la « rhinocérite », c'est-à-dire la maladie psychique qui avait frappé, comme en témoigne Ionesco dans *Rhinocéros*, les intellectuels de la « Jeune génération » roumaine dont Eugen Ionescu faisait partie¹⁰. Selon Ionesco, ce sont précisément les intellectuels rhinocérisés qui ont historiquement eu la responsabilité de la propagation de la maladie psychique dans la société civile roumaine¹¹. Cette culpabilité retombe essentiellement sur ses amis qui ont été enchantés par l'extrémisme politique de la Garde de fer.

Dans ses ouvrages autobiographiques publiés en France, en se référant aux années angoissantes passées dans son pays d'origine, Ionesco notait qu'en Roumanie il y avait une société philosophique extrêmement dangereuse pour la vie démocratique du pays. Cette société de pensée, dirigée par un

⁹ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, 37.

¹⁰ Cf. Giovanni Rotiroti, « La monstruosité de l'Autre : Ionesco et la Jeune génération », *Caietele Echinox*, vol. 37 (2019), 240-251. Doi : 10.24193/cechinox.2019.37.18

¹¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*.

professeur d'université (Le Logicien de *Rhinocéros*), s'était convertie à la Légion mystique de l'Archange Michel du sinistre Codreanu et appartenait à la famille spirituelle de la Garde de fer. D'après les témoignages de ses étudiants, on sait que ce professeur était doué d'un fort charisme socratique, célèbre parmi les étudiants de Bucarest. Après son séjour en Allemagne en 1933, Nae Ionescu laissait présager à ses élus une « communauté politique et spirituelle » de droite qui aurait dû capter le malaise social provenant des masses de jeunes cultivés sans emploi et mécontents de la vie civile qu'ils menaient dans leur pays¹². Cette « communauté spirituelle et politique » aurait donc dû transformer ce malaise juvénile en sens révolutionnaire, pour la rédemption de la patrie. En fait, cela aurait été une révolution anti-institutionnelle et anti-libérale. Ionesco dit que les représentants de cette communauté philosophique et politique ont envahi tous les journaux, les revues et la radio. Ils donnent des cours à l'université, organisent des conférences dans les théâtres de la capitale, écrivent des livres, parlent, parlent et couvrent tout avec leur vacarme. Leur vision du monde est devenue dominante et ceux qui ne se soumettent pas à eux seront perdus.

Il existe en Roumanie une société philosophique portant le nom d'un professeur fasciste et qui groupe soixante jeunes philosophes. Nous savons combien sont dangereuses, efficaces, ces sociétés de pensée. Ces soixante ou soixante-dix idéologues se réunissent, discutent, se préparent : ils sont « mystiques », légionnaires ou pré-légionnaires, c'est-à-dire membres de la famille spirituelle Garde de fer, des germes, des ferments, ils sont soixante-dix, ils deviendront cent, deux cents mille, ils envahissent les journaux, les revues. Ils donnent des cours à la Faculté, des conférences, écrivent des livres, parlent, leurs voix couvrent tout. Ce sont les conséquences de l'Histoire. Leur vision du monde est en train de vaincre. Alors, nous serons perdus.¹³

¹² Giovanni Rotiroti, *La Comunità senza destino. Ionesco, Eliade, Cioran all'ombra di Criterion* (Florence : Alefbet, 2007).

¹³ Eugène Ionesco, *Présent passé, Passé présent* (Paris : Mercure de France, 1968), 163.

Voici le long fragment d'une lettre, assez connue par les ionescologues pour son importance historique (mais peu citée pour ses implications politiques), qu'Eugen Ionescu envoya à Tudor Vianu en 1945 :

La génération *Criterion*, la fière « jeune génération » d'il y a quinze, dix ans, s'est décomposée, a disparu. Aucun d'entre nous n'a encore quarante ans – et nous sommes terminés. D'autres, tant, morts.

Votre génération est beaucoup plus chanceuse. Beaucoup plus solide, d'ailleurs. Nous avons été des écervelés, des pitoyables. En ce qui me concerne, je ne peux pas me reprocher d'être fasciste. Mais on peut reprocher cela à presque tous les autres : Mihail Sebastian avait gardé un esprit lucide et un honneur authentique. Quel dommage qu'il ne soit plus ! Cioran est ici, exilé. Il admet de s'être trompé, dans sa jeunesse. Il m'est difficile de le lui pardonner. Mircea Eliade est arrivé ou arrive ces jours : pour lui, tout est perdu, du moment où « le communisme a gagné ». Celui-là est un grand coupable. Mais lui aussi, Cioran aussi, et l'imbécile de Noica, et le gros Vulcănescu, et tant d'autres (Haig Acterian !, Mihail Polihroniade) sont les victimes de l'odieux Nae Ionescu. Si Nae Ionescu n'était pas (ou s'il ne s'était pas embrouillé avec le Roi) nous aurions eu, aujourd'hui, une génération de dirigeants de grande valeur, entre 35 et 40 ans. À cause de lui, ils sont devenus des fascistes. Il a créé une stupide, affreuse Roumanie réactionnaire. Le deuxième coupable est Eliade : à un moment donné il a failli adopter une position de gauche.

Quinze ans sont passés depuis : Haig Acterian, Polihroniade avaient été des communistes. Ils sont morts à cause de leur entêtement et de leur bêtise. Eliade a entraîné lui aussi une partie de « ses collègues de génération » et toute la jeunesse intellectuelle. Nae Ionescu, Mircea Eliade ont été ignoblement écoutés. Qu'en serait-il si ces gens étaient de bons maîtres. A côté d'eux, [Nichifor] Crainic ne compte pas.

À cause de Nae Ionescu, Haig Acterian et Polihroniade sont morts. Et l'imbécile grossier Costin Deleanu et le poète Horia Stamatu sont des fugitifs en Europe (nous les verrons en France un jour), tout comme Eliade, tout comme Cioran, ou Amzăr.

Et les autres imbéciles sont inutilisables: le vaurien Paul Sterian (est-il toujours en Turquie?), l'enflé Vulcănescu, l'imbécile sec Ion Cantacuzino, l'arrogant, le nigaud, le grandiloquent Dan Botta, l'affecté, l'hypocrite

Constantin Noica, l'homme de rien Petru Manoliu. Certains morts à cause de leur bêtise ; d'autres des fugitifs à travers l'Europe, d'autres, heureusement, réduits au silence – toute la génération de *Criterion* est anéantie.

La fatalité les suit tous – également ceux qui ne se sont pas laissés attraper par la stupidité et la folie et ceux qui sont restés lucides. Des accidents obscurs et mystérieux sont survenus et les ont jeté, eux aussi, au-delà : une difficulté pour Alexandru Vianu, un chauffeur ivrogne pour Sebastian. Ils s'intègrent eux aussi dans le destin commun, ils sont solidaires tacitement. Seul est resté Petru Comarnescu, mais il n'était que l'imprésario, l'organisateur du *Criterion*, « l'animateur » ; il ne reste plus rien à animer et à organiser. En l'épargnant, le destin a voulu commettre une ironie, mettre davantage en évidence le vide autour de lui.

Quant à moi, j'ai abandonné la partie et j'ai fichu le camp : même si je retournais, puis-je me ré-enraciner ? Je les ai haïs tout le temps, j'ai lutté contre eux, ils m'ont haï, eux aussi – mais sans eux, mes ennemis, je me sens seul. J'étais maudit à les haïr et à être attaché à eux : avec qui continuer le dialogue ? Je porte le même signe, moi aussi.

Mihail Sebastian avait été, jadis, mon ennemi (quand il faisait partie de la bande de Mircea Eliade). Il était devenu maintenant un ami, un frère. Qu'aurait-il été utile maintenant : et à la culture roumaine, et à nous, ses amis. Il était devenu mature, grave, profond. Il s'était libéré des doctrines de Mircea Eliade et de Nae Ionescu. Même ainsi je me réjouissais de le voir.

Emil Gulian est-il rentré de Russie ? Est-il libéré ? Ils ne sont même pas restés que quelques *rari nantes in gurgite vasto*. Il ne reste plus que Comarnescu. [...]

Je me rends compte que c'est bien – du point de vue « historique » – qu'il en était ainsi. Le mal était incurable. Il fallait être nettoyé. La maladie nazie, les traditionalismes, « le spécifique ethnique », la haine contre l'universel – devaient être supprimés aux racines.¹⁴

Et voici le fragment d'une autre lettre envoyée à Comarnescu :

¹⁴ Bogdan Ghita, *Eugène Ionesco un chemin entre deux langues, deux littératures* (Paris : L'Harmattan, 2011), 271-272 (traduction modifiée).

Je n'ai pas guéri dans mon esprit depuis la mort de Costin [Paul Costin Deleanu], Arșarvir [Acterian], Horia [Stamatu] duquel j'ai été détaché pour toujours et à jamais (le jour du Jugement dernier, je serai soit à gauche, soit à droite du père – et eux de l'autre côté, si je vais en enfer, ils iront au ciel, si je vais au ciel, ils seront en enfer...). Jamais, jamais nous ne nous tendrons la main : Dieu, Lui-même nous a séparés à jamais des autres, il nous a choisis, d'un côté, les autres de l'autre. Je ne peux pas vraiment voir Eliade et Cioran. Bien qu'Eliade et Cioran « ne soient plus des légionnaires » (disent-ils), ils ne peuvent plus rompre leur engagement pris une fois pour toutes, ils restent légionnaires pour l'éternité, même s'ils ne le souhaitent pas, car j'appartiens à ceux qu'ils voient comment une hyène (et moi, bien sûr, je leur apparais comme une hyène ; nous sommes des hyènes les unes pour les autres – et cela devient de plus en plus clair, tant qu'il y aura de l'histoire – et même plus tard). Seulement, toi tu restes optimiste. Et peut-être toi seulement tu as un cœur pur.¹⁵

Le secret dans l'œuvre d'Eugène Ionesco a un style similaire à celui de la scène de théâtre. La scène du secret consiste en une structure ouverte avec rideau, arrière-plan et couloirs, ainsi qu'une autre structure sombre et compacte, semblable à un mur, un bloc pour la réflexion ou la représentation. Le secret participe du lien et de la vérité, du plaisir et du fantasme, de la sphère intime et de ce qui peut être pensable. Lorsque le secret est révélé, il crée parfois du plaisir. En d'autres occasions, il révèle sa charge perturbatrice et non loin de l'origine et du dépaysement. Lorsque, au contraire, le secret se ferme sur lui-même, il est fatal, il bloque toute activité de pensée et de parole. Les secrets ont le don d'être transmissibles. Ils croisent les personnes, les communautés, les familles, les traditions culturelles et les générations. Autour du secret se noue le lien social et aussi sa rupture, non pas parce que le secret contient nécessairement la vérité, mais parce que le secret représente le travail de la vie psychique qui va à la recherche de la vérité.

Paul Racamier dans son œuvre nous parle du secret nocif qui se transmet de génération en génération dans les familles et les communautés

¹⁵ Lettre d'Eugen Ionescu à Petru Comarnescu du 7 janvier 1946, in *România literară*, n. 13, 8-14 avril (1993), 10.

intellectuelles¹⁶. Ce secret est souvent lié à un traumatisme, entouré de honte et de culpabilité, il ne sera ni dit, ni nommé, ni pensé. Le deuil, de ce fait, ne pourra être fait, il sera encrypté dans la mémoire collective. Pour le sujet qui pousse la porte d'un professionnel, la parole, l'écoute bienveillante, le cadre sécurisant, contenant, vont être importants. Il a besoin d'être cru, d'être reconnu comme victime, de se sentir exister dans le regard de l'analyste en tant que sujet et non plus comme objet. L'interdit de dire doit être enlevé, le sujet doit parler des secrets, de la honte de la culpabilité, se réapproprier ce qui est sien et ce qui est à l'autre. Il n'a pas à porter les souffrances, les traumatismes de ses proches. Il doit être soutenu, aidé à reprendre confiance en lui. Sa subjectivité et sa créativité doivent être encouragées pour arriver peu à peu à dépasser son statut de victime. Être attentif à ce qu'il renvoie, respecter son cheminement, encourager ses avancées, être à l'écoute de ses retranchements.

Il y a donc de l'inexprimable, chez Ionesco, celui-ci se montre en secret dans son œuvre. De ce point de vue, il faut aussi comprendre qu'un acte psychanalytique peut permettre de dire l'inexprimable, avouer l'inavouable au-delà d'un possible pardon ou d'un pardon impossible. « Il m'est difficile de le lui pardonner », écrit Eugen Ionescu à propos d'un de ses meilleurs amis de *Criterion*.

Là où Jankélévitch soulignait l'impossibilité du pardon, puisque « le pardon est mort dans les camps de la mort »¹⁷, Derrida voit dans cette impossibilité la possibilité même d'un pardon digne de ce nom. S'il y a de l'impardonnable – écrit Derrida –, ce n'est pas parce que celui-ci échappe au pardon, mais c'est parce qu'il constitue plutôt l'objet même du pardon. L'impardonnable est selon Derrida « la seule chose à pardonner »¹⁸. Le pardon doit être ainsi pensé comme une aporie : « le pardon, s'il y en a, ne doit et ne peut pardonner que l'impardonnable, l'inexpiable – et donc faire

¹⁶ Paul-Claude Racamier, *Le génie des origines. Psychanalyse et psychoses* (Paris : Payot, 1992).

¹⁷ Cf. Vladimir Jankélévitch, *L'Imprescriptible. Pardonner? Dans l'honneur et la dignité*, Paris, Seuil, 1996.

¹⁸ Jacques Derrida, « Le siècle et le pardon », in *Le Monde des Débats* (Décembre 1999), 3 : <https://www.ufmg.br/derrida/wp-content/uploads/downloads/2010/05/Derrida-Jacques-Le-Siecle-Et-Le-Pardon.pdf>

l'impossible »¹⁹. « Il ne peut être possible qu'à faire l'impossible »²⁰. Être juste avec Ionesco, de ce point de vue, signifie aussi lui reconnaître le « statut » de victime de l'esprit totalitaire de son pays, chose qui lui donne son style, son langage et le fait reconnaître, sans aucune hésitation, comme le plus grand innovateur du théâtre français des années cinquante, avec Samuel Beckett.

BIBLIOGRAPHIE

- Derrida, Jacques. « Le siècle et le pardon ». *Le Monde des Débats*, Décembre 1999, <https://www.ufmg.br/derrida/wp-content/uploads/downloads/2010/05/Derrida-Jacques-Le-Siecle-Et-Le-Pardon.pdf>
- Derrida, Jacques. *Pardonner : l'impardonnable et l'imprescriptible*. Paris : L'Herne, 2005.
- Freud, Sigmund. *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris : Payot, 1973.
- Ghita, Bogdan. *Eugène Ionesco un chemin entre deux langues, deux littératures*. Paris : L'Harmattan, 2011.
- Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1962.
- Ionesco, Eugène. *Présent passé, Passé présent*. Paris : Mercure de France, 1968.
- Ionesco, Eugène. *La Cantatrice chauve*. In *Théâtre complet*, éd. par E. Jacquart. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.
- Ionescu, Eugen. « Lettre à Petru Comarnescu du 7 janvier 1946 ». *România literară*, n° 13, 8-14 avril 1993.
- Ionescu, Eugen. *Scrisori către Tudor Vianu, II, 1936-1949*, ediție îngrijită de Maria Alexandrescu Vianu și Vlad Alexandrescu, note de Vlad Alexandrescu. Bucarest : Éditions Minerva, 1994.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'Imprescriptible. Pardonner ? Dans l'honneur et la dignité*. Paris : Seuil, 1996.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.
- Laplanche, Jean et Jean-Bertrand Pontalis. *Enciclopedia della psicanalisi*. Roma-Bari: Laterza, 1990.
- Racamier, Paul-Claude. *Le génie des origines. Psychanalyse et psychoses*. Paris : Payot, 1992.

¹⁹ Jacques Derrida, *Pardonner : l'impardonnable et l'imprescriptible* (Paris : L'Herne, 2005), 32.

²⁰ Jacques Derrida, « Le siècle et le pardon », 3.

Rotiroti, Giovanni. *La Comunità senza destino. Ionesco, Eliade, Cioran all'ombra di Criterion*. Florence : Alefbet, 2007.

Rotiroti, Giovanni. « *La monstruosité de l'Autre : Ionesco et la Jeune génération* ». *Caietele Echinox*, vol. 37 (2019) : 240-251. Doi : 10.24193/cechinox.2019.37.18

Sophocle, *Cédipe roi*. Trad. du grec ancien par Jean Grosjean, Préface et dossier de Jean-Louis Backès, Notes et lexique de Raphaël Dreyfus, Notice sur *Cédipe roi* de Pasolini par Romain Berry. Paris : Gallimard, 2015.

Giovanni Rotiroti is Professor at Department of Literary, Linguistics and Comparative Studies, L'Orientale University of Naples. He is the author of the following books: *Il mito della Tracia, Dioniso, la poesia. Tra Nietzsche, Platone e Mallarmé. Saggi di estetica e di poetica sul neoclassicismo di Dan Botta (2000)*; *Dan Botta. Între poiesis și aisthesis (2001)*. *Il processo alla scrittura. Pratiche e teorie dell'ascolto intorno all'esperienza poetica della traduzione (2002)*; *Il demone della lucidità. Il «caso Cioran» tra psicanalisi e filosofia (2005)*; *La comunità senza destino. Ionesco, Eliade, Cioran all'ombra di Criterion (2008)*; *Odontotyranos. Ionesco e il fantasma del Rinoceronte (2009)*; *Il piacere di leggere Urmuz. Indagini psicanalitiche sui fantasmi letterari delle Pagine bizzarre (2010)*; *Il segreto interdetto. Eliade, Cioran e Ionesco sulla scena comunitaria dell'esilio (2011)*; *Il mistero dell'incontro (2012)*; *Dezvrăjirea lui Cioran (2016)*; *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore (2016)*; *Chipul Meduzei (2017)*; *Elogio della traduzione impossibile. Studi romeni di cultura letteraria, linguistica e comparata (2017)*.

Matheme of Phantasy and Object of Desire in Hamlet

LIVIA DIOȘAN¹

Abstract: “What is a father?” That is the question. This paper discusses *Hamlet* emphasizing the concept of desire and its formation for any human being. From a Lacanian psychoanalytical point of view, a difference between need, demand, and desire will be considered, in order to better understand how desire appears from the fabric of a topological surface and takes its place in the reality of the subject. Then the matheme of phantasy and the various objects that present themselves in *Hamlet*, namely Ophelia and others, as well as the stages of the relationship between Hamlet and his object will be analyzed. The analysis of the obsessional structure allows a better understanding of the movement of desire and action in *Hamlet*, without stating an obsessional structure in the character itself because what is interesting in the end is that Hamlet actually illustrates the place of desire for any human being. Following Lacan’s seminars, the paper will approach the relationship between faith and death, as well as the Borromean place of the Symbolic, with the consequences that emerge when the Symbolic crashes. This way, one could get closer to the fundamental question, pertaining to the function of the father and the unfortunate lifting of the veil that places Hamlet in an impossible position from which he cannot act to fulfill his destiny because the existence of desire is conditioned by the faith in death. The answer to the question would be that a father is seen in the context of actioning as a function, like a mathematical function, to orient the desire of the mother. Instead, in *Hamlet*, there is only legacy of a sin.

Keywords: desire, phantasy, phallus, object, father, law, symbolic, veil, matheme.

¹ PhD, Romanian Forum of the Lacanian Field, Centre for Applied Philosophy, Babeș-Bolyai University, Cluj Napoca, “Horea, Cloșca și Crișan” National College, Alba Iulia, Romania, liviadiosan@gmail.com

*Psychoanalysis deciphers the unconscious knowledge by
isolating the objects produced in the lack of the Other,
thus allowing the cure to operate on the phantasy.*
(Jacques Lacan²)

The drama of Hamlet is the encounter with death.
(Jacques Lacan³)

1. Matheme

1.1. Desire

Hamlet is a drama of desire. French psychoanalyst Jacques Lacan consecrated a large part of his seminar about desire, from 1959-1960, to *Hamlet*, offering a comprehensive and meticulous analysis of the place of desire and of the conditions of possibility of the place of human desire as it is illustrated by *Hamlet*. In Lacanian psychoanalysis, desire is understood as the “lack” that shifts and moves any speaking subject to wish for more. Desire is delineated as a fundamental lack that constitutes any speaking subject as such. The object that causes any human desire in motion is the “phallus”, the signifier of lack. For the duration of the entire play, Hamlet the son vacillates between “bestial oblivion or some craven scruple of thinking too precisely on th’event” (4. 4.) because the phallus detains and trammels the subject in suspension. Hamlet’s phallic identification⁴ points the way to the idea that as long as he is within identification, he is the object of the desire of the Other; and, in this case, the Other could indwell many others: the mother Gertrude, king Claudius, Laertes, even Hamlet the father. It is yet to be examined.

Hamlet’s encounter with the spectrum of his father is an encounter not with the dead father, but with death itself. The son inherits the legacy of the sin from his father: “GHOST. Adieu. Adieu. Adieu. Remember me.” (1. 5.)

² Lacan, Jacques, “Allocution sur les psychoses de l’enfant”, *Ecrits* (Paris: Seuil, 1966).

³ Lacan, Jacques, *Le Séminaire. Livre VI: Le désir et son interprétation*, English translation by Cormack Gallagher *The Seminar. Book 6: Desire and its interpretation*, www.lacaninireland.com, lesson from 8 April 1959, 201 (*Book 6* for further references).

⁴ Georgiou, Penny, *Lacan’s Hamlet*, www.londonsociety-nls.org.uk, 3.

Hamlet's procrastination and vacillation should be apprehended in relation to his phantasy and desire. We shall briefly turn our attention to what the French psychoanalyst Jacques Lacan called *phantasy* and the split or divided subject. This approach enables to conceptualize as well as contextualize desire in his seminars. What the window of phantasy delivers is nothing other than death: therefore, *death is a question of faith*. And, thus, an ethical question.

Phantasy has its own mathematical formula: $\$ \diamond a$ (*S barred poinçon a*). This formula can be read as "the divided subject ($\$$) in relation to (\diamond) the object that causes his or her desire (object *a*)". Phantasy is the pointer of desire since desire is developed and unfolded only through phantasy. Here, the small letter *a* names *the impossible object of desire*, which is *the phallic signifier of lack*. In *Hamlet*, Gertrude and Ophelia will come to take up, at different levels and under several circumstances, this phallic place⁵. Ophelia, as the object cause of desire in the structure of phantasy, goes through various stages of evolution, until she is desired only in so far as she is the *signifier of impossibility*, after her death. Lacan explains:

I recall what the S barred ($\$$) signifies: the S barred represents, takes the place in this formula of what it returns from concerning the division of the subject, which is found at the source of the whole Freudian discovery and which consists in the fact that the subject is, in part, barred from what properly constitutes it qua function of the unconscious. This formula establishes something which is a link, a connection between this subject as thus constituted and something else which is called small *a*. Small *a* is an object whose status what I am calling, this year, "constructing the logic of phantasy", will consist in determining – its status, precisely, in a relation which is a logical relation properly speaking.⁶

⁵ Calderon, Norman Marin, "A Lacanian Reading of *Hamlet*: The Mourning Subject of Desire", *Revista de Lenguas Modernas*, no 2 (2015), 28.

⁶ Lacan, Jacques, *Le Séminaire. Livre XIV: Logique du fantasme*, English translation by Cormack Gallagher *The Seminar. Book 14: Logic of Phantasy*, www.lacanireland.com, lesson from 16 November 1966 (*Book 14* for further references).

Yet, to begin with, desire for the speaking being always revolves around the demand of the Other, thus there is a logical problem of knowing how the demand of the Other and its function can be properly situated. Because the Other is the barred Other, as one can see on the graph of desire that Lacan constructed in his seminar of '58-'59, a seminar about the formations of the unconscious which precedes his seminar about *Hamlet*. There is a point of jouissance⁷ which can be located as jouissance of the Other. This point, as a point of jouissance, is one from which the jouissance of the Other is ensured, yet it is something that essentially traverses itself in the subject. It is a topological operation which, as we shall see, does not work in Hamlet as it is supposed to.

"Desire is only sustained by the relationship it disregards, the division of the subject to an object that causes it. This is *the structure of the phantasy*."⁸ For the neurotic, the phantasy stages an Other and its lack, which is its partner. And neurosis, with its two fundamental structures, hysterical and obsessional, enacts phantasy as relation between the divided subject (S barred) and object *a* – which is the object that causes desire, not the object of desire –, relation expressed by the veil of the phantasy. The whole problem with Hamlet is that the veil has been lifted by the father, a veil that under no circumstances should be lifted the way it happens to Hamlet the subject because this places him in an infernal and ghostly position of forever questioning about the reality of existence. When desire, which is an absolute condition, is court circuited like that, there is only one solution: death. Hamlet's death.

1.2. *Absolute Condition*

There are three standard clinical structures in classical psychoanalysis: neurosis, psychosis, and perversion. Neuroses are delineated as two, according to their relationship with desire: hysteria and obsession. If the hysterical

⁷ It is a point without which it is impossible to understand what is at stake in perversion, for example, says Lacan. See *Book 14*, lesson from 15 February March 1967, 116.

⁸ Lacan, Jacques, "Du 'Trieb' de Freud et du désir du psychanalyste", Summary of interventions from the colloquium at Rome university, January 1964, on the theme: "Technics and cases", *Ecrits* (Paris: Seuil, 1966), 853, emphasis ours.

subject supports desire as dissatisfied and dashes castration, the obsessional subject avoids his own desire and aims to cancel that of the Other. Whereas the pervert subject willingly poses as a victim of the desire to the Other that he works to afflict. For the psychotic subject, the non-extraction of the object has compromised the advent of the phantasy structure and the possible regulation of *jouissance* through access to desire⁹. Thus, the hysterical seeks the place of desire in the desire of the Other, the question being about the desire that he/she attributes to the Other as such, while the desire of the obsessional is the destruction of the Other, he/she tending to destroy his/her own object. The hysteric lives entirely at the level of the Other, the emphasis is to be at the level of this Other, and this is why the desire of the Other is so much needed, for without it the Other would be nothing but the Law. Therefore, the center of gravity of the entire movement of the constitution of a hysteria is at the level of the Other, whereas in obsession the search itself and the aiming of desire as such is constitutive since it is beyond any demand¹⁰.

There is something special about demand, it has its own properties: by the very fact that it is articulated as demand, it is a *demand for love*, for something that can be considered neither satisfaction, nor reply to another demand. And it does not matter if the other answers, by giving his or her presence or absence, here one can see, in demand as unconditional demand for love, the *introduction of the Symbolic order*. It means that there is also a *loss* in relation to need, since in this beyond of any demand the Other loses its preeminence, while need originates in the subject itself, not in the other.

Thus, the fundamental dimension of the human desire is this state of being unconditioned because it is an *absolute condition* which abolishes the dimension of the other since the other does not even have to reply with a yes or a no. Therefore, desire can be understood as being extracted from the ground of needs, but it is an absolute condition with respect to the Other in what concerns the demand for love from which any need is subtracted. "Desire is going to present itself as that which in the demand for love is a

⁹ *Cahiers cliniques de Nice*, <http://www.sectioncliniquedenice.fr/assets/ccn-11.pdf>, 6.

¹⁰ Lacan, Jacques, *Le Séminaire. Livre V: Les formations de l'inconscient*, www.staferla.fr, lesson from 14 May 1959, 400-401 (*Book 5* for further references).

pointer to any reduction to a need, because in reality that satisfies nothing other than one's self, namely desire as absolute condition."¹¹

As a matter of fact, in the Shakespearean drama *Hamlet* it is truly a matter of the signifier since any subject cannot cancel anything if it is not a signifier. Saying that something "is not" only brings upfront the very same cancelled thing as signifying. Only things that are formulated as demand can be canceled, however it is a demand for death which is at the same time a demand resulting in the destruction of the desire of the Other and all within which the subject is himself able to articulate. But, in order that the subject should not be himself destroyed, it is all the more necessary to isolate those parts of the discourse which can be conserved compared to those parts of the discourse which should by all means be cancelled: the never-ending story of yes and no as one can witness throughout the play. A game of separating what in the demand either conserves or destroys him, which is crucial for the preservation of the Other as such, "because the Other only exists as such at the level of signifying articulation"¹².

It is precisely a question of the signifier since there are two horizons of demand, the primitive demand addressed to the other, which is a demand for love and symbolizes the Other as such. Then, we must distinguish between the other as a *real object* capable of giving satisfaction and the Other as *symbolic object* capable of giving presence or absence. This Other "is the matrix within which there are going to crystallize these fundamental relationships which are at the horizon of every demand, and which are called on the one hand, love, on the other hand hate, and of course ignorance."¹³

1.3. *Topological Surface, Cut and Phantasy*

The establishment of phantasy essentially needs something, namely a substance or, better, a surface, a topological surface from which phantasy could take its material. It must be a closed surface, like a bubble, says Lacan, though not a sphere.

¹¹ Lacan, Jacques, *Book 5*, lesson from 7 May 1958.

¹² Lacan, Jacques, *Book 5*, lesson from 25 June 1958, 336.

¹³ Lacan, Jacques, *Book 5*, lesson from 2 July 1958, 499.

This surface which I call bubble has properly speaking two names: *desire and reality*. It is quite useless to exhaust oneself in articulating the reality of desire because, primordially, *desire and reality are related in a seamless texture*. They have no need of needlework; they have no need to be sewn together. There is no more “reality of desire”, we would say, than it would be correct to say “the back of the front”: there is one and the same fabric that has a front and a back. (...) This fabric is woven in such a way that one goes without noticing it, since it has no cut or stitches, from one to the other of its faces. And that is why, before you, I made so much of a structure like the projective plane, imaged on the board by what is called the mitre or the cross-cap.¹⁴

It is relevant to notice that there is only one face to this topological surface. Before any cut takes place, there is this distinction between the front and the back, and the Moebius strip is one structure which allows a discussion around the *topological surface of phantasy*. The relations of the subject to the Other in *Hamlet* imply a dimension that is not an intrinsic property of the surface. No matter what type of surfaces, it is in a third dimension that they take on their function. So, the dimension of the Other is a matter of distinguishing a front from a back on a topological surface, but even if necessary, it is not sufficient for the main character of the play, young Hamlet, to be able to distinguish between reality and desire. For that, it would be necessary to have a subject in question and thus, a cut is necessary on the afore-mentioned projective level that Lacan speaks of.

Every cut establishes a complete change in the structure of the surface, meaning that the entire surface becomes the object *a*. The entire surface becomes “a disc that can be flattened, with a front and a back, and you cannot pass from one to the other except by crossing an edge. This edge is precisely what makes this crossing impossible, at least this is how we can articulate its function. First of all, *in initio*, the bubble by this first cut – rich in an implication which does not leap to the eyes immediately – by this first cut, becomes an object *a*.”¹⁵

¹⁴ Lacan, Jacques, *Book 14*, lesson from 16 November 1966, 4, emphasis ours.

¹⁵ Lacan, Jacques, *Book 14*, 5.

If Lacan qualified phantasy as a “freeze frame”, it is decisive not to forget about the “edges” of an image by virtue of the formula of any topological surface: Vertices-Edges+Faces=Surface¹⁶. That is to say that the phantasy is the real “freeze” which, cut off from logical time, plunges Hamlet the subject and his destiny into a topology of the space of neurosis.

The *poinçon* from the matheme of phantasy remains an originally structured *vel* which depicts the relation of Hamlet to object *a*. It should be presumed or accepted as Lacan presents it by using Euler circles for the relation to the Other. So, in the formula of phantasy the *vel* is built from two logical operations which are called union and intersection, where union depicts the liaison of the subject to the Other and intersection defines object *a*. If one Euler circle is the subject not yet constituted and the other Euler circle is the Other, then the intersection of the two circles is the place where Lacan situates object *a*. This should be read as follows: that what appears and comes up from the relation of the subject to the object *a* is defined as a first circle, and then another circle, that of the Other, with the small *a* in their intersection. The subject can only be established in a relation of lack to this object *a* which is from the Other, at first, “except by wanting to be situated in the Other, also not to have it except amputated from this object *a*”¹⁷. Henceforth, object *a* is the result of these two logical operations: union and intersection.

Regarding the surface of a bubble that is the fabric of desire, on the plane of the imaginary relation, an explicitly inverse relation to the one that channels the ego to the image of the other is established. The ego is matter at hand to the avatars of the image, as a sham, as Claudius is, but it also establishes a perverted logical order in so far as it imprudently crosses the logical frontier which could expect that at some point in the creation of the structure that is presumed to be primordial, what is rejected can be called

¹⁶ “Any two polygonal decompositions have a common subdivision, using all the vertices and edges of the given decompositions and enough new edges to ensure that the surface is divided into polygonal faces; the number of vertices, edges and faces may be increased at will by subdivision, however the alternating sum $S = V - E + F$ does not change under either of the basic subdivisions, and thus is independent of the decomposition, this being the Euler characteristic for surfaces”, see Jonathan Hillman, “Graphs, Knots and Surfaces”, *The University of Sydney*, 2006, <https://www.maths.usyd.edu.au/u/jonh/gsk.pdf>, 13.

¹⁷ Lacan, Jacques, *Book 14*, 6.

“non-ego”. Lacan dismisses this idea, because “the coming into play of language in no way admits such a complementarity”. Talking about the function of *Verneinung* at Freud, “in this lack established by the structure of the bubble, which constitutes the stuff of the subject, there is no question of us limiting ourselves to the term, now obsolete, because of the confusions that it implies, of ‘negativity’. The signifier (...) is not simply what supports what is not there. The *fort-da*, in so far as it refers to maternal presence or absence, is not, here, the exhaustive articulation of the coming into play of the signifier. The signifier does not designate what is not there, it engenders it.”¹⁸

1.4. *Matheme of Phantasy*

For Jacques Lacan, phantasy is a formula, a “matheme” that can only be *written* and, as he postulates, mathemes are the only things that can be transmitted. Sigmund Freud too used the word “phantasy”, yet his conception has two extremities: on the one hand the content of the phantasy, and on the other hand the author of the phantasy. When talking about the content of the phantasy of the subject, of a speaking being, it is about a merger of elements which come from the subject’s experience on the one way and from the discourse of the Other on any other way, a discourse which precedes and surrounds a subject, yet at the same time it is a discourse that builds and arranges the subject. Then, when talking about the author of the phantasy, he or she is none other than the subject himself, in other words the speaking being who is born in a world of language, amongst other speaking beings.

Although Freud uses the designation “phantasies” in the plural, Jacques Lacan uses the concept “phantasy” only in singular. He places phantasy in its fundamental structure: $\$ \diamond a$. In this matheme, the phantasy writes a relation between two terms: the barred subject $\$$ and the object a . At the same time, Lacan says that any phantasy can be reduced to a single phrase, as, for example, the one that Freud wrote in his exploration of a clinical case: “A child is being beaten”. This phrase establishes two terms in a relation: a subject as already disappeared – called *aphanisis* – and an object as already appeared – called *phantasia*. The thesis that Lacan proposes is that in a

¹⁸ Lacan, Jacques, *Book 14*, 7.

personal analysis the subject discovers his own alienation in “the phantasy as motor of the psychic reality”. Starting from the seminar about the formations of the unconscious from 1958, Lacan placed the formula of the phantasy on his graph of desire, saying that phantasy is what masks desire.

In *Hamlet*, there is a relationship of inversion between demand and object *a*: the demand of the subject corresponds to the object *a* of the Other and the object *a* of the subject develops into the demand of the Other. This is what takes effect and appears for the prince of Denmark: on the one hand, what he aims at as object is the demand of the Other, and on the other hand what he demands, when he demands to grip object *a*, the ungraspable object of his desire, Ophelia for that matter, is the object *a* as the object of the Other. Of course, things must be extricated theoretically at a general level: if one talks about the obsessional subject, then the preeminence and stress is on the demand of the Other, taken as object of his desire, and if one talks about the hysteric subject, then the preeminence is on the object of the Other, taken as support for the demand that the subject produces. Therefore, it is so important to structurally enlighten the relationship of the barred Subject to object *a*, namely the topological support that one can grant to phantasy. The main trouble for Hamlet, for example, is the object from the formula of phantasy, object *a*, the object of desire which has no image. His phantasy will always land in a jam, a standstill because in his search for object *a*, the object cause of desire, he stumbles on the encounter with the specular image, *i(a)*. Hitherto, “the specular image is not just an illusion, it is fundamentally an error in so far as the subject miscognises (*s’y meconnaît*) himself in it. (...) in so far as the origin of the ego and its fundamental miscognition are here reassembled in the spelling; and in so far as the subject is mistaken he believes that he has his own image in front of him; if he knew how to see himself, if he knew, what is the simple truth, that there are only the most deformed relationships in any identifiable fashion between his left-hand side and his right-hand side, he would not dream of identifying himself with the image in the mirror”¹⁹.

¹⁹ Lacan, Jacques, *Le Séminaire. Livre IX: L’identification*, English translation by Cormack Gallagher *The Seminar. Book 9: Identification*, www.lacaninireland.com, lesson from 30 May 1962, 249 (*Book 9* for further references).

This function of the specular image in so far as it is referred to the miscognition of what I called above the most radical asymmetry is the one which explains the function of the ego in the neurotic. (...) I will show you how in another reference of the cut, the subject qua structured by the signifier can become the cut a itself. But it is precisely what the phantasy of the neurotic does not accede to because he searches for its ways and its paths along an erroneous passage. Not at all that the neurotic does not know very well how to distinguish, like any subject worthy of this name, $i(a)$ from a , because they do not have at all the same value, but what the neurotic seeks, and not without foundation, is to arrive at a through $i(a)$. The path along which the neurotic persists – and this is very tangible in analyzing his phantasy – is to get to a by destroying $i(a)$ or by fixing it.²⁰

There is an inherent relationship between the subject of language and his object of desire which is represented in Lacan by the aforementioned “matheme of phantasy”, that is, a type of framed subjective ghost or spectrum that regulates and structures any subject’s life: $\$ \diamond a$. In that respect, one can better understand the seriousness of the formula of phantasy in relation to the appearance and evolution of desire in a subject like Hamlet:

This is our starting point: through his relationship to the signifier, the subject is deprived of something of himself, of his very life, which has assumed the value of that which binds him to the signifier. The phallus is our term for the signifier of his alienation in signification. When the subject is deprived of this signifier, a particular object becomes for him an object of desire. This is the meaning of $\$ \diamond a$.²¹

Hamlet, the Shakespearean drama, epitomizes the abstruseness and enigma of all speaking beings: they are all trapped in the entanglements, the nets of desire and cannot hide from them. The enigma of Hamlet is the enigma of any human being as well; that is, humans are subjected beings, in lack, imperatively divided, always desiring the object that is lacking from the picture. For instance, in the case of Ophelia, Hamlet rejects her as an object

²⁰ Lacan, Jacques, *Book 9*, lesson from 30 May 1962.

²¹ Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 22 April 1959, 227-228.

of his love when she is still alive. He declares it to Laertes, but he does this when she is already dead, in the cemetery, deep in the muddy abyss of death. Hamlet desires Ophelia given that she is absent. As stated before, *lack opens the road to desire*. Lack makes humans desire. The object which causes desire, object *a* that originates desire, is the phallus, that is, the primordial signifier as *signifier of a lack*. And for this reason, Lacan advances the idea that, for Hamlet, the son of king Hamlet, Ophelia is *O'Phallos*. Still the real problem is, and it is the precise point when anxiety as the only non-deceiving affect appears, when the lack itself appears to be lacking: the dialogue between Hamlet and Gertrude testifies for such a dreadful and hopeless position, as we shall take notice further on.

2. Objects: Impossible Everywhere

A subject who commits himself as subject is the one who puts himself in the balance to decide between the two options, which are “nothing maybe” and “maybe nothing”, therefore he poses himself as something from the real in face of the Other, namely he specifies himself as impossible. It is this dimension that Hamlet himself incarnates because he is too much – it is his form of the impossible – and that once he tries to come out of his ambush position as a hidden object, he must be a nowhere object. Hence there is this everlasting situation in which he would be the one who is everywhere in order precisely to be nowhere. Such a taste for ubiquity may be found in any obsessional subject. Yet Hamlet is more than that, since one cannot simply identify a clinical structure in a drama character. He cannot be everywhere or at least he cannot be in several places at the same time; thus, he can nowhere be laid hold of.

If we meticulously follow Lacan in his seminar about anxiety²², the constitution of the object *a* between the subject and the Other is explained at its five levels: oral, anal, phallic, scopic, and vocal. The phallic object can be seen throughout the entire play *Hamlet*, in various forms and manifestations; the scopic object pertains to the specificity of the construction of the Other

²² Lacan, Jacques, *Le Séminaire. Livre X: L'angoisse*, 1960-1961, www.staferla.fr (Book 10 for further references).

and the veiling of the phantasy; the vocal object is mysteriously planted or, rather, unplanted when the poison is allegedly poured into the ear of Hamlet the king. All these objects are expressions of object *a* which, in the way of constitution of the subject in relation to the Other, lays in the intersection of the two Euler circles – the subject and the Other – because when the human being is born into language something from the organic being is lost: that is the lack of being. It is a loss which is at the same time fundamental and constitutive for any speaking being.

To say “lack of being” means to designate a place where the signifier representing the subject is missing: this lack of signifier is the condition for putting into this place an object. Later, in *Encore*²³, Lacan says about *a* that it is a simulacrum (*semblant*) of being²⁴, because the being of the subject is his being of jouissance. On the other hand, when we call *a* an object, this is only a metaphoric use of the term, borrowed from the subject-object relationship. In fact, the object *a* also appears in the Borromean knot, which belongs to the clinic from the last part of the Lacanian teaching, namely at the margins of the hole in the knotting of the three registers: Symbolic, Imaginary, Real. Therefore, as it appears in *Troisième*²⁵, the hole of the three registers has in its center a place, a *topos* which one can only plug with something, namely with the imaginary. However, this does not mean that *a* is imaginary, it only means that *a* is imagined with what one can imagine it: with what is being ingurgitated, with what is being excreted, with what makes gaze or, better, what tames the gaze, and with what makes voice. Object *a* is relatively at the margins of the hole of the Borromean knot.

Object *a* gives a written image, specifically the one which Lacan puts in the Borromean knot which, in fact, knots itself around the object *a*. There are two sides of this object *a*, one of them is as possible as it is real simply because it is written. Thus, the writing places itself as edge of the real, it is located on that very edge. For Lacan, logic, which is the science of the real, “could only clear its way from the moment when people had been able to sufficiently empty words of their meaning to substitute letters purely and

²³ Lacan, Jacques, *Le Séminaire. Livre XX: Encore*, 1972-1973, www.staferla.fr (Book 20 for further references).

²⁴ Lacan, Jacques, *Book 20*, lesson of 20 March 1973.

²⁵ Lacan, Jacques, *La Troisième*, 1974, http://www.valas.fr/IMG/pdf/la_troisieme_integrale.pdf, 65.

simply for them. The letter is in a way inherent to this passage to the real. (...) What we require in a mathematical logic, is very precisely the fact that nothing in the demonstration reposes on anything but a certain way of imposing on oneself a combinatorial perfectly determined by an interplay of letters.”²⁶

2.1. *Phallus*

The phallus is a ghost, it is the signifier of desire. The phallic object creates a mirage in the visual field²⁷: it is the imaginary effect of being surrounded by a series of reflections which act as inducements and lures and facades to the real object of quest. In *Hamlet*, the effect of such a lure is the displacement of Hamlet’s act into a whole collection of *faux pas* actions, all of which are deadly: Hamlet kills Polonius, he drives Ophelia to commit suicide, he is unable to counter the death of mother Gertrude, who swallows the poison that was meant for him, he kills Laertes, and, eventually he himself is touched by a deadly blow. And all these accidents take place without any glary intention: he alone commits actions that are unjust, but which are all misjudged, miscalculated, and, thus, are bungles.

We surely cannot fail to relate this to the fact that, in the tragedy of Hamlet, unlike that of Oedipus, after the murder of the father, the phallus is still there. It is there indeed, and it is precisely Claudius who is called upon to embody it. Claudius’ real phallus is always somewhere in the picture. What does Hamlet have to reproach his mother for, after all, if not for having filled herself with it (...) The phallus to be struck at is real indeed. And Hamlet always stops. The very source of what makes Hamlet’s arm waver at every moment, is the narcissistic connection (...) that Freud tells us about in his text on the decline of the Oedipus complex: one cannot strike at the phallus, because the phallus, even the real phallus, is a *ghost*.²⁸

²⁶ Lacan, Jacques, *Le Séminaire. Livre XXI: Les non-dupes errent*, www.staferla.fr, lesson of 9 April 1974 (*Book 21* for further references)

²⁷ Georgiou, Penny, *Lacan’s Hamlet*, 3.

²⁸ Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 29 April 1959, 246.

Lacan says of Hamlet that he “*incarnates the mortal phallus*”. To further progress with this, it is only when Hamlet the son knows himself to be stroke by death itself – “with not thirty minutes left” (5. 2.) – that he is capable of acting and of action with exactness and clarity, and at the same time with justice: he kills Claudius, he acts to prevent further mess by nominating Fortinbras as the King of Denmark and, most importantly, he charges Horatio with “the rights of memory” (5. 2.) to tell the story of all the events the latter had witnessed.

2.2. *The Time of the Other*

Lacan says that Hamlet “is constantly *suspended in the time of the Other*, an other with capital O, throughout the entire story until the very end”²⁹, which is, after all the time of his looming death. As an illustration, Hamlet has no capacity of killing Claudius because the sham king was praying, an ill-timed and unfortunate time to kill him since it was *the hour of the Other*, as one can see in Hamlet’s soliloquy:

HAMLET.

Now might I do it pat, now he is praying;
 And now I’ll do’t: – and so he goes to heaven;
 And so am I revenged: – that would be scann’d:
 A villain kills my father; and, for that,
 I, his sole son, do this same villain send
 To heaven. (3. 3.)

Thus, the tragedy of Hamlet³⁰ takes place at the hour of the Other, until the very end. When should Hamlet’s hour be then? It is definitely the time when his death comes to light. This compass, this strange assimilation of desire brings forth, again, the concept of the phallus. “The phenomenology of obsessional neurosis relies in a signifying scansion in which the subject finds himself immanent in every articulation.”³¹

²⁹ Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 15 April 1959, 219, emphasis ours.

³⁰ Calderon, Norman Marin, “A Lacanian Reading of Hamlet: The Mourning Subject of Desire”, 29.

³¹ Lacan, Jacques, *Book 9*, lesson from 22 November 1961, 10.

What the obsessional subject articulates is “*Tu es celui qui me...*”, but he stops here, hereinafter it is a repeated “To be or not to be”³². “To be or not to be” indeed, because when one repeatedly pronounces it in French it becomes “You are the one who is killing me”: *tu es* and *me... tues*. The French language provides the fundamental schema³³ of the relation with the Other because this relation is grounded on an articulation which is itself founded on the destruction of the Other. However, because it is a significant articulation, it defends and preserves the Other. Well, within this significant articulation one should find the signifier phallus connected to two verbs: *to be* and *to have*. The phallus is not an image, it is not a phantasy, it is not an object, it is the *signifier of desire*. It is not the object of desire; it is merely a signifier and the subject can be either in the situation of having the phallus or that of being the phallus. The starting point for an obsessional subject, a point which will create all his later difficulties, is the fact that the desire of the Other is canceled: the desire of the Other is symbolized by the phallus, but, as such, it is denied. So, the primitive relationship of the obsessional with his own desire is based on the denegation of the desire of the Other³⁴. The Freudian *Verneinung* has two faces, as we mentioned above: on the one hand desire is articulated, symbolized, and on the other hand desire has a “non/no”. This is the very basis of the position of Hamlet and he needs create all sort of compensating formulae in this matter. Cancellation concerns the signifier: “this is not/it is not”. Therefore, he must cancel whatever he had formulated, and that is what Lacan calls the death demand³⁵: the death demand, when it appears early and its result is the destruction of the other and the destruction of the desire of the other, is all that the subject has left in order to be able to articulate something in language. So, there are parts of the discourse that must be isolated, and which can be kept and there are parts of the discourse that must be cancelled to prevent the subject itself being cancelled at the same time. Therefore, one can see a whole lot of game of yes and no, a game of separation of all that in the subject’s words, in his demand, destroys him or preserves him. It is in this contradiction that Hamlet is a true prisoner: maintaining the Other in relation with all the language formulations – to which he pays a lot of attention all the time – that are necessary

³² *Tu es celui qui me... tu es celui qui me tues*.

³³ Lacan, Jacques, *Book 5*, lesson from 18 June, 472.

³⁴ Lacan, Jacques, *Book 5*, lesson from 25 June, 484-485.

³⁵ Lacan, Jacques, *Book 5*, lesson from 25 June, 485.

for the preservation of an Other always in danger of falling – because of the death demand –, and this is a prerequisite condition so as the subject himself does not fall. The subject, he himself could not subsist if the Other were cancelled and what comes directly as that particular thing which can be cancelled at the level of the signifier, that is the phallus, namely that which marks the desire of the Other. Thus, desire here is an *impossible desire* and if he is to assume his own desire, to be human, it is to see the fact that the signifier phallus is there all the time in the unconscious articulation³⁶. The image of the phallus takes over the function of something which marks the incidence through which desire is hit by interdiction. Indeed, however interdiction is a complicated story, a *story of the Law*.

It is in so far as the father as bearer and founder of the Law has the phallus, he may give or refuse it. Either way, he must validate at a given moment the fact that he has it: he meddles as the one who has the phallus and not as the one who is it. This way, something can be produced that reinstates the agency of the phallus as the object desired by the mother³⁷. This is most important because it is something that cannot be read in *Hamlet*. Let us now plainly see how things are going further in the Oedipus complex and then in the idea of the paternal function.

Because the father can give the mother what she desires, identification can be made with this paternal agency which is realized in three moments³⁸. The first moment is in a veiled form: even if not yet unambiguous, there is a father existing in the realities of the world where the Law of the Symbolic reigns, and this means that already the question of the phallus is stanchd somewhere else in the mother and where the child must pinpoint it; the second moment is by his privative presence: the father is the one who supports the Law, and this occurs no longer in a veiled fashion but in a fashion mediated by the mother, because to the mother

³⁶ Lacan, Jacques, *Book 5*, lesson from 25 June, p 485-486.

³⁷ Lacan says that it is “no longer just as an object of which the father can deprive her, the all-powerful father is the one who deprives, moreover it is on this level that up to a certain time the analyses of the Oedipus complex dwelt, at the time when it was thought that all the ravages of the Oedipus complex depended on the omnipotence of the father, this was the only moment that was considered, except that it was not underlined that the castration that was carried out there, was the privation of the mother, and not of the child”, *Book 5*, lesson from 22 January 1958, 139.

³⁸ Lacan, Jacques, *Book 5*, lesson from 22 January 1958, 139.

he is the one put forward as the one who, for her, unwinds the law; the third moment is the father in so far as he is revealed – acknowledged and exposed in so far as, he “has it”: and this is the way out of the Oedipus complex. It is in this moment that the identification with the father follows.

For desire to appear and fulfill its function in a subject, it takes a father who objects to the Oedipus, a singular version, a real father, whose enjoyment incompletes and undoes the register of the Law while putting a principled and honest veil on this transgression. But Hamlet is not a son whose father played his role like this. He mistook his role for a different one, that of a ghost. And we know that the only ghost existing for any speaking being is the phallus.

What did his father say to Hamlet that drove him to the situation of being in confrontation with his “to be or not to be”? The father told him *qua* ghost that he had been godsend and jolted by death “in the blossoms of my sin” (1. 5.). It is a matter of coming across the place taken by the sin of the other, the *unpaid sin*, as Lacan says. This is all the way opposite to the story of Oedipus. In Hamlet, the crime of existing remained unpaid, since the father did not pay, therefore the son is the one who should pay for it. Hamlet dwells in an impossible position: he can neither pay, nor not pay.

Hence, the main problem is precisely that when the ideal crashes one can witness the dispersal and exodus of desire in Hamlet. And his desire will be restored only when he enters in competition with his specular image, obvious in the character Laertes, but only in the context of the excessively loved object Ophelia.

2.3. *The Object: Ophelia*

In his dependency relationship with the object Ophelia, Hamlet is always knuckled to the rendezvous with his destiny. The term object is so much holding the reins here, that we could say that it is more persistent and insistent because the libido is no longer conceptualized as seeking for pleasure but seeking for the object³⁹.

³⁹ Lacan, Jacques, *Book 6*, 210.

The demand for death is not a mortifier tendency, nevertheless it is an articulated demand instead and, being so, it does not appear in a dual relationship, but it vises, beyond the other, his or her symbolized being, being thus lived by the subject only in its returning. Hamlet is a speaking being and for that reason he can get towards the Other only if the Other gets to himself first. Hence the demand for death is the death of demand: here we can see the avatars of the signifier phallus.⁴⁰ We can only understand the “polypresence of the signifier phallus” in various actions that Hamlet undertakes if we find there a confirmation of the fact that the function of the phallus is that of the “incidence of the signifier in the living” and this is destined to be fragmented in various effects of the signifier. Metonymy means that there is always only one phallus at play and Hamlet’s structure is dominated by a game of concealing this fact. For example, the obsessional remains much obsessed with regard to whatever his impulsive acts could generate in the libidinal order⁴¹; and under this libidinal impulse there can be seen the aggressive impulse because, in a way, the phallus is something dangerous. This idea is worth applying to the object relation that we can grasp with Hamlet.

In *Hamlet*, Ophelia represents the object that “causes” the subject’s desire. In this function, Ophelia is set up as Hamlet’s object *a*. Lacan suggests that “with the respect to the object *a*, the object is the object of desire only by virtue of being the end-term of the phantasy. The object takes the place, I would say, of what the subject is – symbolically – deprived of”⁴². It is the place of a fundamental and constitutive loss.

For Lacan, the subject is devastated not only when he has lost or is in danger of losing the object, but to a higher degree when he is in danger of finding it: when he is in danger of losing the loss itself. Rather than mourning for King Hamlet, we can see Hamlet as resentful and anxious of the fact that his father’s death has left him “too close”⁴³ to the maternal object. Without the interceding agent of the Law, who should be the father, to regulate desire in accordance with the Law, Hamlet is thrown too close to Gertrude who, as

⁴⁰ Lacan, Jacques, *Book 10*, lesson from 2 July 1959.

⁴¹ Lacan, Jacques, *Book 5*, lesson from 2 July 1959, 500.

⁴² Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 22 April 1959, 227.

⁴³ Aristodemou, Maria, “To Be or Not to Be a (Dead) Father”, *Journal of International Dispute Settlement*, no 9 (2018), 113.

Claudius says, “lives by his looks” (4. 7.). Therefore, the main problem here, as we stated above, is that that in his function as a father, king Hamlet was a ghost even before dying. Not the function of the right one, though.

Hamlet’s revenge of his father’s death becomes a function of where the subject settles in relation to desire, an aftereffect of progressive searches within the relationship of the subject with his object. Three stages of this relationship appear in Hamlet’s relation to Ophelia: first, in which the subject desires and shifts in the direction of the object, along the pathways of desire; second, in which the subject rejects and repudiates the object; and third, in which the subject incorporates the object, reintegrating it as an object of desire, but only at the cost of mourning and of death.

Ophelia⁴⁴ is not the object of Hamlet’s desire because that object is nonentity other than Gertrude; Ophelia could, at some point, be the object, but she is comparatively the object which causes desire in Hamlet. Ophelia changes along the whole drama as a locus for desire. In the beginning, she is the *phallized partner*⁴⁵, then she develops into and represents a distinctive object of desire the moment she dies. For Hamlet, Ophelia is his object *a* in three different approaches⁴⁶, according to three stages as follows: trigger for desire, destruction and loss, and reintegration of the object.

2.3.1. *Trigger for Desire*

At the beginning of the play, Hamlet hastens and struggles with a strange distance from Ophelia the maiden – “HAMLET. The fair Ophelia! – Nymph, in thy orisons be all my sins remembered” (3. 1.) said the prince –, precisely because she represents for him a trigger for his desire. It is the moment when there is *something that vacillates in the structure of phantasy*, allowing its components to appear, and that is always anticipated and recognized as threatening and dangerous. He needs to run away, therefore he stays away from her because *he does not want to know* anything about his own desire. This is for Lacan a moment of “estrangement” marked by distance, “an experience of depersonalization”⁴⁷.

⁴⁴ Calderon, Norman Marin, “A Lacanian Reading of *Hamlet*: The Mourning Subject of Desire”, 31.

⁴⁵ Calderon, Norman Marin, “A Lacanian Reading of *Hamlet*”, 31.

⁴⁶ Calderon, Norman Marin, “A Lacanian Reading of *Hamlet*”, 31.

⁴⁷ Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 15 April 1959, 222.

The vacillation seems obvious when Ophelia describes how Hamlet enters her premises in a rather pathological and disordered state:

OPHELIA. He took me by the wrist and held me hard;
 Then goes he to the length of all his arm,
 And, with his other hand thus o'er his brow
 He falls to such perusal of my face
 As he would draw it. Long stay'd he so;
 At last, – a little sbaking of mine arm,
 And thrice his head thus waving up and down, –
 He raised a sigh so piteous and profound,
 That it seems to shatter all his bulk,
 And end his being: that done, he lets me go:
 And with his head over the shoulders turn'd,
 He seem'd to find his way without his eyes;
 For out o' doors he went without their help,
 And, to the last, bended their light on me. (2. 1.)

It is now that Hamlet becomes a depersonalized subject who is “completely null and dissolved as a love object”⁴⁸. Away back, as Hamlet says to Ophelia: “I did love you once.” (3. 1.) However, in this scene he treats beloved Ophelia with cruelty and untamed aggression. “In the case of Hamlet, we find afterwards something in which Ophelia is completely dissolved *qua* love-object. 'I did love you once', says Hamlet. And things happen in his relations with Ophelia in this style of cruel aggression, of sarcasm pushed to such an extreme which makes of it one of the not least strange scenes in the whole of classical literature.”⁴⁹

Ophelia is endangered here not only as a life ready to blossom, but also a life which bears all of the possible lives. This is how Hamlet qualifies her, though only to reject her as the mother of filth and sinners, as an image of pure vitality and fecundity: “Why wouldst thou be a breeder of the sinners?” (3. 1.)

This is nothing else than a subtle, yet obvious at the same time, comparison where the maiden is the phallus: “the whole dialogue with Ophelia is indeed about woman conceived here uniquely as the bearer of this

⁴⁸ Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 15 April 1959, 223.

⁴⁹ Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 15 April 1959, 223.

vital tumescence which it is a question of cursing and putting an end to"⁵⁰. Lacan's analysis alleges the Homeric term *Ophelio* which means to make pregnant: there one can witness in *Hamlet* a genuine and brilliant transformation of the formula $\$ \diamond \Phi$ – where Φ is the symbolic phallus⁵¹ – in the form of rejection; *Ophelio* as vital ebullition, but, more far-reaching, its verbal form *O'phallos* makes reference to the phallus. "The confusion between Ophelia and *Phallos* does not require similarities in order to be obvious to us. It appears to us in the structure. And what it is now a question of introducing, is not the way in which Ophelia can be the phallus, but if she is, as we say, truly the phallus how Shakespeare made her fulfill this function."⁵²

2.3.2. *Destruction and Loss*

The second tone Hamlet articulates maiden Ophelia as his object of desire is not only in terms of cruelty and aggression towards her, but as "destruction and loss of the object"⁵³. Ophelia is an object that is not settled in the Symbolic order but rather crops up in the Real, no longer being part of Hamlet's phantasy. At this is why he rejects her in any way he is capable or suited to do so. Some would see a certain "horror of femininity"⁵⁴ that sums up Hamlet's love and destruction relationship to Ophelia, which suggests that if *Hamlet* is the drama of his fading desire, then Ophelia becomes the only representation of the rejection of desire. Thereupon, Ophelia is "at this point the phallus, exteriorized and rejected by the subject as the very symbol of the rejection as such of his desire"⁵⁵.

The matheme of phantasy, as outlined before, designates the relationship between a split subject alienated by language (S barred) to a specific object (object *a*) that commits to compensate for that fundamental lack. Phantasy is not only the Imaginary but is taken up into a certain signifying usage. The

⁵⁰ Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 8 April 1959, 209.

⁵¹ Lacan differentiates between the symbolic phallus, written as Φ , and the imaginary phallus, written as φ .

⁵² Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 8 April 1959, 210.

⁵³ Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 22 April 1969, 224.

⁵⁴ Calderon, Norman Marin, "A Lacanian Reading of *Hamlet*", 31.

⁵⁵ Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 22 April 1959, 233.

manifestations of phantasies – for example, the sadistic phantasies which play such an extensive role in the economy of the obsessional – cannot be qualified as phantastic, but as an operation in which the term imaginary is thoroughly articulated in the signifier. Every time that one speaks about the phantasy, the necessary scenario aspect should be considered, the story aspect which forms a crucial and imperative dimension of the phantasy. “It is something which the subject not only articulates in a scenario, but in which the subject brings himself into play in this scenario. The formula S with the little bar, namely the subject at the most articulated point of his presentification with respect to little a , is indeed here something valid in every kind of properly phantastical deployment of what we are calling in this instance the sadistic tendency, in so far as it may be implied in the economy of the obsessional.”⁵⁶

Hamlet’s desire vacillates and vanishes for him to the degree that he approaches it as something which is to be destroyed. And this happens because the reaction of the desire of the Other appeared to him as something which was first of all his rival. That is, he bounced back with the style of destructive reaction, “underlying the relationship of the subject to the image of the other as such, to this image of the other in so far as it dispossesses and ruins him”⁵⁷.

The first advances of the desire in Hamlet are determined from this starting point: the desire of the other was destroyed, cancelled. And this is posited even if in the starting point the desire structure was as it was for every speaking subject: a contribution to the desire of the other. “There is therefore this mark which remains in the approach by the obsessional to his desire which ensures that every approach makes it vanish.”⁵⁸ He only maintains himself in a possible relationship with his desire at a distance. It is imperative to uphold the distance from desire, but this is not a distance from the object because the object, as we have seen above, has a different function. So, for the desire to subsist, it is necessary that Hamlet keeps his distance from it. Still there is something more to this: “at the level of demand, that it is a question of the mother first of all (...) The demand demands to be pushed to the limit.”⁵⁹

⁵⁶ Lacan, Jacques, *Book 5*, lesson from 21 May 1958.

⁵⁷ Lacan, Jacques, *Book 5*, lesson from 18 June 1958.

⁵⁸ Lacan, Jacques, *Book 5*, lesson from 18 June 1958.

⁵⁹ Lacan, Jacques, *Book 5*, lesson from 18 June 1958, 348.

Of course, one cannot infer that Hamlet the character is commonly a courteous obsessional subject, since he is first and foremost a character in a play, but one cannot avoid the idea that this character is a brilliant illustration of desire in many aspects of its manifestations. Hamlet is an excellent exercise for the reader or spectator who wishes to understand the function of desire and phantasy in a speaking being.

2.3.3. *Object Reintegration in Mourning*

The uttermost way Hamlet sees Ophelia as the object cause of desire appears in the scene of the graveyard: "HAMLET. I loved Ophelia. Forty thousand brothers could not with all their quantity of love make up my sum. What wilt though do for her?" (5. 1.) According to this "third paradigm"⁶⁰, it can be witnessed a reintegration of the object *a* that was "the function of the object as being here reconquered only at the price of mourning and of death"⁶¹. Because of her death beyond recall, Ophelia is "reincorporated" as Hamlet's object of desire. For Lacan, the graveyard scene is directed towards the battle at the bottom of the muddy tomb in which Ophelia, the object of Hamlet's desire, is in fact dead and makes him a subject capable of desiring something, an *impossible object*, that is now essentially faraway and unattainable. But, most importantly, with Ophelia Hamlet paves the way to the encounter with impossibility itself, hence Ophelia is merely the *signifier of impossibility*⁶². According to Lacan, Hamlet can only desire at the very crossroads of imminent life and death, right in the bounds of impossibility.

The awe of the object is established along the play according to the settling of a frontier between the characters of Ophelia, the maiden, and Gertrude, the incestuous mother, the "most pernicious woman" (1. 5.). Both female characters exemplify the drama of the feminine object cornered in the entrapment of male desire in so far as both women are, at the same time, the object, and the endorsement of desire: object *a*; but also, there is the phallus to be considered. Indeed, the object of Hamlet's desire can become his object of desire to the extent that that object is lost, so it is absent and, thus, an

⁶⁰ Calderon, Norman Marin, "A Lacanian Reading of *Hamlet*", 32.

⁶¹ Lacan, Jacques, *Book 6*, 15 April 1959, 224.

⁶² Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 22 April 1959, 234.

impossible object and, at the same time, the signifier of impossibility itself. Lacan affirms that “the very structure at the basis of desire always lends a note of impossibility to the object of human desire”⁶³. As already seen, the structure of this object is the phallus itself. But furthermore, there is some object of mourning which is in a certain kinship of identification. The question of what identification is should be formulated from the categories of the Symbolic, the Imaginary and the Real.

Therefore, the only way a subject can accept and refine his object of desire is through loss and mourning. *Hamlet* becomes a drama of mourning and loss. It is a play where “all anyone talks about is mourning” so the phallus, as a signifier is ubiquitous: “(...) the phallus is everywhere present in the disorder in which we find Hamlet each time he approaches one of the crucial moments of his action”⁶⁴. An object exists only in so far as the subject identifies himself to it in the process of mourning. He can, thus, reintegrate it sooner or later. In mourning, “the subject is plunged into the vertigo of suffering, and finds himself in a certain relationship, here in some way illustrated in the most manifest fashion by what we see happening in the graveyard scene, Laertes leaps into the grave, and the fact that he embraces, beside himself, the object whose disappearance is the cause of this suffering, which makes of it in time, at the point of this branching off, in the most obvious fashion, a sort of existence which is all the more absolute in that it no longer corresponds to anything at all”⁶⁵.

We should understand by this that there is a loss in the real, an unbearable loss for the human being and that it provokes a hole in the real. Thus, it foments mourning and can be found in the reverse of the *Verwerfung*⁶⁶. “Just as what is rejected in the Symbolic reappears in the Real, that these formulae should be taken in the literal sense, likewise the *Verwerfung*, the hole of the loss in the Real of something which is properly speaking the intolerable dimension presented to human experience which is,

⁶³ Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 22 April 1959, 234.

⁶⁴ Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 22 April 1959, 234 *sqq.*

⁶⁵ Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 22 April 1959, 234.

⁶⁶ It is a term which Lacan translates as *forclusion* and it means the rejection of Language at the dawn of the creation of the subjective structure; it is the origin of the psychotic structure, see Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre III: Les psychoses*, Paris, Seuil, 2018. (*Book 3: Psychoses*).

not the experience of one's own death, which nobody has, but that of the death of someone else, who is for us an essential being."⁶⁷

To progress with this idea, it is a hole in the real and there is a place where there is projected precisely the missing signifier, namely this imperative signifier in the structure of the Other. This means that the Other cannot give an answer to the subject. This is the path to the crash of the Symbolic, to the A barred. It is a signifier which the subject cannot pay for except with his or her own flesh and blood, it is foremost the signifier which is nothing else than the phallus under the veil. Still this signifier cannot be articulated at the level of the Other, of course, and there mourning gets its function: "to proliferate instead of it all the images that the phenomena of mourning give rise to, the phenomena in the foreground being those through which there is manifested not one or other particular madness, but one of the most essential collective madresses of the human community as such, namely that which is put here in the forefront, given pride of place in the tragedy of Hamlet, namely the ghost, the *fantôme*, this image which can surprise the soul of each and every one of us."⁶⁸ It is just as it should be and this is the role of funeral rites: an immense interference of the Symbolic operating.

3. Epilogue: Hopeless Truth

Hamlet is a drama about what happens when the Symbolic order crashes. The main crash appears as Hamlet's failure to mourn, that is, his absolute failure to mourn the loss of the object phallus. Ophelia's death as well becomes a ritual sacrifice for Hamlet in expiation of the un-mourned loss of his father which "attempts to institute a lack that can be adequately mourned". The object of desire is then reassembled and restored through mourning and death.

"To be or not to be – that is the question. (3. 1.)" Question to which Hamlet responds in this monologue, and his answer brings us closer to Lacan's allegation from 1972 in front of the audience of the University of Louvain, that

⁶⁷ Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 22 April 1959, 235.

⁶⁸ Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 22 April 1959, 235.

"death pertains to the domain of faith"⁶⁹. The question concerns the impossible to know about death. His question is in the register of "what is there to be done" in a time when the Other – other than destiny – no longer answers. Faced with blows that the Moirai executes, must one live by supporting them, or must one die while struggling and fighting them? The issue here is not whether a human being should defy or resist the arbitrary strokes of life. There is no possibility to oppose the blows of chance; the alternative formulated by Hamlet is that either the speaking beings support the accidental and unplanned, or they oppose it, but then they just die in the process. They choose *not to be*.

The "rub" (3. 1.), as Hamlet puts it, is that death may not be lifeless⁷⁰. There is not a single thing he knows about it. But the Other simply *does not answer*. There, he must believe, but the spectrum of the father does not really do any good in that matter. So, Hamlet does not know what to rely on since the substratum and reason of knowledge are affected. This is why he will constantly turn towards the others to set to rights all of his acts. *To be or not to be?* What sets the question apart is not what knowledge allows to reckon as the most "noble", it is the faintheartedness, the indestructible drive of a life that persists in the defense towards the agonies of existing through the sustainment of desire. "L'au-delà de la vie nous délivre-t-il de la vie?" This is Hamlet's question, as Lacan puts it in his Seminar about transference⁷¹.

It is around this question concerning death⁷², of this weakening of his belief in death, that Hamlet stumbles, and it is around this that the disintegration and mishap of his desire is so well organized. Hamlet is trapped in an intolerable sequence of life always refreshing, like a computer game with infinite lives to spare. The Other simply does not answer. There, he must believe, but the spectrum of the father does not really do any good in that matter. So, Hamlet does not know what to rely on to take the plunge on anything.

Instead of a truthless truth, Hamlet stumbles upon a hopeless truth. "*The truth of Hamlet is a hopeless truth*. There is not a trace in the whole of Hamlet of a raising up towards something which could be described as the

⁶⁹ "Jacques Lacan à Louvain, le 13 octobre 1972", *Quarto* no 3, 1981, 8, <http://www.psychasoc.com/Textes/La-mort-est-du-domaine-de-la-foi>.

⁷⁰ Hoornaert, Geert, *Hamlet, la tragédie du désir. La douleur d'exister*, 5.

⁷¹ Lacan, Jacques, *Book 8*, 331.

⁷² Hoornaert, Geert, *Hamlet, la tragédie du désir. La douleur d'exister*, 4.

beyond, atonement, redemption."⁷³ The very foundations of the Other are revoked, the cancellation of any form of guarantee is absolute. The effect on Hamlet is numbness and stupor; language no longer offers him a lounge, and the affirmation that the land of death is the one of which no traveler returns is swapped to be superannuated and outmoded by this something that justly gives incentive to all that of Hamlet discourse that is there, in absolute unruliness, after the appearance of the ghost who just returned from a country in which everyone is kindly asked never to return from. This fall of the guarantee in the Other will lead to a very newfangled form of truth-checking, which consists of trying to make things speak, without the intervention of the signifier.

In 1964, in Seminar XI, Lacan underlines the toxicity of the father around an absence of a gift or donation: he did not "give to Hamlet the prohibitions of the Law which can make his desire"⁷⁴. Without desire, the human being is exposed to the illness and agony of existing. Life is perhaps the most threatened when the very idea of death as finitude becomes an object of absolute doubt and disbelief. There is certainly a sort of agony related to the finitude of existence; "but the one related to its eventual infinitude is a thousand times more paralyzing, more hopeless. There is no longer sadness and mourning, it is the impossible mourning and melancholy"⁷⁵. Let us say that the very existence of desire is conditioned by faith, by the belief in death.

REFERENCES

- Aristodemou, Maria. "To Be or Not to Be a (Dead) Father". *Journal of International Dispute Settlement*, no 9 (2018), 103-122.
- Bousseyroux, Michel. "L'espace du s'étreindre et son nœud". *Ecole de Psychanalyse des Forums du Champ Lacanien*, Mensuel, no 21 (2007).
- Calderon, Norman Marin. "A Lacanian Reading of *Hamlet*: The Mourning Subject of Desire". *Revista de Linguas Modernas*, no 2 (2015), 25-34.

⁷³ Lacan, Jacques, *Book 6*, lesson from 8 April 1959, 205.

⁷⁴ Lacan, Jacques, *Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Paris, Seuil, 1973), 55.

⁷⁵ Lacan, Jacques, "Kant avec Sade", in *Ecrits* (Paris: Seuil, 1966), 777.

- *** *Cahiers cliniques de Nice*. <http://www.sectioncliniquedenice.fr/assets/ccn-11.pdf>.
- Georgiou, Penny. *Lacan's Hamlet*. www.londonsociety-nls.org.uk.
- Hillman, Jonathan. "Graphs, Knots and Surfaces". *The University of Siney*, 2006, <https://www.maths.usyd.edu.au/u/jonh/gsk.pdf>.
- Hoornaert, Geert. *Hamlet, la tragédie du désir. La douleur d'exister*. <https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2014/11/ironik-2-G.-Hoornaert-Hamlet-la-trag%C3%A9die-du-d%C3%A9sir.pdf>.
- Lacan, Jacques. "Allocution sur les psychoses de l'enfant". In *Écrits*, (Paris: Seuil, 1966).
- Lacan, Jacques. "Du 'Trieb' de Freud et du désir du psychanalyste" Summary of interventions from the colloquium at Rome university, January 1964, on the theme: "Technics and cases". In *Écrits*, (Paris: Seuil, 1966).
- Lacan, Jacques. "Kant avec Sade". In *Écrits*, (Paris : Seuil, 1966).
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre III : Les psychoses*. (Paris : Seuil, 2018).
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre V : Les formations de l'inconscient*. www.staferla.fr.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre VI: Le désir et son interprétation*, English translation by Cormack Gallagher *The Seminar. Book 6: Desire and its interpretation*. www.lacaninireland.com.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre VIII: Le transfert*. (Paris : Seuil, 1991).
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre IX: L'identification*, English translation by Cormack Gallagher *The Seminar. Book 9: Identification*. www.lacaninireland.com.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre X : L'angoisse*. www.staferla.fr.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. (Paris : Seuil, 1973).
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XIV : Logique du fantasme*, English translation by Cormack Gallagher *The Seminar. Book 14: Logic of Phantasy*. www.lacaninireland.com.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XX: Encore*. www.staferla.fr.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XXI: Les non-dupes errent*. www.staferla.fr.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XXII: RSI*, lesson from 21 January 1975, English translation by Cormack Gallagher *The Seminar. Book 22: RSI*, www.lacaninireland.com.
- Lacan, Jacques. "Jacques Lacan à Louvain, le 13 octobre 1972". *Quarto* no 3 (1981), <http://www.psychasoc.com/Textes/La-mort-est-du-domaine-de-la-foi>.
- Lacan, Jacques. *La Troisième*. 1974, http://www.valas.fr/IMG/pdf/la_troisieme_integrale.pdf.
- Nominé, Bernard. "Le sujet, ses jouissances... et l'autre. État des lieux". *École de Psychanalyse des Forums du Champ Lacanien*, Mensuel, no 24 (2007).

Shakespeare, William. "Hamlet, Prince of Denmark", *The Complete Works of William Shakespeare*. The Shakespeare Head Press, Oxford Edition (Wordsworth Editions, 1996).

Livia Dioșan holds a PhD in Philosophy at Babes-Bolyai University, Romania. She is a founding member of the Forum of the Lacanian Field, Romania, a member of the Centre for Applied Philosophy Babes-Bolyai University Cluj Napoca, professor at "Horea, Cloșca și Crișan" National College in Alba Iulia, Romania, and editor-in-chief of PHI, Journal of Philosophy. Her main fields of research are Lacanian psychoanalysis, general topology, logic, and phenomenology. Her current interests are the topological aspects and knots theory in psychoanalysis as well as their practical implications. She published several books on Logic and reasoning and she is also author of articles and studies on Lacan, Freud, and Lévinas, such as: "Logical Time" (2016), "The Tents of Shem and the Speech of Japheth. On Translation and the Other in the Writing of Emmanuel Lévinas" (2018), "Ethical Responsibility as a Resolution to Anxiety. A Psychoanalytical Perspective on the Face of the Other" (2018), "Des hystériques aux mystiques: les souffrances d'amour et la jouissance autre" (2018), "Symptom and Jouissance" (2019), "Psychic Reality and the Name of the Father. Emmanuel Lévinas's Phenomenology between Sigmund Freud and Jacques Lacan" (2019), "Ai no corrida and feminine eroticism. Around a Controversial Glimpse of the Head of Medusa" (2020), "Image, Identification, Instagram" (2020).

Le Sous-Psychodrame : une nouvelle forme dramatique de Jean-Luc Lagarce

ALINA KORNIENKO*

Abstract: *The Sub-Psychodrama: a New Dramatic Form by Jean-Luc Lagarce.* It is exactly by a neologism of a “sub-psychodrama” that the playwright and French director Jean-Luc Lagarce (1957-1995) defined one of his plays. The similarities between psychodramatic practices and Lagarce’s dramatic works are obvious. As in the context of psychodramatic practice, Lagarce’s characters take on roles and identify with them from a carnal as well as linguistic point of view. The situation in which Lagarce’s characters meet is very close to that which is, among others, treated by psychodramatists: the dialogue is not initialized, the individuals are stuck in their reproaches and focus only on their own points of view. Lagarce’s characters use the theatricalization, the putting in voice of a dramatic text of one of them in order to launch the speech that awaited this moment of expression. The sub-psychodrama, while being a poetic and dramatic concept of Lagarce, reveals the dialogical malaise in the contemporary society that the sub-psychodrama quotes while highlighting the complex mechanisms of the intersubjective perception as well as the mechanisms of our individual and collective memory. Both reflective self-perception, which goes from oneself to oneself, and transitive perception, which goes from oneself to the other or from the other to oneself – in the context of a speech act. The sub-psychodrama presents itself, therefore, as a dialogical and perceptive field of battle where the spoken word is in search of its answer. The sub-psychodrama invented and developed by Lagarce puts the concept of *paper beings* – linguistic puppets – at the same level, while promoting the coalition of puppet theater and *word drama*.

Keywords: Lagarce, contemporary French drama, word drama, psychodrama, sub-psychodrama.

* Docteur de l'équipe de recherche *Littérature, Histoires, Esthétique*, Université Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis, France, a.v.kornienko@icloud.com

Les relations entre l'Art et la Société ont toujours été complexes, surtout en ce qui concerne les questions d'acceptabilité et d'interdépendance. L'Art, par ses diverses pratiques, fabrique et fait bouger les goûts et les mœurs des êtres humains. Il interroge les valeurs culturelles, nationales et civilisationnelles parfois même d'une manière involontaire, d'où la question d'acceptabilité du public qui manifeste une réaction commune et générale aux réflexions produites. Le théâtre a toujours été un des genres artistiques les plus dynamiques dans son reflet des idées et des tendances les plus innovatrices de son temps. Il influence l'opinion publique de son époque d'une manière beaucoup plus affirmée et démonstrative que les autres genres littéraires ainsi que d'autres filières d'art visuel. C'est la raison pour laquelle le théâtre, dès le XXème siècle, devient un vrai endroit de révolution et ne cesse d'expérimenter ses propres limites et ses propres valeurs. Ce même XXe siècle introduit la tendance à détacher la représentation théâtrale du texte dramatique. Il détourne le théâtre de tout ce qui est en dehors du communément acceptable en mettant en scène la dramaturgie symboliste qui n'est qu'une des multiples incarnations du « théâtre du langage ».

Le *théâtre du langage* est un concept qu'on propose d'employer pour une telle dramaturgie en général. Cette dramaturgie met en scène des marionnettes, des ombres, des voix humaines qui proposent au lecteur-spectateur une expérience langagière unique dans son genre. Cette expérience favorise l'identification et l'appropriation des thèmes par et grâce à la parole. Le *théâtre du langage* crée un événement dramatique, artistique et littéraire unique dans son abstraction visuelle entourée d'une précision poétique et langagière extrême. Les nouvelles fonctions d'une telle dramaturgie consistaient donc à toujours d'interroger la normalité de la parole et à jouer avec la certitude et l'incertitude de dire et du dit, en se servant du langage pour faire entendre l'inaudible et faire voir l'invisible. Elle mettait en scène pour la première fois les scènes du *tragique quotidien*¹ qui montre *ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre*². Ce *théâtre du langage* met, par conséquent, en scène un *logodrame* – la tragédie contemporaine discursive de non-écoute et non-entente

¹ M. Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*, 1908, https://archive.org/details/letsordeshumb100_maetgoog

² Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*.

ainsi que du dialogue complètement déconstruit. Au sein de ce *logodrame* la catharsis a lieu « en dehors » de l'action dramatique, dans le fait même que la parole juste ne sera jamais ni trouvée, ni lancée.

Le psychodrame est une méthode psychothérapeutique qui utilise la représentation théâtrale et aide à révéler les préoccupations et les problématiques intérieures du patient au moyen de l'improvisation scénique. Il existe quatre types différents de psychodrame : classique de Moreno, analytique individuel, analytique familial et analytique de groupe. Cette méthode humaniste de psychothérapie représente la forme initiatique du théâtre thérapeutique. Le psychodrame en tant que forme de thérapie a été créé au début des années trente par un psychiatre, sociologue et philosophe viennois Jacob Levy Moreno (1889-1974). Contrairement à Sigmund Freud, Moreno privilégiait une ambiance typique pour le patient, ainsi que la reconstitution complète de tout ce qui s'est passé en se servant de l'action en complément de la parole.

Le psychodrame met en action, c'est-à-dire en scène, la situation réelle dans toute sa complexité. La théorie de Moreno du « théâtre impromptu » est une théorie d'interaction biosociale. Elle comprend l'individu comme un « être relationnel, dont la spontanéité et la créativité sont les piliers qui lui permettent d'actualiser ses interactions et les rôles intériorisés qu'il utilise »³. La dramatisation permet, par conséquent, d'élucider et de traiter les processus psychiques inaccessibles autrement que dans le cadre d'une cure médicale. Une analyse psychodramatique place au centre de son investigation des implications affectives, relationnelles et transférentielles afin de mieux comprendre les répétitions et les raisons conflictuelles inconscientes de l'individu.

La pratique du psychodrame est très proche de la pratique théâtrale : les patients sont mis en scène et sont invités à une « catharsis » de leurs émotions en jouant des rôles improvisés devant les spectateurs. La seule différence entre le psychodrame et une véritable représentation théâtrale est le fait que les spectateurs sont les proches des patients pour créer une

³ N. Apter, « The human being: J. L. Moreno's vision in psychodrama », *International Journal of Psychotherapy* (European Association for Psychotherapy), n° 8, 1 (2003), 33.

ambiance confortable et encourager la révélation de ceux qui sont sur scène. La pratique psychodramatique sert, par conséquent, à changer le rôle habituel dans lequel le patient est enfermé dans sa vie quotidienne et à retrouver par la suite ses ressources créatives pour s'en servir dans la vie et dans les relations avec ceux qui l'entourent. Une telle mise en jeu du corps, de l'imagination et du « faire-semblant » favorise donc une meilleure répartition de la charge affective et des mouvements internes de l'individu. Le psychodrame incite le patient à se lier aux mots et à se représenter, ainsi qu'à bâtir les liens forts entre ses mots et ses actions. Cela veut dire que le psychodrame en tant que méthode travaille la visualisation en liaison avec la sonorisation des situations vécues par l'individu.

Le psychodrame existe en littérature sous des formes diverses. Par exemple, le conte est une pratique orale collective qui se recompose avec chaque nouvelle profération. Il s'utilise comme base imaginaire et structurale pour le psychodrame du groupe des enfants. En utilisant l'effet de miroir afin de renvoyer le patient à sa propre image, le psychodrame fait allusion à des œuvres littéraires comme le conte de *Blanche-Neige* des frères Grimm, ou bien *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde. Il travaille cette différence entre sa propre conception de soi et celle qu'en ont les autres. Il est également significatif de mentionner dans cette perspective la question du double et celle du narcissisme sur lesquelles se focalise le psychodrame comme un champ vaste d'inspiration pour les écrivains et les dramaturges. Citons, entre autres, *Le Horla* de Maupassant, *La Méprise* de Nabokov, *Le Double* de Dostoïevski et *L'Ombre* de Schwartz. On peut retrouver des reflets d'un psychodrame dans des œuvres littéraires non dramatiques, car une « catharsis » des émotions qu'on revit en écrivant est possible dans le cadre de n'importe quelle production littéraire textuelle. Nous pouvons considérer, par exemple, *Une saison en enfer* de Rimbaud comme une des formes précoces possibles d'un psychodrame. Nous pouvons également constater que le psychodrame est une certaine collaboration scientifique du travail corporel de la *Commedia dell'Arte* et de l'improvisation du théâtre populaire de Brecht. Le « théâtre de la cruauté » d'Artaud est aussi très proche d'un psychodrame car, tout en utilisant une expressivité convulsive forte et violente, il questionne les sujets importants et les tabous de la société comme la folie, l'inacceptable,

la mort, etc. Une certaine influence de la psychanalyse ainsi que le travail sur et avec l'inconscient sont typiques du « théâtre de l'absurde », ce qui prouve un lien assez fort entre psychodrame comme pratique médicale et les diverses pratiques artistiques qui se sont développées vers le milieu du XXe siècle.

Le « Playback Theater » est une forme de théâtre contemporain non classique qui est fondée sur le jeu spontané des acteurs ainsi que sur la technique de l'improvisation artistique. Ce théâtre qui unit le public avec les acteurs a été créé et conceptualisé en 1975 aux États-Unis par Jonathan Fox et Jo Salas dont le slogan était « We play the story back to you », ce qui a donné le nom à toute cette forme théâtrale. Les fondateurs du « Playback Theater » ont lié la philosophie du psychodrame avec les principes du théâtre populaire et authentique, ce qui a donné lieu à une pratique unique d'un théâtre psychologique et social dont le but est de faire se rencontrer dans un espace neutre l'art et la vie quotidienne. Dans le « Playback Theater » on joue des histoires courtes ou avec un développement considérable, qui sont racontées par les spectateurs « ici et maintenant ». Ce théâtre vise à toucher chacun de ceux qui sont présents dans la salle et à leur donner une intention de partager leurs préoccupations avec les autres. Cela permet aux spectateurs de vivre une forme de « catharsis » « ici et maintenant », ce qui est très proche du résultat souhaité par un psychodrame. Le « Playback Theater » est aujourd'hui une forme artistique très populaire dans plus de vingt-six pays autour du monde. Il lie non seulement les acteurs et les spectateurs mais également ce type de théâtre à la littérature car depuis 1994 il existe une maison d'éditions *Tusitala Publishing* qui publie non seulement les manuels et les textes théoriques concernant cette pratique mais également les textes eux-mêmes des spectacles de « Playback Theater ».

Il existe également une autre pratique théâtrale contemporaine proche du psychodrame qui est celle du « Théâtre Forum », créée par le metteur en scène brésilien Augusto Boal dans les années 1970 lors de son séjour artistique en France. Lors d'une représentation d'un « Théâtre Forum », les acteurs choisissent un thème qui touche le public, jouent une scène à ce propos pour la première fois, qui est ensuite rejouée avec un remplacement de certains acteurs par les spectateurs. Ces spectateurs prenant la place des acteurs

démontrent une attitude différente de celle exposée dans la première version proposée. La situation est jouée jusqu'à une élaboration d'un consensus valable pour toutes les opinions exposées et présentes dans la salle.

C'est exactement par le néologisme d'un « sous-psychodrame » que Jean-Luc Lagarce a défini le 1er août 1985, dans un des cahiers qui deviendront ensuite le *Journal*, sa future pièce *Histoire d'amour (Derniers chapitres)*, écrite en 1990 :

Ce que je devrais faire encore, c'est le troisième volet de *Histoire d'amour, De Saxe*. Même si ça va droit au « sous-psychodrame » – c'est cela qui me retient le plus – ce serait bien. Les trois personnages, lâchés les uns par les autres. Cela s'appellerait *Derniers chapitres*.⁴

La pièce, qui possède une dédicace concrète « À Mireille et François », ainsi que l'histoire qu'elle met en scène nous renvoient à la vie du dramaturge et à un épisode précis impliquant les gens qui occupaient une place unique dans sa vie. Il serait, pourtant, trop simple et elliptique de n'étudier ce texte que sous le prisme de la biographie de Lagarce. En outre, prenant en compte le degré très fort d'ironie et de sarcasme surtout par rapport à lui-même, il est toujours indispensable de distinguer clairement la fiction dramatique et littéraire de Lagarce des faits de sa biographie.

Histoire d'amour (Derniers chapitres) présente une rencontre entre *La Femme*, *Le Premier Homme* et *Le Deuxième Homme* qui ont auparavant vécu ensemble. *La Femme* et *Le Deuxième Homme* quittent leur « conjoint » et l'oublient, comme l'avoue le personnage en ouvrant le récit dramatique dans le *Prologue* de la pièce. *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* est une mise en abyme de l'écriture littéraire, car c'est une pièce qui met en scène une lecture de la pièce par son auteur et les deux actants de l'histoire qu'il a décrite :

Ce que raconte la pièce qu'a écrit le premier homme, c'est le souvenir, quelques bribes de ce que fut leur vie, ensemble, lorsqu'ils étaient plus jeunes. Ce que raconte la pièce qu'ils découvrent, c'est la version du premier homme de l'amour qu'ils connurent et de sa destruction. La fiction qu'il en a fait. Le deuxième homme et la femme apportent leurs commentaires ou leurs propres souvenirs.

⁴ J.-L. Lagarce, *Journal 1977-1990* (Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2007), 152.

Histoire d'amour, c'est la répétition de la construction de l'histoire.⁵

Cette pièce est à la fois une réécriture du texte antérieur *Histoire d'amour (repérages)* – pratique courante dans le cadre de l'œuvre complète de Lagarce (il faudrait se souvenir, à ce propos, du travail sur *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*). Les *repérages* sont, d'une certaine manière, une esquisse de *Derniers chapitres* et une suite d'un autre texte antérieur, *De Saxe, roman*. Ce texte met en scène les errances des mêmes personnages, trois en tout, qui ne cessent de se raconter de multiples petites histoires et de se remémorer des souvenirs. Comme l'extrait du *Journal* était écrit en 1985, Lagarce ne mentionne pas encore un texte dramatique qui suit le même paradigme fictionnel et philosophique. *Derniers remords avant l'oubli*, écrit en 1987, se construit autour des retrouvailles de trois personnages qui ont vécu une histoire d'amour ensemble. *Hélène* et *Paul* comme *La Femme* et *Le Deuxième Homme* quittent *Pierre*. Sa figure est très proche de celle du *Premier Homme* avec qui ils ont presque les mêmes occupations professionnelles dans leur maison commune afin de continuer leur vie à deux. Les retrouvailles liées à la question de vente de cette maison se changent en reconstitution de leur passé ainsi qu'en reproches réciproques non exprimés auparavant. Nous pouvons, par conséquent, mettre en valeur un autre cycle qui n'a pas été défini jusqu'à présent à part celui d'un « fils prodigue » au sein de l'univers dramatique de Jean-Luc Lagarce : le cycle de l'« histoire d'amour ». On l'exploite plus précisément dans la deuxième sous-partie du chapitre I de cette recherche.

Pourquoi Lagarce a-t-il donc désigné sa pièce précisément comme un « sous-psychodrame » ? Les ressemblances entre les pratiques psychodramatiques et les œuvres dramatiques de Lagarce sont évidentes. Comme dans le cadre de la pratique psychodramatique, les personnages de *l'Histoire d'amour (Derniers chapitres)* prennent des rôles et s'y identifient d'un point de vue charnel autant que linguistique. Cette auto-identification se déroule à l'aide de la parole. Les personnages de la fiction dramatique s'accommodent progressivement aux styles expressifs qui leur sont proposés :

⁵ J.-L. Lagarce, *Mes projets de mises en scène* (Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2014), 60.

LE PREMIER HOMME. – Une nuit.

Une nuit, lui, le Premier Homme.

(C'est l'histoire de deux hommes et une femme.) Lui, le Premier Homme.

LA FEMME. – Toi.

LE PREMIER HOMME. – Exact. Moi.

Le Premier Homme, lui, moi – ne commence pas à m'embrouiller – le

Premier Homme quitte sa maison, il quitte le lit où il dormait,

il les laisse loin derrière lui.

L'abandonne. (L'idée.) [...]⁶

Nous voyons clairement cette hésitation de ceux qui prononcent les répliques. Au niveau grammatical, les locuteurs sont renvoyés de la première à la troisième personne du singulier ayant encore du mal au début de l'action dramatique à s'approprier la parole qui leur est donnée. S'approprier la parole proposée, la développer et aider à sa progression signifie pour les membres de la fiction dramatique de Jean-Luc Lagarce une légitimation devant ses interlocuteurs. La situation dans laquelle se retrouvent les personnages de Lagarce est très proche de celle qui est, entre autres, traitée par les psychodramatistes. Le dialogue ne s'initialise pas, les individus sont bloqués dans leurs reproches et ne se focalisent que sur leurs propres points de vue. Pour pouvoir commencer à se parler, il leur faut se distancier un peu par rapport à la situation et à leurs interlocuteurs. Les personnages de Lagarce se servent de la théâtralisation, de la mise en voix d'un texte dramatique d'un d'entre eux afin de lancer la parole qui attendait ce moment d'expression.

Les personnages dramatiques de Jean-Luc Lagarce sont, en réalité, des instances langagières. Par conséquent, ces particules charnelles ranimées par l'acte de parole sont uniquement des représentants d'une psychologie ainsi que des façons de communiquer des différentes couches sociales. Cela les apparente avec le « personnage conceptuel »⁷ de Gilles Deleuze qui est « irréductible à des types psycho-sociaux »⁸ qui permettent de mettre en relief aux niveaux empirique, social et historique, des mouvements de

⁶ J.-L. Lagarce, *Histoire d'amour (Derniers chapitres)*, Théâtre complet (III), 289.

⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* (Paris : Minuit, 1990).

⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 65-66.

déterritorialisation et de reterritorialisation de la pensée humaine. Le type psycho-social permet de rendre compte de phénomènes psychosociologiques ou sociologiques repérables empiriquement dans telle société à telle époque, tandis que le *personnage conceptuel* relève des conditions transcendantales de la pensée, telles qu'elles sont établies par tel plan d'immanence. Par conséquent, il existe une distinction entre le *personnage conceptuel* et un type psycho-social en fonction de la théorie des actes de langage – le *speech act*. Le type psycho-social est à l'individu repérable empiriquement dans le champ social ce que le *personnage conceptuel* est à l'idiosyncrasie du philosophe selon Deleuze. Cela veut dire que la troisième personne – *il*, impersonnel, en tant que sujet de l'énonciation – détermine la première personne – *je* – qui parle ou qui pense en devenant, par conséquent, le sujet de l'énoncé. D'après la conception de Deleuze, tout comme le type psycho-social fait l'acte en le disant, le *personnage conceptuel* fait le mouvement en le pensant. Il est donc évident que le rapport entre l'idiosyncrasie du philosophe et le *personnage conceptuel* consiste à savoir entre le *Je* – sujet de l'énoncé – et le *Il* – sujet de l'énonciation – où se retrouve la troisième personne qui détermine la première personne alors même qu'elle prétend parler en son nom directement :

Le personnage conceptuel n'est pas le représentant du philosophe, c'est même l'inverse : le philosophe est seulement l'enveloppe de son principal personnage conceptuel et de tous les autres, qui sont les intercesseurs, les véritables sujets de sa philosophie. [...] Le personnage conceptuel n'a rien à voir avec une personnification abstraite, un symbole ou une allégorie, car il vit, il insiste.⁹

Conformément à cette conception d'un personnage créée par Deleuze, les personnages dramatiques et littéraires de Lagarce sont représentatifs de la vie humaine, empiriques et conceptuels à la fois. Ils dépendent de la parole et sont privés d'une psychologisation quelconque. Ils interprètent sa poétique unique et matérialisent sur scène la parole, la poétique de l'époque contemporaine. Ils sont des sujets, objets et actants principaux de la dramaturgie

⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 62-63.

en question. Car cette théorie vient de son écriture et réside en sa poétique dramatique et littéraire.

Il est également très significatif que la disposition mise au cœur de la pièce *Derniers remords avant l'oubli* est proche de la disposition de la théâtralisation psychodramatique. En effet les trois personnages qui forment le cercle conflictuel de cette fiction dramatique essaient de rejouer leur passé commun, de le revivre ainsi que de ranimer leur dialogue rompu avec les plus proches – les membres de leurs familles : « Être l'objet de son propre ressentiment. »¹⁰

Dans cette pièce précisément, comme dans la plupart des pièces de Lagarce, y compris celles qui forment le cycle du « fils prodigue », les personnages tentent de sentir une « catharsis » de leurs relations et de leurs vies dans le passé en se retrouvant et en se souvenant sans cesse. Contrairement au psychodrame, cette doublure d'expérience aboutit toujours chez Lagarce à une « catharsis » tragique d'une communication qui devient encore plus rompue qu'auparavant. Malgré toutes les reprises du dialogue, malgré la remémoration des souvenirs dans les moindres détails très souvent inventés et idéalisés, les relations qui existaient auparavant ne sont plus actuelles.

Au lieu de trouver un consensus, les personnages finissent par se quitter d'une manière encore plus désespérée qu'avant. Ce sont donc les souvenirs personnels et partagés grâce à l'acte de parole qui travaillent cette mise à disposition de l'histoire. Le plan de la mémoire, très subjectif et très souple détourne l'histoire dans tous les sens. La parole bouscule parmi les hésitations des personnages. Elle propose plusieurs versions de la même histoire : on ne peut jamais trouver la vérité ultime au sein de la fiction dramatique de Lagarce car chaque nouvelle parole lancée nous éloigne encore plus de ce qui est objectif ou vrai. Dans *l'Histoire d'amour (Derniers chapitres)* on est dès le début dans la subjectivité extrême car l'auteur du texte n'expose que son point de vue sur la situation. En dépit de l'apport expressif des deux locuteurs, les personnages sont d'une certaine manière enfermés dans les rôles proposés et écrits par le *Premier Homme* qui reste sur sa position exprimée dès le début dans le prologue de la pièce. La

¹⁰ J.-L. Lagarce, *Mes projets de mises en scène*, 61.

même situation est mise en relief dans *Derniers remords avant l'oubli* ainsi que dans *Juste la fin du monde*, *Le Pays lointain* et *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Les locuteurs sont sourds par rapport à la parole qui exprime une opinion alternative. Les personnages sont figés dans leurs visions et dans leurs souvenirs qui sont pour tous l'ultime instance. Cela veut dire qu'au sein de l'univers dramatique de Lagarce la pratique psychodramatique de réinitialisation et visualisation d'une situation conflictuelle est inversée. Elle résulte soit d'une aggravation de cette situation, soit de sa cristallisation dans son état conflictuel initial.

Il est pourtant notoire que, si dans le cadre d'un psychodrame les patients sont censés changer leurs rôles habituels et se transformer en d'autres personnes ou psychotypes, les rôles que propose le *Premier Homme* lors de la mise en voix de sa version écrite des événements sont identiques à leurs personnalités dans la vie quotidienne réelle. Dans le cadre d'une séance psychodramatique, il existe un écart permanent entre le réel et sa représentation, surtout de la part de l'acteur thérapeute qui est au service du personnage que le patient lui propose. Les membres de la fiction dramatique de Lagarce se plongent, quant à eux, entièrement dans l'espace de l'invention représentative, tout en mélangeant la réalité objective avec la fiction. Il est aussi très significatif que Lagarce travaille également à l'identification des spectateurs avec son action dramatique et scénique comme le « Playback Theater ». Dans le cadre de sa création, cette identification est purement langagière et sonore et est assurée grâce à son travail de transcription et imitation d'un discours quotidien ordinaire ainsi que d'une poésie de l'époque contemporaine.

Il faudrait maintenant exposer la raison pour laquelle Lagarce a désigné son texte dramatique comme étant une sorte de « sous-psychodrame ». Contrairement au psychodrame ou aux pratiques théâtrales inspirées de cette méthode psychanalytique, les fictions dramatiques de Lagarce n'appartiennent pas au champ de l'improvisation. Elles sont des textes scrupuleusement travaillés qui mettent en scène une invention dramatique, littéraire et artistique. Le dramaturge a travaillé son langage qui semble être très simple afin de mettre en place un réalisme langagier total et impeccable. Ses pièces ressemblent aux documentaires dont le sujet et l'objet principal sont le langage

humain de tous les jours. Comme nous l'avons déjà mentionné, les œuvres dramatiques de Lagarce sont absolument privées de la psychologisation quelconque, ce qui exclut le côté psychiatrique de sa production écrite ainsi que de sa fiction théâtrale. L'analyse et la réflexion philosophique et sociale que ces œuvres mettent en scène sont centrées autour du langage et de son pouvoir dans la vie humaine. De là provient la troisième singularité cruciale. La pratique dramatique et littéraire de Lagarce est fondée sur la parole. Dans son théâtre il n'y a que le langage qui existe véritablement, il n'y a pas d'action, mais seulement l'acte de parole. Cela veut dire que, contrairement au psychodrame et au « Playback Theater », sa création dramatique ne travaille pas la visualisation du conflit ou la malédiction communicative propre à notre époque, mais sa transcription et sa sonorisation.

On peut également supposer que ce préfixe « sous » est pris par Lagarce dans sa définition d'« inférieur » : sa pièce est inférieure en grandeur et en qualité. Cette auto-ironie de l'auteur par rapport à sa création littéraire n'est en réalité qu'une surface car le préfixe signifie dans ce cas-là une infériorité de la pièce par rapport à la pratique psychanalytique. Le drame mis en scène par Lagarce est celui du langage et pas des destins humains concrets comme c'est le cas d'un psychodrame ou de nombreux autres courants dramatiques et littéraires. On peut également justifier le préfixe « sous » qui forme ce néologisme par le fait que les pièces de Lagarce présentent beaucoup plus le paradigme conversationnel que le paradigme psychanalytique. Son théâtre est, sans doute, un mélange harmonieux des plans sociaux et individuels. Il est un ressort du théâtre psychologique, mais reste avant tout le théâtre du langage. Par conséquent, le préfixe en question désigne que la création littéraire de Lagarce est un psychodrame littéraire qui met en scène une littérisation d'une pratique psychanalytique de Moreno et ses différents et multiples adeptes. La nuance d'infériorité pourrait désigner ainsi le fait que ce théâtre joue, contrairement au psychodrame, une invention poétique et pas les vraies tragédies des destins humains. Il faut également dire que le *sous-psychodrame* fonctionne, d'une manière dramatique et poétique constructive, comme le *sous-discours* de Nathalie Sarraute ce qui veut dire que Lagarce met en scène un psychodrame

sur le psychodrame. Ce « sous-discours »¹¹ en question se compose de deux notions : celle du « tropisme »¹² et celle d'une « sous-conversation »¹³. Le *tropisme* inventé par Sarraute est un indicible malaise, un flou de sensations et de perceptions confuses ressenties par les acteurs d'un échange langagier lorsqu'ils profèrent certains types d'énoncés. La *sous-conversation* est, par conséquent, un ensemble de ces phénomènes sensibles et fluctuants générés par les dialogues. Ce qui crée le *tropisme*, le malaise de la *sous-conversation*, c'est souvent soit l'énoncé lui-même, soit son intonation. Au sein de la dramaturgie de Sarraute le *tropisme* devient la matière même du drame, ce qui fait de son théâtre un « logo-drame »¹⁴. Car la *sous-conversation* se construit comme si le locuteur n'était pas assez présent à son énonciation. Ce *logo-drame* est également au centre de la création dramatique de Lagarce qui suit d'un point de vue philosophique constructif la logique dramatique d'Anton Tchekhov : « Les gens ne font que dîner et cependant leur bonheur naît et leurs destins se détruisent »¹⁵.

Au cœur de sa dramaturgie, Lagarce place un discours très simple et très banal de tous les jours derrière lequel se cache un drame social de l'incompréhension et de la surdité, ainsi qu'un drame du langage en train de se chercher, se construire et se déconstruire. Lagarce a donc construit son *sous-psychodrame* sur des principes proches de ceux qu'a introduits Sarraute par sa *sous-conversation*. Ses personnages ne font que prononcer la parole qui leur est attribuée, ce qui est encore renforcé par la double théâtralisation, cette mise en abyme incitée par la lecture d'une pièce au sein de l'*Histoire d'amour (Derniers chapitres)*. Il existe une différence cruciale entre la *sous-conversation* et le *sous-psychodrame* : si le modèle poétique et de la communication propre à Sarraute se construit autour de l'inconscient, toute parole prononcée par les membres de la fiction dramatique de Lagarce est préconsciente. Car les personnages de Lagarce sont, comme nous l'avons constaté auparavant, des marionnettes qui ne font qu'incarner

¹¹ N. Sarraute, *Tropismes* (Paris : Éditions de Minuit, 1957).

¹² Sarraute, *Tropismes*.

¹³ Sarraute, *Tropismes*.

¹⁴ A. Rykner, *Théâtre du Nouveau Roman (Sarraute, Pinget, Duras)* (Paris : J. Corti, 1988), 12.

¹⁵ *Teatr i iskusstvo*, numéro 28 (1904), 521.

d'une manière charnelle la parole choisie scrupuleusement par l'auteur et la sonorisent. Toute recherche de la parole juste donne lieu à des formes impropres à l'usage français et fait sortir le langage du sillon tout tracé. Le langage qui est au centre de la création dramatique et littéraire en question se libère, se teste et permet à l'auteur de montrer sa folie ainsi que la folie du discours humain. Cette folie de rectification, d'autocorrection faite par l'auteur ainsi que par le langage lui-même renvoie le lecteur/spectateur au fait que la société impose des règles d'expression verbale, de réception communicative et de comportement. Les personnages de Lagarce tout en reflétant et incarnant la poétique de l'époque contemporaine sont assujettis à ces règles mentionnées. L'auteur souligne, grâce à ses personnages, la relativité et la fausseté des règles en question. Ce ne sont pas les personnages eux-mêmes mais bien la société qui parle sur scène car elle est présente dans les œuvres dramatiques de Lagarce au titre d'une citation.

Le *sous-psychodrame* devient, conformément à la pratique psychodramatique, une expérience du délire qui est, contrairement à cette même pratique psychanalytique, celle du langage en tant que condition primordiale et innée de toute existence humaine. La structure *sous-psychodramatique*, comme celle de la *sous-conversation* de Sarraute, met en question la propriété de la structure dialogique de l'énonciation par le fait que le « je » est toujours en position de transcendance par rapport au « tu » selon Emile Benveniste. Cela veut dire que toute énonciation au sein d'une structure dialogale entraîne l'assomption d'une axiologie interpersonnelle où le « tu » n'existe qu'au service du « je ». Le *sous-psychodrame*, tout en étant un concept poétique et dramatique de Lagarce, révèle les malaises dialogaux dans la société contemporaine. Il les cite tout en mettant en relief les mécanismes complexes de la perception intersubjective – à la fois la perception identitaire réflexive, qui va de soi à soi, et la perception transitive, qui va de soi à l'autre ou de l'autre à soi – dans le cadre d'un acte de parole. Au sein d'un *sous-psychodrame*, ce drame du langage se pose donc au centre en installant autour de lui un champ de présence d'où, entre autres, proviennent la surdité et l'incapacité ou la non volonté d'entendre et de comprendre son interlocuteur, exposée par Lagarce dans son théâtre. Le *sous-psychodrame* se présente, par conséquent,

comme un champ de bataille dialogique et perceptive où la parole lancée est en quête de réponse. Le *sous-psychodrame* inventé et élaboré par Lagarce devient dans cette perspective le lieu où s'accomplit l'articulation entre le sujet empirique et le sujet de l'écriture. La pratique psychodramatique devient sous la plume du dramaturge le croisement conflictuel et irréductible de la vie humaine et de l'œuvre littéraire. Car la société contemporaine avec tous ses membres ne peut pas être absente de ce théâtre, elle y existe au titre de la citation. Tout en montant en avant-scène la parole libre, vivante, Lagarce démontre l'étrangeté de la société contemporaine par sa poétique de retour, d'inconsistance, des non-dits et de logorrhée. C'est l'étrangeté de son écriture qui rend compte de la poétique particulière de son époque ainsi que de son inconsistance communicative. Lagarce psychologise donc, d'une certaine manière, la temporalité poétique qu'il met en œuvre. Il psychologise le langage que parlent ses contemporains sans jamais psychologiser ses personnages dramatiques car il existe une distinction forte entre la psychologie et la littérature, même si le théâtre psychologique et le théâtre mental pourraient être des ressorts du *sous-psychodrame* en question.

Il est également indispensable de repérer pourquoi le *sous-psychodrame* peut être un modèle de fonctionnement au sein de théâtre du langage de Jean-Luc Lagarce. Ce théâtre, tout en s'appuyant principalement sur la parole comme son seul moteur démontre la théâtralité, la facticité des relations humaines, ainsi que de la vie ordinaire de tous les jours. Les relations humaines, pour leur part, sont du ressort du drame dans le sens où le *drama* signifie « théâtre ». Pour étudier ces relations il est nécessaire de mettre les relations typiques pour la société contemporaine sur scène, c'est-à-dire de les inscrire dans le paradigme théâtral. Dans ces relations il y a toujours un lieu pour le psychème qui fonctionne comme un drame. Le théâtre du langage devient, par conséquent et conformément à la pratique psychodramatique, une expérience existentielle et langagière à la fois. Par une telle désignation de son *Histoire d'amour (Derniers chapitres)*, Lagarce postule donc par son œuvre dramatique que nous vivons tous une pièce de théâtre en train de se jouer :

S'excuser trop tard et aggraver son cas à toujours vouloir revenir ainsi sur les histoires anciennes.

Dire : « Il faut qu'on parle » et parler.

Dire : « N'en parlons plus » et continuer à y penser longtemps, dans le silence et la fausse tranquillité souriante revenue.¹⁶

Nous pouvons, par conséquent, postuler que le « sous-psychodrame » est un concept dramatique et littéraire inventé et élaboré par Jean-Luc Lagarce dans le cadre de sa création. D'un point de vue constructif, le « sous-psychodrame » est une fiction dramatique qui met en scène une tentative communicative et langagière de revivre le passé en se souvenant et en lançant l'acte de parole. Cette tentative est pourtant dès le début de la fiction destinée à un échec, ce qui montre, entre autres, une des caractéristiques principales de la société contemporaine qui est celle de l'inconsistance communicative. Le « sous-psychodrame » fait également apparaître au premier plan de l'action dramatique la poétique de l'époque qui est celle d'une malédiction.

Le « sous-psychodrame » est donc une nouvelle tragédie de la communication « en faillite » dans tout son triomphe. Le « sous-psychodrame » de Jean-Luc Lagarce se focalise, contrairement au psychodrame, au « Playback Theater » ou au « Théâtre Forum », sur la parole elle-même. La parole revient sans cesse, la parole cherche son sujet et son objet, la parole est hors des plans du présent, du passé ou du futur. Ce « sous- psychodrame » mis en scène par Lagarce explore et regarde de très près la parole en train de se chercher, de choisir sa meilleure signification, sa plus belle sonorité, sa forme la plus correcte ainsi que son rapport le plus adéquat avec la multitude d'autres paroles prononcées et écrites. Le « sous-psychodrame » atteste en tant que concept poétique et constructif de la création dramatique de Jean-Luc Lagarce le statut singulier du langage au sein de ses œuvres. Il valorise encore plus l'objet de toutes ses recherches artistiques qui est la parole ordinaire dans toutes ses formes et ses états.

¹⁶ J.- L. Lagarce, *Mes projets de mises en scène*, 61.

BIBLIOGRAPHIE

- Freud, Sigmund. *L'Inconscient*. Paris : Payot & Rivages, 2013.
- Holmes, Dr. Paul. *Psychodrama since Moreno: Innovations in Theory and Practice*. London: Routledge, 2005.
- Lagarce, Jean-Luc. *Journal 1977-1990*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- Lagarce, Jean-Luc. *Mes projets de mises en scène*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2014.
- Lagarce, Jean-Luc. *Théâtre complet (III)*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 1999.
- Maeterlinck, Maurice. *Le Trésor des Humbles*. Paris : Société du Mercure de France, 1908.
- Maingueneau, Dominique. *Discours et analyse du discours*. Paris : Armand Colin, 2017.
- Marineau, René. *Jacob Levy Moreno 1889-1974*, Coédition en ligne, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.
- Moreno, Jacob Levy. *Psychothérapie de groupe et psychodrame*. Paris : Retz-C.E.P.L., 1975.
- Moreno, Jacob Levy. *Théâtre de la spontanéité*. Paris : Desclée de Brouwer, 1986.
- Pavis, Patrice. *Le Théâtre contemporain*. Paris : Armand Colin, 2011.
- Pio-Abreu, Jose Luis, and Christina Villares-Oliveira. « How Does Psychodrama Work? » In *Psychodrama: Advances in Theory and Practice*, edited by B. Clark, J. Burmeister and M. Maciel. Abingdon : Taylor and Frances, 2007.
- Sarraute, Nathalie. *Tropismes*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1957.
- Rykner, Arnaud. *Théâtres du Nouveau Roman (Sarraute, Pinget, Duras)*. Paris : J. Corti, 1988.

Alina Kornienko obtained a PhD in the research team Littérature, Histoires, Esthétique, University of Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis, with a specialization in contemporary French drama and language studies in contemporary theatre. Her research axis is the dramatic and literary poetics of Jean-Luc Lagarce. Translator of Jean-Luc Lagarce's works into Russian, she is also a literary consultant for contemporary French theatre productions in Russia.

Mère – Fils : reflets psychanalytiques dans la pièce de Joël Pommerat Cet Enfant

NEKTARIOS-GEORGIOS KONSTANTINIDIS*

Abstract: *Mother – Son: Psychoanalytic Reflections in Joël Pommerat's Play, This Child.* This article proposes an analysis of the sixth scene of Joël Pommerat's work, *This Child*, from the perspective of some theorems of psychoanalysis. The French writer introduces the reader/ viewer/ listener to a world of fast-paced plot with the help of autonomous characteristic snapshots that make up his works. In the sixth scene, Pommerat negotiates the unhealthy relationship between a young mother and her underage son where compulsion, possessiveness and latent Oedipal references reign supreme. On the verge of a creeping threat, the mother exerts psychological violence on the young student whom she prevents from leaving for school and pressures her to keep close to home creating a suffocating circle, a space-time that tends to assimilate people and things. Silence is inevitable...

Keywords: Pommerat, Oedipus complex, mother-son relationship, possessiveness, obsession, denial, homeopathy.

Fidèle à son art et à sa manière de faire en dramaturgie, Joël Pommerat¹ abrite sous un même titre des situations dramatiques indépendantes. Toutefois, il existe un fil conducteur qui unit les séquences autonomes qu'il présente, en apparence de manière isolée. C'est dans cet enchaînement

* Département de langue et littérature françaises, Université d'Athènes,
nektarioskon@frl.uoa.gr

¹ Auteur-metteur en scène, Joël Pommerat (né en 1963) fonde la compagnie Louis-Brouillard en 1990 et crée dès lors ses premiers spectacles. Tout son théâtre est édité chez Actes Sud-Papiers.

d'instantanés que surgit l'immanence de l'élément qu'il analyse et qu'il nous jette au visage telle une vérité qui paralyse et que l'on ne peut s'empêcher d'admettre.

L'enfant qui n'en est pas un

Dans la pièce *Cet enfant*², il nous semble que des questions de profondeur se focalisent sur l'enfant et surtout sur « cet » enfant (chaque fois et selon le cas, le déictique suggère un autre enfant). À la question qui s'ensuit : « Quel est le système de signes qui rend cet enfant spécial ? », la réponse ne peut être donnée aussi facilement, elle nécessite un examen profond. Toutes les données doivent être prises en compte, que celles-ci soient linguistiques ou paralinguistiques. Les premières sont l'affaire du texte, les secondes appartiennent au domaine contrôlé par la scène du jeu³. Dans cet article, nous nous focalisons sur la Scène 6 de la pièce. Dans cet instantané, l'auteur français traite de la relation entre une mère et son fils, une relation suffocante pour l'enfant, étant donné que la mère exerce sur lui une violence psychologique, une oppression affective. Le complexe d'Œdipe semble inversé, les règles de la nature renversées, l'adulte devient dépendant affectivement de son propre enfant, l'entravant dans son processus de maturation. L'enfant est grandiose par sa lucidité, par son jugement et aussi par la façon dont il cherche sa place.

² Cette pièce est une commande de la Caisse d'allocations familiales du Calvados et de Jean-Louis Cardé, relayés par le Centre dramatique national de Normandie, représenté par Angelina Berforini et Patrick Boutigny. Elle a été écrite à partir d'une rencontre avec un groupe d'habitantes d'Hérouville-Saint-Clair lors de l'accueil en résidence de la compagnie Louis-Brouillard. Elle a fait l'objet d'une première publication sous le titre *Qu'est-ce qu'on a fait ?* par la CAF du Calvados et d'une seconde dans l'ouvrage *D'une seule main* suivi de *Cet enfant*, en 2005 chez Actes Sud-Papiers.

³ « Je n'écris pas des pièces, j'écris des spectacles, c'est comme ça. Je ne me suis pas dit : je vais écrire du théâtre. Je ne pense pas 'texte'. Le texte, c'est ce qui vient après, c'est ce qui reste après le théâtre. Le texte, c'est la trace que laisse le spectacle sur du papier. C'est d'ailleurs la juste définition. On n'écrit pas un texte de théâtre. Ça c'est de la littérature. Dire que l'on écrit un texte et faire de cet acte l'objet premier du théâtre, c'est une perversité. Il y a là quelque chose de fétichiste, de détourné. L'essence du théâtre pour moi ce n'est pas cela. Le théâtre se voit, s'entend. Ça bouge, ça fait du bruit. Le théâtre, c'est la représentation. Quand on écrit du théâtre, on écrit en vue d'un événement qu'on appelle communément un spectacle », Joël Pommerat et Joëlle Gayot, *Joël Pommerat, troubles* (Arles : Actes Sud-Papiers, 2009), 19.

Il ne rejette pas sa mère, il l'aime et la comprend mais il cherche de manière désespérée à éclore et à se frayer un chemin dans la vie, il cherche à vivre et se sent trop impuissant pour dire à sa mère : « Laisse-moi ! Tu m'étouffes ! Tu m'empêches de vivre ! ».

Le théâtre de Joël Pommerat et plus particulièrement la pièce *Cet enfant* contient une large partie d'obsessions métaphoriques et métonymiques, qui conduisent tout droit aux présupposés⁴ maximaux et/ou minimaux. Chez Pommerat, on retrouve les empreintes pures provenant des analyses freudiennes⁵ ainsi que l'écho des théories de Lacan. *Cet enfant* est une pièce qui pourrait s'inscrire dans le registre des premières recherches de Freud concernant les phases qui conduisent à l'appareil tripartite du subconscient. Sigmund Freud a utilisé le terme « subconscient » dans les *Etudes sur l'hystérie* (1895). Il a ensuite récusé le terme et condamné son usage concomitant avec celui d'inconscient. Dans la première topique, l'inconscient est l'un des trois systèmes de l'appareil psychique (avec le préconscient et le conscient) et constitué de contenus refoulés. Puis, dans la deuxième topique, il n'est plus un système à part mais une qualité du ça et, pour une part, du moi et du surmoi.

Or, la marche vers la sublimation des objets et des actes triviaux passe par des étapes d'insécurité et de remise en question, où l'être se sent peu ou pas rassuré. Dans la Scène 6 de *Cet enfant*, Pommerat raconte le martyre de l'enfant traumatisé car tyrannisé tous les jours par une mère au bord de la schizophrénie. La mère fait tout pour angoisser son enfant lorsque celui-ci s'apprête, empli de désir et de volonté, à aller à l'école. L'enfant affronte apparemment tous les jours les sautes d'humeur et le sentiment d'insécurité d'une mère qui l'empêche d'aller à l'école à l'heure, qui veut le retenir près d'elle le plus possible. La mère, sournoisement, fait retarder le petit qui résiste avec une détermination d'adulte afin de ne pas rater l'école. Les répliques qui suivent sont caractéristiques :

⁴ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite* (Paris : Armand Colin, 1986), 25.

⁵ Sigmund Freud a mis plusieurs générations d'analystes sur la piste des liens entre le théâtre et la psychanalyse naissante au début du 20^{ème} siècle avec un texte (écrit en 1905-1906) qui surprend au sein de son œuvre par son originalité, et en dehors ou à côté du reste ; il s'agit de « Personnages psychopathiques à la scène », in *Résultats, Idées, Problèmes I* (Paris : PUF, 1995).

L'ENFANT : Je suis pressé, maman. Je n'ai pas envie d'être en retard à l'école encore aujourd'hui.

LA MERE : Personne ne t'a fait de reproches à l'école à cause de tes retards.

L'ENFANT : Non personne. Mais je n'aime pas ça. Être en retard. Ça m'angoisse.

LA MERE : Tu es en retard parce que tu traînes sur la route.

L'ENFANT : Non maman. Je suis en retard parce que tu veux toujours me parler quand c'est l'heure de partir.⁶

Et plus loin :

LA MERE : Enlève ton manteau. Je te l'ai déjà dit... à l'intérieur.

L'ENFANT : Je suis sur le point de partir, maman.

LA MERE : Il faut à peine trois minutes pour aller jusqu'à l'école. Qu'est-ce que tu me racontes !

L'ENFANT : Je préfère arriver un peu en avance à l'école. Je te l'ai dit que ça me rassurait.⁷

Nous constatons que le dialogue entre mère et enfant se consume sous le signe des repères temporels : avant, à temps et après. L'échange de parole dans ce petit dialogue ne fait pas avancer l'action qui reste figée dans un statisme exaspérant, dominé pourtant par la fonction phatique⁸ : la mère trouve, à la dernière minute du départ de son garçon, des excuses et des prétextes qui frôlent l'opiniâtreté pour que l'enfant se résigne à passer quelques minutes encore avec elle, bien qu'au fond de lui ce qu'il désire c'est avant tout aller à l'école. Ce combat intérieur qu'il mène tous les jours entre son vouloir et son empathie envers sa mère le rend « nerveux » et « irritable ». Arriver en avance à l'école le « rassure » alors qu'être en retard « l'angoisse ». À l'école, ce conflit intérieur le rend violent, il « n'arrive plus à supporter les autres », il devient « agressif » (« d'ailleurs je cogne », dit-il). Il est hallucinant d'entendre dans la bouche d'un enfant de dix ans des paroles que l'on pourrait attribuer à un adulte qui serait en train de parler, allongé justement sur le

⁶ Joël Pommerat, *Cet enfant* (Arles : Actes Sud-Papiers, 2010), 21.

⁷ Pommerat, *Cet enfant*, 22.

⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I* (Paris : Belin, 1996), 202-203.

canapé d'un psy. Celui qui analyserait la Scène 6 en tant que simple théoricien dramatique, sans vraiment s'y connaître en psychanalyse, lirait comme tout lecteur horizontalement, en suivant l'axe syntagmatique⁹ de l'action. Malgré le statisme de la Scène, il y a, quand même, une sorte de déroulement qui développe l'espace et les personnages. C'est-à-dire que le temps visible avance à pas méticuleusement médités et mesurés, puisqu'il s'inscrit de façon claire dans le flux de la temporalité, grâce aux indices « avant », « maintenant » et « après ». Les propos suivants en sont révélateurs :

LA MERE : Viens près de moi viens un peu près de moi, s'il te plaît, enlève ton manteau, je t'ai déjà dit.

L'ENFANT : Il faut que je parte... cette fois je ne suis plus en avance... si je ne pars pas maintenant je serai même en retard.¹⁰

Le lecteur/spectateur/auditeur arrive à décodifier les instances du temps qui produisent des informations et des éléments émotionnels. Toutefois, le théoricien du théâtre, en général et grâce à l'homéopathie¹¹ psychique, range la mère de l'enfant dans la lignée des individus victimisés par leur Ego dominant. Au fond, la mère chez Pommerat, dans la Scène 6, est surtout victime de son propre psychisme de femme probablement abandonnée qui a peur de rester à la maison toute seule. Elle a besoin de la présence de « cet enfant », un fils écolier, qui a droit à tout ce que le système en place lui procure. La mère le sait mais elle préfère décourager l'enfant en le gardant près d'elle. La réplique de la mère est assez éloquente à ce propos : « Arrête un peu avec ça... tu es le premier à l'école tu es le premier de tous les élèves de ta classe... je suis fière de toi... alors tu as le droit de ne pas arriver à l'heure tous les jours... j'ai le droit de t'embrasser tout de même... une mère a le droit d'embrasser son enfant. »¹²

⁹ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtes, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris : Hachette, 1979), 376.

¹⁰ Pommerat, *Cet enfant*, 23.

¹¹ On utilise ce terme selon l'étymologie grecque : le héros souffre et le spectateur s'identifiant au personnage souffre aussi.

¹² Pommerat, *Cet enfant*, 23.

Il est bien entendu que le grand supposé embrasse toutes les instances possibles pourvu qu'on trouve le présupposé le plus important, la source du comportement humain. Ajoutons que la psychanalyse a encore beaucoup de choses à exploiter et beaucoup de détails à élucider dans l'expression d'un « mal » et d'une douleur qui s'affichent par le comportement. Les psychologues comme les psychanalystes sont très attentifs quand il s'agit d'observer un sujet via les différentes façons qu'il utilise afin d'affronter l'épreuve du stress de la vie et l'hostilité sournoise de la dépression.

Le théâtre de Joël Pommerat, dans son ensemble, observe les liens entre parents et enfants et, en général, entre les membres d'une famille. Il est bien entendu que la recherche autour des liens intimes¹³, de parenté par exemple, projette les reflets psychanalytiques sur l'écran d'un moi plus profond que l'image de la projection. Après tout, le psychanalyste sait qu'il examine des cas particuliers qui donnent souvent l'impression d'une démarche globale. La psychanalyse a toujours besoin d'un élément extérieur pour justifier la substance psychologique qui lui est intrinsèque.

Sous le regard de la psychanalyse

Sous l'optique de la psychanalyse, le théâtre s'assigne des caractéristiques particulières, fruits d'une élaboration qui traverse – qui est censée traverser – un moi profond, bien caché dans les recoins intimes de l'âme. Depuis les recherches de Jerzy Grotowski sur la performance et les performeurs¹⁴ jusqu'aux multiples

¹³ « Dans *Cet enfant* et *La Réunification des deux Corées*, Pommerat construit une constellation de perspectives non unifiées autour d'un thème (la parentalité, l'attachement et la relation amoureuse). D'une scène à l'autre les situations ne se répètent qu'en apparence, ou se renversent clairement afin de révéler la permutation des rôles (un père méprisé/une mère méprisante, une femme en manque d'amour/une autre pour laquelle « l'amour ne suffit pas ») à la manière de *La Ronde* de Schnitzler. L'écriture construit des effets d'annonce et de reprise que le regard de chaque spectateur percevra ou complétera. L'investissement total que projette la femme enceinte au début de *Cet enfant* est décliné en abandon puis en amour dévorant dans les scènes 5 et 6 par exemple. », Marion Boudier, *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe* (Arles : Actes Sud-Papiers, 2015), 167-168.

¹⁴ Lisa Wolford, « Objective Drama, 1983 – 1986 », in *The Grotowski Sourcebook* (London: Routledge, 1997), 283-356.

développements de la bipolarité actionnelle, âme et corps, l'appareil mimétique de l'instance humaine ne répond qu'à un besoin unique de former et de formuler le stéréotype de l'acte du théâtre et du spectacle. Mais il n'existe pas de stéréotype unique. Il faut donc recourir à des taxinomies conformes aux sociétés impliquées chaque fois dans un discours dominant, discours sur l'ontologie, sur la sociabilité, sur le langage, sur l'« autre scène »¹⁵ par rapport à « celle-ci » et ainsi de suite jusqu'à arriver à la saturation des divers sujets que suggère la recherche.

La psychanalyse nous a appris qu'il est possible d'atteindre l'inexprimable. C'est bien ainsi que la nature humaine trouve diverses façons d'exprimer finalement l'indicible par l'intermédiaire de son attitude, de son comportement, de ses paroles, de ses gestes... On rencontre alors l'indicible qui nous place devant le problème : « Comment le dire ? ». Cette interrogation, aussi simple qu'elle puisse paraître, joue avec la métaphore et la métonymie ; elle place deux réalités face à l'illusion. On ne sait ni que dire, ni comment le dire, on veut dire quelque chose au même moment où l'on voudrait taire sa réalité. Nul risque toutefois pour le spectateur averti car au théâtre il est tout à fait à l'abri du danger fantastique, protégé dans l'obscurité de la salle et dissimulé derrière le créateur de la pièce et les acteurs d'un jeu dont il est libre de choisir jusqu'où il acceptera de suivre les règles.

Grâce au mécanisme de la dénégation¹⁶, le spectateur sait qu'il n'a rien à craindre face aux malheurs qui s'abattent sur le héros phantasmatique, « habitant » du monde inventé par l'auteur. L'identification du spectateur au personnage lui procure un gain de plaisir, celui de vivre des aventures par procuration sans risquer d'être soi-même réellement impliqué. C'est ce phénomène de dénégation que Freud a reconnu pour la vie psychique et l'œuvre d'art :

¹⁵ La superposition de plusieurs instants et de plusieurs niveaux de réalités vient fendre l'imaginaire du spectateur. Elle y ouvre une « autre scène » selon la formule du psychanalyste Octave Mannoni : sur cette scène psychique, les puissances imaginaires du Moi sont à la fois libérées et organisées. Voir Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène* (Paris : Seuil, 1969).

¹⁶ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, « (Dé)négation », in *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris : PUF, 1994).

Dans le domaine de la fiction, nous trouvons la pluralité des vues dont nous avons besoin. Nous mourons comme le héros avec lequel nous nous sommes identifiés : cependant nous lui survivons et sommes prêts à mourir de nouveau avec un autre héros tout en restant de la même manière sain et sauf.¹⁷

Et c'est justement la phrase qui suit, qui peut trouver écho dans le subconscient du spectateur, en train de regarder le héros, personnage principal et protagoniste à la fois, subir les maux qui lui sont destinés : « moi, je n'ai pas commis le crime de l'*hybris*, je ne m'appelle pas Œdipe, après tout. Il n'y a pas de malheurs qui m'attendent en sortant d'ici. Le théâtre me protège. »¹⁸

Joël Pommerat l'aurait peut-être dit autrement : « Je ne suis pas 'cet enfant'. Personne ne m'oblige à me comporter comme lui ou comme un autre. Je ne suis pas 'cet enfant', je suis 'l'autre' ». Quel est cet autre enfant ? L'auteur français nous conduit à une scène cachée, peut-être au royaume de l'inconnu d'un monde à la fois possible et impossible. En outre, Pommerat nous invite aussi à nous demander quel parent nous sommes : « je ne suis pas 'cette mère', quel est en effet mon propre comportement en tant que parent ? Comment je juge cette mère, où est-ce que j'y retrouve une part de moi-même et à quel point une autre part de mon être réagit-elle, s'insurge-t-elle ? » Tant de questions, tant de thèmes sujets à débat que le texte de Pommerat suscite !

De toute évidence, la dénégation opère sur la psychologie du regardant placé face au spectacle qui devrait le rassurer, qui devrait lui offrir une occasion de s'échapper dans un « ailleurs » moins offensif que l'« ici et maintenant ». Cependant, le phénomène de la dénégation, fortifié par le syllogisme propre à la dialectique purement intellectuelle, se met hors-combat lorsqu'un autre phénomène apparaît non moins rigide que la dénégation. Il s'agit de l'instrument provenant de l'« autre scène », celle de l'inconscient, c'est-à-dire de l'appareil homéopathique. Sous le prisme de l'homéopathie, le héros d'une histoire, racontée par le comédien, devient une source d'informations référentielles et très souvent émotives. Les paramètres émotifs se trouvent carrément entre les mains de l'acteur qui joue son rôle passionnément, impliqué en entier

¹⁷ Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne* (Paris : Payot, 1967).

¹⁸ Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre* (Paris : Seuil, 1996), 29-30.

dans l'action qui se déroule et qu'il suit de tout son être. Suivant les principes de l'homéopathie, le comédien est censé être convaincant en transformant le « mensonge » scénique en réalité actuelle, comme si tout était vrai.

L'on se rend compte que les deux mécanismes, dénégation et homéopathie, concernent globalement les puissances psychologiques du théâtre, suivant, d'ailleurs, deux forces taxinomiques : le maximal et le minimal, deux instances porteuses de matériel psychologique profondément conflictuel. On n'oublie pas que la réalité mythoplastique nourrit le théâtre de ce dont il a le plus besoin¹⁹, la bipolarité, vue comme le fondement par excellence d'une situation intelligemment mise sur pied à travers des antinomies²⁰.

Il est à remarquer qu'aussi bien la dénégation que l'homéopathie cherchent à éviter le conflit entre deux Egos attachés à un même sujet. L'important, c'est de s'éloigner de la perspective selon laquelle l'individu, dans son obsession pour la quête du bonheur, ne se traumatise de l'intérieur²¹. Le discours du bonheur constitue en soi le souhaitable sublimé dans le va-et-vient entre le moi ontologique et le moi social. Notons que le maximal, aux tréfonds de la conscience, avance de pair avec la transposition de l'action du monde réel présenté comme un mirage extravagant où s'exerce et s'expérimente la vie du mortel. De même, le minimal fait contraste avec la métonymie qui voile la moitié du monde réel. Le spectateur au théâtre essaie souvent de décoder, à travers les données textuelles surtout, la partie du logos perdue dans l'action menée par le metteur en scène.

Le rapport entre mère et fils

La Scène 6 de la pièce *Cet enfant*, se prête à l'analyse d'un univers uniforme à partir des figures archétypales de base comme celles de la mère et de l'enfant. La mère séparée de l'enfant constitue une unité archétypale à

¹⁹ Dans un texte sur la théorie de l'action psychothérapique, Mareike Wolf-Fédida écrit que la « tâche du psychothérapeute ressemble à celle du dramaturge », Mareike Wolf-Fédida, « La pathologique », in *Théorie de l'action psychothérapique* (Paris : PUF, 1995).

²⁰ On n'oublie pas que l'antonomie fait partie de ce qu'on appelle d'habitude le discours conflictuel au théâtre.

²¹ Nikolaos Dracoulidés, *Psychanalyse de l'artiste et de son œuvre* (Genève : Éditions du Mont-Blanc, 1952), 19-22.

part. De toute façon, on ne peut pas avancer dans la recherche sans prendre en compte le présupposé selon lequel la mère n'est pas mère s'il n'y a pas d'enfant. Notons que la métaphysique qui accompagne l'acte théâtral doit être prise en considération dans une approche théorique du théâtre, qui se nourrit de constantes immédiates dans le jeu où l'acteur interprète son personnage. Le personnage de la mère, dans la Scène 6, compose une figure dérangée et renvoie à un trouble psychique. Freud, dans ses analyses qui l'ont rendu célèbre, révèle à pas lents son idéologie de constantes archétypiques qui conduisent au vaste champ intermédiaire entre névrose et psychose.

Soulignons que, dans cette même scène, Pommerat rappelle à son lecteur les premières préoccupations freudiennes : le lien entre la mère et l'enfant traverse les étapes connues. Selon Freud, tel qu'il le décrit dans son essai « L'organisation génitale infantile » (1923), l'élaboration du complexe d'Œdipe représente une étape constitutive du développement psychique des enfants. Le désir envers la mère trouve en effet son origine dès les premiers jours de la vie et conditionne tout son développement psychique (psychogenèse). La mère est, d'une part, la « nourricière » et, d'autre part, celle qui procure du plaisir sensuel, via le contact avec le sein et à travers les soins corporels. L'enfant, qu'il soit fille ou garçon, en fait donc le premier objet d'amour qui reste déterminant pour toute sa vie amoureuse. Cette relation objectale est ainsi investie de sexualité et se déploie en cinq « phases » libidinales qui trouvent aussi leur origine dans la constitution de la part de l'enfant de la scène primitive : le stade oral, le stade anal, le stade phallique, la période de latence et le stade génital.

Une analyse qui se veut focalisée, plus ou moins, sur l'appareil de cette catégorisation essaie tout d'abord de déterminer l'objectif de ces démarches. Ainsi, l'information s'ajoute, de façon naturelle, à la fonction émotive²² d'un texte comme celui de la Scène 6 de *Cet enfant*, qui constitue notre exemple. Cela dit, les deux personnages archétypiques sont considérés comme un couple accompli, entier et fusionnel. En tant que couple, ils complètent le schéma de constantes étudié sous le prisme du lien mère-enfant. Or, la mère dans le stade oral, suivant la Scène 6, aurait dû s'exprimer tendrement envers son

²² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, 201.

fils et non de manière aussi manipulatrice qu'elle le fait. Elle joue avec la sensibilité de son fils, consciente que ce dernier l'aime et souffre de ne pas pouvoir la contenter : « je ne veux pas être insolent, maman. Pas avec toi. » La mère, quant à elle, s'exprime à travers une affection désespérée. Son but, de prime abord, est de sensibiliser le petit garçon, de le prendre par la douceur et de l'emmener dans son univers à elle, un univers, après tout, maladif, malsain et étouffant pour l'enfant. C'est bien là le côté manipulateur que la mère fait subir à son propre fils pour assouvir ses propres manques affectifs.

L'archétype primaire est lu en tant que fondement d'une bipolarité à prendre au sérieux. D'après les indications scéniques, en guise d'introduction instructive, nous apprenons que la mère est, selon toute évidence, une femme abandonnée, on ne sait pas par qui. En tout cas, elle est abandonnée dans une absence sans issue rédemptrice. Joël Pommerat essaie de nous dépeindre l'image en entier, à travers des présupposés spatiaux, tels les objets qu'on ne voit pas, entassés comme ils sont sous l'invisibilité. Par exemple, la télévision se fait entendre mais ne se voit pas. L'ambiance autour de la mère n'a rien de positif, elle ne possède rien qui puisse agir à l'intérieur de son psychisme.

La mère de l'enfant, de « cet enfant », se penche sur le petit garçon, obligé tous les jours de subir le même discours de sa mère. Elle l'opprime, elle exerce une pression sur son fils afin qu'il lui cède du temps juste avant d'aller à l'école. En ce sens, elle le torture le gardant près d'elle, tant pis si l'enfant rate l'école. Il est clair que la mère insiste à vivre et à prolonger le stade oral puisqu'elle insiste sur le côté du plaisir des caresses de la mère :

LA MERE : J'ai besoin que tu m'embrasses un petit peu... j'en ai besoin... ce n'est pas le tout de parler avec moi comme tu le fais... tu sais je trouve que tu es devenu un peu distant depuis quelque temps... tu es devenu distant tu me serres plus contre toi tu ne m'appelles plus ta petite maman chérie tu ne me donnes plus autant de baisers qu'avant... on dirait même que tu m'évites... pour la discussion ça oui tu es très fort mais dès qu'il s'agit d'autre chose tu me fuis on dirait.²³

²³ Pommerat, *Cet enfant*, 24.

Pourtant, le petit garçon résiste de toute sa force et défend, pour ainsi dire, les « valeurs » qu'on reconnaît à la phase de latence²⁴. De son côté, le petit garçon reste ferme dans sa décision de rejoindre sa classe, d'y apprendre des choses et d'avoir le plaisir de communiquer avec ses camarades de classe, de partager des moments avec eux. Or, la mère considère l'école comme une réalité qui l'empêche d'être avec son fils, l'incitant même à ne pas y aller : « Tu pourrais très bien ne pas aller à l'école rater l'école au moins une fois de temps en temps et rester à la maison. »²⁵

L'on constate que le climat entre mère et enfant est lourd et conflictuel. Quant au statut œdipien de la situation, il s'agit ici d'une espèce de complexe vu à l'envers. Le petit garçon préfère se trouver loin de sa mère sentant qu'elle l'empêche dans ses activités qu'il considère vitales pour le bien être de personne sociabilisée. Cependant, le lien entre lui et sa mère demeure conflictuel au bord d'une hostilité qu'on ne peut comprendre sous le prisme de tout ce que comporte le lien archétypique entre mère et fils. Même la référence mythologique ne fonctionne pas à ce niveau, l'auteur présentant à son public les vicissitudes du moment actuel, ce qui renvoie à la rapidité des instantanés.

Le théâtre de Pommerat

Chez Pommerat, le grand drame est procuré à petites doses, le spectateur ayant un petit plaisir, celui de l'attente. Il reste dans l'impression métonymique de jouer à un jeu de puzzle, pourvu qu'il puisse trouver l'image cachée. Joël Pommerat mêle la psychanalyse à l'analyse pragmatique du langage, porteur après tout des références qui glorifient le langage mythique inoubliable dans la conscience collective de l'être humain.

Pommerat devient extrêmement concret dans une situation qui baigne dans la fluidité de l'être. De surcroît, l'auteur dramatique profite des éléments métaphysiques que le théâtre procure à la sémiologie pour bâtir un échappatoire

²⁴ La phase de latence correspond au déclin du complexe d'Œdipe par le refoulement des pulsions sexuelles qui sont mises au service de la connaissance qui dure jusqu'à l'adolescence et qui est permise par le processus de sublimation.

²⁵ Pommerat, *Cet enfant*, 24.

rigide tout en étant fragile et porté vers une sorte de froideur qui montre apparemment une volonté efficace de tout refaire. D'ailleurs, cette attitude accuse la présence de certains phénomènes propres au théâtre qui désire profondément la présence d'un contrôleur assez stable pour pouvoir mettre les choses à leur place. On n'oublie pas que l'art du théâtre, c'est l'art de l'éphémère, un art sans lendemain même si le texte est toujours là, à la portée de chacun, à la portée de n'importe qui. Mais, justement, c'est là que réside le charme des actions destinées à faire tomber le rideau final devant le regard du spectateur qui parfois approuve pour mieux désapprouver une minute après.

Le domaine de la psychanalyse est bien sûr de taille à produire l'envoûtement, fruit de multiples actes de sublimation qui pullulent aussi bien dans le langage traumatisé du sujet parlant que dans le langage actionnel, para-verbal. Et puis, il faut prendre en considération que même le texte, rangé avec les quelques constantes du phénomène « théâtre », est lui aussi soumis aux « tortures » de l'actualisation. En effet, l'envie de quelqu'un de revivifier un texte dramatique cache souvent des surprises pas toujours agréables ou constructives. Le texte dramatique est souvent – on dirait toujours – menacé par l'actualité environnante. Dans chaque actualité, nous trouvons des états d'âme qui tendent soit du côté de l'historicité, soit du côté de la vie en communauté. L'objectif du logos émotif, transformable dans l'ici et maintenant, s'avère finalement un objectif purement temporel.

Joël Pommerat cultive avec attention cette froideur productive et démiurgique dans le but peut-être de recréer la distanciation à sa façon. De toute manière, assez loin de la distanciation proposée par Bertolt Brecht, l'auteur français introduit à un théâtre de la première impression se dégradant au fur et à mesure que la matière causale change de point de vue et se transpose conformément au statut contrôlé par les paramètres de la distance.

Dans la didascalie introductive à la Scène 6 de *Cet enfant*, « *Un appartement. Une femme, trente-cinq ans, assise, sur le canapé. Télévision allumée dans un coin.* »²⁶, on voit l'ambiance qui entoure le couple mère-enfant et on peut tirer certaines conclusions. Les présupposés embrassent l'espace qui devient une matière

²⁶ Pommerat, *Cet enfant*, 21.

situationnelle comprenant les différents critères qui relient les personnages et les modalisateurs de la notion de distance. Toujours est-il que le théâtre de Pommerat ne s'attarde pas à des recherches sociopolitiques²⁷. Ses pièces comprennent surtout des instantanés de la vie des gens de tous les jours et de toute classe sociale.

Pourtant, dans le fond, il y a une grande vérité qui émane de petites réalités, mise à la portée de tout lecteur potentiel. Le lecteur/spectateur/auditeur des drames esquissés par Pommerat sait qu'il ira voir une nouvelle perspective de la vie et qu'il en sortira comme libéré des entraves du temps vécu et du temps qui lui reste à vivre. Bref, si on veut, coûte que coûte, définir très vite la dramaturgie de Pommerat, on dirait qu'il s'agit d'un « théâtre de l'échantillon », d'un théâtre des échanges rapides et des instantanés qui transpercent les structures profondes de nos archétypes.

En guise de conclusion, on pourrait dire que Joël Pommerat, dans la Scène 6, après avoir présenté au public l'instantané entre mère et fils clôt l'image dépeinte par l'entremise d'un clin d'œil porteur de sens. La mère gagne éventuellement la partie (ou même le contraire, ne gagne pas la partie) en exerçant une violence psychologique et suivant toute modalité possible. Les dernières répliques sont révélatrices :

LA MERE : Va-t'en ! Pars ! Va rejoindre tes camarades à l'école. Ta maîtresse qui t'adore qui te vénère littéralement, on dirait ! Va ! Je souhaite simplement que tu n'aies pas à le regretter !

L'ENFANT : Qu'est-ce que tu veux dire ?

LA MERE : Je ne sais pas... je ne sais plus... Tu pourrais très bien ne pas aller à l'école rater l'école au moins une fois de temps en temps et rester à la maison.

²⁷ « Le théâtre, pour Pommerat, se dévoile alors, non tant comme un moyen au service d'une fin politique, que comme une modalité même de la politique, pourvu qu'on envisage celle-ci, par-delà les jugements et les prises de position qui la mettent en œuvre, comme une interrogation partagée sur une commune présence au monde ». Thomas Boccon-Gibod, « Je tremble et Cercles/Fictions : l'utopie théâtrale de Joël Pommerat, une politique de l'imaginaire », *Agôn* [En ligne], *Horizons politiques de la communauté*, no. 3 : *Utopies de la scène, scènes de l'utopie*, Dossiers, mis à jour le : 19/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1561>.

L'ENFANT : Mais c'est très grave ça de rater l'école. Il ne faut pas.

LA MERE : Il pourrait arriver malheureusement des choses encore plus graves tu sais encore plus graves.

*Silence.*²⁸

La mère laisse planer dans l'air une « vérité » qui se situe au bord de l'obscène et de la menace : si on ne la satisfait pas, il arrivera malheur, un malheur latent, inexistant, qui existe malgré tout. L'enfant, tout enfant, tombe dans le piège et « rate l'école », voici le mytheme final qui résume l'action.

BIBLIOGRAPHIE

- Boccon-Gibod, Thomas. « Je tremble et Cercles/ Fictions : l'utopie théâtrale de Joël Pommerat, une politique de l'imaginaire », *Agôn [En ligne], Horizons politiques de la communauté*, no. 3 : *Utopies de la scène, scènes de l'utopie*, Dossiers, mis à jour le : 19/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1561>.
- Boudier, Marion. *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*. Arles : Actes Sud-Papiers, 2015.
- Dracoulidès, Nikolaos. *Psychanalyse de l'artiste et de son œuvre*. Genève : Éditions du Mont-Blanc, 1952.
- Freud, Sigmund. *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris : Payot, 1967.
- Freud, Sigmund. *Résultats, Idées, Problèmes I*. Paris : PUF, 1995.
- Greimas, Algirdas Julien et Joseph Courtes. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 1979.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'Implicite*. Paris : Armand Colin, 1986.
- Laplanche, Jean et Jean-Bernard Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1994.
- Mannoni, Octave. *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris : Seuil, 1969.
- Pommerat, Joël. *Cet enfant*. Arles : Actes Sud-Papiers, 2010.
- Pommerat, Joël et Joëlle Gayot. *Joël Pommerat, troubles*. Arles : Actes Sud-Papiers, 2009.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris : Belin, 1996.
- Ubersfeld, Anne. *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil, 1996.

²⁸ Pommerat, *Cet enfant*, 24.

Wolf-Fédida, Mareike. *Théorie de l'action psychothérapique*. Paris : PUF, 1995.

Wolford, Lisa. « Objective Drama, 1983-1986 ». In *The Grotowski Sourcebook*, London: Routledge, 1997.

Nektarios-Georgios Konstantinidis (b. 1981) holds a PhD (with honors) from the Department of French Language and Literature of the University of Athens (IKY scholarship holder). He is a theater critic and translator. Since October 2016 he has been conducting postdoctoral research in the Department of Theatrical Studies of the University of Athens on “French-speaking theatre of the Greek stage of the 21st century”. His texts related to theatre are published in newspapers, journals, magazines, and web pages in Greece and abroad. He actively participates in speeches and conferences. His translations of French-language plays have been published and presented by Greek troupes. He is a member of the Center for Semantics of the Theatre and the Scientific Committee of the magazine *Theatrographies*.

*Les Enfants perdus de Neverland
(Quelques considérations sur J. M. Barrie,
Peter Pan et... Michael Jackson)*

DELIA NAN*

Abstract: *The Lost Children of Neverland (Considerations about J. M. Barrie, Peter Pan and... Michael Jackson).* This paper proposes a journey into the childhood and youth of J. M. Barrie (the death of an older brother, the relationship with his grieving mother, his unusual marriage), trying to discover the psychoanalytical events that led to the birth of Peter Pan, as well as the true dimensions of his phantasy universe. And nonetheless the surprising influence that this universe had over such an unusual character called Michael Jackson.

Keywords: Peter Pan, psychosis, fantasy, children, Michael Jackson.

En faisant référence à Lewis Carroll et à l'épisode dans lequel celui-ci improvisait une histoire charmante pour les enfants de ses amis (histoire qui donnera naissance à *Alice aux pays des merveilles*), Jean Gattegno écrit que celui-ci « s'exprime lui-même d'une façon aussi libre que le patient assis sur le divan du psychanalyste ». De là, de nombreux commentaires liés à l'origine inconsciente du processus créateur¹.

* Psychanalyste, membre fondatrice FCL Roumanie, membre EPFCL France. Email: nan.delia3@gmail.com

¹ Marie-Hélène Inglin-Routisseau, « Alice: une petite fille écrite, une écriture sans destin », *Le Bulletin Freudien*, no. 46/ 47 (Mars 2006), 56.

On a souvent fait des parallèles entre Lewis Carroll et James Matthew Barrie, je ne vais pas insister ici sur cela. Mais, ce que je sais, sûrement, concernant tous les deux, c'est qu'ils étaient des conteurs passionnés, que leurs contes étaient spontanés et qu'ils improvisaient. Et encore plus, J. M. Barrie racontait déjà des histoires à un âge très tendre, c'est-à-dire, au moins à partir de l'âge de 6 ans, quand son frère aîné, le favori de sa mère, David, mourrait dans un accident de patinage, un jour avant d'atteindre l'âge de 14 ans.

La mère, accablée de douleur, se retire dans un deuil profond. L'enfant ne comprend pas ce qui leur arrive, à elle et à lui-même également, et il essaie de s'approcher d'elle. À un moment donné, la mère demande d'une voix faible : « C'est toi? » L'enfant ne répond pas et la voix de sa mère revient, cette fois-ci avec un léger tremblement : « C'est toi? » Et l'enfant de 6 ans répond maintenant, en prononçant les mots qui allaient marquer en profondeur toute sa vie : « Non, maman, ce n'est que moi ! »²

À partir de ce moment, Jamie, le futur écrivain de succès, essaie, de façon magistrale, de devenir un autre. Il s'intéresse jusqu'au moindre détail à David, comment il était, comment il se comportait, comment il s'habillait, à ce point qu'il arrive, un beau jour, à s'habiller avec les vêtements de l'adoré disparu, à imiter son attitude impertinente, à siffler, pareil à lui. Il n'est pas du tout difficile à reconnaître, dans cette image, l'insolent Peter Pan de plus tard. Tout en sachant que sa mère était restée orpheline à l'âge de 8 ans et que, étant obligée de prendre soin de ses frères plus jeunes et de s'occuper des soins du ménage, elle n'avait pas eu de véritable enfance, Jamie commence à demander à sa mère des détails sur la période heureuse d'avant la perte de sa mère à elle. Les deux se font une habitude de lire ensemble ses livres préférés et, surtout, l'enfant invente des histoires pour sa mère, comme si cette mère en deuil était l'enfant de la période d'avant tout deuil.

Jamie arrive ainsi à imiter tout personnage, soit-il réel ou imaginaire. Le pas suivant sera celui d'improviser un théâtre derrière la maison. Selon ses propres témoignages, à un moment donné, il apparaît un petit garçon qui aurait voulu, lui aussi, jouer dans ce théâtre improvisé, mais il portait le

² Kathleen Kelley-Lainé, « Peter Pan, la mère morte et la création du double pathologique », *Imaginaire et Inconscient*, n° 7 (2002), 92.

deuil et pleurait, sans consolation, dans un coin. Jamie lui propose d'échanger leurs vêtements, et de cette manière lui-même arrive à être habillé en noir et à pleurer, sans savoir pour qui³.

Freud dit que le Moi de l'enfant en formation dépend de l'investissement de la part de l'objet de son amour. Tant que l'enfant est investi de façon libidinale de la part de sa mère et que les processus du narcissisme fonctionnent bien, le moi en formation supportera les défis de la vie psychique. Mais l'objet (c'est-à-dire la mère), peut devenir traumatique, au cas où son investissement libidinal est déficitaire. C'est aussi le cas de l'enfant J. M. Barrie, un enfant qui s'est trouvé, d'un jour à l'autre, sans l'amour de sa mère. Un désinvestissement libidinal massif, brutal et durable.

C'est toujours Freud qui affirme, en référence à sa théorie sur la genèse de l'homosexualité masculine, que le garçon s'identifie à la mère et se met à sa place, en prenant ensuite, comme modèle, sa propre personne. Modèle qui lui servira à faire le choix de l'objet. Donc, les garçons qu'il aime sont des substitutions et des rappels de sa propre personne à l'âge de l'enfance, et lui, il les aime autant que sa mère l'avait aimé quand il était enfant⁴.

Dans le cas de Barrie, j'oserais dire que deux types différents d'identification se sont produits : l'une avec le frère mort et la deuxième avec la mère. Cette dernière identification reste durable, dans le sens qu'il n'a pas pris comme modèle sa propre personne (pour le choix de l'objet), mais celle du frère bien aimé par sa mère. Lui-même n'avait pas vraiment l'air d'un adulte, il n'avait pas grandi plus d'un 1,55 m, il était gracile et de nature espiègle.

Et, si Freud considérait, dans la théorie ci-dessus, que l'autoérotisme et le narcissisme y étaient impliqués, il est nécessaire de mentionner que Barrie a été marié à une actrice, Mary Ansell, pendant 14 ans. Lors du divorce, il est apparu que ce mariage n'a jamais été consommé. (Pour citer un détail piquant : son ex-femme s'est remariée avec un dramaturge de 23 ans plus jeune qu'elle, ce qui peut nous donner une idée sur le type de couple qu'elle avait tendance à former et sur l'inexplicable durée du mariage avec Barrie.) Mais, avant le mariage, il y a encore dans la vie de Barrie un épisode qui

³ Kathleen Kelley-Lainé, « Peter Pan, la mère morte et la création du double pathologique », 93.

⁴ Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (Paris : Gallimard, 1977).

mérite d'être mentionné pour son côté étrange. Une autre tragédie frappe la famille, déjà si blessée. La grande sœur, Margaret perd son fiancé dans un accident. La jeune reste inconsolable et Jamie réinvente la situation de l'enfance, celle dans laquelle il essayait d'occuper la place du frère mort, pour alléger la souffrance de la mère. Il assume la douleur de la sœur en deuil, à côté de laquelle il vit un certain temps, en couple. Finalement, celle qui part et sort de cette combinaison au moins inhabituelle, c'est Margaret, qui choisit de vivre une aventure avec le frère du fiancé décédé⁵ !

La rencontre fondamentale de Barrie se passe en 1901, pendant qu'il était marié, dans le Jardins de Kensington. Il s'agit des garçons Llewelyn-Davies : George, Jack, Peter et Michael alors âgés de 8, 7, 4, et respectivement 1 an (Michael était encore en landau)... Peu de temps après cette première rencontre, Barrie connaît, à l'occasion d'un dîner, les parents de ces garçons (leur mère, Sylvia, était la fille de l'écrivain George du Maurier) et il devient vite « un habitué de la maison ». Pendant les vacances d'été suivantes, Barrie et les garçons inventent un jeu de pirates et d'îles exotiques, Barrie étant photographe et metteur en scène. Les garçons sont les acteurs. Ce charmant épisode de l'enfance dépourvue de soucis, des vacances perpétuelles, sera à la base de la pièce qui va rendre Barrie célèbre : *Peter Pan*.

Mais cette pièce sur l'enfance sans soucis serait-elle plus que cela, notamment un tribut apporté à l'enfance ? Rapprochons-nous un peu des personnages et des situations dans lesquelles ils sont mis. Il s'agit de la famille Darling, qui inclut les parents (en fait, l'auteur se réfère presque uniquement à la mère, Madame Darling) et aux trois enfants : Wendy, John et le benjamin Michael (à remarquer la similitude des prénoms masculins avec deux des frères Llewelyn-Davies). Wendy commence à recevoir les visites nocturnes de Peter Pan, qui, finalement va l'emmener dans un lieu éloigné, appelé Neverland ou, comme on le nomme parfois, Never Never Land. A cette destination on peut arriver « en passant à côté d'une étoile, à droite, et ensuite tout droit jusqu'à l'aube ». Peter Pan est un jeune garçon de 12-13 ans qui s'est enfui de chez soi, depuis qu'il était dans son berceau. Et cela, parce qu'il ne

⁵ Christophe Janssen, « J. M. Barrie : la mort d'un frère et travail du négatif », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 27, 2 (2006), 132-133.

voulait pas grandir et devenir un jour un homme. De là, le sous-titre de la pièce « le garçon qui ne voulait pas grandir ». Il faut ajouter que la mère de Barrie disait, après la mort du fils bien aimé, que la seule pensée qui la soulageait était qu'il allait rester éternellement un enfant, qu'il n'allait donc jamais grandir pour la quitter.

Dans *Peter Pan*, « Les Jardins de Kensington », on mentionne que, après un bout de temps, Peter voulait rentrer chez soi, mais il a trouvé la fenêtre fermée et dans son lit un autre enfant. Pour rester ainsi toute sa vie, c'est-à-dire un enfant, il oublie tout. Il oublie ses aventures et tout ce qu'il apprend sur le monde. Il est égoïste, insouciant et imprudent. Il n'existe presque pas de chose dans ce monde que Peter ne puisse faire. Conformément à une légende que Madame Darling avait entendue dans son enfance, Peter accompagnait, une partie du chemin, les enfants qui mouraient, pour que ceux-ci n'aient pas peur. Il pouvait voler et il vivait sur une île appelée Neverland, une île fantastique, peuplée par des pirates, indiens et des animaux sauvages. Sur cette île, il était le capitaine des Enfants Perdus (*The Lost Boys*), adoré et obéi sans condition.

Les Garçons Perdus sont les enfants perdus par leurs parents après être tombés de leurs landaus et dont Peter prend soin. Ils promettent devant Peter de ne jamais grandir, devant être punis dans le cas contraire. Barrie ne développe pas cette idée, mais elle peut être interprétée de deux manières : Peter les tue ou Peter les chasse.

Quant à Neverland, Barrie dit (dans la nouvelle apparue après à la pièce) que c'est plus ou moins une île et qu'elle n'est pas pareille pour chaque enfant. Par exemple John a une lagune au-dessus de laquelle volent des flamants roses, alors que son frère Michael a un oiseau flamant sur lequel volent des lagunes.

Nous avons vu que les deux garçons Darling avaient reçu les prénoms des garçons auxquels Barrie était tellement attaché. De même, le personnage central, Peter Pan, porte le prénom de Peter Llewelyn-Davies. Mais d'où vient ce deuxième nom, « Pan »? Il s'agit sûrement du dieu Pan de la mythologie grecque, dont on sait qu'il était le fils d'Hermès, mais qui, nouveau-né, était tellement laid qu'il avait été repoussé même par sa propre mère. Hermès l'a emmené en Olympe, où les dieux ont éclaté de rire en le regardant. Ce qui

fait qu'ils l'ont accepté comme compagnon, rien que pour les amuser⁶. Ce n'est pas difficile de reconnaître en cet enfant malheureux, repoussé par sa mère, et qui essaie de réjouir les autres, J. M. Barrie lui-même.

La pièce apparaît en 1904 et elle connaît un succès immédiat et durable. En 1904 Arthur Llewelyn-Davies, le père des enfants meurt, décès qui est suivi en 1910 par celui de leur mère, Sylvia. Celle-ci, dans son testament, nomme Barrie « tuteur des enfants », à côté de quelques membres de sa famille. En fait, à partir de ce moment, Barrie devient pour ces enfants mère et père également. Il passe tout son temps libre avec eux, il les entretient financièrement, de la manière la plus généreuse possible, il s'occupe sérieusement de leur éducation. On peut observer, avec un certain frisson, que son fantasme de ne jamais grandir et de prendre soin des garçons perdus devient réalité après la publication de son œuvre et prend une tournure tragique⁷. C'est comme une mise en scène magistrale. Certainement, Barrie ne peut être suspecté de rien, car les deux parents Llewelyn-Davies sont décédés d'un cancer.

Mais en lisant l'œuvre de Barrie nous devons constater que, pour lui, tout comme, d'ailleurs, pour Lewis Carroll, l'enfant est l'objet du désir. Les deux auteurs ont été accusés par certains lecteurs des dernières décennies d'avoir été des pédophiles. Il existe, dans une nouvelle de Barrie, apparue en 1902 et intitulée « Le petit oiseau blanc », une scène assez inconfortable pour le lecteur de nos jours. Le protagoniste, un adulte, déshabille le petit garçon nommé David, en le préparant pour se coucher. Ensuite, à la demande de l'enfant, il se couche auprès de lui dans le lit et ils dorment, tous les deux, ensemble. Pourtant, il n'y a aucune accusation, ni témoignage, d'autant moins quelque preuve que ce soit qui attestent que Barrie ait jamais agi comme pédophile. Nico, l'un des frères Llewelyn-Davies, a affirmé dans une interview de 1970, que Barrie avait été un innocent et c'est pourquoi il a pu écrire *Peter Pan*. Il a nié toute action, geste interprétable, ou toute déclaration douteuse

⁶ Voir, à ce propos, Jean-Loïc Le Quellec, Bernard Sergent. *Dictionnaire critique de mythologie* (Paris : CNRS Éditions, 2017).

⁷ J. Wullschlaeger, *J. M. Barrie: le petit garçon qui ne veut pas grandir* (Paris : Autrement, 1997), 125.

de la part de Barrie vis-à-vis de lui-même et de ses frères. Et, cela, surtout parce qu'ils avaient vécu, lui et Barrie, tous les deux dans l'appartement de ce dernier, pendant cinq ans.

Cette image, sans aucune tache noire, ce témoignage pathétique et indestructible, en faveur d'un bienfaiteur qui devait être défendu, peuvent nous faire penser à un personnage beaucoup plus proche de nos jours, contre lequel on a ouvert, sur une période de 10 ans, deux procès ayant à la base de graves accusations de pédophilie. Il s'agit de Michael Jackson. Rappelons-nous un peu cette célébrité entre les célébrités. Il s'agit d'un personnage qui avait changé, le long des années, son aspect physique, jusqu'à être méconnaissable. D'un jeune homme afro-américain, attrayant et extrêmement doué, il s'est transformé en une personne efféminée, la peau blanche comme le lait, le nez petit et mince, et avec une fossette sur le menton (toutes ces transformations ont eu lieu par le biais de la chirurgie plastique et dermatologique). Bref, il a changé ce qui tenait de sa race et de son sexe (au moins en ce qui concerne les caractères sexuels secondaires). Il a été le premier (et le seul, à ce que je sache) qui ait été nommé *Megastar*, étant adoré et adulé par des foules gigantesques de fans. Et il continue, d'ailleurs, de l'être. Ses pièces musicales sont devenues de plus en plus militantes, et les thèmes de prédilection étaient la discrimination raciale et la souffrance des innocents.

Les enfants étaient omniprésents, dans chaque nouveau vidéoclip ou concert et ils étaient surtout présents dans sa vie. Michael Jackson était sans arrêt entouré d'un groupe de favoris et, à partir d'un certain moment, il avait un favori qui vivait effectivement avec lui. C'est-à-dire, dans sa maison ou dans les résidences qu'il occupait pendant les tournées. Notamment, dans sa chambre, dans son propre lit. De temps en temps, le favori était remplacé. Tous les enfants se costumaient comme lui, dansaient comme lui. Ils étaient tous de petits Michael Jackson et tous étaient blancs. Quand il y a eu les procès, ces favoris (et non seulement) ont été appelés à déposer un témoignage. Ils ont tous affirmé, fortement, que Michael avait eu un comportement de frère, d'ami, et que rien d'incorrect ne s'était passé. Leurs parents étaient horripilés qu'une personne si innocente comme Michael ait pu être accusée d'actes tellement horribles, alors qu'il aimait tant les enfants !

Cette dernière affirmation était pleinement vraie. Mais ce qui me paraît réellement remarquable, c'est que Michael Jackson ait nommé sa gigantesque propriété de Santa Barbara... Neverland. Là, il y avait des chemins de fer, des trains et des conducteurs pour les locomotives. Il y avait aussi un énorme parc de distractions, des animaux de toutes espèces (une sorte de zoo), bref, tout ce qu'un enfant pouvait souhaiter avoir. Tout comme J. M. Barrie disait, Neverland est plus ou moins une île et elle n'est pas la même pour chaque enfant. Et il nous laissait comprendre que Neverland se trouve quelque part sur une carte, dans la tête de chaque enfant. Seulement, à la différence de J. M. Barrie, qui a réussi à créer cette île imaginaire en écrivant et, surtout, en la mettant en scène (une féerie séduisante pour les enfants et les adultes également, mais qui restait sur scène), Michael Jackson a décidé que Neverland pouvait exister en réalité, sur la terre, qu'on puisse la toucher, y vivre et la savourer sans limites.

Au début de l'année 2019, un documentaire intitulé *Leaving Neverland* a été lancé, dans lequel deux des favoris de Michael Jackson témoignaient sur leur vraie relation avec celui-ci, notamment sur le fait qu'ils avaient été abusés sexuellement de manière constante. Les deux protagonistes sont actuellement adultes, mais à l'époque du début de ces abus ils avaient l'âge de 10 et respectivement 7 ans. Les deux adoraient Michael, et ils étaient persuadés que tout ce qui se passait était l'expression du vrai amour, que rien n'était incorrect ou anormal et qu'ils allaient rester ensemble pour toujours. Michael imposait une seule condition : ne jamais rien en dire à personne. Jackson ne leur attirait pas l'attention, comme Peter Pan « qu'ils ne grandissent jamais », seulement il les remplaçait avec d'autres enfants quand cela commençait à arriver.

L'un de ces enfants, actuellement adulte, raconte qu'il se trouvait dans la chambre à coucher de Michael, dans son lit. Michael l'avait prié de s'allonger dans une certaine position, que celui-ci (M. J.) considérait stimulante sexuellement. L'enfant, positionné ainsi, avait sous les yeux un poster gigantesque avec Peter Pan. S'il se retournait, il pouvait voir Michael en plein processus autoérotique. C'était là les deux seules options. Le titre de ce documentaire est très bien choisi, si l'on prend en compte qu'il a été conçu en contraste avec le titre d'une pièce sur la relation de Barrie avec les

garçons Llewelyn-Davies (et qui est à la base du scénario d'un film), *Finding Neverland*.

Essayons de faire une comparaison entre les deux, J. M. Barrie et Michael Jackson, autant que nous permettent les deux époques extrêmement différentes dans lesquelles ils ont vécu. Au fond, est-il possible de vouloir comparer le statut d'une célébrité du début du XXe siècle et celui d'une mégastar de la fin du même siècle ? Et, cela, surtout si l'on songe au manque d'informations concernant la vie privée, dans le cas de Barrie. Quand je fais référence à la comparaison, je songe à analyser le niveau de structure, le seul qui puisse fournir la base d'une réflexion croisée.

Est-ce que Barrie a été psychotique ? Et si oui, tous les créateurs de mondes imaginaires, d'histoires fantastiques, pour ne pas parler des auteurs de science-fiction, ne sont-ils pas aussi des psychotiques ? Voilà une question à laquelle il n'est pas facile de répondre de manière concluante.

Un point névralgique pour Barrie a été sûrement le Nom du Père. Il faut mentionner que, si le frère disparu s'appelait David, c'était aussi le prénom de leur père. Un père qui n'apparaît pratiquement pas du tout dans son autobiographie, dédiée presque exclusivement à sa mère. Dans *Peter Pan* il s'agit, de façon répétée, des mères. Il est intéressant de remarquer que, au début de sa carrière, pendant qu'il écrivait dans un journal londonien, Barrie signait, selon l'habitude de l'époque, « Anon », c'est-à-dire anonyme. Le rédacteur en chef lui avait attiré l'attention dès le début, qu'il allait avoir du mal à se faire un nom. Plus encore, il avait commencé à signer les lettres envoyées à sa famille « James Anon », c'est-à-dire « James Sans Nom »⁸. On ne peut pas exclure le fait que, dans son cas, la fonction du Nom du Père n'ait pas opéré, elle a même été forclose. Dans ce cas, la réponse à la question « Barrie a-t-il été psychotique ? » serait « Oui », mais il a eu une suppléance solide : il s'agit justement de l'écriture et de la mise en scène.

Malheureusement, pour Michael Jackson, lui aussi créateur, quelle que soit sa suppléance, elle n'a pu être que temporaire. Les éléments paranoïaques peuvent être aisément reconnus : l'efféminement de l'aspect général (on peut penser à la « pousse à la femme » dont parle Jacques Lacan), la création

⁸ Christophe Janssen, « J. M. Barrie : la mort d'un frère et travail du négatif », 132.

d'un nouveau monde, à lui, uniquement (le Neverland terrestre), peuplé de représentations en miniature de sa propre personne (je fais ici référence non seulement aux enfants qui l'imitaient parfaitement, mais à ses propres enfants, conçus artificiellement), à quoi s'ajoutent les éléments de péril et catastrophe qu'il voyait tout le temps autour de lui. Une sorte de Schreber sans discours.

Revenons à J. M. Barrie, à son Peter Pan et aux garçons Llewelyn-Davies. La pièce se joue aujourd'hui encore, avec le même succès, sans être altérée par le passage des années. Après que les enfants aimés sont devenus adultes, Barrie a toujours eu des enfants auxquels il s'est attaché, avec lesquels il a inventé des jeux et imaginé des aventures, tout cela en totale connaissance de cause de la part des parents et sous leur surveillance attentive.

Il est mort à 73 ans.

Avec les garçons Llewelyn-Davies, les choses sont moins compliquées et plus sombres. George est mort en lutte sur le front de la Première Guerre Mondiale. Michael s'est noyé en 1921, aux côtés de son meilleur ami, événement que certains ont interprété comme un suicide. L'un de ses amis proches a déclaré, beaucoup plus tard, que, selon son opinion, Michael était homosexuel. Nico, le plus jeune des garçons (né deux ans après la rencontre de Barrie avec ses frères aînés, dans les Jardins de Kensington), a vécu une longue vie et a défendu Barrie devant toute accusation et à chaque occasion.

Quant à Peter, celui dont le prénom a été consacré à l'enfant fantastique qui n'allait jamais grandir, il a dû porter le poids d'une célébrité qu'il n'avait pas souhaitée. A l'âge de 63 ans il s'est occupé du ramassage des documents et des lettres familiales, œuvre qu'il a intitulée *Morgue*. En anglais ce mot signifie en même temps la pièce où sont déposés les cadavres, et l'archive d'un journal qui contient de diverses informations pour les futurs nécrologues. Après avoir fini son travail, Peter Llewelyn-Davies s'est jeté devant un train. Dans son nécrologue il était appelé Peter Pan.

Y avait-il quelque chose qu'il aurait trouvé dans les papiers de la famille, lié au possible suicide de Michael ? Est-ce que cette remémoration lui aurait déclenché des souvenirs indésirables avec l'oncle Jamie ? Ou bien il s'était rendu compte qu'il avait trahi le serment de Neverland, celui de ne jamais grandir ? Car, voilà, ses frères, George et Michael, ceux que l'oncle

Jamie aimait le plus, sont morts vers l'âge de 21 ans, donc ils ne sont jamais devenus adultes. Ou, peut-être que, en fin de compte, il s'est identifié avec Peter Pan et il s'est dit, brave et insouciant : « Mourir ce serait une aventure extraordinaire ! »

BIBLIOGRAPHIE

Barrie, J. M. *Peter Pan*. Bath Treasury of Children's Classic, 2019.

Freud, Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris : Gallimard, 1977.

Inglin-Routisseau, Marie-Hélène. « Alice : une petite fille écrite, une écriture sans destin ». *Le Bulletin Freudien*, no. 46/ 47 (Mars 2006) : 55-64.

Janssen, Christophe, « J. M. Barrie : la mort d'un frère et travail du négatif », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 27, 2 (2006) :123-140.

Kelley-Lainé, Kathleen. « Peter Pan, la mère morte et la création du double pathologique », *Imaginaire et Inconscient*, n° 7 (2002) : 87-96.

Le Quellec, Jean-Loïc, Bernard Sergent. *Dictionnaire critique de mythologie*. Paris : CNRS Éditions, 2017.

<https://www.jmbarrie.co.uk/> (site contenant des ressources précieuses sur l'auteur de *Peter Pan* et sur son œuvre ; consulté en février 2021).

Delia Nan (b. 1960) graduated The "Ion Vidu" Arts Highschool in Timișoara (piano class). She graduated The University of Medicine in the same town. She later became specialist in Infectious Diseases and worked at "Victor Babeș" Hospital for almost 30 years. During her medical activity she studied Orthodox Theology and graduated it in 1999. Since 2011 she has been working on psychoanalysis. She is a founding member of FCL-Romania and a member of EPFCL-France. Last but not least, she is a psychoanalyst in Timișoara.

PERFORMANCE AND BOOK REVIEWS

L'unification improbable, l'amour impossible

(Book review: Nektarios-Georgios Konstantinidis, *La Réunification des deux Corées de Joël Pommerat: Entre le paradoxe et le conflit*, Athènes : Liberal Books, 2018)



Le livre de Nektarios-Georgios Konstantinidis (né en 1981), chercheur postdoctoral auprès du Département d'Études Théâtrales de l'Université d'Athènes et traducteur de pièces du théâtre francophone, ouvre une nouvelle

voie, presque psychanalytique, en ce qui concerne la critique théâtrale et dramaturgique contemporaine. Le livre *La Réunification des deux Corées* de Joël Pommerat: *Entre le paradoxe et le conflit* met en question, comme la pièce tout entière, non seulement la substance de l'homme, l'humanité de l'individu entre des actes humains ou inhumains, mais aussi la légitimité de ce qui est contemporain ou « méta-moderne » (*Introduction*, 14) au théâtre, périodique ou *actuel* (avec sa nuance de *conflictuel*), c'est-à-dire l'appartenance de l'art de la scène à une sorte de « vérité cachée soit dans l'intellect, soit de l'émotion » (*Introduction*, 9). Dès le début, on doit remarquer que l'auteur visé, Joël Pommerat (né en 1963 à Roanne), qui se définissait lui-même comme *écrivain de spectacle* et créateur d'un *théâtre total* – voir son œuvre majeure *Théâtres en présence* –, ne met pas en scène que ses propres textes, en affirmant que le théâtre est pour lui un lieu possible d'interrogation et d'expérience de l'humain. De plus, il veut créer scéniquement la même atmosphère ressentie autour des personnages lorsqu'on lit un livre. C'est la raison pour laquelle j'ai évoqué avec beaucoup de confiance le côté psychanalytique de cette approche véritablement innovatrice de Nektarios-Georgios Konstantinidis. Dans l'écriture de Pommerat, la représentation du réel et la représentation de la théâtralité doivent réinventer l'instance de l'acteur qui doit, à son tour, se défaire de soi-même pour se soumettre au processus presque infini de la répétition.

Dans le premier chapitre du livre, *Flux des instantanés et disposition de l'action*, le plus dense d'ailleurs, Nektarios-Georgios Konstantinidis se consacre à l'étude stratifiée et comparatiste des vingt instantanés qui composent, sans une unité narrative apparente, la pièce *La Réunification des deux Corées* (17 janvier 2013, Compagnie Théâtrale Louis Bouillard): *Le divorce*, *La dispute*, *Les femmes de ménage*, *Le premier amour*, *La justification de l'amour*, *Le deuil*, *Le philtre d'amour*, *Le prêtre et la prostituée*, *La table*, *L'instituteur*, *Le couple trompé*, *Le fils qui part à la guerre*, *Les enfants*, *La femme amnésique*, *Le lit*, *Les deux amis*, *Le médecin et la SDF enceinte*, *Le prix de l'amour* (1, 2 & 3). Effectivement, l'unité thématique de la pièce de Pommerat se trouve dans la *relation amoureuse* qui (dé)dramatise la vie de l'individu et sa condition mortelle, qui troue et aveugle... ayant comme source originaire le film d'Ingmar Bergman *Scènes de la vie conjugale* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973/ 1974) et la pièce *Who's Afraid of Virginia Woolf* d'Edward Albee (1962). Voilà la description très particulière

de l'auteur grec : « Nous constatons, d'une manière disons conclusive, que Joël Pommerat est un écrivain qui avance dans la dramatisation de ses personnages à pas lents mais décidés. Tout en révélant les éléments constitutifs de ses instantanés théâtraux, l'auteur place son public face à de multiples problématiques concernant la vie intérieure du mortel. » (26). Évidemment, ce que Nektarios-Georgios Konstantinidis veut soutenir est que le créateur français – auteur-metteur en scène, ce qui est l'essentiel – bâtit son univers dramaturgique à partir de métaphores obsédantes majeures qui constituent un corpus panoramique des valeurs, symboles et archétypes. Ainsi, la relation amoureuse, éternelle et irrévocable – mais qui se déchire au moment où elle entre en contact avec le filtre humain –, réaménage l'esthétique de l'actant : l'acteur qui devient personnage se temporalise tragiquement et vit dans l'absurdité (pas dans l'absurde – voir 47), dans une impossibilité qui traduit *le rêve de l'humanité*.

Nektarios-Georgios Konstantinidis montre d'une manière remarquable que dans la rencontre entre un Homme et une Femme l'amour fait défaut, il manque, il est remplacé par la guerre : l'Homme qui porte les armes d'Arès, la Femme qui lutte aux côtés de Venus. Le couple, un cliché d'ailleurs, représente l'impossible, l'inadéquation, tout comme la réunification effective, politique et administrative des deux Corées : « Tous deux, l'Homme et la Femme, formulent leur réalité de la même façon mais il n'y a ni la même substance discursive ni la même orientation du contenu. Somme toute, ces deux créatures de Pommerat incarnent l'idée du couple en tant qu'exemple de bipolarité qui exprime la divergence. » (67). Peut-être le point le plus important encore, la relation amoureuse et antinomique décrite par Pommerat fait référence directe à la célèbre phrase de Jacques Lacan « il n'y a pas de rapport sexuel », formulable dans la structure (cf. les Séminaires: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, 1965-66, *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, 1976-77 et autres), ce qui veut dire que dans l'expérience sexuelle du couple la jouissance de l'homme et celle de la femme ne se conjoignent pas organiquement. Plus précisément, il existe un rapport sexuel, mais il n'existe pas un rapport entre deux êtres parlants, qui entretiennent eux-mêmes un rapport avec le phallus, donc avec la castration. Il y a néanmoins la jouissance en tant que propriété d'un corps vivant. D'où

le paradoxe et le conflit énoncés dans le titre de l'ouvrage visant le lien entre les inconciliables, l'Homme (immobile) et la Femme (mobilisée) qui se situent dans un malentendu perpétuel, qui représentent, dans une note strindbergienne ou sartrienne, l'enfer l'un pour l'autre, l'union et la rupture simultanément. Pommerat prononce la sentence d'un véritable réalisme du manque qui décrit la tragédie contemporaine bidimensionnelle : « l'amour en fait ça ne suffit pas ».

Le deuxième chapitre (*Rhétorique et discours dramatique*) propose une interprétation approfondie du système allégorique de la pièce et de ses épisodes, de l'ensemble de notions préparatoires et de base jusqu'à la transposition métaphorique du créateur français. Le chapitre avance alors vers une taxinomie de l'appareil lexical, dans le but de tracer « des lignes directrices de l'esthétique » (93) de *La Réunification*, mais aussi dans le but de prolonger la critique théâtrale et son articulation langagière vers une sémiologie radicale de l'acte et du mot. Chaque drame minuscule (on est prévenus dès le début que Pommerat ne crée pas de mélodrames) est analysé à partir de la petite histoire centrale et du syntagme dominant – le *lexème* théâtral. Par une remarque provocatrice, Nektarios-Georgios Konstantinidis écrit que dans le cas de Pommerat il s'agit d'un langage parfaitement cohérent en pleine incohérence. Plus en détail, il est fascinant de voir que le discours de Pommerat se construit sur la clarté et sur un « baroque » (103) du dire et du faire qui ne rompt point avec la tradition théâtrale française. Dans ce contexte, le manque d'amour s'accroît et les personnages restent pour toujours *désunifiés* : « ils ne peuvent, en aucun cas, trouver un point vraiment commun concernant le sentiment de l'amour » (109).

Le troisième et dernier chapitre (*Les indications scéniques*), se concentre sur une nouvelle définition de la didascalie. La didascalie unique de Pommerat – qui est un metteur en scène en tant qu'« archi-lecteur » – justifie l'appareil phénoménologique de la pièce. L'archi-lecteur est le premier lecteur de sa propre œuvre. C'est intéressant de mentionner que l'indication scénique peut être lue séparément, en dehors du texte : elle représente le *métatexte* extérieur et/ ou intérieur, l'instance fondatrice de la théâtralité/ théâtralisation contemporaine qui passe, souligne le critique, « par une autoprésentation de l'objet théâtral » (115) Voilà alors la conception globale de la didascalie de

Pommerat : *Description de l'espace – Présentation d'un personnage – Introduction à une situation établie ou en train de se faire – L'enjeu du silence – Le mystère du noir*. De toute façon, la (non)couleur du noir qui entoure chaque scène signifie le renoncement et le deuil de l'idée de couple, l'ambiance lourde de l'impossibilité amoureuse qui est, à mon avis, le fil d'Ariane de la pièce, qui évoque, à son tour, plusieurs paliers de référence : politique, philosophique, littéraire, poétique, mathématique, logique et spécialement psychanalytique. En effet, vers la fin de son livre (*Conclusion*), l'auteur admet que la lutte entre le féminin et le masculin est commandée par le besoin impérieux de survivre. Finalement, je dois souligner notamment l'abondance théorique du texte de Nektarios-Georgios Konstantinidis, l'exigence interprétative, la multiperspectivité des approches, le système copieux de notes de bas de page et la liste de références très substantielle qui contient des livres de critique ou de théorie théâtrale, classique et moderne. Ce sont des éléments qui indiquent une profonde activité exégétique et un travail de dévouement de la part du chercheur grec.

Noemina CÂMPEAN

Membre du Forum du Champ Lacanien – Roumanie
noemina.campean@gmail.com

Les âmes mortes des joueurs de cartes

**(Performance review: *Les Joueurs de cartes* de Gogol,
mise en scène Ionuț Caras, Théâtre National de Cluj-Napoca,
Date de la première : 7.02.2021)**

Combien d'années se sont écoulées depuis la première absolue de la pièce *Les joueurs de cartes* ? C'était le 26 avril 1843. Une fidélité rigoureuse à la réalité, qui atteint une satire de *frondeur*. L'écrivain Gogol avait encore 9 ans à vivre. En 1852 il refusait tout médicament, il jeûnait et écrivait sa dernière lettre à sa mère, avec la même inflexibilité et la même verticalité.

Les jeux effrénés... Le thème est encore actuel, malgré ou plutôt grâce à une tradition qui remonte loin dans l'Antiquité... Les jeux de cartes apparaissent vers 1360 – au début en bois, puis en carton. On se rappelle aussi un célèbre tableau de Paul Cézanne avec de tels joueurs. Gogol, tout comme Dostoïevski, est conscient de cette ignoble confrontation. L'argent, le vice, le désir de pouvoir. Au début, les joueurs jouent par ennui, puis par orgueil, parvenant à l'animalité du carnassier qui traque sa proie, dans une transe maléfique.

C'est là un bon sujet pour une nouvelle première au Théâtre National de Cluj : *Les Joueurs* de Gogol, mise en scène par Ionuț Caras. La scénographie (Zsofia Gabor) est ingénieuse et fonctionnelle – de larges espaces, opulence en déclin, un salon aux étagères presque vides (ces rectangles semblent aussi être des cartes de jeu), la sensation de vétusté, comme si un voile *sepia* avait brûlé le bois séculaire. Les personnages sortent des vapeurs-fumée, souvent accompagnés d'un vieil homme muet (quelle astuce remarquable !), courbé, troublant, comme s'il murmurait le flagrant *vanitas vanitatum* (Irina Wintze est mémorable dans ce rôle d'endurance – absolument frissonnante en volutes prémonitoires).



Au début, tous les hommes du salon sont bavards, surtout Ikhariiev, l'amphitryon. Bougies, alcool, historiettes de toutes sortes, correspondant à un incipit calme. L'histoire passe de l'un à l'autre jusqu'à l'apparition d'« Adélaïde » (le paquet de cartes). Donc... ça y est ! On examine les cartes, les dessins, même si l'ennui n'est pas encore aboli (« l'ennui conduira le monde à sa perte »), jusqu'au moment où jaillit ce « je suis non joué depuis un mois » : drame... le drame de ces imposteurs, qui ne peuvent pas vivre sans charlatanerie, croyant que « la mission de l'homme est de duper tous les sots ».

Le rythme se précipite et on parvient à l'escroc escroqué, tout dans une subtile gradation, ingénieusement maîtrisée et étalée. La corruption est en fleur (aujourd'hui ?) : « je suis honnête : je me laisse graisser la patte ». Corrupteurs en clé caricaturale, tragique converti en comique, tribulations, portraits consistants, véridiques, un grotesque de velours, plus l'écho sans éclat « vous êtes des âmes mortes » – voilà le mérite incontestable du metteur en scène Caras, qui laisse respirer le chef-d'œuvre gogolien, lui redonnant un éclat véritable et viable.



L'acteur Ruslan Bârlea m'a confessé que Ionuț Caras avait uni l'équipe, laissant les acteurs découvrir les personnages, alors que Cosmin Stănilă m'a parlé avec enchantement du travail sur le spectacle, en relevant le fait qu'après un mois de lecture assidue, une fois sur scène, tous les acteurs comprenaient bien les situations et les personnages. Il faut souligner une mise en scène minutieuse, dynamique, inventive, colorée, qui se fonde sur la gradation et le suspens. Mihai-Florian Nițu (Ikhariev) aborde un jeu équilibré, avec une mimique versatile, convaincante. Matei Rotaru (Outiechitelny) est caméléonique, méphistophélique, avec des passages explosifs vers les insertions comiques. Cosmin Stănilă (Chvokhniev) a l'occasion de faire un rôle d'étendue, qui souligne ses qualités d'acteur qui sait orchestrer savamment les facettes du personnage. Cornel Răileanu (Glov) est un acteur magique, avec une voix qu'on ne pourrait confondre et d'un naturel touchant.

Une surprise de ce spectacle est le jeu inventif de Radu Dogaru (le fils de Glov), dans un rôle de composition, d'une allégresse accaparante. Ruslan Bârlea (Zamoukhrichkine) bride le caricatural du personnage dans une interprétation aux effusions comiques. Miron Maxim (Krougel) joue même

lorsqu'il se tait, harmonisant ses réactions faciales, et puis il se déchaîne avec une mesure crédible. Cristian Grosu (Alexei) maîtrise la bouffonnerie du personnage, imaginant un clown qui sait cligner des yeux de tous les côtés. Petre Băcioiu (Gavriouchka) semble un Russe authentique bon à tout, qui porte le fardeau des infatuations de son maître.



Il y a bien sûr des inconvénients aussi... Le monologue trop long à la fin diminue le climax. Le portrait en haut... était-il nécessaire ? Sans être un pudibond, ce... phallus suggéré au fils de Glov m'a semblé facile (mais ses connotations psychanalytiques ne sont pas à dédaigner). Et parfois, par-ci par-là, une tendance à charger. Malgré les ombres inhérentes, j'ai assisté à un spectacle solide, à l'impact actuel, réalisé par une équipe qui fait honneur au Théâtre National de Cluj.

Alexandru JURCAN
alexandrujurcan@yahoo.fr

C'est pour quand le début cinématographique de Radu Afrim ?

**(Performance review: *Inimă și alte preparate din carne*,
mise en scène de Radu Afrim, Teatrul Național Marin Sorescu,
Craiova, Date de la première : 3.10.2020)**

Il y a une chose que nous savons depuis longtemps, depuis de bonnes centaines d'années. C'est le vieux Shakespeare qui nous l'a dite et c'est Georges Banu qui nous la rappelle périodiquement. Le plus récemment il l'a fait dans le livre *Teatru și viață pe scena lumii* qui vient de paraître chez Polirom (Iași, 2021) : nous sommes absolument tous des comédiens, nous évoluons tant bien que mal sur la grande scène du Monde. Notre immense, insurmontable problème est que, depuis plus d'un an, le monde est devenu, sinon fou, de toute façon de plus en plus insupportable et que nous, tous ces comédiens, nous nous supportons avec un plus de difficulté, que notre cœur et les autres préparations de viande dont sont faits notre corps et notre être sont soumis à une grande, interminable série d'examen et à une infinité d'épreuves de résistance par une pandémie qui se moque de nous. Elle feint de céder, nous fournit périodiquement l'illusion de nous faire enfin grâce pour revenir ensuite de plus en plus en force.

Juste aux moments où je lisais le livre de Georges Banu j'ai eu la chance de voir, malheureusement non pas avec les comédiens sur la scène et moi, le spectateur attentif, non pas assis dans un fauteuil dans une salle de théâtre, mais par l'intermédiaire d'un enregistrement d'une remarquable qualité dû aux professionnels de la Télévision Roumaine Craiova, l'un des plus récents spectacle signé par le metteur en scène Radu Afrim. Je l'ai vu, étrange, indésirable coïncidence, le jour où l'on marquait un an depuis l'institution de l'état non pas de siège, mais d'urgence, *de confinement*, et quelques heures avant l'annonce de la mauvaise nouvelle que la ville de Craiova, la ville où se passent la plupart des événements surpris par le scénario poético-dramatique

signé par Dan Coman, est entrée de nouveau dans le maudit *scénario rouge*. Fait qui implique aussi la fermeture (provisoire) du Théâtre National *Marin Sorescu*, qui a produit ce spectacle qui a connu le premier lever de rideau en automne et qui n'a eu la chance d'être représenté que deux fois. Tout au plus. Il s'agit d'un spectacle dont je prends le risque d'affirmer que c'est le plus complexe, le plus réaliste, le plus poétique, et, par voie de conséquence, le plus émouvant témoignage en langage théâtral que j'aie eu l'occasion de voir sur le thème de la pandémie.



Copyright: Teatrul Național Marin Sorescu Craiova

Le spectacle rend compte de la manière dont nous avons tous commencé et nous continuons à abandonner notre condition d'êtres ancrés dans un ordre social. C'est un spectacle sur les subterfuges auxquels nous faisons appel. Sur les refuges dans une sexualité compulsive. Nous voyons sur la scène des couples qui nous communiquent leurs expériences dans ce domaine. Nous faisons appel à des gestes anormaux, désespérés, nous nous frottons presque névrotiquement les mains, tout comme la pauvre Marie, l'institutrice âgée de 37 ans qui nous confesse, naïve et innocente, prononçant difficilement les mots, construisant à peine les phrases, presque abrutie, les plus significatifs moments de sa vie. Il s'agit d'une vie marquée non seulement par une tare mentale, mais aussi par l'intervention brutale de ses parents qui ont voulu faire d'elle ce qu'elle ne pouvait jamais être.

Le spectacle nous parle également de la manière dont nous cherchons notre salut dans des aventures des plus misérables, comme le fait Paul, prétendu ou – qui sait ? – authentique professeur de Sciences po ou socio-humaines, parvenu à l'état de vagabond et le même spectacle nous rappelle le moment pénible des avions décollés étrangement, la nuit, ayant au bord des Roumains voulant arriver en Allemagne pour récolter l'asperge. C'est bien le cas de l'Olténien Bogdan qui fait des efforts considérables pour se présenter comme un homme satisfait, même heureux. Et qui, finalement, éclate en larmes, incapable de jouer jusqu'à la fin cette tragi-comédie, la tragi-comédie de sa propre vie. Oui, il est vrai qu'il y a dans ce spectacle de nombreuses tranches de vie juxtaposées, pas naturalistes mais de toute façon extrêmement dures et accablantes. Aussi bien poétiques que terrifiantes.



Copyright: Teatrul Național Marin Sorescu Craiova

Le cœur et autres préparations de viande commence dans une note relativement traditionnelle. Une abeille géante, interprétée, dansée, suggérée par Flavia Giurgiu, s'insinue dans l'avant-scène, regarde quelques instants indécise le rideau pour que, quelques instants après, elle le dépasse afin de

nous révéler la scène. En fait, un immense espace presque vide, où le décorateur n'a placé que quelques chaises, une ou deux tables et, bien sûr, un matelas absolument nécessaire pour les épisodes de sexe. Nous avons affaire, probablement, à l'un des plus pauvres décors des spectacles de Radu Afrim, pauvre délibérément, je pense. Ce qui ne veut pas du tout dire que le metteur en scène ne serait pas encore une fois généreux et efficient au niveau de la profusion des images et de leur rhétorique très bien réglée et admirablement surveillée.



Copyright: Radu Afrim

Radu Afrim fait appel à un ensemble de séquences filmées insérées tout au long du spectacle. Dans la première, nous voyons le personnage portant le nom de Claudiu (joué par Claudiu Mihail – et c'est ainsi que nous reconnaissons l'une des habitudes du metteur de scène de conférer aux personnages les noms de leurs futurs interprètes –) poussant un chariot, pareil à ceux dont on se sert dans les supermarchés, bondé de papier hygiénique, acheté après avoir fait une longue queue. Claudiu a fait des provisions, comme nous l'avons tous fait au début de la pandémie, en mars 2020. Ces queues étant, probablement, le signe que le virus signifie un nouveau rideau de fer, tel que l'écrit Georges Banu dans l'un des essais figurant dans le livre déjà mentionné.

« Le virus reconstitue le quotidien communiste. » « Du communisme au virus – l'éternel retour », conclut le théâtrologue.

Char ou chariot promené dans les rues de la ville de Craiova, au Centre de la ville ou non, dans ses petites ruelles où se trouvent les vieilles maisons que Radu Afrim sait découvrir. Il l'a fait dans *Suntrack*, un spectacle réalisé il y a quelques années au Théâtre *Maria Filotti* de Brăila ou, plus récemment, dans *Pasărea Retro* et *Grand Hotel Pasărea Retro* (Théâtre National de Târgu Mureș). Espaces cachés, de véritables *lieux de mémoires*, comme l'aurait dit, peut-être, Pierre Norra.

Mon impression initiale a été que je verrais plutôt un *teleplay* qu'un spectacle de théâtre. Mais non, quelques instants après, les comédiens abandonnent les chaises où ils ont attendu leur tour et nous racontent les histoires, accablantes, faussement comiques, des personnages. Ils le font, certainement, *live*, mais ils entrent souvent en dialogue avec les séquences filmées et avec leurs *alter-ego*. Les gens du spectacle *Le cœur et autres préparations de viande* miment la gaieté, l'énergie, font l'amour (plutôt le sexe), dansent, chantent (Afrim ne renonce pour rien au monde à la formule du *show* spectaculaire). Et c'est ainsi que nous apprenons la manière dans laquelle ont passé leur pandémie Marie (à titre d'exception l'évolution dans ce rôle de Raluca Păun), Codruța (Flavia Giurgiu), Paul (Vlad Udrescu, mesuré dans le grotesque et le ridicule du personnage qu'il joue), Radu (Alexandru Calangiu, sobre, intériorisé), Andrada (jouée par Romanița Ionescu, et c'est bien son personnage qui a la mission de préparer la fin pas du tout encourageante), Ema (Petronela Zurba), Claudiu (à apprécier les multiples hypostases de l'évolution de Claudiu Mihail), Alexandra (Costinela Ungureanu), Bogdan (le jeune acteur Cătălin-Mihai Miculeasa y fait une belle figure), Dana (heureux d'avoir retrouvé en bonne forme artistique Ioana-Florentina Manciu), Corina (Ramona Drăgulescu), Darius (et Ștefan Cepoi nous y révèle d'autres facettes de son talent), Silvicănuț (Alexandru Mihai Purcaru), le père de Marie (Sorin Gruia dessine un ancien *milicien* qui a presque perdu la voix mais non pas aussi ses habiletés à jouer avec les situations et avec les lois), La Mère de Marie (j'ai grandement apprécié les apparitions de Geni Macsim), La Chamane (Minela Popa), Mălina (Corina Oprea), l'Administrateur (Florin Chirea).

MIRCEA MORARIU

Une question m'a poursuivi tout au long de ces plus de deux heures que j'ai passées dans la compagnie de ce très bon spectacle du Théâtre National *Marin Sorescu* de Craiova : Radu Afrim n'a-t-il pas l'ambition de devenir réalisateur de films ?

Mircea MORARIU
mirceaemmorariu@gmail.com