

Etrangeté psychique et cinéma

Jocelyn Dupont

▶ **To cite this version:**

Jocelyn Dupont. Etrangeté psychique et cinéma. The Local and the Global, May 2011, Paris, France. hal-02445388

HAL Id: hal-02445388
https://univ-perp.hal.science/hal-02445388

Submitted on 20 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SAES 2011.

Atelier « Psychanalyse et Cinéma ».

Jocelyn DUPONT, Université de Perpignan.

Etrangeté psychique et cinéma

Dispositif singulier d'enregistrement photographique et sonore de la réalité objective, le cinéma a dès les premières années de son existence cherché à percer le mystère de la subjectivité, particulièrement lorsque celle-ci est troublée et agitée (est-il nécessaire de rappeler que son invention est contemporaine de celle de la psychanalyse ?). En 1915, Abel Gance, dans *La Folie du Dr Tube*, entreprenait, par des effets de distorsion de l'image et de caméra subjective, de rendre compte du désordre mental qui agitait son protagoniste, et en 1920, Robert Wiene, avec *Le Cabinet du Dr Caligari* offrait au spectateur un voyage poétique halluciné dans l'univers **délusionnel** de la psychopathologie.

Le cinéma dispose d'un certain nombre de procédés pour représenter la folie. L'une d'elles, parmi les plus communes, est la représentation du psychopathe institutionnellement circonscrit. Ces films asilaires, qui mettent en scène le malade au sein de l'institution psychiatrique ou aux prises avec ses représentants, prennent souvent la forme d'enquêtes existentielles dont les effets spectaculaires ne sont pas exclus. On pense ici à des titres célèbres comme *Spellbound* (Hitchcock, 1945), *Shock Corridor* (Fuller, 1963) ou encore *Suddenly, Last Summer* (Mankievicz, d'après T. Williams, 1964) ou plus récemment encore au laborieux *Shutter Island* de Scorcese. La liste serait longue et les variations paradigmatiques nombreuses dans ce qui constitue presque un genre cinématographique à part entière. Cette communication s'intéresse *a contrario* à un autre type de représentation filmique du

désordre mental en se penchant spécifiquement sur la problématique de la subjectification du personnage souffrant de troubles psychopathologiques au moyen de stratégies qui semblent relever de ce que Gwenael Ponneau a identifié en littérature comme « l'étrangeté psychique ». Après quelques rappels sur cette notion et quelques observations générales, je m'appuierai principalement sur deux films, *Repulsion* de Roman Polanski (1965) et *Spider* (Cronenberg, 2002), pour illustrer mon propos. Je terminerai sur quelques brèves remarques concernant les rapports des films de l'étrangeté psychique avec le cinéma fantastique.

La question principale qui sous-tend cette ébauche de réflexion est celle de la possibilité de la mise en scène de la folie "subjective" du protagoniste, qui implique nécessairement de la part du spectateur sinon une identification avec celui-ci, du moins l'émission d'un semblant de diagnostic quant à la condition dudit personnage. Comment le cinéma peut-il se faire vecteur d'étrangeté psychique ? Quels sont les moyens dont il dispose pour y parvenir ? On peut d'emblée s'interroger assez légitimement sur l'adéquation du dispositif cinématographique, complexe, conscient et raisonné, pour mettre en scène l'entropie psychique d'un sujet malade. Pourtant, Jacques Lacan nous dit dans ses écrits que « la captation du sujet par la situation donne la formule la plus générale de la folie » (99). Remarque signifiante dans le cadre de notre réflexion car le sujet filmé n'est-il pas très littéralement (ou plutôt, très cinématographiquement) **capté** par le dispositif ? Le cinéma peut-il donc rendre compte de la folie sans passer par la dénotation institutionnelle? Si oui, comment s'y prend-il ?

Je voudrais commencer en évoquant une séquence du magnifique *San Clemente* de Raymond Depardon (1982), dans laquelle le documentariste pose sa caméra face à un patient schizophrène, un homme grand et ténébreux enveloppé dans son manteau, parfaitement hermétique au regard « transparent » de la caméra, alors même que les regards caméra ne sont pas absents du tout – bien

au contraire. Il me semble que l'on trouve dans les plans qui composent cette séquence extrêmement impressionnante l'enjeu même de la représentation filmique du désordre mental dans sa tentation intersubjective, c'est-à-dire dans la manière dont la caméra tente de *subjectifier* l'objet du regard du cinéaste, à savoir le fou, quand celui-ci lui oppose un mur d'opacité totale. Le regard du schizophrène dans cette séquence m'a également fait songer à un autre exemple de confrontation d'une caméra avec un grand Autre, dans une des toutes dernières séquences de *L'inde fantôme* de Louis Malle, où sont filmés avec insistance les yeux d'un aveugle qui parle à haute voix dans un dialecte incompréhensible, d'ailleurs non traduit. Dans ce plan remarquable, Malle va à forcer le trait jusqu' à opérer un zoom avant que le spectateur ne peut pas ne pas remarquer. Ce faisant, il illustre la tentative désespérée de percer une altérité radicale, en l'occurrence celle de l'Inde, un pays que l'on ne comprend pas, un Réel indéchiffrable qui ne souhaite d'ailleurs nullement qu'on le comprenne . Mon argument est qu'il en va de même avec le regard que la caméra du documentariste pose sur le fou : rien ne semble nous permettre de percer ce grand Autre car nulle place n'est accordée ici ni au symbolique, ni à l'imaginaire.

La fiction, en revanche, semble apte à fissurer ce mur de l'altérité radicale et proposer quelque ouverture potentielle dans cette confrontation entre deux régimes du grand Autre. Comme l'écrit le psychiatre Edouard Zarifian dans un article de 2006 intitulé *La psychiatrie et le cinéma, une image en miroir* : « le cinéma est une fiction qui exagère le trait pour le rendre plus visible mais qui part toujours du réel pour y ajouter du symbolique et de l'imaginaire » (45). C'est donc par l'entremise de l'imaginaire pris dans son double sens (imaginaire comme régime ontologique mais également comme faculté de production d'images) que le cinéma peut tenter d'explorer le mystère d'un esprit qui a irrémédiablement basculé dans le grand Autre.

Spider de David Cronenberg, d'après le roman de Patrick McGrath, illustre assez bien de telles potentialités. Le personnage de Ralph Fiennes, schizophrène embarqué dans une anamnèse

douloureuse, nous apparaît d'emblée comme barré, inaccessible. Les vingt premières minutes du film nous montrent un individu entièrement opaque, aussi muré que les façades aveugles des maisons de l'East End devant lesquelles il passe. Pendant cette première partie du film, assez longue, le personnage est semblable en tout point au schizophrène réel filmé par Depardon, et le sentiment d'hermétisme est aussi fort pour le spectateur du film de Cronenberg qu'il l'est dans celui du documentariste. Mais c'est justement par l'entremise de l'imaginaire, et au travers de la mobilisation d'un dispositif complexe mêlant regard, écriture, « images-cristal » (Deleuze), et focalisation que s'effectue l'impossible pari de la traversée du miroir qui va permettre d'embarquer le spectateur dans l'infini turbulent qui anime le personnage de *Spider* et d'accéder à son intériorité erratique.

Ce qu'il est particulièrement intéressant d'observer, c'est la manière dont le récit vient se superposer au jeu d'acteur, souvent aisément identifiable quand il s'agit de représenter la folie : posture, regard hagard, tics et troubles du langage sont monnaie courante dans ce genre de film, et assez facilement reconnaissables. A ce titre Ralph Fiennes et Catherine Deneuve dans *Repulsion* offrent tous deux une performance assez similaire. Toutefois, ces procédés liés à la nature théâtrale du langage cinématographique, pour autant qu'ils parviennent à dénoter un certain nombre d'états, comme la confusion, l'angoisse, la peur ou la souffrance, ne suffisent pas à créer un sentiment d'étrangeté, et ils ne permettent pas non plus d'accéder à l'intériorité du personnage. C'est précisément là qu'il faut recourir à un certain nombre de stratégies de proximité qui vont permettre de construire un rapport entre personnage et spectateur, et franchir ce pas impossible pour faire se rencontrer rationalité spectatorielle et folie du personnage.

Cette proximité peut s'établir de diverses manières, plus ou moins perceptibles et explicites, et je voudrais ici en dresser un relevé succinct et non-exhaustif, notamment à partir de *Repulsion.*

- **Multiplication des plans serrés,** très rapprochés, où caméra et personnage sont ensemble dans un espace confinés, créant un fort sentiment d'oppression (scènes dans l'ascenseur notamment). Dans d'autres occasions, le personnage est filmé de dos, à hauteur de cou, durant de très longs plans. Cette technique, très appuyée dans *Repulsion*, est aussi la méthode retenue dans *Frownland de* Leonard Brownstein.

L'illusion de la folie, contrairement à la représentation de l'horreur, n'exclut pas le plan continu et permet d'appréhender le film non comme une succession de plans, mais comme un tout organique. Ceci se manifeste fort bien dans des films comme *Repulsion*, *Spider* ou encore *Frownland.* Dans ces deux derniers, c'est précisément la longueur appuyée des plans sur les grommellements hermétiques du personnage qui finit par générer le sentiment spectatoriel de la folie. Le sujet est bel et bien **capté, sur-capté** même, et le cadre qui ne le lâche pas devient un espace d'étouffement pour le spectateur. D'un point de vue réceptif, en découle un profond malaise, celui d'être confronté à une surface opaque, hermétique, une altérité radicale, un grand Autre qui ne nous regarde même pas mais que nous sommes nous contraints de fixer, de lire, sans aucun espoir de jamais pouvoir le déchiffrer.

- **Les effets de cadrage** et de photographie sont également prépondérants. Les gros plans légèrement décentré avec recours à la plongée ou à la contre-plongée abondent, le regard s'échappe du cadre pour ne déboucher sur rien, il y a peu de champ/ contrechamp, donc peu d'intersubjectivité.

Dans le même registre, on observe également dans ces films la multiplication des plans et même des séquences dans lesquels **le personnage est seul.** Ce procédé, fort simple, s'avère toutefois d'une grande efficacité. La solitude du personnage accentue fortement son altérité, son bannissement du monde des « sensés », tout en imposant au spectateur une proximité parfois douloureuse avec lui.

- **Les effets de caméra subjective** dont on aurait pu penser qu'ils auraient été un procédé récurrent dans ce genre de film, sont bien moins fréquents qu'on pourrait l'imaginer. Ils sont surtout mobilisés dans certains moments d'hallucinations, avec champ/ contrechamp sur les yeux et la vision délirante.

Les hallucinations sont un procédé assez commun du film d'étrangeté psychique. Elles signent l'irruption du surnaturel dans le quotidien, qui prennent parfois l'allure de véritables *effractions* à effet anxiogène. C'est notamment le cas dans *Repulsion*, om l'on notera que l'hallucination n'est mise au service de la folie qu'une fois que celle-ci a été inférée par le spectateur.

Il faut également distinguer **l'hallucination cachée de l'hallucination avérée**. Dans ce dernier cas, qui est celui de *Repulsion,* nous voyons ce que voit le personnage mais nous savons que ce qu'il voit n'est que le fruit de son délire. Et ce même lorsque le plan est filmé autrement qu'en caméra subjective (ex : les mains qui surgissent du mur et s'emparent de Carole dans *Repulsion*). D'autres exemples de ce type sont observables dans *Le locataire* (toujours Polanski) ou encore dans *EL* de Luis Bunuel, ainsi que dans *Spider*, mais avec une nuance intéressante. Dans ce film, où l'hallucination concerne l'identité de la mère du personnage, c'est la même actrice qui joue trois rôles différents (la mère, la maîtresse du père et plus tard la logeuse de Spider), mais Cronenberg entretient une savante incertitude en maquillant si bien Miranda Richardson qu'il est difficile de la reconnaître quand elle prend les traits d'Hilda, la maîtresse du père qui usurpe (aux yeux du fils) la mère. De nombreux

spectateurs passent tout simplement à côté de ce procédé signalant la délusion du personnage, et ne comprennent donc pas la nature délusionnelle du récit.

D'autres films de l'étrangeté psychique reposent à l'inverse sur l'hallucination cachée. Il s'agit même là d'un procédé récurrent et assez efficace. Dans ces films, le spectateur ne sait pas que ce qu'il voit est le fruit d'un délire. Nous sommes donc dans une situation paraliptique, c'est à dire de rétention d'information narrative de la part de l'instance narrative. Dans ces cas-là s'instaure en fin de récit un puissant effet de « révélation » qui participe souvent de la dimension spectaculaire du film. On peut citer nombre de films reposant sur un effet de duperie qui semble particulièrement en vogue en ce moment : *Fight Club* (David Fincher)*, A Beautiful Mind* (Ron Howard), *The Machinist* (Brad Anderson) *Shutter Island* (Scorcese). Remarquons néanmoins que le procédé n'est pas nouveau, puisque c'est sur un tel principe que repose notamment *Le cabinet du Dr Caligari.* Par ailleurs, il fonctionne un peu sur le principe de la baudruche : une fois l'effet révélé (ou deviné, comme dans *Shutter Island*), il ne reste plus grand-chose.

Une autre stratégie de subjectivation du délire est le recours au **son subjectif**. Dans *Repulsion,* nous entendons avec une insistance obsessionnelle le « tic-tac » du réveil, qui passe subrepticement de l'univers de la diégèse à celui de l'imaginaire du personnage. Cette ambiguïté sonore triomphe lors de la scène du cauchemar du viol, où le seul son à demeurer présent est celui du réveil quand l'image nous montre une scène de lutte, de cris et de douleur. A cet instant-là seul le son nous signifie que ce que nous voyons à l'écran n'arrive pas, seul le tic-tac de l'appareil maintient un ancrage dans le « réel non psychotique ». Il est intéressant de noter qu'à ce moment là, son rôle a changé. Tandis qu'au début du film il avait un rôle de facteur de dysfonctionnement (en faisant trop de bruit dans un appartement silencieux), il joue dans la scène du viol un rôle inverse. Dans cette scène où culmine l'angoisse, le film a véritablement basculé du côté du délire, et le spectateur devient le témoin sans doute un peu voyeur des visions qui assaillent la jeune Carole, et le « tic-tac » métronomique du réveil est en revanche l'indice que rien d'autre ne se passe dans cette chambre.

On trouve un autre exemple de son subjectif mobilisé pour exprimer la folie du personnage dans les rushes et les documents préparatoires de l'*Enfer* d'Henri Georges Clouzot, récemment « ressuscité » par l'excellent documentaire de Serge Bromberg. On y entend notamment des enregistrements des grommellements du mari (Serge Reggiani), filtrés et déformés, dans une tentative assez inédite de vocaliser et surtout de **sonoriser** le discours intérieur du paranoïaque.

- **Folie, peur et fantastique**

Gwenael Ponnau définit assez clairement les textes de l'étrangeté psychique comme une modalité du fantastique, en expliquant qu' « ils font de l'univers mental du héros un monde véritablement fantastique : tels sont **les récits de l'étrangeté psychiqu**e fondés, en particulier, sur la présentation de cas d'obsession, d'hallucination et de dédoublement » (162). Peut-on dire pour autant que le cinéma psychopathologique dont il est ici question appartient au registre du cinéma fantastique ? Si l'on reste attaché à la définition todorovienne selon laquelle le fantastique peut se ramener à l'hésitation ou à l'indécidabilité entre un choix rationnel et un choix irrationnel, le film de l'étrangeté psychique n'est pas vraiment fantastique, car dans ces films, il n'y a guère d'indécidabilité : le personnage est fou, et il est rare que notre diagnostic puisse être remis en question.

En revanche, ils possèdent un fort coefficient de **déréalisation** qui génère un effet-fantastique indéniable, tout en balayant le surnaturel d'un revers de la main (c'est la raison pour laquelle un film comme *Shining*, qui propose une explication à la folie de Jack Torrence, ne rentre pas dans le corpus). De manière générale, les films de l'étrangeté psychique font appel à l**'image équivoque.** Il est fréquent que la mise en scène **instaure un doute qui rend la réalité suspecte.** Eric Dufour, dans *Le cinéma d'horreur et ses figures* (PUF, 2006) utilise cette idée pour illustrer une des figures de l'horreur. L'équivocité de l'image et la manière discrète qu'elle peut avoir de « rendre la

réalité suspecte » (Dufour 94) mais aussi « terriblement inquiétante » nous semble pour notre part un excellent vecteur d'étrangeté psychique au cinéma.

Toujours selon Dufour, le film d'horreur suscite chez le spectateur un **analogon** de la peur. Peut-on, de la même manière, affirmer que le film de l'étrangeté psychique suscite un **analogon** de la folie ?

C'est sans doute assez vrai dans le cas des films de David Lynch, qui proposent une expérience filmique entraînant un décrochage vis-à-vis des schémas rationnels traditionnels, notamment causaux, sans pour autant recourir au surnaturel. C'est vrai pour *Eraserhead* (1977), film qu'il faudrait peut-être relire dans cette perspective de l'étrangeté psychique. Cela vaut aussi pour les apories de *Lost Highway* : la transformation de Fred Madison en prison ou encore le coup de sonnette donné par Fred à sa porte et qui le réveille en début de film, qui méritent peut-être d'être vus comme des manifestations immédiates de la schizophrénie dans le texte filmique. Toutefois, davantage que de fantastique, c'est sans doute d'énigmaticité qu'il s'agit ici. Les récits de l'étrangeté psychique sont, écrit Ponnau, ceux qui « font apparaître la psychè comme le lieu par excellence de tout mystère », et la folie, nous rappelle Edouard Zarifian, est très souvent présentée au grand public en termes de mystère et d'étrangeté. Il n'est donc guère surprenant que le cinéma, qui demeure un art populaire, puisse privilégier cette voie pour tenter de toucher au cœur de cette « énigme paradoxale » qu'est le discours intérieur du sujet malade. Là où la littérature et la parole sont confrontées à ce que Julia Kristeva appelle la « catastrophe du Verbe », le cinéma peut tenter – et parfois réussir, en substituant un récit visuel et sonore à l'effondrement du symbolique verbal, à **nous faire voir la folie** faute de pouvoir la faire parler.