

Daniel Cassini
Caroline Boudet-Lefort

Cinéma et identification

Daniel Cassini

Au moment d'aborder cette soirée, je voudrais signaler que le terme de table ronde, utilisé couramment à propos d'une réunion telle que celle-ci, me semble pouvoir être opportunément modifié, en ce qu'une table ronde, c'est vraiment au poil lorsqu'on demande à quelqu'un de vous passer le sel ou le poivre dans un repas...

Cette expression montre ses limites dès lors qu'il s'agit de passer la parole à quelqu'un, en ce qu'elle donne à croire - illusion de la bonne forme - que chacun est situé à égale distance d'un même centre.

Pour être certes assujéti aux lois du langage, les parlêtres - que nous sommes - que nous sommes (au sens de sommation) ce même langage - n'entretiens pas tous pour autant un rapport identique avec celui-ci, selon que nous nous rangeons dans le camp des névrosés, des normosés, des analystes, des poètes, des psychotiques.

Certains, mais à quel prix, sont libres. Ils ont, selon le mot de Bataille, « tranché, en eux, les liens du langage. »

Aloïse, Artaud le Momô... James Joyce épinglé, à mi-dire, comme psychotique, est pourtant celui qui est allé chercher, selon le mot de Lacan « tout droit au mieux de ce qu'on peut atteindre de la psychanalyse à sa fin ».

Durant 17 ans, ce même Joyce, violemment critiqué par le bon docteur Jung pour son Ulysse, bricole génialement une formidable machine à métisser le langage, à l'impurifier, «Finnegans Wake».

Joyce - dont l'écriture, comme la femme, n'existe pas, en toute logique, ce qui ne les empêche pas de se poser un peu là... - écrit ceci

dans une lettre décisive à Miss Weaver : «Je suis en train de construire une machine à une seule roue. Sans rayons bien sûr. Une roue parfaitement carrée. Vous voyez où je veux en venir, n'est-ce pas ? Je parle sérieusement, attention, n'allez pas croire que c'est une histoire stupide pour les enfants. Non, c'est une roue, je le dis à l'univers, et elle est carrée. »

Strange to say, my dire.

A la différence d'une roue - qu'elle soit de bicyclette ou de parmesan - une roue carrée est une invention fourbe, malicieuse, déconneuse, qui se gauchit à chaque nouvelle rotation, qui ne revient jamais dans la même trace, qui ne transmet le mouvement dans la discontinuité : une rouerie, en somme.

Aussi, en hommage à Joyce l'exilé, et à son écriture qui n'existe pas, je propose que nous passions incontinent du registre tellement convenu de la table ronde, garantissant qu'il ne se passera strictement rien, - à celui de la table ronde carrée, chacun étant invité ici à s'essayer à faire tourner cette table d'un genre dévoyé, afin que l'esprit - à la différence de la misérable marée noire occultiste ou spirite - s'y manifeste, de façon biaisée, facétieuse, transversale, rhizomatique.

A ceux qui penseraient qu'il s'agit là d'une argutie, d'un simple détail sans importance, je rappellerai le sérieux avec lequel Joyce s'adresse à Miss Weaver, ainsi, différemment, que le mot de Freud - vérifiable sous toutes les latitudes, selon lequel la vérité se tient - je cite - « dans les détails, dans les rognures d'ongles. »

C'est déjà - et avant de parler de cinéma - une façon de faire fonctionner pareille table ronde, carrée, se décentrant à chaque instant tout en continuant à aller obstinément de l'avant, mais de traviole, comme on dit à Nice, que de faire remarquer que lorsqu'un homme politique déclare, de façon délibérément réductrice et provocante «que les chambres à gaz ne sont qu'un détail de l'Histoire », la canaille ne

croit pas si bien dire en ce que les chambres à gaz sont précisément, avec les charniers et les camps, l'un des «détails» où se hurle la vérité de l'histoire du XXe siècle.

*Lait noir de l'aube nous te buvons la nuit,
nous te buvons midi et matin, nous te buvons
le soir,*

nous buvons, nous buvons.

*Un homme habite la maison, tes cheveux
d'or Margarete*

*Tes cheveux de cendre Sulamith, il joue avec
les serpents*

*Il crie jouez doucement, la mort, la mort, est
un maître*

venu d'Allemagne

Il crie assombrissez les accents des violons

Alors vous montez en fumée dans les airs

*Alors vous avez une tombe au creux des
nuages*

On n'y est pas couché à l'étroit

Mais revenons à notre imposé sujet de ce soir. Pour le dire à la manière de Jean-Pierre Brisset :

« Le cinéma ou le cinémoi, je ne sais pas ce que sexe a ? »

Je sais seulement qu'Andreï Roublev de Tarkovsky est le film que j'emmènerais sur l'île déserte, avec une poignée de poèmes de Paul Celan, cité à l'instant. Quel plus bel exemple de clinique sociale que la féroce embrassade des deux princes russes sous l'œil attendri des popes ? ... La caméra lentement révèle là aussi un simple détail de l'Histoire : le gros prince barbu écrase de tout son poids le pied de son blondinet de frère, qui, du coup s'en ira faire alliance avec les Tatars, et livrera le pays à la violence et à la destruction.

Je sais aussi que - pour écrire des scénarios avec un ami dont vous avez peut-être eu la chance rare de voir le beau et sombre film consacré à l'Homme aux loups - les difficultés en ce domaine, comme par hasard, commentent, et n'en finissent pas de commencer, dès lors qu'il s'agit de faire parler les personnages. Leur ménager, à ces personnages, et à ce qu'ils disent, la place en creux, de l'insu, que sait de l'une bévue (la bande son et la bande inconscient en somme) est la condition de la réussite ou de l'échec des dialogues - et par-là du film.

Quant à l'identification, je vous renvoie au séminaire du même nom de Jacques Lacan situé entre le séminaire sur l'angoisse et celui sur le transfert, et qui est situé sous mon bureau, empilé avec vingt-deux autres séminaires, ce qui n'est pas, je l'ai remarqué, sans impressionner certains analysants, ceux uniquement qui n'ont pas encore eu l'occasion de vérifier, de par leur analyse, la justesse de cette assertion du Tao te King :

« Celui qui s'adonne à l'étude
augmente de jour en jour
celui qui se consacre au tao
diminue de jour en jour »

La mission de la psychanalyse est difficile. Elle doit être faite par un et non par tous. Semblable en cela à la poésie, elle doit avoir pour but la vérité pratique. Le reste est trop souvent «terrorie», terrorie analytique, comme le soufflait récemment un lapsus lors d'une après-midi de travail en groupe au cours de laquelle il s'en vint occuper soudain la place de l'un-en-plus.

A la différence du spectateur qui s'en va à une séance de cinéma déguster son Alien IV en picorant du pop-corn, plein la vue, plein les oreilles et plein la bouche, une telle saturation perceptive n'allant pas forcément dans le sens de l'identification, qui se soutient du partiel de l'image, l'analysant peut être amené, lui, à faire l'expérience bouleversante qui consiste en fin d'analyse à ne plus être soutenu par aucune identification, moment de destitution subjective où se défait pour un temps le cinéma de la réalité du monde.

Pour mettre en conformité notre table ronde carrée avec les possibilités qu'elle autorise, je voudrais proposer maintenant une petite expérience inédite au public de ce séminaire, susceptible de produire quelques effets dans le réel, comme on dit, d'où son intérêt mais également les précautions dont il convient de l'entourer.

Un film français, méconnu mais exemplaire, s'appelle «Hurlements en faveur de Sade». Par le questionnement auquel il introduit, ce film va nous plonger, paradoxalement, au cœur de notre sujet, plus encore peut-être que ne saurait le faire un exposé traditionnel.

Datant de 1952, «Hurllements en faveur de Sade» est constitué pour l'essentiel par une succession de plans durant lesquels l'écran devient totalement noir, et le silence, complet.

Ce film unique en son genre dans l'histoire du cinéma, plonge délibérément et à contre-courant les spectateurs au cœur de la question de l'identification, du fantasme etc.

Dans la mesure où «Hurllements en faveur de Sade» présente une séquence finale entièrement noire et silencieuse de 24mn, je suggère que nous fassions exactement de même quant au déroulement de notre table ronde carrée de ce soir.

Placer un public universitaire dans les mêmes conditions que celui du film «Hurllements en faveur de Sade» nous fait, bien sûr, courir le risque d'essuyer le même genre de réactions que celles provoquées par cette œuvre scandaleuse au moment de sa sortie très confidentielle au début des années 50. Je les rappelle :

Angoisse, bien compréhensible, tout d'abord : le cinéaste n'a pas répondu, ou à sa manière, à la demande des spectateurs privés de tout repère identificatoire,

(le trou noir de l'écran renvoyant à l'instance du regard dans la vision, à l'objet a. Le réel recouvre l'imaginaire sans médiation symbolique : vacillation face au désir de l'Autre. Inquiétante étrangeté.

Fuite, isolée ou groupée, de ces mêmes spectateurs, jurant qu'on ne les y reprendrait plus, et qui s'en iront quêter ailleurs de quoi rassasier la fringale de leur moa-moa.

Agressivité et insultes variées et avariées : « Remboursez ! Connard ! A poil ! »

Cet «à poil» de dérision et de vérification étant bien entendu à entendre comme un hommage qui ne se sait pas.

Recours enfin à la garantie psychiatrique : « Au fou ! » Etc. Celle-ci se substituant comme à l'accoutumée à la volonté d'affronter ce qui fait subitement trou dans l'art, et les codes d'une époque.

En opérant un tel coup de force - repris différemment bien plus tard dans un film de Marguerite Duras - le réalisateur de «Hurllements en faveur de Sade» ne s'est pas soucié le moins du monde de ce que les spectateurs n'avaient pas eu droit auparavant à un certain nombre d'entretiens préliminaires destinés à mesurer leur capacité à pouvoir soutenir la séance cinématographique volontairement subvertie. Au

contraire le saligaud a mis en pratique l'aphorisme de Francis Picabia - un connaisseur - selon lequel «le public a besoin d'être violé dans des positions rares».

Concrètement, «Hurllements en faveur de Sade» fait se succéder :

un silence de 2 minutes durant lequel l'écran reste noir

un silence d'une minute durant lequel l'écran reste noir

un silence de 30 secondes durant lequel l'écran reste noir

un silence d'une minute trente secondes durant lequel l'écran reste noir

un silence de 2 minutes durant lequel l'écran reste noir

un silence de 4 minutes durant lequel l'écran reste noir

un silence de 3 minutes durant lequel l'écran reste noir

un silence de 4 minutes durant lequel l'écran reste noir

un silence de 3 minutes durant lequel l'écran reste noir

un silence de 24 minutes, enfin, durant lesquelles l'écran reste noir

Entre ces séquences, 5 voix disent des choses. La voix 2, intercalée entre un silence de 3 minutes et un silence de 24 minutes est la dernière à se faire entendre :

« Nous vivons en enfants perdus nos aventures incomplètes. »

Pour ce qui nous concerne, ici et maintenant, après 24 minutes d'une table ronde carrée entièrement silencieuse, nous reprendrons avec Caroline Boudet-Lefort et la salle, le débat, conscients, certes, de n'avoir pas été à l'origine de cette fourberie drôle et rigoureuse, telle qu'inaugurée dans «Hurllements en faveur de Sade», mais d'avoir simplement eu le mérite d'en assurer, au sens ducassien du terme, le «détournement», au niveau d'un séminaire de psychanalyse, ce dont, j'en suis sûr, vous ne manquerez pas de nous être reconnaissants.

Mais chut ! Ça commence...

Caroline Boudet-Lefort

N'ayant pas choisi le titre de cette intervention, je me suis interrogée : comment aborder ce thème ? Fallait-il choisir un film pour quelque démonstration évidente ? En fait, se sont présentées à mon esprit plusieurs formes d'identification au cinéma :

- l'identification d'un acteur à son personnage : les comédiens adorent parler de comment ils ont habité, intégré leur rôle. Cela peut aller loin. On peut même supposer qu'à force d'interpréter Dracula, Bela Lugosi serait devenu fou : la légende dit qu'il dormait dans un cercueil.

- l'identification de tout réalisateur à un de ses personnages (par exemple Hitchcock avec Scottie dans «Sueurs froides», nous y reviendrons), et d'ailleurs à tous ses personnages comme l'écrivain,

- ou à un de ses comédiens - dit fétiche - sorte de double du réalisateur, par exemple Truffaut avec Jean-Pierre Léaud, ou Fellini avec Mastroianni, etc.

- et aussi celle du spectateur à un comédien - nous connaissons tous cela au cinéma - (et nous verrons l'importance des fans, des groupies).

- ou peut-être plutôt au personnage qu'il incarne, ce qui pourrait même être considéré commercialement comme facteur de qualité du film.

- l'identification d'un personnage à un autre personnage du même film, je pense à « Rebecca » de Hitchcock, où l'héroïne tente de se fondre en une autre : Rebecca qui, quoique morte, est représentée comme modèle idéal. Je pense aussi à « M. Klein » de Losey, où le nom devient «trait unaire», puisque le personnage interprété par Alain Delon s'identifie symboliquement à un autre Robert Klein, homonyme juif qui cherche à s'abriter derrière lui. En voulant démasquer son double, Klein se laisse fasciner par sa quête.

- Ou l'identification non pas au spectacle mais au dispositif d'énonciation. C'est-à-dire comment notre structure rencontre celle d'un film, quelque chose qui se joue d'inconscient à inconscient, si tant est qu'un film ait un inconscient. Cette distinction fondamentale entre identification primaire (spéculaire) et identification secondaire (au discours) serait tout à fait féconde, d'autant que les réalisateurs la prennent en compte en étant producteurs de fantasmes, de mythes, d'idéologie. Par exemple pour «Shining», Diane Johnson, co-scénariste de Stanley Kubrick, s'était référée à «L'inquiétante étrangeté» de Freud et à «Psychanalyse des contes de fées», de Bettelheim. Nous pourrions même faire une analyse du film par rapport à ces ouvrages, mais tel n'est pas le propos d'aujourd'hui.

Cinéma et identification, c'est donc sans doute tout cela. Et sûrement davantage...

Pour moi l'imaginaire de l'homme et l'imaginaire du cinéma s'enroulent dans un processus ininterrompu de spirale, car je suis d'une génération dont la formation est inséparable du cinéma. Même s'il y a eu des livres captivants, jamais, dans la lecture, la possession n'est aussi physique. Certains films m'ont marquée parfois avec l'intensité d'une hallucination, même des films où, enfant, je ne comprenais rien et dont je comprenais tout, qui me possèdent et me déchirent encore à chaque vision. Il y a probablement, de par la technique cinématographique en général, quelque chose qui rapproche n'importe quel film du travail de l'inconscient, sans doute la possibilité de passer très rapidement d'un plan à l'autre sans qu'il y ait tout ce travail de raisonnement qui existe dans la littérature, même si maintenant il y a des livres qui dans leur forme d'écriture tendent à se rapprocher du cinéma et sans pour autant mettre sur le même champ la sublimation et ce qui est de l'ordre de l'inconscient, l'Autre scène.

Cette magie du cinéma est comme un étonnement de l'importance constitutive de l'imaginaire : le champ de l'illusion qui est le champ d'objets qui sont et ne sont pas ce qu'ils représentent. Au cinéma, le champ de l'illusion a une valeur d'empreinte qui exerce un rapport hypnotique au spectateur. Et la situation de spectateur renforce cet effet hypnotique : l'obscurité de la salle, la relaxation, la fascination. le magné-

tisme de l'écran la captation du regard et sa fixité...

Aussi, de spectacle imaginaire, le cinéma a vite fait de dériver en spectacle d'identification, ou plutôt de projection-identification. Ce n'est pas pour rien que la vision d'un film s'appelle une projection, c'est lié à quelque chose de fondamental et d'archaïque pour tout un chacun.

Ce n'est pas un hasard si le langage psy et celui du cinéma coïncident souvent dans les termes : projection, représentation, champ images, etc. Le cinéma s'est construit à la ressemblance de notre psychisme. Mais réciproquement notre psychisme est à l'image du cinéma et les réalisateurs projettent à l'air libre les structures de l'imaginaire : rêves, imaginations, représentations fantasmes, bref notre petit cinéma intérieur... Ce n'est peut-être pas un hasard non plus si le cinéma et la psychanalyse sont nés la même année, même si une date ne suffit pas à faire une naissance jumelle. Cependant Freud se posait bien là comme metteur en scène. Metteur en scène de l'inconscient, et singulièrement de la scène primitive. Y aurait-il donc une concurrence radicale entre le cinéma et la psychanalyse dans l'expression ou la mise en scène de l'inconscient ? Cinéma « usine à rêves » ou cinéma « divan du pauvre », comme l'appelle Felix Guattari on ne peut pourtant réduire le spectateur au sujet de la psychanalyse, en se limitant à la conception classique de l'identification comme régression narcissique.

Le cinéma est fondé sur deux mécanismes subjectifs principaux : le voyeurisme, c'est-à-dire une pulsion qui prend l'autre comme objet - et le fait de regarder l'autre comme objet a toujours une base érotique - et l'identification, puisque le cinéma propose une sorte de miroir dans ses scénarios, ses thèmes, etc. Pour certains ces deux mécanismes peuvent paraître contradictoires puisque l'un implique séparation entre sujet et objet du regard, et l'autre rapprochement (assimilation) par identification : l'image peut renvoyer à une réalité inconnue qui serait une image d'images - une image vivante cependant - une sorte de plaque tournante entre réel et imaginaire sans trop pouvoir les distinguer dans cette transformation en une unité complexe et complémentaire.

Quelle part prend l'identification dans la structuration du sujet ? Grâce à quel miroir le

sujet est-il devenu ce qu'il est ? Le sujet n'est-il pas l'absence que l'identification voilerait ? A partir de quoi chez l'autre ou chez, lui se projetant chez l'autre devient-il quelqu'un ? Et quels sont les rapports entre l'identification et ce qu'on appelle l'identité ? Les deux choses sont loin d'être semblables (sauf *identi...*) Identification du moi à un même autre : *idem facer* : faire de même, faire l'identique faire l'identité, une pseudo identité.

Avant de parler de psychanalyse il faut d'abord bien différencier l'idée reçue de l'identification en quelque sorte banalisée par le langage courant et la psychologie. D'après le Petit Robert l'identification est le processus par lequel un individu confond ce qui arrive à un autre avec ce qui lui arrive à lui-même. Ainsi l'identification n'est pas un lien entre deux personnes mais se situe du côté d'une seule personne qui prend modèle sur l'autre pourrait-on dire pour résumer.

L'identification est un processus important pour la constitution de la personnalité. Elle permet de se transformer plus ou moins selon le modèle de l'autre. Nous savons tous que déjà vers l'âge de cinq ans, garçons et filles imitent, ou plutôt prennent les attitudes et habitudes de leur père et mère exprimant ainsi d'une part leur renoncement à leur désir œdipien et d'autre part leur identification à l'un des parents ce qui leur permettra de construire leur idéal du moi. Le Moi est en grande partie constitué par des empreintes, et le cinéma est un vivier de choix d'identifications imaginaires et d'emprunts d'éléments ponctuels à d'autres.

En se situant par rapport à la psychosociologie le désir de s'identifier à un acteur ou une actrice peut se faire en adaptant ses traits par les moyens d'artefacts, la coiffure, les vêtements, le maquillage, le look et même des expressions verbales... La mode joue beaucoup avec ça si bien que l'identification est souvent assimilée ou confondue avec imitation et/ou mimétisme dans un sens familier dérisoire ou simplement intuitif. Déjà la psychologie elle-même n'est qu'un démarquage d'un usage courant ; « Pour qui se prend-il celui-là ? » ou « Qu'est-ce qu'il se croit ? » n'ont pas attendu la psychanalyse pour pouvoir se dire. Freud a imposé sa marque sur la notion en faisant apparaître la dimension inconsciente qu'est l'ignorance par le sujet de la

portée économique de toute expression dans son propre vécu.

Sans identification il n'y aurait sans doute pas de psychanalyse. On pourrait en dire tout autant du complexe d'Œdipe du refoulement, du transfert, des rêves etc. Or tous ces concepts sont des avatars d'identifications. Car la psychanalyse n'est en fait que la théorie des aventures et mésaventures que fait vivre à l'homme le jeu central des phénomènes identificatoires dont il est le lieu. Cela paraît d'emblée, car c'est au fait de l'identification que Freud attribue au sens littéral, la pluralité de la personne psychique et ainsi de suite (la formation des symptômes, l'analyse des rêves, etc.). D'ailleurs le processus identificatoire est mieux connu dans ses effets que dans son mécanisme.

Pour le spectateur de cinéma - j'aimerais plutôt dire le sujet-ciné pour mieux coller à notre titre - pour le sujet-ciné donc le temps d'une projection, l'écran devient une réalité filtrée par le rêve, le mythe le merveilleux. De même l'écran sublime la matérialité de l'auteur et l'idéalise en un héros auquel chacun pourra s'identifier un archétype humain à la limite de la norme de l'homme. Quel que soit le talent du comédien tous les subterfuges possibles sont utilisés le maquillage, la coiffure, les larmes à la glycérine et son visage devient objet romanesque avec la certitude que l'illusion qu'il procure apporte trouble et plaisir sans donner à voir l'homme derrière l'acteur.

Cette identification a un comédien(ne) permet un attachement affectif sans objet pour un visage irréel et pourtant réel puisqu'on peut l'imiter par ressemblance ou modélisation ou plutôt essayer de l'imiter. Ainsi ont fait fureur en leur temps la coiffure de Madeleine Sologne dans

« L'éternel retour » la coupe au carré de Louise Brooks dans « Loulou » ou la choucroute de Bardot, pour parler d'une zone de fixation érotique du corps telle la chevelure.

Si le cinéma joue avec le désir, ce n'est pas en tant que machine propre à le susciter et à le satisfaire par la création d'un régime psychique entièrement autonome. L'écran se donne pour un lieu autre que ce qu'il est et l'acteur aussi fait appel à l'imaginaire. En abordant le cinéma par son côté imaginaire on met en avant la notion d'illusion et, par-là, la notion

d'identification qui s'y trouve liée via les personnages. Certains réalisateurs essaient d'éviter cette sorte d'aliénation par l'éloignement et la stylisation. (Au théâtre on penserait à Brecht, au cinéma on pense à Godard, Bresson, Duras, Alain Cavalier, et d'autres.)

Je me rends compte déjà avoir glissé de la psychologie à la psychanalyse sans avoir précisé qu'il y a un véritable concept psychanalytique de l'identification. Avec des différences entre Freud et Lacan.

Pour Freud l'identification ne peut se faire qu'entre deux instances inconscientes. Il ne s'agit donc plus d'inter-subjectivité, mais de relations psychiques entre Moi et Surmoi. Là faut-il encore distinguer le Moi de l'idéal du Moi ce qui permet l'identification à un objet : une vedette de cinéma par exemple, mise en place de l'idéal du Moi ou représentant un Moi idéal. Une navette incessante entre le « je » qui est un autre et les autres qui sont dans le « je » entre la conscience subjective du monde et la conscience objective du Moi, entre le dedans et le dehors, le Moi immédiatement objectif (double) s'intériorise, mais, dans ces transferts imaginaires il s'enrichit de traits identificatoires qu'il peut capter d'ailleurs en les atrophiant. Un film peut être une sorte de trait qui collectivise un phénomène de groupe. « Chaque individu a identifié son idéal du Moi selon les modèles les plus divers... et peut par surcroît accéder à une parcelle d'autonomie et d'originalité... » dit Freud (*Psychologie des foules et analyse du moi* p. 198).

L'identification c'est ce qu'on voudrait être et l'objet c'est ce qu'on voudrait avoir, avec une multitude de passages entre ces deux notions. Tout cela concerne donc la théorie de Freud.

Pour Lacan, il y a une distorsion complète, puisque l'identification inconsciente inverse le processus : l'identification est la production d'un sujet nouveau : on n'imité plus Brigitte Bardot mais BB produit des tas de sous-BB.

Lacan baptisa la période où l'enfant est amoureux de sa propre image : le stade du miroir. Moment où le sujet se constitue dès lors que son image lui apparaît dans l'autre le regardant : tentative de saisie du sujet, de cet insaisissable du sujet : cette image ce n'est pas moi.

Pour Lacan on aime puis on déteste sa propre image retrouvée en miroir dans l'image offerte par quelqu'un d'autre. Cet autre devient dès lors, objet de haine absolue pour autant qu'il n'y ait pas eu de médiation symbolique (rôle d'un tiers qui interviendra). Dans cet amour en miroir, cela peut aller jusqu'au meurtre dans des cas de paranoïa, où l'objet d'amour s'est transformé en objet de haine à cause d'une espèce de rivalité extrême que Lacan reformula « lutte de pur prestige » à l'exemple de la théorie de Hegel. Pour l'anecdote, on notera que c'est à l'époque où il rédige le stade du miroir que Lacan donnera Image en 3ème prénom à sa fille.

Le Moi et l'objet entrent dans un rapport d'identification lorsque le Moi se transforme en un aspect de l'objet qui pourrait être une représentation inconsciente (une identification par des symptômes par ex..). Au cinéma d'ailleurs, cette forme d'identification peut être poussée jusqu'à l'hystérie tel le cas d'une jeune fille atteinte de cécité après avoir vu Michèle Morgan dans « La symphonie pastorale » (Annales d'oculistique de 1947). Ce type d'identification de l'hystérique se présentait à la fois comme lieu de son fantasme et comme support d'une relation objectale qui n'avait pas l'apparence d'une perversion ce qui lui permettait de jouir seule avec elle-même, ou pour mieux dire encore « un deux à soi seule ». C'est dire là, que l'identité hystérique se fait par identification introjective (ça peut paraître redondant de s'exprimer ainsi, mais c'est pour bien l'opposer à l'identité projective, puisque ensuite nous parlerons plutôt de projection-identification). On sait que par ce moyen, il s'agit là pour l'hystérique de se structurer dans un mécanisme où la découverte d'une image spéculaire, loin d'être une composante narcissique permet une utilisation formatrice du processus identificatoire. Dans une telle perspective on peut bien dire que l'identité de l'hystérique est fondée entièrement sur des mécanismes d'identification.

Le cinéma permet une multitude d'identifications imaginaires et développe l'identification imaginaire du Moi à l'image de l'autre. Le commencement de la projection-identification qui se manifeste auprès du spectateur se trouve dans le film, c'est un mécanisme psychique humain d'approche et d'assimilation.

Là, je vais faire un petit flash back pour revenir à « Sueurs froides » (Vertigo), dans ce

film l'identification se fait de manière forte dans un itinéraire labyrinthique où tout est jeu d'identifications. Déjà celle d'Hitchcock au personnage principal mais l'identification pourrait aussi être celle de l'acteur (James Stewart) à Hitchcock, puisqu'il reconstruit l'actrice (Kim Novak) comme un metteur en scène, voulant transformer celle qu'il aime en celle qu'il a aimée mais celle qu'il aime est une doublure qui est quand même celle qu'il aime. Cependant déjà, afin de le manipuler, celle qu'il a aimée s'identifiait à une morte du siècle passé. Bref, c'est le spectateur qui est manipulé dans un jeu d'images ciné qui ont un caractère de «miroir» ou «reflet». Scottie et le sujet-ciné sont liés dans un même désir de voir et de savoir. Comme quoi «Vertigo» est au cinéphile ce que Madeleine est à Scottie : le rêve d'un rêve, l'illusion d'une illusion. L'illusion c'est comme le mirage, c'est ce qui fait avancer.

Le cinéma peut procurer de telles projections que celles-ci donnent expression à ce qui est inexpressif, âme à ce qui est inanimé, vie à ce qui est inerte. Les phénomènes de projection-identification sont amplifiés par la nature dédoublée de l'image spéculaire son caractère de miroir ou de reflet qui suscite la participation affective ou une projection-identification imaginaire. Nous avons déjà vu qu'avec le stade du miroir, Lacan montre que l'image spéculaire est fondatrice du moi. C'est à cette identification narcissique originaire que toutes les autres identifications s'ajouteront pour la constitution du Moi, nous y revenons toujours.

L'identification n'est jamais totale, elle est plutôt partielle, par identification uniquement à un ou plusieurs aspects de l'objet, l'objet étant bien sûr des représentations inconscientes de l'autre, avant même que d'exister. Le cinéma serait comme une solution aux problèmes de cette identification partielle définie par Freud à force d'emprunts d'un trait unique ici et là, un trait quelconque. Trait unique pour Freud qui devient trait unaire pour Lacan (le suffixe *-aire* évoquant à la fois le comptage et la différence). Le trait unaire est le signifiant de l'inscription d'une trace, d'une marque. Il est au-delà de l'apparence évidente puisqu'il s'agit d'imaginaire. Le trait unaire pourrait d'ailleurs être seulement un nom comme nous l'avons dit pour «M. Klein».

Ainsi, ce trait unaire serait tout ce qui pourrait subsister de l'objet, car, effacé par le trait unaire même il n'en reste qu'une image. Une image qui semble donner du même, mais donne de l'autre au cœur du même. Nous l'avons déjà dit cette «image-pour-s'identifier» fait référence au stade du miroir : temps logique, moment logique, où l'enfant se constitue en unité idéale. Mais en s'identifiant ne vit-il pas sa première aliénation, puisque l'autre devient autre et puisque le reflet du miroir n'est qu'un mirage, un semblant, une image qui n'appartient même pas à ce qu'elle représente ? Simulacre de simulacre. Une impression de réalité ou de réel plus-que-réel.

Un éloignement de la «vraie réalité». Un trompe l'œil. Lacan insiste sur la dimension aliénante de cette première image du Moi où l'idéal du moi ouvrira le champ symbolique aux identifications à venir

D'où l'importance de l'écran de cinéma qui, par la distance fantasmatique, permet à l'imaginaire de prêter toutes sortes de qualités aux comédiens. Sans compter que ceux-là sont souvent identifiés à leurs personnages, comme nous l'avons déjà dit. C'est d'ailleurs pourquoi certains comédiens refusent des rôles de personnages négatifs ou trop peu sympathiques, par crainte d'y être assimilés et identifiés. Il y aurait une multitude d'exemples d'acteurs acceptant d'interpréter uniquement des personnages positifs, et quelques anecdotes à propos d'acteurs ayant osé jouer des personnages mettant en danger leur image aux yeux du public, provoquant ainsi des phénomènes de foule tels que Freud en parle dans « Psychologie des foules et analyse du Moi » : Bernadette Laffont lynchée après «La fiancée du pirate», Glenn Glose obligée de prendre des gardes du corps après « Liaison fatale », Anouk Grinberg agressée après « Mon homme » par des individus pénétrant dans sa chambre d'hôtel à 4 heures du matin en lui demandant de faire la putain comme dans le film. On peut parler aussi du rôle de la foule à Cannes et de l'hystérie collective provoquée par la montée des marches d'un comédien.

L'acteur - ou peut-être même seulement le personnage qu'il incarne - vient occuper la place de l'idéal du moi, alors que le sujet-ciné (le spectateur) projette son Moi idéal passant ainsi du plan imaginaire au plan symbolique. C'est de

l'idéal du Moi que dépendent ces identifications constitutives du moi. Le sujet sera divisé entre son désir et son idéal, l'objet du désir. Cette division, cette aliénation, est avant tout de moi à l'autre, sous le mode d'une image me regardant, à la fois constitution de l'unité et image étrangère. Le trait de l'autre permet l'attraction : trait chez le sujet, chez le personnage et chez l'acteur : trait qui a un privilège narcissique et permet de retrouver cette image idéale. Ce clivage entre le Moi et l'idéal du Moi explique ces aberrations de comportement des foules, fascinées par le leader et totalement dépendantes de lui. L'acteur, auquel chacun des membres de cette foule s'identifie, prend une position de leader.

Comme tout culte spontané et naïf, mais entretenu par ceux qui en profitent, le culte des vedettes va jusqu'au fétichisme. L'amour dans son aspect narcissique veut se fixer sur un fragment, un symbole de l'être aimé à défaut de sa présence réelle. Le public se nourrit de la vie des vedettes, élixir prometteur de félicité - la course au bonheur avec *happy end* - et de leurs drames aussi, puisqu'il redemande du tragique via le culte sadico-larmoyant que leur voue la *press people* (Voici, Gala, France Dimanche,...). Ajoutons l'identification à certains couples : Taylor-Burton, Signoret-Montand, Delon-Schneider, leurs crises de couples ne peuvent que renforcer les phénomènes identificatoires. L'identification renforce l'idéalisation au détriment du principe de réalité.

Le sujet-ciné, blasé et se nourrissant de mensonges, se satisfait de transformer le comédien en dieu, en lui incombant une splendeur inaltérable et une véritable séduction. Ainsi le visage de tout acteur est-il aliéné par son mythe dès lors qu'il devient une vedette ou une « star ». Les groupies et les fans veulent tout savoir, c'est-à-dire posséder, manipuler, et digérer mentalement l'image totale de l'idole : ses mensurations, ses plats préférés, la marque de ses cosmétiques (la pub en a fait ses choux gras). Photographies et autographes sont les deux fétiches-clés. Tout connaître d'un acteur est un moyen d'appropriation magique.

Pour le sujet-ciné sa vie morne, étriquée et anonyme voudrait s'élargir aux dimensions de cette vie de cinéma. La vie imaginaire de l'écran est le produit d'un réel besoin : l'acteur est immergé dans le miroir des rêves, et émergé à la

réalité tangible. Pour parler en termes élogieux d'un acteur, on dit qu'il perce l'écran, qu'il crève l'écran. Qui n'a jamais rêvé de voir les personnages d'un film sortir de l'écran et venir se mêler à sa vie ? Woody Allen a illustré cette formule avec « La rose pourpre du Caire », film sur l'illusion où la fiction déraile et bascule dans la réalité : par la seule force de son désir, une jeune fille rêveuse modifie la réalité qui l'entoure. Le héros du film dans le film se tourne vers elle, sort de l'écran et vient la rejoindre. Évidemment c'est une idylle sans issue car il n'est qu'une image. D'autant plus que l'acteur, venu en chair et en os, n'engage pas sa parole autant que le personnage qu'il incarne. Woody Allen joue avec des miroirs qui imbriquent des images réelles et oniriques, et le cinéma n'est peut-être pas aussi innocemment ludique qu'il en a l'air. Voir un film entraîne une modification de la conscience du spectateur immergé dans l'imagination d'une réalité qu'il prête à la situation fictionnelle. Une réalité en tant que fantasme. Ne l'incite-t-on pas, ce spectateur, à confondre les images de la vie et celles du cinéma ?

Tout film ne peut que développer l'action imaginaire selon un dynamisme réel quelle que soit la nature de l'action (films d'amour, de guerre, de cape et d'épée, polars, ou autres). N'importe quel genre peut stimuler la participation affective et ce quel que soit le rythme donné par le montage lui-même entièrement fondé sur la manipulation de mécanismes de projection-identification du spectateur. Il les implique ces mécanismes, les sollicite, en même temps qu'il les accélère et les amplifie. En fait, les acteurs pourraient simplement être des robots, puisqu'ils n'ont pas le soutien physique du public et souvent ne connaissent pas la continuité, ni donc l'unité, du personnage qu'ils incarnent (il n'y a qu'à voir le succès des images virtuelles et des effets spéciaux). La participation du spectateur ne peut ainsi qu'être affective dans une complexité de projections et identifications, renforcées par la passivité physique de l'état de spectateur qui vit les films quasi en osmose mentale avec les personnages et avec l'action - c'est-à-dire la projection - et en les intégrant dans son Moi - c'est-à-dire l'identification.

Une succession systématique de plans où le montage ne peut qu'accroître une projection-identification déjà manifestée par un plan isolé, une situation, une chaîne de situations, une

action, un système filmique, une musique (on ne parlera jamais assez de l'importance de la musique pour soutenir ce processus), des effets de la photographie, des mouvements de caméra, de l'éclairage, de la durée de l'image, etc. sans oublier le rôle des objets - tels un revolver, un arbre, une auto et autres - qui parlent, jouent, expriment... Ainsi, par un effet de fascination suscitée par l'image d'écran la technique préfabrique artificiellement les sentiments favorisant encore davantage la projection-identification.

C'est le pouvoir symbolique des films de fiction narrative. Pour se construire c'est un véritable échafaudage de projections-identifications à partir duquel en même temps le sujet-ciné se masque et tente de se saisir, lui qui est un échappement permanent. Aussi le vrai n'est-il pas forcément vraisemblable et l'invraisemblable peut-il paraître vrai. Il est certain que le spectateur identifie presque spontanément la représentation cinématographique à la réalité. Mais cette confusion, vient davantage du spectateur - par sa complicité - que du film. Il n'y a pas illusion mais tromperie par identification à l'image ou au personnage

De ce fait le cinéma peut apparaître comme facteur potentiel d'aliénation, non pas en soi mais par le jeu d'identifications pour ceux qui pourraient souffrir de défaillance narcissique, ce qu'on appelle fragilité, bien que ce soit là que justement le narcissisme est le plus triomphant avec l'illusion que « moi et moi ça peut tenir » (la jubilation du stade du miroir ne dure pas longtemps) : on ne peut s'aimer et s'admirer qu'à la condition de se sentir valorisé par les autres. C'est toute une étendue de leurres, d'évitements, de dénis, d'occultations, de tromperies du sujet sur lui-même, tous les désirs de satisfaction immédiate sur un mode plus ou moins magique, qui permettent ces identifications.

En tant que 7ème Art, le cinéma - le vrai pas le navet du dimanche en famille - n'a pas une visée de rêve ou rêverie, ni celle d'une évasion imaginaire, même s'il peut remplir ce rôle en tant que divertissement. Mais il offre des modèles et des références à notre organisation psychique toujours en recherche, quoi qu'on en dise, pour combler ce manque effrayant auquel nous accule « notre » inachèvement. Ainsi l'image et le cinéma, s'il est art, ne sont certainement pas en eux-mêmes des agents de l'aliénation.

La relation entre cinéma et rêve a souvent été entrevue. Qu'est-ce qui sépare le spectateur de cinéma de l'état de rêveur (rêve ou rêverie) ? Le cinéma c'est les yeux ouverts dans une salle obscure (le fantasme aussi souvenons-nous de l'Homme aux loups). Dès lors qu'il y a écran il y a dimension du fantasme. Par sa participation affective, le sujet-ciné n'est nullement passif malgré sa passivité physique. Son œil patrouille explore l'écran du jeu de ses désirs. C'est par la projection-identification imaginaire que le cinéma est riche de toutes les richesses de cette participation.

On peut se demander si le rêve au cinéma ne jouerait pas comme le rêve dans le rêve, sans l'indispensable impression de réalité, de même que, lorsqu'on pense qu'on rêve, une défense s'introduit dans le rêve contre le désir « générateur » du rêve. Le déplacement du rêve dans l'image cinématographique a pour effet de renvoyer le spectateur à sa conscience de spectateur de détruire l'impression de réalité qui justement définit aussi le rêve et d'imposer une distance qui dénote l'artifice, ainsi ces ridicules flous nuageux censés représenter la « représentation onirique ».

Lorsque Freud a parlé des images du rêve, il a fait allusion au microscope, à l'appareil photo, etc. mais aucune allusion au cinéma, appareil sans doute trop spécifié pour décrire l'appareil psychique dans son ensemble. C'est Lou Andréa Salomé qui, elle, a juste indiqué qu'il y aurait des correspondances entre la technique cinématographique et nos facultés de représentation.

Une parenté qui a pu conduire les cinéastes à croire que le cinéma était l'instrument enfin approprié de représentations des rêves. Il resterait à comprendre l'échec de leur tentative, mais ce n'est pas le propos d'aujourd'hui. Il serait plus intéressant de faire une comparaison entre un film et un rêve, entre un film et un fantasme, les deux découlant, non seulement du contenu, mais d'une certaine écriture cinématographique, nous pensons à Bunuel, Fellini, Pasolini, Ruiz.

Cependant je vais faire un fondu-enchaîné pour parler un peu du rêve, suite à des questions posées l'autre soir : on ne peut parler de l'écran du rêve comme on parle de l'écran de cinéma. Le rêve c'est l'Autre scène et l'écran n'a aucun sens même si c'est un arrière fond blanc, présent dans le rêve et pas nécessairement vu. Le

contenu manifeste du rêve ordinairement perçu prend place sur lui ou devant lui. L'écran joue un rôle pour lui-même et devient imperceptible, mais il est évident que l'écran du rêve - et il peut en être de même devant l'écran de cinéma - est un résidu de traces mnésiques les plus archaïques et nous serions là sur la voie du mode d'identification spécifique du rêveur à son rêve, mode d'identification antérieur au stade du miroir, à la formation du moi, et donc fondé sur une perméabilité, une fusion de l'intérieur et de l'extérieur. Le rêve dénote les traits identificatoires. Ce détour par la fiction métapsychologique du rêve pourrait nous éclairer par l'effet spécifique du cinéma, l'impression de réalité dont on sait bien qu'elle est différente de l'impression ordinaire que nous avons de la réalité mais qui représente justement le caractère de plus-que-réel qu'on connaît dans le rêve.

Nous l'avons vu le dispositif cinématographique détermine un état régressif artificiel : l'obscurité de la salle, la relative passivité, l'immobilité forcée, l'effet hypnotique de l'écran, le mouvement des images... Retour vers un narcissisme relatif et plus encore vers une forme de relation à la réalité dans laquelle les limites du corps et celles de l'extérieur ne seraient pas strictement séparées. D'où l'attachement du sujet à l'image, et l'identification exercée par le cinéma. En quelque sorte un retour au narcissisme primitif par régression de la libido, disait Freud, en remarquant que si le rêveur occupe tout le champ de la scène du rêve sans délimitation de son corps, et par une sorte de transfusion de l'intérieur à l'extérieur, il en est plus ou moins de même du sujet-ciné, sans exclure les autres formes d'identification qui ressortent du régime spéculaire du moi et de sa constitution imaginaire. La théorie analytique pointe qu'il y a du plus extérieur à l'intérieur. Sans que ce soit spécifique au cinéma, cependant l'écran pourrait convenir à des effets de miroir et faire intervenir des phénomènes de specularisation.

Il serait nécessaire de souligner l'annulation relative de l'épreuve de réalité pour saisir le statut particulier de la perception au cinéma. Les images pourraient être imposées au spectateur à l'égal des représentations de rêves. Tout spéculaire est fascinant, étant le signe visible qui appelle au fantasme, parce qu'il comporte un excédent de traces visuelles. Le cinéma porte

ses effets au niveau de fantasmes très personnels.

Pour finir, je voudrais citer Julia Kristeva : « La catharsis, réglage nécessaire à toute société, passe aujourd'hui, non plus par *Œdipe*, *Electre* ou *Oreste*, mais par *Les Oiseaux* et *Psychose*, quand ce n'est pas simplement par les coups de fusils de n'importe quel western, ou par l'alternance d'horreur et d'enjolivement dans les pornos. »

Voilà. Tout ce que j'avance ici, il va sans dire, n'est que prétexte à soutenir une discussion. Moi-même j'avais en tête plein de choses qui ne sont pas écrites ayant trop souvent préféré « me faire une toile » que rédiger cette amorce de discussion. « Quand on n'aime pas la vie, on va au cinéma » a dit Truffaut, en renversant un célèbre slogan publicitaire.