

Le signifiant imaginaire

In: Communications, 23, 1975. pp. 3-55.

Citer ce document / Cite this document :

Metz Christian. Le signifiant imaginaire. In: Communications, 23, 1975. pp. 3-55.

doi : 10.3406/comm.1975.1347

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1347

Christian Metz

Le signifiant imaginaire

I. L'IMAGINAIRE ET LE « BON OBJET » DANS LE CINÉMA ET DANS SA THÉORIE.

Toute réflexion psychanalytique sur le cinéma, ramenée à sa démarche la plus fondamentale, pourrait se définir en termes lacaniens comme un effort pour dégager l'objet-cinéma de l'imaginaire et pour le conquérir au symbolique, que l'on espère ainsi grossir d'une province nouvelle : entreprise de déplacement, entreprise territoriale, avancée symbolisante : c'est dire que, dans le champ du film comme dans les autres, l'itinéraire psychanalytique *est d'emblée sémiologique*, même (surtout) s'il se décale, par rapport au discours d'une sémiologie plus classique, de l'attention à l'énoncé vers le souci de l'énonciation.

Le regard superficiel, ou la rituelle avidité de percevoir des « changements » le plus souvent possible, verront peut-être un abandon ou un virage là où, plus simplement — moins simplement, bien sûr —, j'accepte la tentation (la tentative) de creuser un peu plus la démarche même de la connaissance, qui sans cesse symbolise de nouveaux fragments du « réel » pour les annexer à la « réalité ». — « Il y a des formules qu'on n'imagine pas. Au moins pour un temps, elles font assemblée avec le réel ¹. » Au moins pour un temps : essayons donc d'en imaginer quelques-unes.

On a dit très souvent, et on a eu raison, que le cinéma est une technique de l'imaginaire. Technique, d'autre part, qui est propre à une époque historique (celle du capitalisme) et à un état de société, la civilisation dite industrielle.

Technique de l'imaginaire, mais en deux sens. Au sens ordinaire du mot, parce que la plupart des films consistent en des récits fictionnels, et parce que tous les films reposent dès leur signifiant sur l'imaginaire premier de la photographie et de la phonographie. Au sens lacanien, aussi, où l'imaginaire, opposé au symbolique mais en constante imbrication avec lui, désigne le leurre fondamental du Moi, l'empreinte définitive d'un *avant* de l'Œdipe (qui se continue aussi après lui), la marque durable du miroir qui aliène l'homme à son propre reflet et en fait le double de son double, la persistance souterraine du rapport exclusif à la mère, le désir comme pur effet de manque et poursuite sans fin, le noyau initial de l'inconscient (refoulement originaire). Nul doute que tout cela ne soit réactivé par les jeux de cet *autre miroir* qu'est l'écran du cinématographe, à cet égard

1. Jacques LACAN, *Scilicet* 2-3 (1970), p. 75 (dans « Radiophonie »).

véritable postiche psychique, prothèse de nos membres originellement disjoints. Mais notre difficulté — la même que partout ailleurs — sera de saisir avec un peu de détail l'articulation intimement ramifiée de cet imaginaire avec les tours du signifiant, avec l'empreinte sémiotique de la Loi (ici, les codes cinématographiques), qui marque tout autant l'inconscient, et donc les productions de l'homme, dont les films.

A l'œuvre dans ces films, le symbolique ne l'est pas moins dans le propos de celui qui en parle, et donc dans l'article que je suis en train de commencer. Ce n'est certes pas qu'il suffise à produire une connaissance¹, puisque le rêve non interprété, le fantasme, le symptôme sont des opérations symboliques. Pourtant, c'est dans son sillage que se situe l'espérance d'un peu plus de savoir, c'est l'un de ses avatars qui introduit au « comprendre », alors que l'imaginaire est le lieu d'une opacité indépassable et comme définitoire. Il faut donc bien, pour commencer, arracher le symbolique à son propre imaginaire, et le lui renvoyer comme un regard. L'en arracher, mais point complètement, ou du moins pas dans le sens d'un oubli et d'une fuite (d'une peur) : l'imaginaire est aussi ce qu'il faut *retrouver*, justement pour ne pas s'y engloutir : tâche jamais terminée. Si je pouvais, ici, en accomplir (en matière cinématographique) une petite partie, je ne serais déjà pas mécontent.

Car le problème du cinéma ne fait que se redoubler en un problème de la théorie du cinéma, et nous ne pouvons prélever la connaissance que sur ce que nous sommes (ce que nous sommes en tant que personne, ce que nous sommes en tant que culture et société). Comme dans les luttes politiques, nos seules armes sont celles de l'adversaire, comme en anthropologie, notre seule source est l'indigène, comme dans la cure analytique, notre seul savoir est celui de l'analysé, qui est aussi (les mots en usage le disent) l'analysant. C'est le *retournement* et lui seul — mouvement commun à mes trois « exemples », qui sont plus que des exemples —, c'est le retournement qui définit la prise de posture où s'inaugure la connaissance. Si l'effort de la science est constamment menacé d'une rechute dans cela même contre quoi il se constitue, c'est parce qu'il se constitue tout autant *dans* cela que *contre* lui, et que les deux prépositions, ici, sont d'une certaine façon synonymes. (De manière très semblable, les défenses névrotiques, mises en œuvre contre l'angoisse, deviennent elles-mêmes anxiogènes car elles sont nées dans l'angoisse.) Le travail du symbolique, chez le théoricien qui voudrait cerner au cinéma la part de l'imaginaire et celle du symbolique, est toujours en danger de s'engloutir dans l'imaginaire même que nourrit le cinéma, qui rend le film aimable, et qui suscite ainsi jusqu'à l'existence du théoricien (= « l'envie d'étudier le cinéma », comme on le dit plus couramment) : en somme, les conditions objectives qui donnent naissance à la théorie du cinéma ne font qu'un avec celles qui rendent cette théorie précaire et la menacent en permanence d'un dérapage dans son propre contraire, où le *discours de l'objet* (le discours indigène de l'institution cinématographique) vient insidieusement prendre la place du discours sur l'objet.

C'est le risque qu'il faut encourir, et l'on n'a pas le choix, car si on ne l'encourt pas, c'est qu'on en a déjà été victime : comme font certains journalistes de cinéma, on bavarde autour des films pour en *prolonger* l'incidence affective et sociale, le pouvoir d'imaginaire, si efficacement réel.

1. LACAN, *Écrits* (Ed. du Seuil, 1966), p. 711 (dans « Sur la théorie du symbolisme d'Ernest Jones »).

Dans un autre article de ce numéro, j'essaie de montrer que le spectateur de cinéma entretient avec les films de véritables « relations d'objet ». Dans ma contribution à *l'Hommage à Émile Benveniste*, j'ai voulu préciser, à la suite de Jean-Louis Baudry mais obliquement par rapport à ses remarquables analyses¹, ce que le voyeurisme du spectateur avait à faire avec l'expérience primordiale du miroir, et aussi avec la scène primitive (avec un voyeurisme unilatéral, sans exhibitionnisme de la part de l'objet regardé).

C'est donc le moment de rappeler certaines données de grande importance pour la suite de cette étude, données qui préexistent à mon intervention et appartiennent à l'histoire du mouvement psychanalytique. La notion même de « relation d'objet » — relation fantasmatique, bien distincte des relations réelles aux objets réels, et contribuant pourtant à les façonner — constitue l'un des apports propres de Mélanie Klein au champ freudien, et s'inscrit tout entière à l'intérieur de ce qui, chez Lacan, deviendra la dimension de l'imaginaire. Il arrive que le discours lacanien « longe » sans jamais les rejoindre certains thèmes kleiniens (= objets partiels, rôle du sein, importance du stade oral, fantasmes persécutifs de morcellement, positions dépressives de perte, etc.), mais c'est seulement du côté de l'imaginaire. On connaît d'ailleurs la principale critique que Lacan adresse à Mélanie Klein : réduction de la *psyché* à un seul de ses axes, l'imaginaire, absence d'une théorie du symbolique, « faute d'entrevoir même la catégorie du signifiant² ». — D'autre part, l'expérience du miroir telle que la décrit Lacan se situe pour l'essentiel sur le versant de l'imaginaire (= formation du Moi par identification à un fantôme, à une image), même si le miroir permet également un premier accès au symbolique, par l'entremise de la mère qui tient l'enfant devant la glace, et dont le reflet, fonctionnant ici comme grand Autre, apparaît forcément dans le champ spéculaire, à côté de celui de l'enfant.

En somme, ce que j'ai analysé, ou essayé d'analyser, dans mes deux premières études d'inspiration freudienne (rédigées plusieurs mois avant celle-ci), se trouve déjà établi, sans que je l'aie précisément voulu, sur l'un des flancs de la ligne de crête, celui de l'imaginaire : la fiction cinématographique comme instance semi-onirique, dans l'un de ces articles, et dans l'autre le rapport spectateur-écran comme identification spéculaire. C'est pourquoi je voudrais à présent aborder mon objet par son flanc symbolique, ou plutôt par la ligne de crête elle-même. Mon rêve d'aujourd'hui, c'est de parler du rêve cinématographique en termes de code : du code de ce rêve.

Pour le spectateur, le film peut à l'occasion être un « mauvais objet » : c'est alors le *déplaisir filmique*, dont je traite ailleurs (p. 114-115), et qui définit la relation de certains spectateurs à certains films, ou de certains groupes de spectateurs à certains groupes de films. Pourtant, la relation de « bon objet », dans une perspective de critique socio-historique du cinéma, est plus fondamentale, car c'est elle et non point son inverse (qui en apparaît ainsi comme l'échec localisé) qui cons-

1. « Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base », *Cinéthique* (Paris), n° 7-8 (1970), p. 1-8. Et d'autre part, du même auteur, l'article qui figure dans ce numéro de *Communications*.

2. LACAN, *Écrits*, p. 637 (dans « La direction de la cure »).

titue le but de l'institution cinématographique, et que cette dernière essaye constamment de maintenir ou de rétablir.

L'institution cinématographique, j'y insiste une fois de plus, ce n'est pas seulement l'industrie du cinéma (qui fonctionne pour remplir les salles, et non pour les vider), c'est aussi la machinerie mentale — autre industrie — que les spectateurs « habitués au cinéma » ont historiquement intériorisée et qui les rend aptes à consommer les films. (L'institution est hors de nous et elle est en nous, indistinctement collective et intime, sociologique et psychanalytique, de la même façon que la prohibition générale de l'inceste a pour corollaire individuel l'Œdipe, la castration, ou peut-être, dans d'autres états de société, des figures psychiques différentes mais qui, à leur manière, *impriment* encore l'institution en nous.) La seconde machine, c'est-à-dire le réglage social de la métapsychologie spectatorielle, a pour fonction, comme la première, de nouer si possible avec les films de bonnes relations d'objet; le « mauvais film », ici encore, est une ratée de l'institution : on va au cinéma parce qu'on en a envie, non parce qu'on y répugne, et on y va dans l'espoir que le film plaira, non qu'il déplaira. Ainsi, le plaisir filmique et le déplaisir filmique, bien qu'ils correspondent aux deux objets imaginaires que fabrique le clivage persécutif décrit par Mélanie Klein, ne se trouvent pas pour nous en position de symétrie antithétique, puisque l'institution entière vise au plaisir filmique et à lui seul.

Dans un système social où le spectateur n'est pas contraint physiquement d'aller au cinéma mais où il importe néanmoins qu'il y aille afin que l'argent donné à l'entrée permette de tourner d'autres films et assure ainsi l'auto-reproduction de l'institution — et c'est le caractère propre de toute institution véritable que de prendre elle-même en charge les mécanismes de sa perpétuation —, il n'y a pas d'autre solution que de mettre en place des dispositifs ayant pour but et pour effet de donner au spectateur le désir « spontané » de fréquenter les salles et d'en payer l'accès. La machine extérieure (le cinéma comme industrie) et la machine intérieure (la psychologie du spectateur) ne sont pas seulement en rapport de métaphore, celle-ci décalquant celle-là, l'« intériorisant » comme un moulage inversé, un creux réceptif de forme identique, mais aussi en rapport de métonymie et de complémentation segmentale : l'*envie d'aller au cinéma* est une sorte de reflet façonné par l'industrie du film, mais elle est également un chaînon réel dans le mécanisme d'ensemble de cette industrie. Elle occupe l'un des postes essentiels dans le circuit de l'argent, dans la rotation des capitaux sans laquelle on ne pourrait plus « tourner » de films : poste privilégié, puisqu'il intervient juste après le trajet de l'« aller » (qui comporte l'investissement financier dans les entreprises de cinéma, la fabrication matérielle des films, leur distribution, leur passage en salle), et qu'il inaugure le circuit-retour qui ramène l'argent, si possible augmenté, du budget individuel des spectateurs jusqu'à celui des maisons de production ou de leurs soutiens bancaires, autorisant ainsi la mise en chantier de films nouveaux. L'économie libidinale (plaisir filmique sous sa forme historiquement constituée) manifeste de la sorte sa « correspondance » avec l'économie politique (le cinéma actuel comme entreprise de marché), et elle est en outre — comme le montre l'existence même des « études de marché » — l'un des éléments propres de cette économie : c'est ce que traduit pudiquement le terme de *motivation* dans les enquêtes psycho-sociologiques qui sont directement au service de la vente.

Si je m'attache à définir l'institution cinématographique comme une instance plus vaste que l'industrie du cinéma (ou que la notion courante et ambiguë de

« cinéma commercial »), c'est à cause de cette *double parenté* — moulage et segment, décalque et partie — entre la psychologie du spectateur (qui n'est « individuelle » qu'en apparence; seules le sont, comme partout ailleurs, ses variations les plus fines) et les mécanismes financiers du cinéma. On sera peut-être agacé par mon insistance sur ce point, mais il conviendrait alors d'imaginer ce qui se passerait en l'absence d'un tel état de choses : nous devrions supposer (rien de moins) l'existence de quelque corps spécial de police, ou de quelque dispositif règlementaire de contrôle « a posteriori » (= tampon apposé sur les cartes d'identité, à l'entrée des salles...), pour forcer les gens à aller au cinéma : petit morceau de science-fiction dont je n'use ici que par l'absurde mais qui a du moins l'avantage, paradoxalement duplice, de correspondre à la fois à une situation qui, sous forme atténuée et localisée, n'est pas tout à fait sans exemples réels (comme dans les régimes politiques où certains films de propagande directe sont pratiquement « obligatoires » pour les membres du mouvement ou les associations officielles de jeunesse), et de désigner néanmoins, à l'évidence, une modalité de la *fréquentation* cinématographique fort différente de celle sur laquelle repose l'institution dans la grande majorité des cas, c'est-à-dire dans ses formes que l'on appellera (pour cette seule raison) « normales ». On touche ici à l'analyse politique, et à la différence qu'il y a entre une institution-cinéma qui serait de type fasciste (et n'a guère existé à grande échelle, même dans des régimes qui auraient pu l'appeler davantage) et une institution-cinéma d'inspiration capitaliste et libérale, largement dominante un peu partout, même dans des pays par ailleurs plus ou moins socialistes.

Au registre de l'imaginaire (= relation d'objet kleinienne), l'institution repose donc sur le bon objet, bien qu'il lui arrive d'en fabriquer des mauvais. C'est à ce point qu'on entreverra peut-être l'existence, au sein du cinéma, d'une *troisième machine* dont je n'ai encore dit qu'un mot, et sans la nommer. Je laisse maintenant l'industrie et le spectateur pour considérer l'*écrivain de cinéma* (le critique, l'historien, le théoricien, etc.), et je suis frappé par le souci extrême qu'il manifeste souvent — et qui le fait ressembler étrangement au producteur et au consommateur — de préserver une bonne relation d'objet avec le plus possible de films, et en tout cas avec le cinéma comme tel.

Cette proposition va faire « lever » dans l'instant un grand nombre de contre-exemples, auxquels je ne m'arrêterai pas car, d'avance, je les admetts entièrement. J'en rappelle tout de même un, pris à la volée : les tenants de la « nouvelle vague » française, à l'époque où ils n'avaient pas encore tourné de films et travaillaient comme critiques aux *Cahiers du Cinéma*, avaient fondé un large pan de leur théorie sur la dénonciation d'un certain genre de films, ceux de la « qualité française »; cette attaque n'était pas feinte, elle allait bien plus loin que le simple désaccord d'idées, elle traduisait une antipathie réelle et profonde pour les films incriminés : elle les a constitués en mauvais objets, d'abord pour leurs dénonciateurs eux-mêmes, ensuite pour tout un public qui les a suivis et a assuré un peu plus tard le succès de leurs propres films (restaurant ainsi un « bon » cinéma). D'ailleurs la littérature cinématographique, vue dans son ensemble, n'est pas avare de passages où se trouvent vivement pris à partie un film, un cinéaste, un genre, un aspect général du cinéma lui-même. Le règlement de comptes est aussi fréquent, davantage sans doute, et surtout plus fruste, dans la critique cinématographique que par exemple dans la critique littéraire.

On pourrait se contenter de dire, et ce ne serait pas faux, que la violence même de ces réactions confirme le caractère largement projectif de la relation que l'écrivain de cinéma entretient, souvent, avec son « objet » (ici fort bien nommé). Mais il faut aller plus loin. Ce que je voudrais marquer, c'est qu'en dépit de ces inimitiés qui viennent s'« imprimer » dans les écrits cinématographiques, et qui ne sont ni rares ni simulées, il existe chez l'écrivain de cinéma une tendance plus fondamentale et de sens contraire, visant à établir, à maintenir ou à rétablir le cinéma (ou les films) dans la position du bon objet. Ainsi la critique de cinéma est-elle imaginaire dans ses deux grands mouvements à la fois, unis l'un à l'autre par le lien d'une véritable formation réactionnelle : dans ses aspects persécutifs d'aveugle polémique, dans sa grande coulée dépressive où l'objet-cinéma se trouve restauré, réparé, protégé.

C'est très souvent pour exalter un certain cinéma qu'on en a violemment attaqué un autre : l'oscillation du « bon » et du « mauvais », l'immédiateté du mécanisme de restitution apparaissent alors en toute clarté.

Un autre cas, aussi fréquent, est celui des conceptions du cinéma qui se veulent théoriques et générales mais consistent en fait à justifier un type donné de films que l'on a d'abord aimé, et à rationaliser après coup cet amour. Ces « théories » sont pour bonne part des esthétiques d'auteurs (de goût); elles peuvent contenir des aperçus d'une grande portée théorique, mais la posture de l'écrivain n'est pas théorique : l'énoncé y est parfois scientifique, l'énonciation jamais. Un phénomène assez semblable, plus ou moins caricatural selon les cas, se laisse aisément constater, et avec davantage d'ingénuité, chez certains jeunes cinéphiles qui modifient substantiellement leur opinion de fond sur le cinéma, parfois de façon exubérante ou dramatique, après chaque film qu'ils ont vu et qui les a fortement séduits : la théorisation nouvelle est chaque fois taillée aux exactes mesures de ce film unique et délicieux, et il est néanmoins indispensable qu'elle soit sincèrement éprouvée comme « générale » pour prolonger et amplifier, pour *cautionner* le vif plaisir de l'instant qu'a procuré la vision du film : le Ça ne porte pas son Surmoi en lui-même, il ne suffit pas d'être content, ou plutôt, on ne peut l'être tout à fait que si l'on est sûr de l'être à bon droit. (De même certains hommes ne peuvent vivre pleinement leur amour du moment qu'en le projetant dans une durée mentale et en se persuadant qu'il durera toute leur vie; le démenti de l'expérience, l'exact renouvellement de la même inflation à propos de l'amour suivant, ne sauraient entamer cette disposition qu'ils portent en eux : c'est que son mécanisme réel est l'inverse presque diamétral de son résultat apparent : bien loin que la force de leur amour lui garantisse un avenir véritable, la représentation psychique de ce futur est une condition préalable à l'établissement de leur pleine puissance amoureuse dans l'instant; l'institution du mariage répond à ce besoin, et le renforce). — Pour en revenir au cinéma, la rationalisation d'un goût en une théorie, sous ses diverses formes nombreuses et courantes, obéit à une loi objective qui ne varie guère dans ses grandes lignes. On pourrait la décrire, en termes lacaniens, comme un léger flottement entre les fonctions de l'imaginaire du symbolique et du réel; en termes kleinien, comme un léger débordement des fantasmes inconscients; en termes freudiens, comme une légère insuffisance de la secondarisation. L'objet réel (ici, le film *qui a plu*), et le discours véritablement théorique par lequel on aurait pu le symboliser, se trouvent plus ou moins confondus avec l'objet imaginaire (= le film *tel qu'il a plu*, c'est-à-dire quelque chose qui doit beaucoup au fantasme propre de son spectateur), et les vertus de ce dernier sont conférées au premier par projection. Ainsi se constitue un objet d'amour, interne

et externe à la fois, aussitôt conforté par une théorie justificative qui ne le déborde (le passant même sous silence, à l'occasion) que pour mieux l'entourer et le protéger, selon le principe du cocon. Le discours général est une sorte de construction avancée de type phobique (et aussi contre-phobique), réparation anticipée de tout ce qui pourrait nuire au film, démarche dépressive parfois trouée de retours persécutifs, protection inconsciente contre un éventuel changement de goût de l'amateur lui-même, défense plus ou moins entremêlée de contre-attaque à tout hasard. En adoptant les marques extérieures du discours théorique, il s'agit d'occuper une bande de terrain *autour* du film adoré, qui seul importe vraiment, et de barrer tous les chemins par lesquels il pourrait être agressé. Si le rationaliseur cinématographique s'enferme dans son système, c'est par une sorte de fièvre obsidionale : pour protéger le film mais aussi, à l'abri des remparts de la théorie, pour orchestrer en vue d'une jouissance plus entière sa relation duelle avec lui. Les traits du symbolique sont convoqués, puisque la texture du discours est souvent d'une tenue suffisante, mais ils sont repris par l'imaginaire et fonctionnent à son seul profit. La question qui n'est jamais posée est justement celle qui renverserait l'édifice : « Pourquoi ai-je aimé ce film (moi plutôt qu'un autre, ce film plutôt qu'un autre)? » Une théorie véritable se reconnaîtrait, entre autres choses, à ce qu'elle verrait là un problème, alors que beaucoup de conceptions cinématographiques reposent au contraire sur l'efficace redoutable de ce fait même, et donc sur le silence qui s'établit à son sujet : ce sont des techniques de *déproblématisation* et dans cette mesure d'exacts contraires de la démarche de connaissance, y compris lorsqu'elles comportent des ouvertures authentiquement scientifiques.

La « construction cautionnante » opérant à partir d'un film et d'un goût n'est pas la seule manifestation des pouvoirs de l'imaginaire dans les écrits cinématographiques. Il y en a plusieurs autres, dont certaines sont si frappantes que je suis étonné de ne pas y avoir pensé plus tôt, du moins sous cet angle. (Je ferais mieux de ne pas m'en étonner : je suis moi-même victime de ce que je critique.) — Soit les historiens du cinéma : ils agissent très souvent — et il ne faut pas le regretter, car sans cette disposition d'esprit nous n'aurions aucune documentation cinématographique — comme de véritables conservateurs de cinémathèque, d'une cinémathèque imaginaire, au sens où l'est le *Musée* de Malraux. Ce qu'ils veulent, c'est *sauver* le plus de films possible : non pas les films comme copies, comme pellicules, mais la mémoire sociale de ces films, et donc une image d'eux point trop défavorable. L'histoire du cinéma a souvent les allures d'une théodicée débonnaire, d'un vaste jugement dernier où l'indulgence serait de règle. Son but réel est d'annexer à la catégorie de l'*intéressant*, variante subtilement valorisante du « notable » défini par Roland Barthes¹, le nombre maximum de bandes. A cet effet se trouvent interpellés, en une assemblée disparate et jacassante, des critères variés et parfois contradictoires : tel film est « retenu » pour sa valeur esthétique et un autre comme document sociologique, un troisième sera l'exemple typique des mauvais films d'une époque, un quatrième l'œuvre mineure d'un cinéaste majeur, un cinquième l'œuvre majeure d'un cinéaste mineur, tel autre encore devra son inscription au catalogue à sa place dans une chronologie partielle

1. Dans « L'effet de réel » (p. 84-89 in *Communications*, 11, 1968, numéro sur « Le Vraisemblable »); p. 85.

(c'est le premier film tourné avec un certain type de focale, ou bien le dernier film de la Russie tzariste) : on songe aux justifications, semblablement hétéroclites, que la Françoise de Proust ne manquait pas de fournir, lors des différents repas de Combray, pour le choix de ses menus de chaque jour : « Une barbe parce que la marchande lui en avait garanti la fraîcheur, une dinde parce qu'elle en avait vu une belle au marché de Roussainville-le-Pin, des cardons à la moelle parce qu'elle ne nous en avait pas encore fait de cette manière-là, un gigot rôti parce que le grand air creuse et qu'il avait bien le temps de descendre d'ici sept heures, des épinards pour changer, des abricots parce que c'était encore une rareté, etc. ¹. » — La fonction véritable de cette *sommation des critères* pratiquée par beaucoup d'historiens du cinéma consiste à mentionner le plus de films possible (d'où l'utilité de ces travaux), et pour cela à multiplier autant que faire se peut le nombre des points de vue à partir desquels un film peut être ressenti comme « bon » à un titre ou à un autre.

Comme les critiques, comme les historiens, mais selon des voies un peu différentes, les théoriciens contribuent souvent à maintenir le cinéma dans le referme-ment imaginaire d'un amour pur. Ainsi, il est assez rare que les *propriétés* du langage cinématographique soient présentées comme telles, c'est-à-dire justement comme des propriétés, qui en appelleraient, avant toute autre chose, à un jugement d'existence (= « Il y a un type de montage que l'on appelle accéléré »), et à un jugement d'appartenance (« Le plan-séquence fait partie des possibilités du cinéma ») : à ces deux formes de jugement dont Freud a montré, en même temps que les racines affectives, l'importance inaugurale pour toute pensée de type rationnel et logique ². Bien plus fréquemment, les propriétés nous sont données d'emblée comme « ressources », « richesses », « moyens d'expression », et ce vocabulaire insinue dans le relevé apparemment analytique le fil invisible et permanent d'une démarche fort différente, qui est en vérité un *plaidoyer*, une revendication de légitimité et un appel à la reconnaissance (avant même qu'à la connaissance), un acte de rivalité ou de candidature par rapport aux arts plus anciens et plus admis. Chez les théoriciens des premiers temps du cinéma, ces mouvements apparaissaient plus clairement, parfois en toutes lettres.

Qu'est-ce que je veux dire, au fond, de ces écrits dont la démarche est celle d'un amour? Certainement pas que leurs auteurs ont « tort » à tous les coups, ou que ce qu'ils disent est toujours faux. Il ne s'agit pas de cela. A vouloir évacuer l'affectif, on ne ferait rien, et pas non plus cet article. Il s'agit moins encore d'oublier que ces *affects de revendication* sont la conséquence retournée d'un préjugé culturel inverse, vivant aujourd'hui même, qui voit dans le cinéma une distraction de bas étage (et qui, pour commencer, pense donc par étages). Dans une histoire de la culture contemporaine, le souci du bon objet que j'ai voulu mettre en évidence ne peut être compris qu'en relation avec le statut de mauvais objet que la société a d'abord conféré au cinéma, et dans lequel elle n'a pas entièrement renoncé à le confiner. Ce faisant, elle a beaucoup retardé la possibilité d'une connaissance du fait cinématographique : par la voie directe

1. *A la recherche du temps perdu*, p. 71 du tome I dans l'édition de la Pléiade.

2. *Die Verneinung* [= la (dé)négarion], 1925, p. 11-15 dans le vol. XIV des *Gesammelte Werke*; traduction française par Jean-François Lyotard, p. 131-134 de *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

(celle de la négligence, du dédain), mais aussi par la voie réactionnelle (qui m'intéresse ici), en exacerbant chez les hommes de cinéma le drame permanent d'une *adhésivité*, parfois d'une sorte d'engluement.

Le discours sur le cinéma fait trop souvent partie de l'institution, alors qu'il devrait l'étudier et qu'il croit ou prétend le faire. Il en est, comme je l'ai dit, la troisième machine : après celle qui fabrique les films, après celle qui les consomme, celle qui les *vante*, qui met en valeur le produit. Souvent, par des trajets imprévus, inaperçus de celui qui s'y engage et ne les a nullement souhaités, des trajets où se manifeste la radicale extériorité des effets par rapport aux volontés conscientes, l'écrit sur le film est une autre forme de la publicité cinématographique, en même temps qu'un appendice linguistique de l'institution elle-même. Semblable à ces sociologues aliénés qui répètent sans le savoir le propos de leur société, il prolonge l'objet, il l'*idéalise* au lieu de se retourner sur lui, il porte à l'état explicite la rumeur muette du film qui nous dit « Aimez-moi » : redoublement spéculaire de l'idéologie qui anime le film même, et qui se fondait déjà sur l'identification spéculaire du spectateur à la caméra (ou secondairement au personnage, s'il y en a).

Le discours sur le cinéma devient alors un rêve : un rêve non interprété. C'est ce qui fait sa valeur symptomale : il a déjà tout dit. Mais c'est aussi ce qui oblige à le retourner comme un gant, comme le gant d'un défi accepté : il ne sait pas ce qu'il dit. La connaissance du cinéma passe par une *reprise* du discours indigène, dans les deux sens du mot : prise en considération, et rétablissement.

Le retournement dont je parle n'est jamais qu'un retour. Au cinéma aussi, le produit nous présente une image inversée de la production, comme dans la conception matérialiste des idéologies, ou dans les rationalisations névrotiques, comme dans la *camera obscura* qui est, avec son image optique basculée de 180 degrés, au principe même de la technique du cinéma. L'effort vers le connaître, en cela nécessairement sadique, ne peut prendre son objet qu'à rebrousse-poil, remonter les pentes de l'institution (alors qu'elle est faite pour qu'on les « suive », pour qu'on les descende), semblable à l'interprétation qui parcourt en sens inverse le chemin du travail onirique, opérant par nature à la façon d'un contre-courant.

Pour être théoricien du cinéma, il faudrait, idéalement, ne plus aimer le cinéma et cependant l'aimer encore : l'avoir beaucoup aimé, et ne s'en être dépris qu'en le reprenant par l'autre bout, en le prenant pour cible de cette même pulsion scopique qui l'avait fait aimer. Avoir rompu avec lui, comme on rompt certaines liaisons, non pour passer à autre chose, mais pour le retrouver au tournant de la spirale. Porter encore en soi l'institution, afin qu'elle se trouve en un lieu accessible à l'auto-analyse, mais l'y porter comme une instance distincte, qui ne vient pas trop infiltrer le reste du Moi des mille liens paralysants d'une tendre inconditionalité. Ne pas avoir oublié à quoi ressemblait, dans tout le détail de ses inflexions affectives, dans son relief vivant, ce cinéphile que l'on a été, et pourtant ne plus être envahi par lui : ne pas l'avoir perdu de vue, mais le garder à vue. Finalement, l'être et ne pas l'être, puisque ce sont somme toute les deux conditions pour pouvoir en parler.

Me dira-t-on que cet équilibre est un peu acrobatique? Oui et non. Oui, bien sûr, nul n'est certain d'y arriver parfaitement, chacun est menacé de déraiper un peu, d'un côté, de l'autre. Et pourtant, dans le principe, à considérer la possibilité même de *tenir* pareille position, il n'est pas vrai qu'elle soit tellement acrobatique, ou plutôt qu'elle le soit davantage que d'autres postures mentales (en réalité fort semblables) requises pour des tâches plus couramment évoquées. Si on l'oublie, c'est parce qu'il n'est pas d'usage (c'est un des grands tabous du

scientisme, une de ses terreurs) de mentionner les conditions métapsychologiques du travail scientifique. Mais pour celui qui veut bien les considérer, l'espèce d'ambivalence assumée que j'essaye de décrire, cette variété particulière de clivage, à la fois salutaire et fragile, ce minimum de souplesse dans les rapports avec soi-même, cette conversion économique par laquelle un fort investissement d'objet (ici, l'attraction pour le cinéma), initialement molaire et opaque, subit ensuite un destin pulsionnel qui le bifide et le dispose en tenaille, l'une des branches (sadisme voyeuriste sublimé en épistémophilie) venant à la rencontre de l'autre où se maintient comme un témoin (survivant, vivant) l'imaginaire originel de l'effusionnelle avec l'objet —, bref cet itinéraire, et la configuration présente qui en résulte, n'ont dans le fond rien de spécialement exceptionnel ou contourné, même si, pour certains « scientifiques », ils sont au nombre des choses qu'il ne faut pas dire. Ce sont des cheminements et des économies du même genre (comme tendance, toujours, jamais comme résultat acquis) qui définissent également les conditions objectives de possibilité subjective du travail de l'ethnologue, ou de l'analysant en cure, à la limite de tout travail d'*interprétance* dans le sens sémiotique et peircien de ce mot (= traduction d'un système dans un autre système). A la vérité, ce qui est rare n'est pas la chose même, mais seulement l'idée que les études cinématographiques ne bénéficient, quant à elles, d'aucun privilège spécial d'exemption, d'aucune *exterritorialité magique*, d'aucune dérogation adolescente par rapport aux exigences communes de la connaissance et de l'investissement symbolique, qui sont (parfois) mieux pressenties en d'autres champs.

II. L'IMAGINAIRE DU CHERCHEUR.

Je me demande quel est en fait l'objet de cet article. Quelle est l'*incertitude motrice* sans laquelle je n'aurais pas le désir de l'écrire, et ne l'écrirais donc pas? Quel est mon imaginaire, en ce moment? De quoi est-ce que j'essaye, même sans trop d'espoir, de venir à bout?

Il me semble que c'est une *question*, dans le sens matériel de ce mot — une phrase terminée par un point d'interrogation —, et que, comme dans les rêves, elle est toute inscrite devant moi, armée de pied en cap. Je vais la déployer ici, avec bien sûr ce coefficient un peu obsessionnel qui est partie prenante dans toute aspiration à la rigueur.

Donc, épelons : « Quelle contribution la psychanalyse freudienne peut-elle apporter à l'étude du signifiant cinématographique? »

C'est en somme le contenu manifeste de mon rêve, et son interprétation (je le souhaite) me fera mon article. — J'y vois déjà trois points vifs, trois points nodaux. Examinons-les séparément (la *Traumdeutung* nous y invite, et aussi la nécessité minimale d'avoir un « plan »), et associons un peu à partir de chacun d'eux. Ce sont les mots « contribution », « psychanalyse freudienne » et surtout « signifiant cinématographique ».

II.1. *Psychanalyse, linguistique, histoire.*

D'abord, « contribution » : ce terme me dit que la psychanalyse ne saurait être la seule discipline intéressée à l'étude du signifiant cinématographique, et qu'il faut essayer d'articuler son apport avec d'autres. Pour commencer, et assez

directement, avec celui de la sémiologie classique, c'est-à-dire de l'inspiration linguistique, principal guide de mes premières recherches filmiques et aujourd'hui de celles de plusieurs autres. — Pourquoi « directement »? Parce que la linguistique et la psychanalyse sont toutes deux des sciences du symbolique et qu'elles sont même, si l'on y songe, les deux seules sciences qui aient pour objet immédiat et unique le fait de la signification comme tel. (Évidemment, toutes les sciences y sont intéressées, mais jamais de façon aussi frontale et exclusive.) On peut considérer, un peu cavalièrement¹, que la linguistique — avec ses proches parentes, notamment la logique symbolique moderne — a pour partage l'exploration du processus secondaire, et la psychanalyse celle du processus primaire : c'est dire qu'à elles deux elles recouvrent tout le champ du *fait-signification* pris en lui-même. La linguistique et la psychanalyse sont les deux « sources » principales de la sémiologie, les seules disciplines qui soient sémiotiques de part en part.

C'est bien pourquoi elles doivent être, à leur tour, posées l'une et l'autre dans l'horizon d'une *perspective troisième*, qui est comme leur arrière-fond commun et permanent : l'étude directe des sociétés, la critique historique, l'examen des infrastructures. La jonction, ce coup-ci, est beaucoup moins facile (si tant est que l'autre le soit), car le signifiant a ses lois propres (primaires ou secondaires), et l'économie politique aussi. Même techniquement, si l'on pense au travail quotidien du chercheur, à ses lectures, à sa documentation, etc., la « double compétence », qui tout à l'heure n'était pas impossible, devient à présent une gageure : ainsi, dans le cas du cinéma, quel est le sémioticien qui pourrait prétendre sérieusement, avec la formation qui est la sienne, avec les outils conceptuels qui lui sont propres, mettre en lumière le rôle des monopoles capitalistes dans l'industrie du film de façon aussi pertinente et serrée que le font des économistes comme Henri Mercillon et ses disciples? Dans les études cinématographiques comme dans les autres, la sémiologie (ou les sémiologies) ne sauraient remplacer les diverses disciplines qui abordent le fait social lui-même (source de tout symbolisme), avec ses lois qui déterminent celles du symbolisme sans se confondre avec elles : la sociologie, l'anthropologie, l'histoire, l'économie politique, la démographie, etc. Elle ne saurait les remplacer, et elle ne doit pas non plus les répéter (danger de la redite rituelle, ou du « réductionnisme »). Elle doit en tenir compte, pour suivre son avancée propre (elle aussi matérialiste à son niveau), et marquer les points d'ancrage dans tous les cas où l'état des recherches le permet déjà (ainsi pour le psychisme spectaculaire en tant que réglage historique et maillon dans le circuit de l'argent). Elle doit, en somme, par une sorte d'anticipation épistémologique (mais qui ne saurait devenir prétexte à une paralysie volontaire) s'inscrire d'avance dans la perspective, encore en pointillé sur une bonne part de son parcours, d'un véritable savoir de l'homme — un savoir, au singulier, bien différent de nos actuelles « sciences humaines » souvent rongées par le scientisme

1. Si cette répartition me paraît délibérément simplificatrice (bien que peut-être utile à ce titre même), c'est pour diverses raisons dont deux sont plus importantes que les autres : 1) La psychanalyse n'a pas introduit seulement l'idée de processus primaire, mais la distinction même du primaire et du secondaire (elle a donc « re-fondé » le secondaire) — 2) inversement, certains linguistes, comme par exemple Emile Benveniste dans ses travaux sur le pronom personnel, dépassent l'étude de l'« énoncé » pur et s'engagent, à travers leurs réflexions sur l'énonciation, dans une voie qui mène plus près du « primaire », de la constitution du sujet, etc.

et pourtant nécessaires, car aujourd'hui n'est pas demain —, d'un état du connaître où l'on *saurait*, dans toute la réalité des mécanismes intermédiaires hors desquels la causalité ne peut être que globalement pressentie et postulée, où l'on saurait comment l'évolution des technologies et des rapports de force sociaux (la société dans son état pour ainsi dire physique) en arrive finalement à influencer sur les inflexions propres du travail du symbolique, comme par exemple l'ordre des « plans » ou le rôle du « son-off » dans tel sous-code cinématographique, dans tel genre de films.

On touche ici au fameux problème des « autonomies relatives », mais non pas forcément (les deux choses sont trop confondues) à une distinction simple entre les infrastructures et les superstructures. Car s'il est clair que le cinéma comme industrie, ses modes de financement, l'évolution technologique des pellicules, le budget moyen des spectateurs (qui leur permet plus ou moins la fréquentation), le prix des places et bien d'autres choses encore relèvent pleinement d'études infrastructurelles, il n'en résulte pas, par quelque symétrie mécanique, que le symbolique (primaire ou secondaire) soit exclusivement d'ordre superstructurel. Il l'est en partie, bien sûr, et même en grande partie dans ses couches les plus apparentes, dans ses contenus manifestes, dans ceux de ses traits qui sont en rapport direct avec des faits sociaux précis et qui changent lorsque changent ces derniers : ainsi, en linguistique, de vastes pans du vocabulaire (mais déjà beaucoup moins de la phonologie ou de la syntaxe), en psychanalyse les diverses variantes historiques de l'Œdipe — ou peut-être l'Œdipe lui-même, qui est loin d'être le tout de la psychanalyse —, évidemment liées à l'évolution de l'institution familiale. Mais la signification a aussi des ressorts plus enfouis et plus permanents (par définition moins visibles, frappant moins les esprits), dont la validité s'étend dans l'état actuel des connaissances à l'ensemble de l'humanité, c'est-à-dire à l'homme comme « espèce » biologique. Non que le symbolique soit du « naturel », du non-social; au contraire, dans ses assises les plus profondes (qui sont toujours des structures et non des « faits »), la signification n'est plus seulement une conséquence de l'évolution sociale, elle devient partie prenante, à côté des infrastructures, à la constitution même de la socialité, qui définit à son tour la race humaine. Le « décrochage » partiel des lois de la signification par rapport aux évolutions historiques à court terme n'a pas pour effet de naturaliser (de *psychologiser*) le sémiotique, mais d'en marquer au contraire la socialité radicale et comme définitoire. Il vient toujours un moment, après l'évidente constatation que c'est l'homme qui fait le symbole, où l'on voit aussi que c'est le symbole qui fait l'homme : c'est l'une des grandes leçons de la psychanalyse¹, de l'anthropologie², de la linguistique³.

Le symbolique, si on fait abstraction de son immense secteur proprement *culturel* (variable dans une temporalité qui est du même ordre que celle de l'histoire), n'est donc pas exactement une superstructure. Il ne devient pas pour

1. LACAN : « (...) L'ordre du symbole ne peut plus être conçu comme constitué par l'homme, mais comme le constituant » (*Écrits*, p. 46, dans le « Séminaire sur *La lettre volée* »).

2. Par exemple, l'idée lévi-straussienne que les mythes se pensent entre eux.

3. Voir l'idée de BENVENISTE selon laquelle c'est, en un sens, la langue qui « contient » la société autant que l'inverse (*Semiotica*, La Haye, I, 1969, n° 2, p. 131, dans « Sémiologie de la langue »).

cela une infrastructure ¹, ou alors c'est qu'on sortirait du sens strict (marxien) de ce terme, et on ne gagnerait rien à un tel mélange. Il représente plutôt, dans ses couches profondes, une sorte de *juxtastructure*, selon le mot qui a déjà été proposé pour des phénomènes du même genre, une *juxtastructure* où s'expriment en dernière analyse certains caractères de l'homme comme animal (et comme animal différent de tous les autres, c'est-à-dire aussi comme non-animal). Je rappellerai seulement deux exemples bien connus de ces « lois » (de ces aspects de « la Loi », dirait Lacan) qui participent au soubassement de tout travail significationnel. En linguistique, dans tous les idiomes connus, la double articulation, l'opposition paradigme /syntagme, le nécessaire dédoublement de l'engendrement logique des phrases en une composante catégorielle et une composante transformationnelle. En psychanalyse, dans toutes les sociétés connues, l'interdiction de l'inceste (et pourtant la procréation sexuée, comme chez les animaux supérieurs), avec, comme corollaire inévitable de ces deux données pour ainsi dire contradictoires, le rapport fort singulier, consistant ou non en un Œdipe de type classique, dans lequel se trouve définitivement engagé le petit d'homme vis-à-vis de son père et de sa mère (ou d'un monde parental plus diffus), et de là diverses conséquences considérables comme le refoulement, la division de l'appareil psychique en plusieurs systèmes qui s'ignorent relativement, donc la co-existence permanente dans les productions humaines (comme les films) de deux « logiques » irréductibles dont l'une est « illogique » et ouvre en permanence sur de multiples surdéterminations, etc.

En somme, l'inspiration linguistique et l'inspiration psychanalytique peuvent conduire peu à peu, par leur combinaison, à une science du cinéma relativement autonome (= « sémiologie du cinéma »), mais celle-ci portera à *la fois* sur des faits de superstructure et sur d'autres qui ne le sont pas, sans pour autant marquer l'infrastructure. Dans ces deux aspects à la fois, elle restera en relation avec les véritables études infrastructurelles (cinématographiques et générales). C'est à ces trois niveaux que le symbolisme est social (il l'est donc entièrement). Mais il a lui aussi, comme la société qui le crée et qu'il crée, une matérialité, une sorte de *corps* : c'est sous cet état presque physique qu'il intéresse la sémiologie, et que le sémiologue le désire.

II.2. *Psychanalyse freudienne, autres psychanalyses.*

Dans la « formule » qui m'occupe l'esprit au moment où j'écris, et qu'en écrivant je dévide, je ressens un autre point d'insistance : « psychanalyse freudienne » (= « Comment peut-elle contribuer à l'étude du signifiant cinématographique? »). — Pourquoi ce mot, ou plutôt pourquoi ces deux mots? Parce que la psychanalyse, comme on sait, n'est pas tout entière freudienne, il s'en faut de beaucoup, et que le vigoureux « retour à Freud » imposé par Lacan tire de cette situation son origine et sa nécessité mêmes. Mais ce retour n'a pas touché l'ensemble du mouvement psychanalytique mondial. Indépendamment même de cette influence, la psychanalyse et le freudisme sont, selon les régions, dans un rapport assez variable (en France, la psychanalyse est dans l'ensemble plus freudienne qu'aux États-Unis, etc.), de sorte que celui qui, comme moi en ce moment pour le cinéma, prétend

1. On se souvient que c'est ce que Staline disait de la langue, et que Lacan le rappelle malicieusement (p. 496 des *Écrits*, note 1).

faire de la psychanalyse un usage quelconque est forcément amené à dire de quelle psychanalyse il parle. Les exemples sont nombreux de pratiques « psychanalytiques », et de théories accompagnatrices plus ou moins explicites, dans lesquelles tout le vif de la découverte freudienne, tout ce qui en fait (devrait en faire) un acquis irréversible, un moment décisif de connaissance, se trouve raboté, rogné, « récupéré » en une nouvelle variante de la psychologie morale, ou encore de la psychiatrie médicale (l'humanisme et la médecine : deux grands échappatoires du freudisme). L'exemple le plus frappant (mais il est loin d'être le seul) est celui de certaines doctrines thérapeutiques « à l'américaine » (cf. l'étude de Marc Vernet dans ce numéro), solidement installées un peu partout, et qui sont pour bonne part des techniques de standardisation ou de banalisation du caractère, d'évitement des conflits à tout prix.

Ce que j'appellerai psychanalyse, ce sera la tradition de Freud et sa continuation toujours actuelle, avec des prolongements originaux comme ceux qui tournent autour des apports de Mélanie Klein en Angleterre, et de Jacques Lacan en France.

A l'intérieur même de l'œuvre de Freud, qui n'est pas immense que par la qualité, le recul du temps permet de distinguer sans trop de difficulté ni d'arbitraire des sortes de « secteurs » assez individualisés, inégaux quant à leur intérêt intrinsèque (si du moins l'on entend par là que certains sont plus « dépassés » que d'autres), inégaux aussi — et c'est surtout cela qui m'importe — quant au parti qu'on peut en tirer hors de leur champ d'origine. (L'étude du cinéma est au fond l'une des branches de ce que Freud et les psychanalystes appellent parfois « psychanalyse appliquée » : dénomination d'ailleurs bizarre : ici comme en linguistique, on n'applique jamais rien, ou alors on le fait et c'est pire ; il s'agit d'autre chose : certains phénomènes que la psychanalyse a éclairés ou peut éclairer se retrouvent au cinéma, ils y jouent un rôle réel.) — Pour en revenir aux différents écrits de Freud, j'en distinguerai (un peu vite) six groupes principaux :

1. L'œuvre métapsychologique et théorique, de la *Traumdeutung* à *Inhibition, symptôme, angoisse*, en passant par la *Métapsychologie*, et avec les « grands articles » comme *Pour introduire le narcissisme*, *Au-delà du principe de plaisir*, *le Moi et le Ça*, *le Problème économique du masochisme*, *On bat un enfant*, *la Négation*, *le Fétichisme*, etc.

2. L'œuvre plus proprement clinique : les *Cinq psychanalyses*, et aussi les *Études sur l'hystérie* (avec Breuer), des articles comme *le Début du traitement*, etc.

3. Les ouvrages de vulgarisation : *Introduction à la psychanalyse* et divers autres (*Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, *Abrégé de psychanalyse*, *le Rêve et son interprétation*, version « didactique » de la *Traumdeutung*, etc.).

4. Les études littéraires et artistiques : la *Gradiva*, le *Moïse de Michel-Ange*, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, etc.

5. Les études à visée anthropologique ou socio-historique, comme *Totem et Tabou*, *Malaise dans la civilisation*, *Psychologie collective et analyse du Moi*, etc.

6. Un dernier groupe se dessine, moins net que les autres et un peu intermédiaire entre le quatrième et le cinquième, celui où figureraient par exemple la *Psychopathologie de la vie quotidienne* et le *Mot d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient* : il s'agit en somme de recherches axées notamment sur la psychologie du préconscient, et dont l'objet est culturel mais non proprement esthétique

(différence avec la quatrième catégorie), social mais non proprement historique ou anthropologique (différence avec la cinquième)¹.

Ayant ainsi rangé les livres en plusieurs piles, que vais-je en faire? Certaines d'entre elles ne posent pas de problème particulier. Ainsi la pile didactique : elle conserve justement son intérêt didactique, mais pour la même raison elle est insuffisante. Ou encore la pile « clinique » : par définition, ce n'est pas directement ni à chaque page qu'elle saurait concerner l'analyse des productions culturelles, comme le cinéma, mais il est clair qu'elle la concerne cependant, par la grande richesse de ses aperçus les plus divers, et aussi parce que, sans elle, on ne peut pas comprendre vraiment les livres de théorie. — Ou bien le sixième groupe d'ouvrages, sur les actes manqués, les lapsus, l'humour, le comique : ils nous seront plus particulièrement utiles dans l'étude des phénomènes cinématographiques correspondants, le comique, le burlesque, le gag, etc. (Voir dans ce numéro l'article de Daniel Percheron.)

La situation est en revanche plus imprévue, bien qu'elle soit souvent signalée dans les conversations des spécialistes et qu'elle l'ait sans doute été par écrit, lorsqu'on se tourne vers les travaux auxquels Freud prêtait une portée nettement sociologique ou ethnologique, comme *Totem et Tabou*. Dans notre perspective sémiologique, de telles études, par leur objet même, pourraient sembler plus importantes, en tout cas plus pertinentes au propos ici poursuivi, que ne le sont les ouvrages de « pure » métapsychologie. Pourtant, les ethnologues disent souvent que c'est l'inverse (et je le pense aussi) : lors même que la théorie générale de Freud est une des grandes inspirations permanentes de leur travail, les ouvrages proprement ethnologiques sont ceux qui leur servent le moins. Ce n'est au fond pas tellement surprenant : la découverte freudienne intéresse virtuellement par son ampleur tous les champs de la connaissance, mais c'est à condition qu'on sache l'articuler convenablement aux données et aux exigences propres de chacun d'eux, et notamment de ceux dont l'objet est directement social; rien ne garantit que le « découvreur » (le père), pour la seule raison qu'il est tel, soit le mieux placé pour opérer cette mise en perspective dans des domaines que,

1. Lisant cet article sur manuscrit, Raymond Bellour me fait remarquer que ce paragraphe est contestable, et en tout cas incomplet : en effet, la *Psychopathologie de la vie quotidienne* et le *Mot d'esprit*, comme y insiste Lacan, forment en un sens la « suite » directe de *L'Interprétation des rêves*, on a là comme une démonstration unique en trois parties, dont la cohérence est très forte et qui contient déjà, à certains égards, le tout de la découverte freudienne. Plus que dans d'autres ouvrages, il est directement question dans ces trois-là, sur de nombreux exemples concrets et par-delà les spécificités du « pathologique », des cheminements mêmes de l'esprit, de ses trajets, de ses « processus », de ses modes de progression et d'agencement. C'est au fond la découverte même de l'inconscient, avec ses conséquences dans le préconscient (= problème de la « deuxième censure », que Freud jugeait identique à la première du point de vue dynamique; cf. p. 23).

Dans cette mesure, la *Psychopathologie* et le *Mot d'esprit* ne doivent pas être mis à part; ils appartiennent, et même éminemment, à la première catégorie, celle des ouvrages « théoriques ».

Ils ont pourtant (et je ne crois pas que ce soit contradictoire) quelque chose qui les distingue, et qui les rapproche l'un de l'autre. C'est ce que j'essayais de définir ici, et je n'ai pas changé d'avis sur ce point. Mais je ne voyais qu'un aspect de la question, et on a eu raison de me rappeler l'autre.

parfois, il ne connaissait pas à fond. (J'ai remarqué la même chose en ce qui concerne la portée linguistique de l'œuvre freudienne : elle est potentiellement considérable, et Jacques Lacan l'a dégagée avec force, mais ce n'est pas, ou peu, dans les allusions explicites de Freud à des faits linguistiques qu'on la trouve; ces passages sont parfois décevants pour le linguiste.) — On sait que l'« hypothèse phylogénétique » qui fait le fond de *Totem et Tabou* (= la horde primitive, le meurtre réel du père dans un lointain passé, etc.) est aujourd'hui considérée comme irrecevable par les anthropologues. Il est évidemment difficile de décider avec certitude quel statut lui conférait Freud lui-même, dont le degré exact de « réalisme », ici comme en d'autres cas (séductions précoces des futurs hystériques, etc.), est toujours un problème : hypothèse d'une préhistoire véritable, ou parabole mythique à entendre au sens symbolique? Cependant il ne fait aucun doute, d'après de nombreux passages, que Freud optait au moins en partie pour la première interprétation (réaliste), et le travail de Lacan a consisté à « transférer » dans le registre de la seconde (que les anthropologues admettent mieux) l'ensemble de la pensée psychanalytique sur la castration, le meurtre du père, l'Œdipe et la Loi. — De façon plus générale, la fragilité des tentatives sociologiques de Freud tient en dernière analyse, me semble-t-il, à une certaine méconnaissance, aisément explicable par sa propre situation objective, de l'importance intrinsèque des facteurs socio-économiques et de l'irréductibilité de leurs mécanismes propres. C'est à travers ce point faible qu'est venu s'engouffrer ce qu'il y a de « psychologisme » chez Freud (mais non dans ses découvertes centrales), et qu'on lui a reproché à juste titre.

La situation est assez semblable, bien qu'à vrai dire un peu plus « brouillée », lorsqu'on considère les études esthétiques de Freud. On y souhaiterait parfois moins de biographie et plus de psychanalyse; d'autres fois, moins de « psychanalyticité », dans l'intérêt, justement, d'un éclaircissement plus psychanalytique; aussi, un plus grand souci des spécificités de chaque art et de l'autonomie du signifiant, problèmes qui n'étaient évidemment pas au centre des pensées de Freud. On serait tenté de s'écrier que les ouvrages généraux contenaient en germe la possibilité d'« applications » plus fines, et surtout plus centrées sur le texte : c'est vrai, et c'est d'ailleurs dans ce sens que l'on essaye aujourd'hui de déployer les vertus de l'outil analytique. Mais il n'y a pas à s'étonner que Freud lui-même ne se soit pas avancé plus loin dans cette démarche, dont il demeure l'inspirateur. L'époque n'était pas la même, Freud était un homme de grande culture, au sens que cela pouvait avoir dans la bourgeoisie du tournant du siècle, et non un théoricien de l'art; et surtout (on l'oublie parce qu'on n'y voit qu'un truisme), il fut le premier qui s'essaya, seul et déjà avec éclat, à une approche psychanalytique de la littérature et de l'art : on ne saurait attendre qu'une entreprise nouvelle soit du premier coup au plus précis d'elle-même.

En insistant sur ces répartitions bibliographiques peut-être un peu ennuyeuses, j'ai voulu — au seuil d'une période où j'espère voir se développer les études psychanalytiques sur le cinéma — expliciter un état de fait qui est mieux connu chez les ethnologues que chez nous, mais qui nous concerne aussi : il ne faudra pas être surpris si la sémiologie du cinéma est davantage amenée, dans l'ensemble, à s'appuyer sur les textes de Freud qui ne paraissent pas la concerner en propre (études théoriques et métapsychologiques) que sur ceux qui sembleraient en rapports plus directs avec l'entreprise, dans son double aspect esthétique et socio-historique.

II.3. *Plusieurs sortes d'études psychanalytiques sur le cinéma.*

J'en reviens à ma question : en quoi la psychanalyse peut-elle éclairer le signifiant cinématographique? — Son troisième point vif, c'est le mot « signifiant » : pourquoi spécialement le signifiant des films, ou en d'autres termes pourquoi pas leur signifié?

C'est que les études psychanalytiques sur le cinéma sont de plusieurs genres (déjà représentés ou clairement concevables), dont certains figurent, à travers tel ou tel article, au sommaire de ce numéro. Il faut essayer de ne pas les confondre (s'efforcer de les « mettre en place »), et désigner ainsi de façon plus nette celui que pour ma part j'ai en vue.

Il existerait d'abord la voie *nosographique*. Les films y seraient traités comme des symptômes ou comme des manifestations secondaires partiellement symptomatisées, à partir desquels on pourrait « remonter » à la névrose du cinéaste (ou du scénariste, etc.). Entreprise d'esprit forcément classificatoire et médical, même si on y met des nuances : il y aura des cinéastes obsessionnels, hystériques, pervers, etc. Cette démarche brise par principe le tissu textuel du film et refuse toute importance intrinsèque à son contenu manifeste, qui devient simplement une sorte de réservoir (discontinu) d'indices plus ou moins ponctuels immédiatement promis à la révélation du latent. Ce n'est pas le film qui intéresse ici l'analyste, mais le cinéaste. Tout repose donc sur une double postulation, celle du biographique et celle du pathologique; c'est pour les contracter en un seul mot que j'ai parlé de nosographie.

Ce propos comporte une variante dans laquelle tout reste en place sauf la distinction tranchée du normal et du pathologique (la variante, en cela, est plus conforme à la leçon de Freud). Le souci de classification demeure, mais il est démedicalisé; on aboutit à une sorte de caractérologie d'inspiration psychanalytique, qui ne distribue plus les névroses mais les types métapsychologiques et économiques « normaux », ou bien communs au normal et au pathologique (le « caractère » de quelqu'un, c'est sa névrose potentielle, d'ailleurs toujours susceptible de s'actualiser). Le « biographisme » demeure entier, et avec lui l'indifférence au texte filmique comme tel.

Nous n'avons pas eu à « choisir », pour le moment, entre une étude du signifiant et une étude du signifié, mais entre une étude du texte et une étude du non-texte. Les deux voies que je viens d'indiquer rapidement ne se définissent pas par leur orientation vers le « pur signifié », ou du moins pas d'une façon immédiate où l'on pourrait voir naïveté, défaut d'apprenti, cécité quant au travail propre du signifiant. Elles s'exposent à cette critique, mais par d'autres trajets : elles risquent de figer et d'appauvrir la signification des films en ce qu'elles sont constamment menacées d'une retombée dans la croyance à un signifié ultime (unique, statique, définitif) qui serait ici l'*appartenance typologique* du cinéaste à une catégorie, pathologique ou simplement psychique; elles comportent aussi un autre danger de réduction, qui leur est inhérent et découle directement du premier, la réduction psychologisante et l'idéologie de la « création » pure; elles négligent par définition tout ce qui, dans les films, échappe au psychisme conscient et inconscient du cinéaste comme individu, tout ce qui est empreinte sociale directe et qui fait que nul n'est jamais l'« auteur » de ses « œuvres » : influences et pressions d'ordre idéologique, état objectif des codes et des techniques cinématographiques au moment du tournage, etc. Aussi n'ont-elles de validité (et je pense qu'elles en ont une) que si leur propos est dès l'abord strictement balisé (= prin-

cipe de pertinence), et surveillé ensuite en cours de route : si elles se donnent clairement pour des tentatives de *diagnostic* (nosographique ou caractériel) portant sur des *personnes* (cinéastes), assumant ainsi leur double indifférence au textuel et au social.

Mais il serait inexact de parler à leur sujet d'indifférence au signifiant, bien qu'on le fasse parfois lorsqu'on commente leurs équivalents littéraires. Inexact, et même doublement. Non seulement ces recherches ont pour principe de constituer certains aspects du film en autant de signifiants (signifiants manifestes d'un psychisme moins apparent), mais il pourra arriver que les traits filmiques ainsi retenus appartiennent eux-mêmes, au sein du film, à ce que le sémiologue rangerait dans le « plan du signifiant ». Les thèmes habituels d'un cinéaste, ses personnages, l'époque où il situe volontiers ses intrigues, peuvent nous renseigner sur sa nature personnelle, mais la façon dont il mobilise (ou immobilise) la caméra, dont il découpe et monte ses séquences, le peuvent aussi bien. — Ces deux voies de recherche ne sont donc pas exactement des « études de signifié ». Ce qu'elles ont en propre, c'est de s'intéresser à des personnes et non à des *faits de discours* (= textes filmiques ou codes cinématographiques) : ces derniers ne les concernent pas dans leur logique interne, mais plutôt comme un milieu neutre où elles viennent chercher, ici et là, des indications permettant de mieux comprendre les personnes.

Ceci me mène à une troisième orientation, qui rejoint pour le coup le film comme discours. Elle est moins simple à cerner que les deux premières, et je ne sais pas encore si elle se dessine bien clairement dans mon esprit ; aussi vais-je la désigner, dans un premier temps un peu simplificateur, comme l'*étude psychanalytique des scénarios de films*. Bien sûr, elle ne s'en tient pas toujours au scénario dans le sens le plus limitatif du mot (les feuillets écrits d'après lesquels le film a été tourné) ; elle s'étend aussi à bon nombre de traits qui ne figurent pas dans ce squelette écrit (d'ailleurs plus ou moins absent de certains tournages) et relèvent pourtant du scénario au sens large — au sens vrai : scénario au besoin implicite, scénario définitif après montage — dans la mesure où il s'agit encore d'éléments qui ont quelque chose à voir avec l'intrigue, les « situations », les personnages, les paysages, l'éventuelle « étude de mœurs », etc. : bref, la thématique manifeste du film, envisagée s'il le faut dans son détail extrême. Ainsi défini, le scénario figure une instance assez ambiguë, fuyante, d'autant plus intéressante¹. Par certains aspects, il est du côté du signifié : c'est ce qui apparaît si l'on pose en face de lui, par une sorte de commutation, les divers codes à travers lesquels il est appréhendé par le spectateur, codes cinématographiques (= analogie visuelle et auditive, montage, etc.) ou non-cinématographiques, comme la langue dans les films parlants : autant de systèmes qui servent à *communiquer* le scénario, qui ne se confondent pas avec lui, et par rapport auxquels il devient un signifié. Signifié qui se définit comme l'ensemble des thèmes apparents du film, comme sa teneur la plus littérale (= dénotation circonstanciée). Ce n'est évidemment pas la signification la plus importante du film, mais elle reste indispensable si l'on cherche à aller plus loin, comme le veulent les études psychanalytiques de scénarios. Celles-ci ont donc pour premier effet de transformer le scénario en un signifiant, et de dégager à partir de lui des significations moins immédiatement visibles.

1. « Scénario interminable », dit un de mes étudiants (Jorge DANA), car tout, dans un film, peut être *diégétisé*.

De les dégager, ou plutôt d'*ouvrir sur elles* (je dirais presque : de les engager). Car on ne va pas prétendre à dévoiler *un sens caché*, une sorte de second scénario, armé de pied en cap, aussi clair et péremptoire que l'autre, s'en distinguant seulement par un statut d'occultation qui tournerait alors à la « cachette » enfantine et saugrenue, puisque le caché serait de même texture, de même facture que le non-caché. (Il faudrait donc qu'on ait fait exprès de le cacher ! Les rêves eux-mêmes n'ont pas de sens latent, si on le comprend ainsi ; il n'y a pas de deuxième rêve sous le rêve, il n'y en a qu'un, qui est manifeste et ouvre sur une série jamais close de significations inapparentes.) Il ne s'agit pas davantage de vouloir doter le film (le grossir, l'engrosser) de trois ou quatre niveaux de sens de plus en plus « profonds », en conservant l'idée d'un nombre fixe et fini, et la conception de chacun d'eux comme une instance ayant à l'explicitation (avec des différences de degré) le même ordre de rapport que le scénario véritable (le scénario tout court : il n'y en a qu'un) : ce serait encore, à l'état démultiplié, croire en un signifié clôturant, et bloquer ainsi l'infinie *poursuite* du symbolique, qui en un sens (comme l'imaginaire, dont il se tisse) est tout entier dans sa fuite.

Sur ce point, j'ai en partie changé d'avis — ou si l'on préfère, c'est ce que je considère comme un apport de la psychanalyse à la linguistique — quant aux passages correspondants de *Langage et Cinéma*¹, et notamment à la notion de « système textuel » telle que je l'y présentais. Il y a bien *du* système textuel, si l'on entend par là quelque chose qui est toujours d'ordre structural et relationnel (mais pas forcément exhaustible), qui est propre à un film donné et non au cinéma, qui se distingue de tout code et en combine plusieurs. Mais je ne crois plus que chaque film ait *un* système textuel (celui que j'avais proposé, p. 81 à 83, pour un film de Griffith, *Intolérance*, n'est que l'un des possibles, une étape dans un travail d'interprétation, étape, à l'époque, insuffisamment présentée comme telle) — ni même, comme j'en avais prévu la possibilité dans un chapitre spécial (vi. 4), plusieurs systèmes textuels bien distincts et en nombre fixe (plusieurs « lectures » d'un même film). Dans ce (ou ces) système(s), je vois plutôt aujourd'hui des commodités de travail — c'est justement pourquoi ils s'étaient d'abord imposés à moi : il faut bien, à chaque stade, faire le tour de ses outils —, des sortes de « blocs d'interprétation » déjà établis ou pressentis par l'analyse, des pans de signification (ou un vaste pan unique, selon les cas) que l'analyse a déjà *prélevés*, aux différents moments de sa démarche en fait interminable, sur l'épaisseur indéfinie du système textuel tel que je le comprends maintenant, et qui n'est rien d'autre que cette perpétuelle possibilité d'une structuration plus fine, ou encore moins apparente, d'un groupement des éléments selon une autre configuration, de la levée d'une nouvelle *poussée significationnelle*, n'annulant pas les précédentes (comme dans l'inconscient, où tout s'ajoute), les complétant ou d'autres fois les gauchissant et les compliquant, de toute façon pointant un peu ailleurs, désignant un peu à côté (un peu, ou plus qu'un peu). Dans *Langage et Cinéma*, j'attachais déjà une grande importance à l'aspect dynamique du système textuel, production plus que produit, qui le distingue du statisme propre aux codes ; il me semble à présent que cette poussée, cette « activité » ne joue pas seulement à l'intérieur d'un système textuel mais, pour un même film, entre chacun et le suivant qu'on découvrira ; ou bien, si l'on considère qu'il y en a un seul en tout, que l'analyste n'aura jamais fini de l'explorer et qu'il ne doit pas chercher une « fin ».

1. Larousse, 1971 ; cf. en particulier les chapitres v et vi (p. 53-90).

Ainsi, les analyses de scénarios — le scénario est un aspect parmi d'autres du système textuel — veulent aller plus loin que le scénario lui-même, que l'« intrigue pure » comme on le dit parfois (mais sans exactitude, car ce niveau manifeste comprend aussi les personnages, leur appartenance sociale, les lieux diégétiques, les indications d'époque et bien d'autres traits qui débordent l'action). — L'instance scénaristique, dans le sens large que je lui donne, bascule désormais du côté du signifiant, puisqu'elle n'est plus référée aux codes d'expression qui la communiquent, mais aux interprétations sur lesquelles elle ouvre. Pour montrer, comme vient de le faire une thèse de doctorat¹, que l'un des « sens » de *Red River*, de Howard Hawks, est de présenter une justification de la propriété privée et du droit de conquête, et qu'un autre de ses sens est à chercher du côté de l'homosexualité masculine dans sa variante misogyne, c'est avant tout le scénario du film qu'il faut examiner pour y trouver les indices correspondants. Le scénario a cessé d'être un signifié : nulle part dans le film il ne porte inscrit en clair ce que je viens d'en dire. Étudier le scénario d'un point de vue psychanalytique (ou plus largement sémiotique), c'est le constituer en signifiant.

En cela, le scénario ressemble au rêve, comme lui ressemblent beaucoup de productions humaines. Le rêve manifeste, c'est-à-dire le rêve tout court — « contenu du rêve », chez Freud, par opposition aux « pensées du rêve » —, est un signifiant pour l'interprétation, et pourtant il n'a pu lui-même s'établir (être raconté, et pour commencer se communiquer à l'aperception consciente du rêveur) que comme signifié de différents codes d'expression parmi lesquels la langue (on ne rêve pas dans des langues qu'on ignore). Il n'y aurait pas de rêve manifeste, et donc pas d'interprétation, si par exemple le rêveur n'identifiait aucun des objets visuels oniriques, c'est-à-dire si le code de la perception socialisée lui était étranger; c'est parce qu'il en reconnaît certains que d'autres, impossibles à identifier, prennent leur vraie valeur d'énigmatique, ou bien que les objets composites (= condensation) apparaissent comme tels, ce qui suppose quelque idée, ou quelque soupçon, des différents objets qui se sont superposés en un seul, et d'abord de leur pluralité. L'imaginaire a lui-même besoin de se symboliser, et Freud remarquait² que sans élaboration secondaire (sans codes) il n'y aurait pas de rêve, car le processus secondaire est la condition de possibilité de l'accès à la perception et à la conscience. Pour la même raison, le scénario, instance consciente et perçue, doit d'abord être signifié avant qu'on puisse lui faire signifier quoi que ce soit.

Les analyses de scénarios ne sont donc pas des études de signifié. Ce qui me frappe, c'est plutôt qu'on les considère parfois comme telles. Erreur qui participe d'une autre, plus générale; on oublie volontiers que tout signifiant a besoin d'être lui-même signifié, et que tout signifié, à son tour, ne peut qu'être signifiant. (C'est cela même, le travail du symbolique, ce renvoi incessant; on ne peut constituer des éléments en signifiants « purs » et d'autres en signifiés purs — cet adjectif est d'ailleurs bien fâcheux — que par rapport à un code précis, à une recherche donnée : à un segment et à un seul dans la chaîne indéfinie de la signification.) — Pour le scénario, il arrive que l'on confonde deux choses différentes :

1. Danielle DIGNE, *L'Empire et la Marque*, mémoire de troisième cycle, 1975.

2. Dans la *Traumdeutung*, à la p. 425 de l'édition française (I. Meyerson et Denise Berger), *l'Interprétation des rêves*, P.U.F., 1926, éd. révisée de 1967; et p. 137 du « Complément métapsychologique à la théorie du rêve » (dans l'édition française de la *Métapsychologie*, Laplanche-Pontalis, Gallimard, 1968).

sa place *dans le texte*, dans le film (instance manifeste de part en part), où il est le signifié apparent de signifiants apparents, et sa place *dans le système textuel*, instance non manifeste dont il est le signifiant apparent (ou du moins l'un des signifiants apparents). A ce point, les suggestions de la linguistique et celles de la psychanalyse se rejoignent de façon nette. M'appuyant seulement sur les premières, j'avais distingué avec soin le texte, déroulement *attesté*, et le système textuel, qui n'est jamais donné et ne préexiste pas au travail de construction du sémiologue¹ : c'était, déjà, définir leur écart comme celui d'un contenu manifeste à son interprétation. Le système textuel participe de ce statut que Freud nommait parfois le *latent*², et qui recouvre à la fois l'inconscient et le préconscient.

Certaines études de scénarios s'orientent surtout vers les significations inconscientes, et correspondent ainsi à ce que l'on attend le plus communément d'une démarche d'inspiration psychanalytique. D'autres opèrent principalement au niveau des significations préconscientes : ainsi pour la plupart des études dites « idéologiques » (j'en ai donné un exemple à l'instant, à propos de *Red River*), tournées vers des « couches de sens » qui ne figurent pas en clair dans le film, mais en constituent l'implicite plutôt que l'inconscient. Il n'en résulte pas que les études du préconscient scénaristique soient forcément « moins psychanalytiques » : tout dépend de la façon dont elles sont menées, et la psychanalyse comporte une théorie du préconscient (Freud ne considérerait pas cette instance comme accessoire, il s'y est beaucoup intéressé, notamment dans la *Psychopathologie de la vie quotidienne*; il estimait qu'une sorte de « seconde censure », dynamiquement liée à la première, séparait topiquement le préconscient du conscient³). — Il n'en résulte pas non plus que l'idéologie soit une production exclusivement préconsciente : il est plus probable que, comme bien d'autres choses, elle a ses couches préconscientes et ses couches inconscientes, même si ces dernières ont été jusqu'ici peu explorées (pas du tout avant Deleuze, Guattari et Lyotard) et diffèrent plus ou moins de l'idéologie dans sa conception classique. Simplement (et c'est un point de fait, non de droit), les études idéologiques, pour l'instant, s'en tiennent le plus souvent à l'idéologie préconsciente. C'est ce que leur reprochent, comme on le sait, Deleuze et Guattari, soucieux de poursuivre l'empreinte de l'histoire dans l'inconscient lui-même, et du coup assez sceptiques sur la notion même d'idéologie, du moins en ses formes actuelles.

Les analyses de scénarios, de toute façon, dès qu'elles sont un peu approfondies et disent autre chose que des évidences, posent la perspective d'un « latent » dont elles veulent s'approcher. C'est sans doute pourquoi elles se distinguent malaisément, dans certains cas, d'une autre sorte possible — la quatrième, donc — de travaux psychanalytiques sur les films : ceux qui ont en vue, comme les précédents, le système textuel, l'interprétation, mais qui s'y dirigent à partir

1. *Langage et Cinéma*, notamment p. 60.

2. Par exemple au chap. 1 de « L'Inconscient » (dans la *Métapsychologie*, déjà citée), p. 69, 72, 73. J'utilise ici cette acception de « latent » parce qu'elle m'est commode. Mais on sait que dans d'autres cas Freud réservait ce mot au préconscient; ainsi dans *le Moi et le Ça*, p. 182 de l'édition française des *Essais de psychanalyse* (S. Jankélévitch et A. Hesnard), Petite Bibliothèque Payot, 1970; ou encore, à propos des rêves, dans la distinction entre le « contenu latent » et le « désir inconscient ».

3. « L'Inconscient », p. 76-77, 104, 106-107; *l'Interprétation des rêves*, p. 522 et 524.

de l'ensemble du matériel filmique manifeste (signifiés et signifiants), et non plus du seul signifié manifeste (le scénario). C'est le film tout entier qui est maintenant constitué en signifiant. Ainsi, ce qui est frappant dans l'interprétation à la fois idéologique et psychanalytique que Jean-Paul Dumont et Jean Monod¹ ont proposée d'un film de Stanley Kubrick, *2001 : Odyssée de l'espace*, c'est qu'ils mobilisent aussi bien comme indices divers éléments empruntés à la thématique du film et d'autres qui appartiennent au signifiant proprement cinématographique, ou du moins à l'usage qu'en fait le film à l'étude; dans les relevés structuraux d'occurrences et de co-occurrences que dressent les auteurs, on trouve par exemple (p. 149) les items « Travelling avant » et « Travelling arrière », comme on trouve en d'autres passages « Pesanteur », « Apesanteur », « Vaisseau spatial », « Os jeté en l'air par le singe », etc. Cette démarche soulève des difficultés, dans la mesure où les éléments cinématographiques et les éléments scénaristiques ne sont pas révélateurs *de la même manière* (les auteurs ont trop tendance à « diégitiser » le signifiant), et où ce qui l'est le plus, ce qui nous donne l'accès le plus central au système textuel, est sans doute la relation des uns aux autres et non pas les uns, ni les autres, ni leur addition. Mais sur un point, et qui est très important, on ne peut qu'approuver la méthode : le signifiant filmique est aussi indicatif que son signifié quant aux significations latentes du film, le matériel apparent tout entier relève d'une lecture symptomale. (On retrouve ici une constatation banale mais vraie, qui s'énonce le plus souvent fort mal : la « forme » d'un film nous en apprendrait autant que son « contenu » quant à son « sens véritable ».) — Dans ce numéro même, l'étude de Raymond Bellour sur *North by Northwest* de Hitchcock montre très bien, me semble-t-il, ce qu'on peut attendre d'une approche psychanalytique attentive à la fois au signifiant, au scénario et à leur articulation réciproque; la structure œdipienne mise en lumière par cette analyse informe aussi bien le scénario (pour ainsi dire à grande échelle) que les schèmes de montage dans la séquence, à plus petite échelle, de sorte qu'entre le signifiant et le signifié manifestes du film, la relation (non manifeste) est celle d'un redoublement spéculaire ou d'une insistance, d'une métaphore de microcosme à macrocosme : le latent est doublement ancré dans l'apparent, il peut s'y lire deux fois, en deux grandeurs, selon un mouvement de spirale. Avec ce mouvement, qui n'est pas exactement cinématographique et qui ne concerne pas seulement l'histoire racontée, mais qui s'installe au juste entre les deux (et serait autre dans d'autres films), on s'approche vraiment de l'ordre du système textuel tel que je le comprends.

Les recherches de ce genre (le quatrième que j'ai énuméré) sont donc les *études de systèmes textuels*. Celles du troisième groupe, auxquelles je conserverai le nom d'études de scénarios, le sont également, mais selon un angle d'incidence plus partiel : le scénario est une des données apparentes mais non la seule, un des éléments qui nous introduisent à l'interprétation mais non le seul. En l'isolant artificiellement des autres, on risque évidemment de fausser l'ensemble du système textuel, puisque celui-ci forme un tout, et il y aurait là de quoi invalider les analyses de scénarios dans leur principe même. Mais pour beaucoup de films, et qui ne sont pas tous sans intérêt, l'inconvénient est moins réel qu'il n'y paraît, car la dimension du scénario y joue un rôle considérable et que le travail du signifiant cinématographique y est assez réduit. Pour d'autres films en revanche (je

1. *Le Fœtus astral*, Paris, 1970, éd. Christian Bourgois.

reviendrai sur ce point), l'analyse du scénario est une approche d'emblée insuffisante, à des degrés d'ailleurs divers, aussi divers que l'importance relative du scénario dans le système textuel, très variable selon les films.

Au fur et à mesure que je déploie (au seul niveau du préconscient, pour l'instant) cet imaginaire scientifique qui s'exprimait initialement en une seule phrase, je me rapproche peu à peu des problèmes que pose à une étude psychanalytique le signifiant du cinéma en tant que tel, le niveau de la « spécificité cinématographique ». Le propre des analyses de scénarios est d'en faire abstraction : l'inspiration freudienne y trouve sa place comme elle l'y trouverait dans des études esthétiques extérieures au cinéma (et avec les mêmes difficultés bien connues, que pour cette raison je laisserai de côté). Ces recherches peuvent être psychanalytiques mais elles ne sont, au fond, pas cinématographiques (bien que très adaptées par cela même à certains films). Ce qu'elles « psychanalysent » n'est pas le cinéma, mais une histoire qui se trouve avoir été racontée par lui (et il y en a beaucoup). Le scénario d'un film peut être traité exactement comme un roman et l'on pourrait reconduire en bloc, ici, tout le dossier déjà classique des relations entre la psychanalyse et la critique littéraire (= l'absence du divan et donc d'un transfert véritable, l'exacte portée de la méthode proposée par Mauron, etc.). En somme, ce qui distingue les études de scénarios (et aussi les études nosographiques ou caractérologiques) de la voie que j'essaye ici de définir, et vers laquelle je m'achemine en traversant d'abord tout ce qui n'est pas elle, ce n'est pas exactement, comme j'ai voulu le montrer par cette traversée, qu'elles soient indifférentes au signifiant, c'est qu'elles le sont au signifiant *cinématographique*.

On sera peut-être étonné que, parlant longuement de ces études de scénarios, je n'aie même pas eu l'idée de rappeler qu'elles deviennent impossibles dans le cas de certains films, les *films sans scénario* : films « abstraits », films de l'« avant-garde » des années 1920-1930, films actuels de recherche, etc. Ou bien encore (c'est la même constatation à l'état atténué), que l'intérêt de ces études, lorsqu'elles demeurent possibles, va décroissant au fur et à mesure que le film qu'elles appréhendent échappe davantage (fût-ce en conservant une « intrigue ») au régime plénier de la narration-représentation. (Il y a tous les cas intermédiaires ; les films d'Eisenstein sont diégétiques, mais ils le sont moins que la production courante de Hollywood.) — Le propre de ces films, à un degré ou à un autre, c'est que le signifiant cinématographique y abandonne le statut d'un véhicule neutre et transparent au service immédiat d'un signifié manifeste qui seul importe (= le scénario), et qu'il tend au contraire à y inscrire son propre jeu, à prendre sur lui une part de plus en plus importante de la signification d'ensemble du film, invalidant ainsi les études de scénarios dans une proportion croissante, à la limite les rendant impossibles.

Quant aux travaux de la quatrième catégorie (études complètes du système textuel), ils se signalent au contraire par leur souci du signifiant. Ils sont même susceptibles d'éclairer son fonctionnement de façon particulièrement efficace, dans la mesure où ils le saisissent, comme toute étude textuelle, dans le cadre d'un *corpus* limité (un film, quelques films du même auteur ou du même genre), donc explorable dans un grand détail. Pourtant, la connaissance psychanalytique du signifiant de cinéma (du *signifiant-cinéma*) n'est pas leur objet propre et unique (cet objet, c'est la structure d'un film, d'où le nom que je leur ai donné).

J'ai essayé de montrer ailleurs¹ que le système textuel, l'interprétation de chaque film dans sa singularité, se constitue par définition en une sorte de *lieu mixte* où les codes spécifiques (plus ou moins propres au cinéma et à lui seul) et les codes non-spécifiques (plus ou moins communs à des « langages » divers et à un état de culture) viennent se rencontrer et se nouer les uns sur les autres; en effet, bien que les figures du cinéma, considérées dans leur signification la plus immédiate, se laissent elles-mêmes analyser en un signifiant et un signifié, et les figures culturelles aussi, les premières viennent cependant se ranger globalement dans le signifiant et les secondes dans le signifié (manifeste), dès l'instant où l'on envisage des significations moins ponctuelles et *prochaines*, dès l'instant, en somme, où l'on commence à prendre en charge le film entier (comme le font justement les études du système textuel), et non plus la « valeur » de tel mouvement de caméra ou de telle phrase du dialogue². La signification latente d'une « œuvre » singulière, dans quelque art que ce soit, a toujours quelque chose à voir avec cet *accrochage* entre un signifiant global et un signifié global, ou pour mieux dire entre une spécificité et une généralité toutes deux signifiantes; c'est une instance — une poussée, plutôt — qui, toujours, est profondément, intimement retournable et mêlée : ce qu'elle nous « dit » touche à cet art même, touche aussi à autre chose (à l'homme, à la société, à l'auteur), et elle nous dit tout cela ensemble, comme d'un seul coup. L'œuvre d'un art nous dérobe cet art en même temps qu'elle nous le présente, parce qu'elle est à la fois moins et plus que lui. Tout film nous montre le cinéma, et en est aussi la mort.

C'est pourquoi il y a place pour un genre particulier de réflexions psychanalytiques sur le cinéma, dont le propre serait justement de porter sur le cinéma lui-même (et non sur les films), sur le signifiant en tant que tel. On aura bien sûr des phénomènes de chevauchement, comme partout ailleurs, et on se gardera d'ériger agressivement (peureusement) cette orientation de travail en un secteur fortifié, solitaire et coupé des autres. La connaissance psychanalytique du signifiant cinématographique peut progresser grandement grâce à des études textuelles spécialement attentives aux jeux propres du cinéma dans leur texte, et aussi grâce à l'analyse de certains films où le travail du cinéma est plus important que dans d'autres (c'est notamment à ces deux titres, me semble-t-il, que des recherches comme celles de Thierry Kuntzel sont de grand intérêt). Une autre voie — celle que j'avais en vue et à laquelle j'en arrive maintenant — consiste à examiner directement, hors de tout film particulier, les implications psychanalytiques du *cinématographique*; je le ferai, ou du moins je commencerai, dans la deuxième moitié de cet article (Chap. III, IV, V).

On sait en effet que les différents « langages » (peinture, musique, cinéma, etc.) se distinguent les uns des autres — et d'abord *sont plusieurs* — par leur signifiant, dans sa définition physique et perceptive aussi bien que dans les traits formels et structuraux qui en découlent, et non pas par leur signifié, ou en tout cas pas immédiatement³. Il n'existe aucun signifié qui serait propre à la littérature ou au contraire au cinéma, aucun « grand signifié global » que l'on pourrait attribuer par exemple à la peinture elle-même (= autre avatar mythique de la croyance au signifié ultime). Chaque moyen d'expression permet de tout dire; « tout » :

1. *Langage et Cinéma*, notamment chap. vi. 3.

2. Voir *Langage et Cinéma*, notamment chap. x. 7.

3. Voir le chap. x de *Langage et Cinéma*, entièrement occupé de ce problème.

entendons par là un nombre indéfini de « choses » (?), en très large recouvrement d'un langage à un autre. Évidemment chacun les dit à sa manière, et c'est justement pourquoi on a parfois ce sentiment d'un grand signifié. Signifié qui demeure pourtant bien mal nommé, puisqu'on ne peut s'en approcher qu'en termes de signifiant : le cinématographique ne consiste pas en quelque liste statique de thèmes ou de sujets que le cinéma serait spécialement apte à « traiter » et pour lesquels les autres arts auraient une moindre « vocation » (conception proprement métaphysique et qui procède par *essences*), mais peut seulement se définir, ou plutôt se pressentir, comme une façon particulière de parler de n'importe quoi (ou de rien), c'est-à-dire comme un *effet de signifiant* : un coefficient spécifique de signification (et non un signifié) tenant au fonctionnement intrinsèque et à l'adoption même du cinéma plutôt que d'une autre machine, d'un autre appareillage. — En termes linguistiques, je dirai que ce qui en appelle à l'éclaircissement de la psychanalyse n'est pas seulement chacun des films (pas seulement les films), mais également les traits pertinents de la matière du signifiant au cinéma, et les codes spécifiques qu'autorisent ces traits : la matière du signifiant et la forme du signifiant, dans le sens de Hjeltslev.

Étudier le signifiant, mais non pas forcément le cinéma « en général » (= énoncer des propositions dont chacune vaut pour tous les films). Car il y a bien des paliers intermédiaires. Les regroupements de faible amplitude, comme l'ensemble des films d'un cinéaste, ou d'un « genre » historiquement très circonscrit, donnent lieu à des recherches qui restent proches des analyses textuelles. Mais il existe aussi des catégories plus vastes, des sortes de « super-genres » que je préférerais désigner comme autant de *grands régimes cinématographiques* : chacun correspond encore à un groupe de films, mais de façon seulement virtuelle car le groupe est immense et n'autorise pas l'énumération explicite (et aussi parce que ces régimes s'entremêlent souvent, de sorte qu'un même film appartient à plusieurs à la fois). Le paradoxe de ces régimes, qui correspondent aux principales *formules de cinéma* connues à ce jour, c'est qu'assez souvent ils sont évanescents et incertains dans leurs frontières, qui s'émiettent en une série indéfinie de cas particuliers, et pourtant très clairs et bien dessinés dans leur centre de gravité : c'est pourquoi on peut les définir en compréhension, non en extension. Institutions floues, mais institutions pleines. Le spectateur habitué au cinéma (l'indigène) ne s'y trompe pas, ce sont des catégories mentales qu'il possède et qu'il sait manier. Il a pu voir beaucoup de « documentaires romancés », comme on dit (et l'expression témoigne déjà d'un mélange des genres, donc de deux genres en principe distincts), mais il ne doute pas que le documentaire et le « film à intrigue » demeurent autonomes dans leur définition, et que chacun d'eux se manifeste dans d'autres cas à l'état pur, ou du moins plus pur.

Je ne cherche pas ici à dénombrer exhaustivement ces grands genres ; c'est leur statut qui m'intéresse, non leur liste. Il y en a plusieurs, dont certains s'ordonnent en séries. Chaque série forme un paradigme (en termes logiques, une somme de classes complémentaires) dont l'ensemble recouvre la production cinématographique entière, mais en la découpant autrement que ne le font les autres séries. Ainsi la série « Film d'actualités / Film documentaire / Bande-annonce / Film publicitaire / « Grand Film » ». Ou bien « Film en couleur / Film en noir et blanc », « Film muet / Film parlant ». (On voit que certaines catégories sont plus nettes que d'autres sur leurs frontières.) D'autres fois, il ne se constitue

pas de série véritable, on a plutôt une certaine « sorte » de films, socialement ressentie comme un peu à part (comme une sorte, justement), et qui s'oppose en bloc à tous les autres films; ces derniers deviennent des « films ordinaires » (= non-marqués sous l'angle considéré). Il y a les films en 3 D et les autres, les films en cinémascope et les autres, les films de cinérama et les autres, etc.

Parmi ces divers partages, l'un des plus importants pour toute étude, notamment psychanalytique, du signifiant cinématographique (instaurateur de ces classements) est en même temps, comme il arrive souvent, l'un des plus flous dans ses contours extérieurs, l'un des plus difficiles (des plus impossibles) à établir par voie énumérative. C'est celui qui place d'un côté les films que j'appelle diégétiques (films narratifs-représentatifs), de l'autre ceux qui ne racontent pas d'histoire, à travers un dégradé cette fois particulièrement impressionnant de positions spécifiques ou mixtes¹. L'importance de cette distinction, ce qui lui donne en dépit de son fuyant cette si forte réalité dans toutes les réflexions, des plus « naïves » aux plus théoriques, tient à des facteurs qui sont essentiellement historiques (= industriels, idéologiques, psychanalytiques, etc.) et ne dépendent pas du goût que chaque spectateur peut avoir, ou ne pas avoir, pour le film de fiction (c'est au contraire ce goût qui dépend d'une situation de fait, d'ailleurs complexe). Dès sa naissance à la fin du XIX^e siècle, le cinéma a été comme happé par la tradition occidentale et aristotélicienne des arts de fiction et de représentation, de la *diégésis* et de la *mimésis*, à laquelle les spectateurs étaient préparés — préparés en esprit, mais aussi pulsionnellement — par l'expérience du roman, du théâtre, de la peinture figurative, et qui était donc la plus rentable pour l'industrie du cinéma. Aujourd'hui encore, la plupart des films tournés participent à un degré ou à un autre de la formule fictionnelle; j'ai essayé de dire pourquoi et comment, dans un autre article qui figure ici même.

On note aussi que le partage fictionnel, dans son mécanisme formel (historiquement assez révélateur), opère à l'inverse des autres paradigmes que j'ai cités. Il consiste à distinguer les films narratifs de tout le reste, c'est-à-dire que le pôle « positif », celui que l'on arrive à définir, correspond à une majorité de films et non plus à une minorité, comme lorsqu'on opposait les films de cinérama et les films « ordinaires ». A présent, c'est le film idéologiquement ressenti comme ordinaire (le film de fiction) qui sert de référence et qui ouvre le paradigme, et la catégorie du « tout le reste » rassemble au contraire des films moins nombreux et que la société considère comme un peu étranges (s'il s'agit du moins de longs métrages, qui prétendent valoir pour un « grand film »). Le jeu de la *marque* se trouve ici brouillé : il semblerait que le film de non-fiction s'offre comme terme marqué, puisqu'il est plus rare et « spécial », et pourtant c'est le terme non marqué (chose assez rare), le film de fiction, qui est posé d'abord et par rapport auquel il y a un *reste*. Cette disposition particulière de la marque peut s'observer toutes les fois qu'une société oppose une normalité à une marginalité : le marginal (comme le dit assez le mot) est un « après », un résidu, il ne saurait valoir pour terme positif et premier; mais comme le positif est aussi le majoritaire (et le mot « normal » contient ces deux idées à la fois), le marginal, plus rare, se trouve marqué tout en demeurant un reste. On voit ici une fois de plus que les configu-

1. L'une de ces positions intermédiaires a été remarquablement étudiée dans un livre qui est paru entre la rédaction de cet article et la correction de ses épreuves : *Muriel* (Paris, 1975, éd. Galilée), par Claude BAILBLÉ, Michel MARIE et Marie-Claire ROPARS.

rations formelles ont une portée pleinement socio-idéologique (la position objectivement dominante du film de fiction se répercute dans les découpages mentaux usuels), et aussi que ces derniers ouvrent sur un latent, un latent que, dans ce passage, j'ai désigné seulement à son niveau préconscient; il y a des régions du préconscient qui sont tenues à l'écart de la conscience de façon assez régulière, mais sans avoir besoin, pour y accéder, d'une cure analytique ou d'une véritable levée de refoulement. Il ne faudra pas se hâter de verser au crédit de l'inconscient tout implicite ou tout non-dit, même un peu permanent. On pourrait cependant poursuivre jusqu'à ses racines inconscientes ce statut marginal du film de non-fiction; il suffit de ne pas confondre les deux étapes.

Le film de fiction, c'est celui où le signifiant cinématographique ne travaille pas pour son propre compte mais s'emploie tout entier à effacer les traces de ses pas, à s'ouvrir immédiatement sur la transparence d'un signifié, d'une histoire, qui est en réalité fabriquée par lui mais qu'il fait semblant de seulement « illustrer », de nous transmettre comme après coup, comme si elle avait existé auparavant (= illusion référentielle) : autre exemple d'un produit qui est le retournement de sa production. Cet effet d'existence antérieure — ce bourdonnement sourd d'un « autrefois », d'une enfance essentielle — est sans doute l'un des grands charmes (largement inconscient) de toute fiction, dans les cultures fort nombreuses où il y en a. Ainsi, le film de fiction représente à la fois la négation du signifiant (une tentative pour le faire oublier), et un certain régime de fonctionnement de ce signifiant, bien précis, celui qui justement est requis pour le faire oublier (le faire oublier plus ou moins, selon que le film s'engloutit plus ou moins dans son seul scénario). Ce qui distingue les films de fiction n'est donc pas l'« absence » d'un travail propre du signifiant, mais sa présence sur le mode de la dénégation, et l'on sait que ce type de présence est un des plus forts qui soient. Il importe d'étudier ce jeu de présence-absence, déjà pressenti par André Bazin sous le nom de « découpage classique », il importe d'explorer le signifiant de cinéma dans son régime fictionnel. En revanche, comme je l'ai dit, plus un film se réduit à sa diégèse, moins l'étude de son signifiant est importante pour son système textuel. Ce n'est pas contradictoire : la formule diégétique du signifiant est un mécanisme complexe qui n'est pas encore bien connu, mais, quel qu'il soit au juste, il concerne un très grand nombre de films et donc aucun d'eux en particulier.

Il existe ainsi des grandes catégories (film de fiction, film en couleur, film en cinémascope, etc.) qui apparaissent beaucoup moins comme des ensembles énumérables de films (même s'ils le sont parfois jusqu'à un certain point) que comme les différents visages du cinéma lui-même, ou du moins ceux d'entre eux qu'il nous a déjà montrés, car l'avenir nous en réserve d'autres. On peut s'intéresser à eux comme tels, et c'est encore étudier le signifiant-cinéma, à travers l'un ou l'autre de ses grands modes institutionnels. La distinction méthodologique la plus marquante, dans une perspective sémiologique, n'est pas celle qui oppose le film singulier (= un film et un seul) à l'« intégrale » du cinéma (= tous les films existants), mais les études de textes et les études de codes. On peut avoir affaire dans les deux cas à des groupes de films, réductibles à un seul pour les analyses textuelles, élargissables jusqu'à l'ensemble du cinéma pour les analyses codiques. L'écart qui demeure a pour incidence propre de séparer les groupes maîtrisables en extension de ceux que leur imprécision ou leur énormité rend impossibles à aborder par la voie du texte (c'est alors le *corpus*), qu'on ne peut saisir que par l'étude directe de certains traits pertinents du signifiant (d'emblée

communs à un nombre indéterminé de films), et qui d'ailleurs, dès leur définition historique ou sociologique, sont moins des groupes de films que des aspects du cinéma. Leur analyse s'apparente à celles qui portent sur le cinéma entier, et participe du même genre de recherches.

III. IDENTIFICATION, MIROIR.

« Quelle contribution la psychanalyse freudienne peut-elle apporter à la connaissance du signifiant cinématographique? » : c'était la question-rêve que je me posais (imaginaire scientifique voulant se symboliser), et il me semble maintenant l'avoir à peu près *dévidée*; ce mot dit bien qu'elle reste « creuse » : je n'ai pas apporté de réponse, je me suis simplement rendu attentif à ce que je voulais dire (on ne le sait jamais avant de l'avoir écrit), je n'ai fait que questionner ma question : ce vide est de ceux qu'il faut assumer, il est constitutif de toute démarche épistémologique.

Puisque j'ai voulu marquer la place (comme de cases vides, dont certaines commencent à se remplir sans m'avoir attendu, et c'est tant mieux), la place de différentes orientations de travail et notamment de la dernière, l'exploration psychanalytique du signifiant, qui m'intéresse particulièrement, il faut à présent que, dans celle-ci, je commence à inscrire quelque chose; que je pousse plus loin, plus nettement en direction de l'inconscient, l'analyse de ce désir de chercheur qui me fait écrire. Et ce sera, bien sûr, pour commencer, poser une nouvelle question : parmi les traits spécifiques du signifiant cinématographique, qui distinguent le cinéma de la littérature, de la peinture, etc., quels sont ceux qui, par leur nature, en appellent le plus directement à ce type de savoir que nous apporte seule la psychanalyse?

III.1. *Perception, imaginaire.*

Le signifiant de cinéma est *perceptif* (visuel et auditif). Celui de la littérature l'est aussi, puisqu'il faut *lire* la chaîne écrite, mais il engage un registre perceptif plus restreint : seulement des graphèmes, de l'écriture. Celui de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de la photographie l'est également, mais avec encore des limites, qui sont différentes : absence de la perception auditive, absence, dans le visuel lui-même, de certaines dimensions importantes comme le temps et le mouvement (il y a évidemment le temps du regard, mais l'objet regardé ne s'inscrit pas dans un segment précis du temps, avec ses consécutions contraignantes et extérieures au spectateur). Le signifiant de la musique est encore perceptif, mais, comme les autres, moins « étendu » que celui du cinéma : ici, c'est la vision qui fait défaut et, dans l'auditif même, la parole entendue (sauf pour le chant). Ce qui frappe d'abord, en somme, c'est que le cinéma est *plus perceptif*, si l'on peut s'exprimer ainsi, que beaucoup d'autres moyens d'expression; il mobilise la perception selon un plus grand nombre de ses axes. (C'est pourquoi on a parfois présenté le cinéma comme une « synthèse de tous les arts »; cela ne veut pas dire grand-chose, mais si l'on s'en tient au relevé quantitatif des registres de perception, il est vrai que le cinéma « englobe » en lui le signifiant d'autres arts : il peut nous présenter des tableaux, nous faire entendre de la musique, il est fait de photographies, etc.)

Toutefois, cette « supériorité » en quelque sorte numérique va disparaître si l'on compare le cinéma au théâtre, à l'opéra et aux autres spectacles du même genre. Ces derniers engagent eux aussi la vue et l'ouïe à la fois, l'audition linguistique et l'audition non-linguistique, le mouvement, le déroulement réel du temps. C'est par un autre côté qu'ils diffèrent du cinéma : ils ne consistent pas en des *images*, les perceptions qu'ils proposent à l'œil et à l'oreille s'inscrivent dans un espace véritable (non photographié), le même qu'occupe le public durant la représentation ; tout ce qu'entend et voit l'assistance est activement produit, en sa présence, par des êtres humains ou des accessoires eux aussi présents. Il ne s'agit pas ici du problème de la fiction, mais des caractères définitoires du signifiant : la pièce de théâtre peut mimer une fable ou non, il reste que son *action*, au besoin mimétique, est prise en charge par des personnes réelles évoluant dans un espace et un temps réels, *sur la « scène » même où se trouve le public*. L'« autre scène », et que justement on n'appelle pas ainsi, c'est l'écran du cinématographe (d'emblée plus proche du fantasme) : ce qui s'y déroule peut bien, comme précédemment, être plus ou moins fictionnel, mais le déroulement lui-même est cette fois fictif : l'acteur, le « décor », les paroles que l'on entend, tout est absent, tout est *enregistré* (comme une trace mnésique qui serait telle immédiatement, sans avoir été autre chose auparavant), et cela reste vrai si l'enregistré n'est pas une « histoire » et ne vise pas à l'illusion proprement fictionnelle. Car c'est le signifiant lui-même, et entier, qui est enregistré, qui est absence : petite bande perforée que l'on enrôle, qui « contient » en elle d'immenses paysages, des batailles rangées, la débâcle des glaces sur le fleuve Neva, le temps de vies entières, et qui pourtant se laisse enfermer dans une boîte ronde de métal familier, modeste par ses dimensions : preuve évidente qu'elle ne contient pas « vraiment » tout cela.

Au théâtre, Sarah Bernhardt peut me dire qu'elle est Phèdre ou bien, si la pièce était d'une autre époque et récusait le régime figuratif, elle me dirait, comme dans certain théâtre moderne, qu'elle est Sarah Bernhardt. Mais de toute façon, je verrais Sarah Bernhardt. Au cinéma, elle pourrait aussi me tenir ces deux sortes de discours, mais ce serait son ombre qui me les tiendrait (ou encore, elle me les tiendrait en son absence). Tout film est un film de fiction.

L'acteur n'est pas seul en cause. Il existe aujourd'hui un théâtre et un cinéma sans acteurs, ou dans lequel ils ont cessé, du moins, d'assumer cette fonction plénière et exclusive qui les caractérise dans les spectacles classiques. Mais ce qui vaut pour Sarah Bernhardt vaut tout autant pour un objet, un accessoire, une chaise par exemple. Sur la scène du théâtre, elle peut, cette chaise, comme dans Tchekov, faire semblant d'être celle où s'assied chaque soir le gentilhomme campagnard, russe et mélancolique ; elle peut au contraire (chez Ionesco) m'expliquer qu'elle est une chaise de théâtre. Mais enfin, c'est une chaise. Au cinéma, elle devra pareillement choisir entre deux attitudes (et beaucoup d'autres, intermédiaires ou plus rusées), mais elle ne sera pas là quand les spectateurs la verront, quand ils auront à connaître de ce choix : elle leur aura délégué son reflet.

Le propre du cinéma n'est pas l'imaginaire qu'il peut éventuellement représenter, c'est celui que d'abord il *est*, celui qui le constitue comme signifiant (L'un et l'autre ne sont pas sans rapport ; s'il est si apte à le représenter, c'est bien parce qu'il l'est ; pourtant, il le reste lorsqu'il ne le représente plus). Le dédoublement (possible) qui instaure la visée fictionnelle se trouve précédé, au cinéma, par un premier dédoublement, toujours-déjà accompli, qui instaure le signifiant. L'imaginaire, par définition, combine en lui une certaine présence et une cer-

taine absence. Au cinéma, ce n'est pas seulement le signifié fictionnel, s'il y en a un, qui se rend ainsi présent sur le mode de l'absence, c'est d'abord le signifiant.

Aussi le cinéma, « plus perceptif » que certains arts si l'on dresse la liste de ses registres sensoriels, est également « moins perceptif » que d'autres dès que l'on envisage le statut de ces perceptions et non plus leur nombre ou leur diversité : car les siennes, en un sens, sont toutes « fausses ». Ou plutôt, l'activité de perception y est réelle (le cinéma n'est pas le fantasme), mais le perçu n'est pas réellement l'objet, c'est son ombre, son fantôme, son double, sa *réplique* dans une nouvelle sorte de miroir. — On dira que la littérature, après tout, n'est faite elle aussi que de répliques (les mots écrits, présentant les objets absents). Mais au moins, elle ne nous les présente pas avec tout ce détail réellement perçu, comme l'écran (qui donne plus et dérobe de même, donc dérobe plus). — La position propre du cinéma tient à ce double caractère de son signifiant : richesse perceptive inhabituelle, mais frappée d'irréalité à un degré inhabituel de profondeur, dès son principe même. — Davantage que les autres arts, ou de façon plus singulière, le cinéma nous engage dans l'imaginaire : il fait lever en masse la perception, mais pour la basculer aussitôt dans sa propre absence, qui est néanmoins le seul signifiant présent.

III.2. *Le sujet tout-percevant.*

Ainsi, le film est comme le miroir. Mais en un point essentiel il diffère du miroir primordial : bien que, comme en celui-ci, tout puisse venir se projeter, il est une chose, une seule, qui ne s'y reflète jamais : le corps propre du spectateur. Sur un certain emplacement, le miroir devient brusquement glace sans tain.

L'enfant, dans le miroir, aperçoit les objets familiers de la maison, et aussi son objet par excellence, sa mère, qui le tient dans ses bras devant la glace. Mais il aperçoit surtout sa propre image. C'est de là que l'identification primaire (la formation du Moi) tient certains de ses caractères majeurs : l'enfant se voit comme un autrui, et à côté d'un autrui. Cet autre autrui lui garantit que le premier est bien lui : par son autorité, sa caution, au registre du symbolique, ensuite par la ressemblance de son image spéculaire à celle de l'enfant (tous deux ont forme humaine). Le Moi de l'enfant se forme donc par identification à son semblable, et ceci en deux sens à la fois, métonymique et métaphorique : l'autre être humain qui est dans la glace, le reflet propre qui est le corps et qui ne l'est pas, qui lui est semblable. L'enfant s'identifie à lui-même comme objet.

Au cinéma, l'objet demeure : fiction ou pas, il y a toujours quelque chose sur l'écran. Mais le reflet du corps propre a disparu. Le spectateur de cinéma n'est pas un enfant, et l'enfant qui en est réellement au stade du miroir (de six à dix-huit mois environ) serait assurément incapable de « suivre » le film le plus simple. Ainsi, ce qui *rend possible* l'absence du spectateur à l'écran — ou plutôt le déroulement intelligible du film en dépit de cet absence —, c'est que le spectateur a déjà connu l'expérience du miroir (du vrai), et qu'il est donc capable de constituer un monde d'objets sans avoir à s'y reconnaître d'abord lui-même. A cet égard, le cinéma est déjà du côté du symbolique (ce n'est que normal) : le spectateur sait qu'il existe des objets, que lui-même existe comme sujet, qu'il devient un objet pour autrui ; il se connaît et connaît son semblable : il n'est plus nécessaire que cette similitude lui soit littéralement *dépeinte* sur l'écran, comme elle l'était sur le miroir de son enfance. Comme toute autre acti-

tivité largement « secondaire », l'exercice du cinéma suppose que soit dépassée l'indifférenciation primitive du Moi et du Non-moi.

Mais alors, à *quoi* s'identifie le spectateur durant la projection du film? Car il faut bien qu'il s'identifie : l'identification sous sa forme première a cessé de lui être une nécessité actuelle, mais il continue, au cinéma — et sous peine que le film devienne incompréhensible, considérablement plus que les films les plus incompréhensibles —, à dépendre d'un jeu identificatoire permanent sans lequel il n'y aurait pas de vie sociale (ainsi, la conversation la plus simple suppose l'alternance du *je* et du *tu*, donc l'aptitude des deux interlocuteurs à une identification réciproque et tournante). Cette identification *continuée*, dont Lacan a montré le rôle essentiel jusque dans le raisonnement le plus abstrait¹, et qui était pour Freud le « sentiment social² » (= sublimation d'une libido homosexuelle elle-même réactionnelle à la rivalité agressive des membres d'une même génération, après le meurtre du père), quelle forme revêt-elle dans le cas particulier d'une pratique sociale parmi d'autres, la projection cinématographique?

Le spectateur, évidemment, a l'occasion de s'identifier au *personnage* de la fiction. Mais encore faut-il qu'il y en ait un. Ceci ne vaut donc que pour le film narratif-représentatif, et non pour la constitution psychanalytique du signifiant de cinéma comme tel. — Le spectateur peut aussi s'identifier à l'*acteur*, dans des films plus ou moins « a-fictionnels » où ce dernier se donne pour acteur et non pour personnage, mais continue par là à s'offrir comme être humain (comme être humain perçu), donc à permettre l'identification. — Toutefois ce facteur (même additionné au précédent et recouvrant ainsi un très grand nombre de films) ne saurait être suffisant. Il désigne seulement, en certaines de ses formes, l'identification secondaire (secondaire dans le processus cinématographique lui-même, puisque à part cela toute identification autre que celle du miroir peut être tenue pour secondaire).

Explication insuffisante, et pour deux raisons, dont la première n'est que la conséquence intermittente, anecdotique et superficielle de la seconde (mais par là plus visible, et c'est pourquoi je l'appelle la première). Le cinéma s'écarte du théâtre sur un point important qui a été fréquemment relevé : il nous présente souvent de longues séquences que l'on pourrait dire (littéralement) « inhumaines » — on connaît le thème du « cosmomorphisme » cinématographique, développé par beaucoup de théoriciens du film —, des séquences où apparaissent seulement des objets inanimés, des paysages, etc., et qui, durant parfois des minutes entières, n'offrent aucune forme humaine à l'identification spectatorielle; il faut croire que celle-ci reste pourtant intacte dans sa structure profonde, puisque le film en de tels moments *fonctionne* aussi bien qu'en d'autres, et puisque des films entiers (documentaires géographiques par exemple) se déroulent intelligiblement dans de telles conditions. — La seconde raison, plus radicale, c'est que l'identification à la forme humaine apparaissant à l'écran, lors même qu'elle a lieu, ne nous dit encore rien quant à la *place du Moi spectatorial* dans l'instauration du signifiant. Ce Moi, je viens de le dire, est déjà formé. Mais puisqu'il existe, on peut justement se demander *où il est* durant la projection du film. (L'identification vraiment première, celle du miroir, forme le Moi, mais toutes

1. « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée », p. 197-213 des *Écrits*.

2. « Le Moi et le Ça », p. 207 et 214-215 (= « sentiment social déssexualisé »); voir aussi (à propos de la paranoïa) « Pour introduire le narcissisme » (en français dans *la Vie sexuelle*, Jean Laplanche et Denise Berger, P.U.F., 1969). p. 99-100 et 105.

les autres supposent au contraire qu'il soit formé et puisse « s'échanger » contre l'objet ou le semblable.) Ainsi, lorsque je « reconnais » mon semblable à l'écran, et plus encore si je ne l'y reconnais pas, où suis-je? Où se trouve ce quelqu'un qui est capable de se reconnaître lorsqu'il y a lieu?

Il ne suffit pas de répondre que le cinéma, comme toute pratique sociale, exige que l'appareil psychique de ses participants soit pleinement constitué, et que la question intéresse donc la théorie psychanalytique générale et non proprement celle du cinéma. Car mon *Où est-il?* ne prétend pas aller si loin, ou plus exactement essaye d'aller un peu plus loin : il s'agit du *lieu* qu'occupe ce Moi déjà constitué, qu'il occupe pendant la séance de cinéma, et non dans la vie de société en général.

Le spectateur est absent de l'écran : contrairement à l'enfant au miroir, il ne peut pas s'identifier à lui-même comme objet, mais seulement à des objets qui sont sans lui. L'écran, en ce sens, n'est pas un miroir. Le perçu, cette fois, est tout entier du côté de l'objet, et plus rien n'équivaut à l'image propre, à ce mixte singulier de perçu et de sujet (d'autre et de moi) qui fut justement la figure nécessaire pour les dégager l'un de l'autre. Au cinéma, c'est toujours l'autre qui est sur l'écran; moi, je suis là pour le regarder. Je ne participe en rien au perçu, je suis au contraire *tout-percevant*. Tout-percevant comme on dit tout-puissant (c'est la fameuse « ubiquité » dont le film fait cadeau à son spectateur); tout-percevant, aussi, parce que je suis en entier du côté de l'instance percevante : absent de l'écran, mais bien présent dans la salle, grand œil et grande oreille sans lesquels le perçu n'aurait personne pour le percevoir, instance *constituante*, en somme, du signifiant de cinéma (c'est moi qui fais le film). Si les spectacles et les sons les plus extravagants, ou leur assemblage le plus improbable, le plus éloigné de toute expérience réelle, n'empêche pas le sens de se constituer (et pour commencer n'étonne pas le spectateur, ne l'étonne pas vraiment, pas en esprit : il juge simplement le film étrange) —, c'est parce qu'il sait qu'il est au cinéma.

Au cinéma, le *savoir du sujet* prend une forme bien précise sans laquelle aucun film ne serait possible. Ce savoir est double (mais il ne fait qu'un) : je sais que je perçois de l'imaginaire (et c'est pourquoi ses bizarreries, au besoin extrêmes, ne me troublent pas sérieusement), et je sais que c'est moi qui le perçois. Ce deuxième savoir se dédouble à son tour : je sais que je perçois réellement, que mes organes des sens sont physiquement atteints, que je ne suis pas en train de fantasmer, que le quatrième mur de la salle (l'écran) est vraiment différent des trois autres, qu'il a en face de lui un projecteur (ce n'est donc pas moi qui projette, ou du moins pas tout seul) —, et je sais également que c'est moi qui perçois tout cela, que ce matériel perçu-imaginaire vient se déposer en moi comme sur un second écran, que c'est en moi qu'il vient faire cortège et se composer en une suite, que je suis donc, moi-même, le lieu où cet imaginaire réellement perçu accède au symbolique en s'installant comme le signifiant d'un certain type d'activité sociale institutionnalisée, dite « cinéma ».

Le spectateur, en somme, *s'identifie à lui-même*, à lui-même comme pur acte de perception (comme éveil, comme alerte) : comme condition de possibilité du perçu et donc comme à une sorte de sujet transcendantal, antérieur à tout *il y a*.

Étrange miroir, très semblable à celui de l'enfance, et très différent. Très

semblable, ainsi que le marque bien Jean-Louis Baudry¹, parce que durant la séance nous sommes, comme l'enfant, en état de sous-motricité et de surperception; parce que, comme lui encore, nous sommes la proie de l'imaginaire, du double, et que nous le sommes, paradoxalement, à travers une perception réelle. Très différent, parce que ce miroir nous renvoie tout sauf nous-mêmes, parce que nous sommes tout uniment hors de lui, alors que l'enfant est à la fois sur lui et devant lui. Comme *dispositif* (et dans un sens très topographique de ce mot), le cinéma est plus engagé sur le versant du symbolique, de la secondarité aussi, que ne l'est le miroir de l'enfance. Ce n'est pas surprenant, puisqu'il vient longtemps après lui, mais ce qui m'importe davantage, c'est qu'il s'inscrive dans son sillage selon une incidence à la fois si directe et si décalée, sans équivalent exact dans d'autres appareils de signification.

III.3. *L'identification à la caméra.*

L'analyse qui précède en rejoint par endroits d'autres, qui ont déjà été proposées et que je ne répéterai pas : celles qui, à propos de la peinture du Quattrocento, ou du cinéma lui-même, insistent sur le rôle de la perspective monoculaire (donc de la *caméra*), et de son « point de fuite » qui inscrit en creux l'emplacement du sujet-spectateur, en une position toute-puissante qui est celle de Dieu même, ou plus largement de quelque signifié ultime. Et il est vrai que, s'identifiant à lui-même comme regard, le spectateur ne peut faire autrement que de s'identifier aussi à la caméra, qui a regardé avant lui ce qu'il regarde à présent, et dont le *poste* (= cadrage) détermine le point de fuite. Durant la séance de projection, cette caméra est absente, mais elle a un représentant qui consiste en un autre appareil justement appelé « projecteur ». Appareil que le spectateur a derrière lui, *derrière sa tête*², soit à l'endroit exact où se trouve, fantasmatiquement, le « foyer » de toute vision. Il est arrivé à chacun de nous d'éprouver son propre regard, en dehors même des salles dites obscures, comme une sorte de phare qui tournerait sur l'axe de notre cou (semblable à un panoramique) et se déplacerait quand nous nous déplaçons (c'est maintenant le travelling) : comme un faisceau de lumière (sans les petites poussières qui le parcourent et le strient au cinéma) dont la vicariance vient tirer du néant les tranches d'obscurité successives et variables où il se pose au fur et à mesure. (Et en un sens c'est bien cela, la perception et la conscience, comme le disait Freud³ : une *lumière*, au double sens d'éclaircissement et d'ouverture, comme dans le dispositif du cinéma qui comporte l'un et l'autre, une lumière limitée et baladeuse qui n'atteint qu'une faible partie du réel mais possède en revanche le don d'y mettre le jour). Sans

1. Voir note 1 de la page 5.

2. Voir André GREEN, « L'Écran bi-face, un œil derrière la tête » (p. 15-22 in *Psychanalyse et Cinéma*, Paris, janvier 1970, n° 1 d'une revue qui n'a pas eu de suite). — On verra que mon analyse, dans le passage qui suit, recoupe par endroits celle d'André Green.

3. *Le Moi et le Ça*, p. 189-190; *L'Interprétation des rêves*, p. 522 (= la conscience comme organe des sens) et p. 488 (= la conscience comme surface d'enregistrement double, interne et externe); *L'Inconscient*, p. 73-74 (les processus psychiques sont par eux-mêmes inconscients, la conscience est une fonction qui en *perçoit* une faible partie), etc.

cette identification à la caméra, on ne saurait comprendre certains faits qui sont pourtant constants : comment se peut-il, par exemple, que le spectateur ne s'étonne pas lorsque l'image « tourne » (= panoramique), et qu'il sait pourtant bien qu'il n'a pas tourné la tête? C'est qu'il n'a pas eu besoin de la tourner vraiment, il l'a tournée en tant que tout-voyant, en tant qu'identifié au mouvement de la caméra, comme sujet transcendantal et non comme sujet empirique.

Toute vision consiste en un double mouvement : projectif (c'est le phare qui « balaye ») et introjectif : c'est la conscience comme surface sensible d'enregistrement (comme écran). J'ai à la fois l'impression de « jeter », comme on dit, mon regard sur les choses, et que ces dernières, ainsi illuminées, viennent se déposer en moi (on déclare alors que ce sont elles qui se « projettent » : sur ma rétine par exemple). Il faut répandre sur le monde une sorte de flot, qui s'appelle le regard et explique tous les mythes de magnétisme, pour que les objets puissent remonter ce flot en sens inverse (s'en servant cependant pour trouver le chemin) et aboutir enfin à notre perception, qui est maintenant cire molle et non plus source émettrice.

La technologie de la prise de vue se conforme soigneusement à ce fantasme accompagnateur de la perception, d'ailleurs si banal. La caméra est « braquée » sur l'objet, comme une arme à feu (= projection), et l'objet vient marquer son empreinte, sa trace, sur la surface réceptive de la pellicule (= introjection). Le spectateur lui-même n'échappe pas à cette tenaille, car il fait partie de l'appareillage, et aussi parce que la tenaille, au plan de l'imaginaire (Mélanie Klein), marque notre rapport au monde dans son ensemble et s'enracine dans les figures premières de l'oralité. Durant la séance, le spectateur est le phare que j'ai dit, redoublant le projecteur qui redouble lui-même la caméra, et il est aussi la surface sensible, redoublant l'écran qui redouble lui-même la pellicule. Il y a dans la salle deux faisceaux : celui qui aboutit à l'écran, partant de la cabine de projection et en même temps de la vision spectatorielle en tant que projective, et celui qui au contraire part de l'écran pour venir se « déposer » dans la perception spectatorielle en tant qu'introjective (sur la rétine, second écran). Lorsque je dis que « *je vois* » le film, j'entends par là un singulier mélange de deux courants contraires : le film est ce que je reçois, et il est aussi ce que je déclenche, puisqu'il ne préexiste pas à mon entrée dans la salle et qu'il me suffit de fermer les yeux pour le supprimer. Le déclenchant, je suis l'appareil de projection; le recevant, je suis l'écran; dans ces deux figures à la fois, je suis la caméra, dardée et pourtant enregistreuse.

Ainsi la constitution du signifiant, au cinéma, repose sur une série d'effets-miroirs organisés en chaîne, et non sur un redoublement unique. En cela, le cinéma comme topique ressemble à cet autre « espace » qu'est l'outillage technique (caméra, projecteur, pellicule, écran, etc.), condition objective de l'institution entière : les appareils, comme on le sait, comportent eux aussi une série de miroirs, de lentilles, de « lumières » et d'obturateurs, de dépôlis à travers lesquels s'achemine le faisceau éclairant : autre redoublement, cette fois global, où *l'outillage* devient la métaphore (en même temps que la source réelle) du processus mental institué. Nous verrons plus loin qu'il en est aussi le fétiche.

Le symbolique, au cinéma comme ailleurs, n'arrive à se constituer qu'à travers et par-dessus les jeux de l'imaginaire : projection-introjection, présence-absence, fantasmes accompagnateurs de la perception, etc. Même acquis, le Moi repose encore, par en dessous, sur les figures fabuleuses grâce auxquelles il a été acquis, et qui l'ont marqué durablement au sceau du leurre. Le processus secondaire

ne fait que « recouvrir » (et pas toujours hermétiquement) le processus primaire, qui demeure constamment présent et conditionne la possibilité même de ce qui le recouvre.

Chaîne de miroirs nombreux, le cinéma est une mécanique à la fois fragile et robuste : comme le corps humain, comme un outil de précision, comme une institution sociale. C'est qu'il est réellement tout cela en même temps.

Et moi, en ce moment, que suis-je en train de faire, sinon d'ajouter à tous ces redoublements celui par lequel essaye de s'installer la théorie? Ne suis-je pas en train de me regarder regardant le film? Cette *passion de voir* (d'entendre, aussi bien) qui fonde tout l'édifice, n'est-ce pas elle, encore, que je retourne sur (contre) l'édifice? Le voyeur que, devant l'écran, j'étais, ne le suis-je pas encore au moment où c'est lui qui est vu, postulant ainsi un voyeur second, celui qui écrit présentement, moi encore?

III.4. *Sur la théorie idéaliste du cinéma.*

La place du Moi dans l'institution du signifiant, comme sujet transcendantal et pourtant radicalement leurré puisque c'est l'institution (et même l'outillage) qui lui donnent cette place, nous offre sans doute une chance appréciable de mieux comprendre et de mieux juger l'exacte portée épistémologique de la théorie idéaliste du cinéma, qui culmine avec les remarquables travaux d'André Bazin. Avant toute réflexion frontale sur leur validité, simplement en lisant les écrits de ce genre, on ne peut qu'être frappé par la précision extrême, l'intelligence aiguë et directement sensible qui s'y manifestent souvent; en même temps, on éprouve l'impression diffuse d'un porte-à-faux permanent (qui à la fois ne change rien et change tout), on pressent l'existence, quelque part, de quelque chose comme un point de faiblesse par où l'ensemble pourrait basculer.

Ce n'est certainement pas un hasard si la figure majeure de l'idéalisme dans la théorie cinématographique a été la phénoménologie, dont se réclamaient explicitement Bazin et d'autres auteurs de la même époque, dont dérivent plus implicitement (mais de façon plus généralisée) toutes les conceptions du cinéma comme dévoilement mystique, comme « vérité » ou « réalité » se déployant de plein droit, comme apparition de l'étant, comme épiphanie. Le cinéma, on le sait, a le don de déclencher chez certains de ses amants des transes prophétiques. Pourtant, ces conceptions cosmophaniques (qui ne se sont pas toujours exprimées sous forme outrancière) rendent assez bien compte du « sentiment » qu'éprouve le *Moi leurré* du spectateur, elles nous offrent souvent d'excellentes descriptions de ce sentiment, et en cela elles ont quelque chose de scientifique et ont fait progresser notre connaissance du cinéma. Mais c'est le *leurre du Moi* qui est leur point aveugle. Ces théories restent de grand intérêt, mais il faut pour ainsi dire les mettre dans l'autre sens, comme l'image optique du film.

Car il est bien vrai que l'appareil topique du cinéma ressemble à l'appareil conceptuel de la phénoménologie, en sorte que celui-ci peut servir à éclairer celui-là. (En tout domaine, d'ailleurs, on doit bien commencer par une phénoménologie de l'objet que l'on veut comprendre, par la description « réceptive » de ses apparences; c'est seulement après que peut commencer la *critique*; les psychanalystes, il faut s'en souvenir, ont leur propre « phénoménologie »). — Le « *il y a* » de la phénoménologie proprement dite (philosophique), comme révélation ontique renvoyant à un sujet-percevant (= « *cogito* perceptif »), à un sujet pour lequel seulement il peut y avoir quelque chose, entretient des affinités étroites

et précises avec l'instauration du signifiant de cinéma dans le Moi, telle que j'ai essayé de la cerner, avec le spectateur réfugié en lui-même comme pure instance de perception, le perçu tout entier étant « de l'autre côté ». Dans cette mesure, le cinéma est bien un « art phénoménologique », comme on l'a dit souvent et comme le disait Merleau-Ponty lui-même¹. Mais il ne peut l'être que parce que ses déterminations objectives le rendent tel. La position du Moi au cinéma ne tient pas à une ressemblance miraculeuse entre le cinéma et les caractères naturels de toute perception; elle est, au contraire, prévue et marquée d'avance par l'institution (outillage, disposition de la salle, dispositif mental qui intériorise tout cela), et aussi par des caractères plus généraux de l'appareil psychique (comme la projection, la structure de miroir, etc.) qui, dépendant moins étroitement d'une époque de l'histoire sociale et d'une technologie, n'expriment pas pour autant la souveraineté d'une « vocation humaine » mais, à l'inverse, sont eux-mêmes façonnés par certaines particularités de l'homme comme animal (comme le seul animal qui ne soit pas un animal) : la *Hilflosigkeit* primitive, la dépendance par rapport aux soins (source durable de l'imaginaire, des relations d'objet, des grandes figures orales de l'alimentation), la prématuration motrice de l'enfant, qui le condamne à se reconnaître d'abord par la vue (donc à l'extérieur de lui-même) pour anticiper une unité musculaire qu'il n'a pas encore.

En somme, la phénoménologie peut contribuer à la connaissance du cinéma (et elle l'a fait) dans la mesure où elle se trouve lui ressembler, et pourtant c'est le cinéma et la phénoménologie, dans leur commune illusion de *maîtrise perceptive*, qui doivent être éclairés par les conditions réelles de la société et de l'homme.

III.5. De quelques sous-codes d'identification.

Les jeux de l'identification définissent la situation cinématographique dans sa généralité, c'est-à-dire *le code*. Mais ils admettent également des configurations plus particulières et moins permanentes, qui en sont comme les « variantes »; ils interviennent dans certaines figures codées qui occupent des segments précis de films précis.

Ce que j'ai dit de l'identification jusqu'à présent revient à constater que le spectateur est absent de l'écran *comme perçu*, mais aussi (les deux choses vont ensemble, inévitablement) qu'il y est présent, et même « tout-présent », *comme percevant*. A chaque instant, je suis dans le film par la caresse de mon regard. Cette présence, souvent, demeure diffuse, géographiquement indifférenciée, également distribuée sur toute la surface de l'écran; ou plus exactement *flottante*, comme l'écoute du psychanalyste, prête à s'accrocher préférentiellement à tel ou tel motif du film, selon la force de ces derniers et selon mon fantasme propre de spectateur, sans que le code cinématographique intervienne lui-même pour régler cet ancrage et l'imposer à l'assistance entière. Mais dans d'autres cas, certains articles des codes ou sous-codes cinématographiques (que je n'essaierai pas de recenser ici compétement) se chargent d'indiquer au spectateur selon quel vecteur l'identification permanente à son propre regard doit se prolonger temporairement à l'intérieur même du film (du perçu). On rencontre ici, au moins

1. « Le Cinéma et la nouvelle psychologie », conférence à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques (13 mars 1945), reprise dans *Sens et Non-sens*.

dans certains de leurs aspects, différents problèmes classiques de la théorie cinématographique : les images subjectives, le hors-champ, les regards (les regards et non plus le regard, mais ceux-là s'articulent sur celui-ci). L'article de Nick Browne, dans ce numéro, apporte là-dessus une contribution qui me paraît très intéressante.

Il existe plusieurs sortes d'images subjectives, que j'ai essayé ailleurs (à la suite de Jean Mitry) de distinguer les unes des autres¹. Une seule d'entre elles va me retenir pour l'instant, celle qui, selon la formule admise, « exprime le point de vue du cinéaste » (et non le point de vue d'un personnage, autre sous-cas traditionnel d'image subjective) : cadrages insolites, angles rares, etc., comme par exemple dans un des sketches qui composent le film *Carnet de bal* de Julien Duvivier (le sketch avec Pierre Blanchard, tourné continûment en cadrages penchés). Dans les définitions en cours, une chose me frappe : je ne vois pas en quoi ces angles rares exprimeraient le point de vue du cinéaste davantage que ne le font les angles plus habituels, plus proches de l'horizontale. Cependant, on comprend la définition jusque dans son inexactitude : l'angle rare, justement parce qu'il est rare, nous fait mieux sentir ce que, en son absence, nous avons simplement un peu oublié : notre identification à la caméra (au « point de vue de l'auteur »). Les cadrages habituels finissent par être ressentis comme des non-cadrages : j'épouse le regard du cinéaste (sans quoi aucun cinéma ne serait possible), mais mon conscient ne le sait pas trop. L'angle rare me réveille et m'apprend (comme la cure) ce que je savais déjà. Et puis, il oblige mon regard à mettre fin pour un instant à son errance libre dans l'écran, et à traverser celui-ci selon des lignes de force plus précises qui me sont imposées. Ainsi, c'est l'*emplacement* de ma propre présence-absence dans le film qui pour un moment me devient directement sensible, du seul fait qu'il a changé.

Les regards, à présent. Dans un film de fiction, les personnages se regardent les uns les autres. Il arrive (et c'est alors un autre « cran », déjà, dans la chaîne des identifications) qu'un personnage en regarde un autre qui est momentanément hors-champ, ou bien soit regardé par lui. Si nous avons franchi un cran, c'est que tout hors-champ *nous rapproche du spectateur*, puisque le propre de ce dernier est d'être hors-champ (le personnage hors-champ a donc un point commun avec lui : il regarde l'écran). Dans certains cas, le regard du personnage hors-champ se trouve « renforcé » par le recours à l'image subjective dans une autre de ses variantes, baptisée en général « point de vue du personnage » : le cadrage de la scène correspond exactement à l'angle sous lequel le personnage hors-champ regarde le champ. (Les deux figures sont d'ailleurs dissociables : souvent, nous savons que la scène est regardée par un autre que nous, par un personnage, mais c'est la logique de l'intrigue, ou un élément de dialogue, ou une image antérieure qui nous l'apprend, et non la position de la caméra, qui peut être fort éloignée de l'emplacement présumé du regardeur hors-champ.)

Dans toutes les séquences de ce genre, l'identification fondatrice du signifiant se trouve *relayée deux fois*, doublement dédoublée en un parcours qui la mène jusqu'au cœur du film selon un tracé qui a cessé d'être flottant, qui suit la rampe

1. Chap. II de « Problèmes actuels de théorie du cinéma » (1967), article repris dans le tome II des *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 1973.

des regards, et qui est donc réglé par le film lui-même : le regard du spectateur (= identification fondamentale), avant d'aller s'éclater sur toute la surface de l'écran en des lignes diverses et sécantes (= regards des personnages dans le champ = deuxième dédoublement), doit d'abord « passer » — comme on le dit pour un itinéraire ou pour un *détroit* — par le regard du personnage hors-champ (= premier dédoublement), lui-même spectateur et ainsi premier délégué du vrai spectateur, mais qui ne se confond pas avec lui puisqu'il est intérieur, sinon au champ, du moins à la fiction. Ce personnage, invisible et réputé voyant (comme le spectateur), va être pris en écharpe par le regard de celui-ci, et jouera le rôle de l'intermédiaire obligé. En s'offrant à la traverse spectatorielle, il infléchit le parcours que suit la ligne des identifications successives, et c'est en ce sens seulement qu'il est lui-même vu : comme nous voyons par lui, nous nous voyons ne pas le voir.

Les exemples de ce type sont bien plus nombreux, et chacun d'eux bien plus complexe, que je ne l'ai dit ici. A ce point, l'analyse textuelle, à partir de séquences filmiques précises, est un instrument de connaissance irremplaçable. Je voulais simplement montrer qu'il n'y a pas, au fond, de solution de continuité entre le jeu de l'enfant au miroir et, à l'autre bout, certaines figures localisées des codes cinématographiques. Le miroir est le lieu de l'identification primaire. L'identification au regard propre est secondaire par rapport au miroir, c'est-à-dire pour une théorie générale des activités adultes, mais elle est fondatrice du cinéma et donc primaire lorsqu'on parle de lui : c'est proprement l'*identification cinématographique primaire*. (« Identification primaire » serait inexact du point de vue psychanalytique; « identification secondaire », plus exact à cet égard, deviendrait ambigu pour une psychanalyse cinématographique.) Quant aux identifications aux personnages, avec elles-mêmes leurs différents niveaux (personnage hors-champ, etc.), ce sont les identifications cinématographiques secondaires, tertiaires, etc.; si on les prend en bloc pour les opposer simplement à l'identification du spectateur à son regard, leur ensemble constitue, au singulier, l'identification cinématographique secondaire¹.

Freud remarquait à propos de l'acte sexuel² que les pratiques les plus courantes reposent sur un grand nombre de fonctions psychiques distinctes mais travaillant en chaîne, et qui doivent toutes être intactes pour que soit possible une exécution considérée comme normale. (C'est la névrose ou la psychose qui, les dissociant et mettant hors jeu certaines d'entre elles, facilite une sorte de commutation grâce à laquelle l'analyste peut rétroactivement les dénombrer.) L'acte de *voir un film*, fort simple en apparence, ne fait pas exception à cette règle. Il nous montre, dès qu'on commence à l'analyser, une complexe imbrication, plusieurs fois « nouée » sur elle-même, des fonctions de l'imaginaire, du réel et du symbolique, qui est aussi requise sous une forme ou sous une autre pour toutes les démarches de la vie sociale, mais dont la manifestation cinématographique est particulièrement frappante à observer, car elle joue sur une

1. Sur ces problèmes, voir Michel COLIN, *Le film : transformation du texte du roman* (mémoire de troisième cycle, 1974), à paraître.

2. *Inhibition, symptôme et angoisse*, p. 2-3 dans l'édition française (Michel Tort), P.U.F., 1951 (4^e éd. 1973).

petite surface. (Dans cette mesure, la théorie du cinéma peut un jour apporter quelque chose à la psychanalyse, même si ce « retour », par la force des choses, demeure pour l'instant assez limité, les deux disciplines étant très inégalement développées.)

Pour comprendre le film de fiction, il faut à la fois que je « me prenne » pour le personnage (= démarche imaginaire), afin qu'il bénéficie par projection analogique de tous les schèmes d'intelligibilité que je porte en moi, et que je ne me prenne pas pour lui (= retour au réel) afin que la fiction puisse s'établir comme telle (= comme symbolique) : c'est le *semble-réel*. — De même, pour comprendre le film (tout court), il faut que je perçoive l'objet photographié comme absent, sa photographie comme présente, et la présence de cette absence comme signifiante. L'imaginaire du cinéma présuppose le symbolique, car le spectateur doit avoir connu d'abord le miroir primordial. Mais comme celui-ci instituait le Moi très largement dans l'imaginaire, le miroir second de l'écran, appareil symbolique, repose à son tour sur le reflet et le manque. Il n'est pourtant pas le fantasme, lieu « purement » symbolique-imaginaire, car l'absence de l'objet, et les codes de cette absence, y sont réellement produits par la *physis* d'un outillage : le cinéma est un corps (un *corpus* pour le sémiologue), un fétiche que l'on peut aimer.

IV. LA PASSION DE PERCEVOIR.

L'exercice du cinéma n'est possible que par les passions perceptives : désir de voir (= pulsion scopique, scopophilie, voyeurisme), qui était seul en jeu dans l'art muet, désir d'entendre qui s'y est ajouté dans le cinéma parlant. (C'est la « pulsion invocante », l'une des quatre principales pulsions sexuelles chez Lacan¹; on sait que Freud l'a moins nettement isolée et n'en traite guère comme telle.)

Ces deux pulsions sexuelles se distinguent des autres en ce qu'elles reposent davantage sur le manque, ou du moins d'une façon plus précise, plus singulière, qui les marque d'emblée, plus encore que les autres, du côté de l'imaginaire.

Pourtant, à un degré ou à un autre, ce caractère est propre à toutes les pulsions sexuelles en tant qu'elles diffèrent des instincts ou des besoins purement organiques (Lacan), ou chez Freud des pulsions d'autoconservation (« pulsions du Moi » que l'auteur a tendu par la suite, sans jamais s'y résoudre tout à fait, à annexer au narcissisme). La pulsion sexuelle n'entretient pas avec son « objet » un rapport aussi stable et aussi fort que le fait par exemple la faim ou la soif. La faim ne peut se satisfaire que par la nourriture, mais la nourriture la satisfait à coup sûr; ainsi, les instincts sont à la fois plus et moins difficiles à contenter que les pulsions; ils dépendent d'un objet bien réel qui n'admet pas de suppléance, mais ils dépendent de lui seulement. La pulsion, au contraire, peut jusqu'à un certain point se satisfaire en dehors de son objet (c'est la sublimation, ou, d'une autre manière, la masturbation), et d'abord est capable de se passer de lui sans mettre l'organisme en danger immédiat (d'où le refoulement). Les besoins d'autoconservation ne peuvent ni se refouler ni se sublimer; les pulsions sexuelles

1. Voir notamment p. 164 et 178 des *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Le Seuil, 1973).

sont plus labiles et plus accommodantes, comme y insistait Freud¹ (plus radicalement perverses, dira Lacan²). Inversement, elles demeurent toujours plus ou moins insatisfaites, même ayant atteint leur objet; le désir renaît bien vite après le court vertige de son apparente extinction, il se nourrit largement de lui-même comme désir, il a ses rythmes propres, souvent assez indépendants de ceux du plaisir obtenu (auquel il semblait pourtant viser spécifiquement); le manque est ce qu'il veut combler, et en même temps ce qu'il a soin de toujours maintenir béant pour survivre comme désir. Il n'a, au fond, pas d'objet, en tout cas pas d'objet réel; à travers des objets réels qui sont tous des substituts (d'autant plus multiples et interchangeable), il poursuit un objet imaginaire (« objet perdu ») qui est son objet le plus véritable, un objet qui a toujours été perdu, et toujours désiré comme tel.

En quoi peut-on dire, alors, que les pulsions visuelle et auditive entretiennent un rapport plus fort, ou plus particulier, à l'absence de leur objet, à la poursuite infinie de l'imaginaire? C'est que la « pulsion percevante » — si je regroupe sous ce nom la pulsion scopique et la pulsion invocante —, contrairement à d'autres pulsions sexuelles, *figure concrètement l'absence de son objet* par la distance où elle le maintient et qui participe à sa définition même : distance du regard, distance de l'écoute. La psychophysiologie distingue classiquement les « sens à distance » (la vue et l'ouïe) des autres sens qui procèdent tous de proche en proche et qu'elle appelle « sens du contact » (Pradines) : toucher, goût, odorat, sens cénesthésique, etc. Freud remarque que le voyeurisme, semblable en cela au sadisme, maintient toujours une séparation entre l'*objet* (ici, l'objet regardé) et la *source* pulsionnelle, c'est-à-dire l'organe générateur (l'œil); le voyeur ne regarde pas son œil³. Avec l'oralité ou l'analité, au contraire, l'exercice de la pulsion va instaurer jusqu'à un certain point une confusion partielle, un recouvrement (= contact, abolition tendentielle de la distance) entre la source et le but, car le but est d'obtenir un plaisir au niveau de l'organe-source (= « plaisir d'organe⁴ ») : ainsi de ce qu'on appelle le « plaisir de la bouche⁵ ».

Ce n'est pas par hasard que les principaux arts socialement reçus se fondent sur les sens à distance, et que ceux qui reposent sur les sens du contact sont souvent considérés comme « mineurs » (= art culinaire, art des parfums, etc.). Pas par hasard non plus que les imaginaires visuels ou auditifs ont joué dans l'histoire des sociétés un rôle bien plus important que les imaginaires tactiles ou olfactifs.

Le voyeur a bien soin de maintenir une béance, un espace vide, entre l'objet et l'œil, l'objet et le corps propre : son regard cloue l'objet à la bonne distance, comme chez ces spectateurs de cinéma qui prennent garde à n'être ni trop près ni trop loin de l'écran. Le voyeur met en scène dans l'espace la cassure qui le sépare à jamais de l'objet; il met en scène son insatisfaction même (qui est

1. « Le Refoulement » (dans l'éd. française de la *Métapsychologie*, déjà citée), p. 46-47; « Pulsions et destins des pulsions » (*Ibid.*), p. 24 et note 1 de la p. 37; « Le Moi et le Ça », p. 216; « Pour introduire le narcissisme », p. 98-99; etc.

2. Plus exactement : se prêtant par leurs caractères propres à la perversion, qui n'est pas la pulsion elle-même, mais la position du sujet par rapport à elle (p. 165-166 des *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*). — Rappelons que pour Freud comme pour Lacan la pulsion est toujours « partielle » (= l'enfant comme pervers polymorphe, etc.).

3. « Pulsions et destins des pulsions », p. 33-34.

4. « Pulsions et destins des pulsions », p. 42.

5. Lacan, p. 153 des *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*.

justement ce dont il a besoin comme voyeur), et donc aussi sa « satisfaction » pour autant qu'elle est de type proprement voyeuriste. Comblé cette distance, c'est risquer de combler aussi le sujet, de l'amener à consommer l'objet (l'objet devenu trop proche et qu'ainsi il ne voit plus), de l'amener à l'orgasme et au plaisir du corps propre, donc à l'exercice d'autres pulsions, mobilisant les sens du contact et mettant fin au dispositif scopique. La *réretention* fait pleinement partie du plaisir perceptif, qui en cela se colore souvent d'analité. L'orgasme, c'est l'objet retrouvé, à l'état d'illusion de l'instant; c'est, fantasmatiquement, la suppression de l'écart entre l'objet et le sujet (d'où les mythes amoureux de « fusion »). La pulsion regardante, sauf lorsqu'elle est exceptionnellement développée, est en rapports moins directs avec l'orgasme que ne le sont d'autres pulsions partielles; elle le favorise par le jeu de l'excitation, mais ne suffit généralement pas à le produire par ses seules figures, qui appartiennent ainsi aux « préparatifs ». On ne trouve pas chez elle cette illusion, même brève, d'un manque comblé, d'un non-imaginaire, d'une relation pleine à l'objet, qui s'établissent davantage en d'autres pulsions. S'il est vrai de tout désir qu'il repose sur la poursuite infinie de son objet absent, le désir voyeuriste, avec le sadisme dans certaines de ses formes, est le seul qui, par son principe de distance, procède à une évocation symbolique et spatiale de cette déchirure fondamentale.

On pourrait en dire de même, avec bien sûr les aménagements nécessaires, de la pulsion invocante (auditive), que la psychanalyse a jusqu'ici étudiée de moins près, si l'on met à part des auteurs comme Lacan ou Guy Rosolato. Je rappellerai seulement que les principales, de beaucoup, de toutes les hallucinations — et qu'est-ce qui manifeste mieux que l'hallucination la dissociation du désir et de l'objet réel? — sont les hallucinations visuelles et auditives, celles des sens à distance. (Ceci vaut aussi pour le rêve, autre forme d'hallucination.)

Toutefois cet ensemble de traits, pour important qu'il me paraisse, ne marque pas encore le signifiant propre du cinéma mais celui de tous les moyens d'expression fondés sur la vue et sur l'ouïe, et donc, parmi d'autres « langages », de pratiquement tous les arts (peinture, sculpture, architecture, musique, opéra, théâtre, etc.). Ce qui distingue le cinéma, c'est un redoublement de plus, un tour d'érou supplémentaire et spécifique dans le verrouillage du désir sur le manque. D'abord parce que les spectacles et les sons que le cinéma nous « offre » (nous offre à distance, donc nous *dérobe* tout autant) sont ici particulièrement riches et variés : simple différence de degré, mais qui compte déjà : ce sont davantage de « choses » que l'écran présente à notre emprise et absente de notre prise. (Le mécanisme de la pulsion percevante est pour l'instant identique, mais son objet plus étoffé; c'est pour cela, entre autres, que le cinéma est très apte à traiter les « scènes érotiques », qui reposent sur le voyeurisme direct, non sublimé.) — En second lieu (et c'est plus décisif), l'affinité spécifique du signifiant cinématographique et de l'imaginaire se maintient encore lorsqu'on compare le film à des arts, comme le théâtre, où la donnée audio-visuelle est aussi riche qu'à l'écran quant au nombre des axes perceptifs qu'elle engage. Cette donnée, en effet, le théâtre la « donne » vraiment, ou du moins un peu plus vraiment : elle est physiquement présente, dans le même espace que le spectateur. Le cinéma ne la donne qu'en effigie, d'emblée dans l'inaccessible, dans un *ailleurs* primordial, un infiniment désirable (= un jamais possessible), sur une autre scène qui est celle de l'absence et qui figure pourtant l'absent dans tous ses détails, le rendant ainsi très présent, mais par un autre itinéraire. Non seulement, comme au théâtre, je

suis à distance de l'objet, mais ce qui reste dans cette distance n'est plus, désormais, l'objet lui-même, c'est un délégué qu'il m'a envoyé en se retirant. Double retrait.

Ce qui définit le *régime scopique* proprement cinématographique n'est pas tant la distance gardée, la « garde » elle-même (première figure de manque, commune à tout voyeurisme), que l'absence de l'objet vu. Le cinéma diffère ici profondément du théâtre, comme aussi bien des exercices voyeuristes plus intimes, à but proprement érotique (il y a d'ailleurs des genres intermédiaires : certaines scènes de cabaret, le strip-tease, etc.) : autant de cas où le voyeurisme reste lié à l'exhibitionnisme, où les deux faces, active et passive, de la pulsion partielle ne sont point trop dissociées ; où l'objet vu est présent, donc réputé complice ; où l'activité perverse — moyennant au besoin une certaine dose de mauvaise foi ou d'heureuse illusion, d'ailleurs variable selon les cas et parfois réductible à très peu, comme dans les vrais couples pervers — se trouve réhabilitée et réconciliée avec elle-même de par sa prise en charge, en quelque sorte indivise, par deux actants qui en assument les pôles constitutifs (les fantasmes correspondants, à défaut des actions, devenant ainsi interchangeable et partagés par le jeu de l'identification croisée). Au théâtre comme dans le voyeurisme domestique, l'actant passif (le vu), simplement parce qu'il est présent de corps, parce qu'il ne s'en va pas, est supposé consentant, délibérément coopératif. Il peut arriver qu'il le soit vraiment, comme le sont en clinique les exhibitionnistes, ou comme l'est à l'état sublimé cet exhibitionnisme triomphal, souvent relevé, qui marque le jeu théâtral et que Bazin opposait déjà à la représentation cinématographique. Il peut arriver aussi que l'objet vu n'ait accepté cette condition (devenant ainsi un « objet » au sens courant du mot, et non plus seulement au sens freudien) que sous la pression plus ou moins forte de contraintes extérieures, économiques par exemple pour certaines strip-teaseuses misérables. (Il a fallu cependant qu'elles consentent à un moment donné ; il est rare que le degré réel d'acceptation soit nul, ou bien c'est la *brimade*, comme lorsqu'une milice fasciste déshabille ses prisonniers : les caractères propres du dispositif scopique sont alors faussés par la trop forte intervention d'un autre élément, le sadisme.) Le voyeurisme qui n'est point trop sadique (il n'en existe aucun qui ne le soit pas du tout) s'appuie sur une sorte de *fiction*, plus ou moins justifiée dans l'ordre du réel, parfois institutionnalisée comme au théâtre ou au strip-tease, une fiction qui stipule que l'objet est « d'accord », qu'il est donc exhibitionniste. Ou plus exactement, ce qui, de cette fiction, est nécessaire à l'établissement de la puissance et du désir, est réputé suffisamment garanti par la présence physique de l'objet : « Puisqu'il est là, c'est qu'il veut bien », tel est, hypocrite ou non, leurré ou non, le retranchement dont a besoin le voyeurisme aussi longtemps que les infiltrations sadiques ne suffisent pas à lui rendre nécessaires le refus et la contrainte de l'objet. — Ainsi, malgré la distance instaurée par le regard — qui transforme l'objet en un *tableau* (un « tableau vivant¹ ») et le bascule de la sorte dans l'imaginaire, même en sa présence réelle —, cette présence, qui demeure, et l'actif consentement qui en est le corrélat réel ou mythique (mais toujours réel comme mythe), viennent rétablir au moins pour un moment, dans l'espace scopique, l'illusion d'une plénitude du rapport objectal, d'un état du désir autre qu'imaginaire.

1. Voir un des paragraphes (ainsi intitulé) d'un article de Jean-François LYOTARD, « L'acinéma », p. 357-369 in *Cinéma : théories, lectures* (*Revue d'Esthétique*, Paris, n° 2-3-4 de 1973).

C'est à ce dernier repli que s'attaque le signifiant de cinéma, c'est sur son emplacement exact (*à sa place*, dans les deux sens du mot) qu'il va installer une nouvelle figure du manque, l'absence physique de l'objet vu. Au théâtre, acteurs et spectateurs sont présents à la même heure et dans le même lieu, donc présents les uns aux autres, comme les deux protagonistes d'un couple pervers. Mais au cinéma, l'acteur était présent lorsque le spectateur ne l'était pas (= tournage), et le spectateur est présent lorsque l'acteur ne l'est plus (= projection) : rendez-vous manqué du voyeuriste et de l'exhibitionniste, dont les démarches ne se rejoignent plus (ils se sont « ratés »). Le voyeurisme de cinéma doit se passer (par force) de toute marque un peu nette de consentement de la part de l'objet. Rien n'équivaut ici au « salut » final des comédiens de théâtre. Et puis, ces derniers pouvaient voir leurs voyeurs, le jeu était moins unilatéral, un peu mieux réparti. Dans la salle obscure, le voyeur se retrouve vraiment seul (ou avec d'autres voyeurs, ce qui est pire), privé de son autre moitié dans l'hermaphrodite mythique (un hermaphrodite qui ne procède pas forcément par la distribution des sexes, mais par celle des pôles, actif et passif, dans l'exercice pulsionnel). Voyeur encore, pourtant, puisqu'il y a quelque chose à voir, que l'on nomme le film, mais quelque chose dans la définition de quoi il entre beaucoup de « fuite » : non pas exactement quelque chose qui se cache, quelque chose, plutôt, qui se *laisse* voir mais sans se *donner* à voir, qui a quitté la salle avant d'y laisser, seule visible, sa trace. De là procède notamment cette « recette » du cinéma classique (cf. l'article de Nick Browne) qui voulait que l'acteur ne regarde jamais le public (= la caméra).

Ainsi privé de l'accord réhabilitant, du consensus réel ou supposé avec l'autre (qui était aussi l'Autre, car il valait caution au plan du symbolique), le voyeurisme cinématographique, *scoptophilie non autorisée*, s'établit dès le départ, plus fortement que celui du théâtre, dans le droit fil de la scène primitive. Certains traits précis de l'institution contribuent à cette affinité : l'obscurité où se trouve le regardeur, la lucarne de l'écran avec son inévitable effet de trou de serrure. Mais l'affinité est plus profonde. Elle tient d'abord à la solitude du spectateur de cinéma : l'assistance d'une projection cinématographique ne forme pas, comme au théâtre, un « public » véritable, une provisoire collectivité ; c'est une addition d'individus qui ressemble bien plus, malgré les apparences, à l'ensemble éclaté des lecteurs d'un roman. Elle tient d'autre part à ce que le spectacle filmique, l'objet vu, *ignore* son spectateur de façon plus radicale, puisqu'il n'est pas là, que ne peut le faire le spectacle théâtral. Un troisième facteur, étroitement lié aux deux autres, joue également son rôle : la *ségrégation des espaces* qui caractérise la séance de cinéma et non celle de théâtre. La « scène » et la salle ont cessé d'être deux prélèvements polaires opérés sur un espace unique ; l'espace du film, que figure l'écran, est foncièrement hétérogène, il ne communique plus avec celui de la salle : l'un est réel, l'autre perspectif : coupure plus forte que toute rampe. Le film, pour son spectateur, se déroule dans cet « ailleurs » à la fois tout proche et définitivement inaccessible où l'enfant *voit* s'ébattre le couple parental, couple qui pareillement l'ignore et le laisse seul, pur regardeur dont la participation est inconcevable. A cet égard, le signifiant cinématographique est de type œdipien.

Dans cet ensemble de différences entre le cinéma et le théâtre, il est difficile de faire avec précision la part de deux sortes de conditionnements qui sont cependant distincts : les caractères du signifiant (seuls envisagés ici), c'est-à-dire ce

degré supplémentaire d'absence que j'ai essayé d'analyser, et d'autre part les circonstances socio-idéologiques qui ont marqué de façon divergente la naissance historique des deux arts. Je les ai abordées dans ma contribution à *l'Hommage à Émile Benveniste*, et je rappellerai seulement que le cinéma est né en pleine époque capitaliste, dans une société largement antagoniste et éclatée, fondée sur l'individualisme et sur la famille restreinte (= père-mère-enfants), dans un univers bourgeois particulièrement surmoïque et soucieux d'« élévation » (ou de façade), particulièrement opaque à soi. Le théâtre est un art très ancien, qui a vu le jour dans des sociétés plus authentiquement cérémonielles, dans des groupes humains plus intégrés (même si c'est parfois, comme dans la Grèce antique, grande civilisation théâtrale, au prix du rejet vers un extérieur non humain de toute une catégorie sociale, celle des esclaves), dans des cultures qui étaient d'une certaine façon plus proches de leur désir (= paganisme) : le théâtre conserve quelque chose de cette tendance civique et assumée à la « communion » ludico-liturgique, fût-ce à l'état dégradé de rendez-vous mondain autour de ces pièces que l'on dit de boulevard.

C'est aussi pour des raisons de cet ordre que le voyeurisme théâtral, moins coupé de son corrélat exhibitionniste, tend davantage à une pratique réconciliée et communautaire de la perversion scopique (de la pulsion partielle). Le voyeurisme cinématographique est moins accepté, plus « honteux ».

Mais il n'y a pas que les déterminations globales (par le signifiant ou par l'histoire), il y a aussi l'effort propre aux auteurs, aux metteurs en scène, aux comédiens. Comme toutes les tendances générales, celles que j'ai signalées se manifestent avec une force inégale selon les œuvres particulières. Il ne faudra pas s'étonner que certains films assument leur voyeurisme plus clairement que certaines pièces. C'est ici que se poseraient les problèmes du cinéma et du théâtre politiques, et aussi d'une politique du cinéma et du théâtre. L'usage militant de ces deux signifiants n'est certainement pas le même. Le théâtre, à cet égard, est évidemment très favorisé par son « moins d'imaginaire », par le contact direct qu'il permet avec le public. Le film qui se veut d'intervention doit en tenir compte pour se définir. On sait que ce n'est pas facile.

La difficulté tient aussi à ce que la scopophilie cinématographique, « non autorisée » dans le sens que j'ai dit, se trouve dans le même temps autorisée par le seul fait de son institutionnalisation. Le cinéma garde en lui quelque chose de l'interdit propre à la vision de la scène primitive (celle-ci est toujours surprise, jamais contemplée à loisir, et les cinémas permanents des grandes villes, à public foncièrement anonyme, où l'on entre et d'où l'on sort furtivement, dans le noir, en plein milieu de l'action, figurent assez bien ce coefficient de transgression) —, mais aussi, dans une sorte de mouvement inverse qui n'est autre que la « reprise » de l'imaginaire par le symbolique, le cinéma se fonde sur la légalisation et la généralisation de l'exercice interdit. Il participe ainsi, en plus petit, au régime particulier de certaines activités (comme la fréquentation des « maisons de tolérance », à cet égard fort bien nommées) qui sont à la fois officielles et clandestines, et dans lesquelles aucun de ces deux caractères ne parvient tout à fait à effacer l'autre. Pour la grande majorité du public, le cinéma (qui en cela aussi ressemble au rêve) représente une sorte d'enclos ou de « réserve » qui échappe à la vie pleinement sociale bien qu'il soit admis et prescrit par elle : aller au cinéma est un acte licite parmi d'autres, qui a sa place dans l'emploi du temps avouable de

la journée ou de la semaine, et cette place est pourtant un « trou » dans l'étoffe sociale, un *créneau* qui ouvre sur quelque chose d'un peu plus fou, d'un peu moins approuvé que ce qu'on fait le reste du temps.

Le cinéma et le théâtre n'ont pas le même rapport à la fiction. S'il existe un cinéma fictionnel comme un théâtre fictionnel, un cinéma de « non-fiction » comme un théâtre de non-fiction, c'est que la fiction est une grande figure historique et sociale (particulièrement agissante dans notre tradition occidentale et peut-être dans d'autres), douée d'une force propre qui la conduit à investir des signifiants divers (et par contrecoup à en être parfois plus ou moins chassée). Il n'en résulte pas que ces signifiants aient avec elle une affinité égale et uniforme (celui de la musique, après tout, y répugne particulièrement, et pourtant il y a une musique à programme). Le signifiant cinématographique se prête mieux à la fiction dans la mesure où il est lui-même fictif et « absent ». Les tentatives pour « défictionnaliser » le spectacle, depuis Brecht notamment, sont plus avancées au théâtre qu'au cinéma, et non par hasard.

Mais ce qui m'intéresse ici, c'est plutôt que cette inégalité persiste à apparaître lorsqu'on compare seulement le théâtre de fiction et le cinéma de fiction. Ce n'est pas tout à fait dans le même sens qu'ils sont « de fiction », et j'en avais été frappé en 1965¹, en comparant l'« impression de réalité » produite par ces deux formes de spectacle. Ma démarche, à cette époque, était purement phénoménologique et ne devait pas grand-chose à la psychanalyse. Celle-ci me confirme pourtant dans mon opinion première. A la base de toute fiction, il y a le rapport dialectique entre une instance réelle et une instance imaginaire, celle-là étant occupée à *mimer* celle-ci : il y a la représentation, qui engage des matériaux et des actes réels, et il y a le représenté, qui est proprement le fictionnel. Mais l'équilibre qui s'établit entre ces deux pôles, et par conséquent l'exacte nuance du *régime de croyance* que va adopter le spectateur, varie passablement d'une technique fictionnelle à une autre. Au cinéma comme au théâtre, le représenté est par définition imaginaire ; c'est ce qui caractérise la fiction comme telle, indépendamment de ses signifiants de prise en charge. Mais la représentation est, au théâtre, pleinement réelle, alors qu'au cinéma elle est à son tour imaginaire, le matériau étant déjà un reflet. Aussi la fiction théâtrale est-elle davantage ressentie — il ne s'agit que d'un « dosage » différent, d'une différence d'économie, pour mieux dire, mais c'est pourquoi justement elle importe — comme un ensemble de conduites réelles activement orientées vers l'évocation d'un irréel, alors que la fiction cinématographique est éprouvée plutôt comme la présence quasi réelle de cet irréel lui-même ; le signifiant, déjà imaginaire à sa façon, est moins sensible comme tel, il joue davantage au bénéfice de la diégèse, il tend davantage à s'engloutir en elle, à être versé à son compte par la créance spectatorielle. L'équilibre s'établit un peu plus près du représenté, un peu plus loin de la représentation.

Pour la même raison, le théâtre de fiction repose tendanciellement sur l'acteur (représentant), le cinéma de fiction davantage sur le personnage (représenté). Cette différence a souvent été relevée par la théorie du cinéma, où elle forme un thème déjà classique. Dans le champ psychanalytique, elle a aussi été remarquée,

1. « A propos de l'impression de réalité au cinéma », article repris dans le tome I des *Essais sur la signification au cinéma* (Klincksieck, Paris, 1968, 3^e éd. 1975).

par Octave Mannoni¹ notamment : lors même que le spectateur de cinéma s'identifie au comédien plutôt qu'au rôle (un peu comme au théâtre), c'est au comédien *en tant que* « star », que vedette, que personnage encore, et fabuleux, lui-même fictionnel : au meilleur de ses rôles.

Dira-t-on que cette différence a des causes beaucoup plus simples, qu'au théâtre le même rôle peut être interprété par des comédiens divers lorsqu'on passe d'une mise en scène à une autre, que l'acteur « décolle » ainsi du personnage, alors qu'au cinéma il n'y a jamais plusieurs mises en scène (plusieurs « distributions ») pour un même film, de sorte que le rôle et son interprète unique sont définitivement associés l'un à l'autre? Tout cela est vrai, et n'est pas étranger au rapport des forces, si inégal lorsqu'on passe du théâtre au cinéma, entre l'acteur et le personnage. Mais ce n'est pas un fait « simple » ni indépendant de l'écart entre les signifiants respectifs, ce n'en est au contraire qu'un aspect (simplement plus frappant). Si le rôle théâtral peut changer d'interprète, c'est que sa représentation est réelle et mobilise des personnes chaque soir présentes (elles peuvent donc varier). Si le rôle cinématographique est rivé pour toujours à son interprète, c'est que sa représentation engage le reflet de l'acteur et non l'acteur, c'est que le reflet (le signifiant) est *enregistré*, et ne peut donc plus varier.

V. DÉSAVEU, FÉTICHE.

C'est par plusieurs chemins, comme on le voit, et qui pourtant nous ramènent tous aux caractères spécifiques du signifiant institutionnalisé, que le cinéma s'enracine dans l'inconscient et dans les grands mouvements qu'éclaire la psychanalyse. J'ai fait quelques pas sur certains de ces chemins, celui de l'identification spéculaire, celui du voyeurisme et de l'exhibitionnisme. Il y en a aussi un troisième, celui du fétichisme.

Depuis le célèbre article de Freud qui inaugure la question², la psychanalyse relie étroitement le fétiche et le fétichisme à la castration et à la crainte qu'elle inspire. La castration, chez Freud et plus nettement encore chez Lacan, est d'abord celle de la mère, et c'est pourquoi les principales figures qu'elle inspire sont communes jusqu'à un certain point aux enfants des deux sexes. L'enfant qui aperçoit le corps de sa mère se trouve contraint par la voie perceptive, par le « témoignage des sens », d'admettre qu'il existe des êtres humains dépourvus de pénis. Mais il n'interprétera pas avant longtemps — et quelque part en lui, il n'interprétera jamais — cette inévitable constatation en termes de différence anatomique entre les sexes (= pénis/vagin). Il croit que les êtres humains possèdent tous un pénis à l'origine, et il comprend donc ce qu'il a vu comme l'effet d'une mutilation, qui redouble en lui la peur de subir un sort semblable (ou bien, chez la fillette à partir d'un certain âge, la peur de l'avoir déjà subi). Inversement, c'est cette terreur même qui se projette sur le spectacle du corps maternel, et qui invite à y lire une absence là où l'anatomie voit une conformation différente. Le scénario de la castration, dans ses grandes lignes, ne varie pas

1. P. 180 de *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène* (Le Seuil, 1969), dans « L'Illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire ».

2. « Le fétichisme », 1927 (en français p. 133-138 de *la Vie sexuelle*, déjà cité). — Voir aussi l'importante étude d'O. MANNONI, « Je sais bien, mais quand même... », dans *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*.

selon qu'on y comprend, comme Lacan, un drame essentiellement symbolique, où la castration reprend en charge par une métaphore décisive l'ensemble des pertes à la fois réelles et imaginaires que l'enfant a déjà subies (traumatisme de la naissance, sein maternel, excrément, etc.), ou qu'on a au contraire tendance, comme Freud, à prendre le scénario un peu plus au pied de la lettre. Devant ce *dévoilement d'un manque* (qui nous approche déjà du signifiant de cinéma), l'enfant, pour ne pas encourir une angoisse trop forte, va devoir dédoubler sa croyance (autre trait cinématographique) et maintenir désormais en permanence deux opinions contraires (preuve que la perception réelle n'aura tout de même pas été sans effet) : « Tous les êtres humains sont pourvus d'un pénis » (croyance originaire) et « Certains êtres humains sont dépourvus de pénis » (témoignage des sens). En somme, il va conserver, et même définitivement, sa croyance ancienne *sous* la nouvelle, mais il va aussi soutenir sa nouvelle constatation perceptive tout en la *désavouant* à un autre niveau (= déni de perception, désaveu, « *Verleugnung* » chez Freud). Ainsi est mise en place la matrice durable, le prototype affectif de tous les clivages de croyance dont l'homme sera capable par la suite dans les domaines les plus divers, de tous les jeux infiniment complexes, inconscients et parfois conscients, qu'il va s'autoriser entre le « croire » et le « ne pas croire », et qui plus d'une fois l'aideront grandement à résoudre (ou à nier) des problèmes délicats. (Si chacun de nous était un peu franc avec lui-même, il s'apercevrait qu'une croyance vraiment entière, sans aucun « arrière » où c'est le contraire qui est cru, rendrait presque impossible la vie la plus quotidienne.)

En même temps, l'enfant, terrifié par ce qu'il a vu ou entrevu, aura tenté, avec plus ou moins de succès selon les cas, d'*arrêter* son regard, et pour la vie entière, sur ce qui deviendra ensuite le fétiche : sur une pièce de vêtement, par exemple, qui masque l'effrayante découverte, ou bien qui la précède (lingerie, bas, chaussure, etc.). La fixation sur ce « juste avant » est donc une autre forme du désaveu, de la reculade devant le perçu, bien que son existence même vienne dialectiquement témoigner que le perçu a été perçu. L'accessoire fétiche va devenir la condition de l'établissement de la puissance et de l'accès à la jouissance, condition parfois indispensable (fétichisme vrai); dans d'autres évolutions, ce ne sera qu'une condition favorisante, d'un poids relatif d'ailleurs variable par rapport aux autres traits de la situation érogène d'ensemble. (On constate une fois de plus que la défense contre le désir devient elle-même érotique, comme la défense contre l'angoisse devient elle-même anxigène; la raison est analogue : ce qui est né « contre » un affect est né aussi « dans » lui et ne s'en sépare pas aisément, même si c'est son but.) Le fétichisme est généralement considéré comme la « perversion » par excellence, car il intervient lui-même dans le « tableau » des autres, et surtout parce que ces dernières, comme lui qui en devient ainsi le modèle, se fondent sur l'évitement de la castration. Le fétiche représente toujours le pénis, il est toujours son substitut, que ce soit par métaphore (= il masque son absence) ou par métonymie (il est contigu à sa place vide). Le fétiche, en somme, signifie le pénis en tant qu'absent, il en est le signifiant négatif, le suppléant, il met un « plein » à la place d'un manque, mais par là il affirme aussi ce manque. Il résume en lui la structure du désaveu et des croyances multiples.

Ces quelques rappels voulaient surtout marquer que le dossier du fétichisme, avant tout examen de ses prolongements cinématographiques, comporte deux grands aspects qui se rejoignent en profondeur (dans l'enfance, et par leur structure), mais sont relativement distincts dans leurs manifestations concrètes :

il y a les problèmes de croyance (= désaveu), et celui du fétiche lui-même, ce dernier plus immédiatement lié à l'érogénéité, directe ou sublimée.

Sur les problèmes de croyance au cinéma, je serai assez bref. D'abord parce qu'ils sont au centre de mon autre article (dans ce numéro même). Ensuite parce que j'en ai déjà parlé dans celui-ci, à propos de l'identification et du miroir (chap. III) : j'ai essayé de décrire, en dehors du cas particulier de la fiction, quelques-uns des *voltes* nombreuses et successives, des « retournements » (redoublements) qui viennent articuler au cinéma l'imaginaire, le symbolique et le réel l'un sur l'autre; chacune de ces voltes suppose une division de croyance; pour fonctionner, le film ne requiert pas seulement *un* clivage, mais une série complète d'étages de croyance, imbriqués en chaîne selon une remarquable machinerie. — En troisième lieu, parce que le sujet a déjà été largement abordé par Octave Mannoni dans ses remarquables études sur l'illusion théâtrale¹, à propos du théâtre de fiction. Certes, je disais plus haut que la fiction théâtrale et la fiction cinématographique ne sont pas fictionnelles de la même façon; mais cet écart concernait la représentation, le matériau signifiant, et non le représenté, c'est-à-dire le fait-fiction comme tel, avec lequel l'écart diminue beaucoup (en tout cas tant qu'on reste dans les *spectacles*, comme le théâtre et le cinéma; la fiction romanesque poserait évidemment des problèmes un peu différents). Les analyses de Mannoni valent aussi bien pour le film de fiction, sous la seule réserve qu'on ne perde pas de vue les divergences de représentation, dont j'ai déjà dit un mot (chap. IV, à la fin).

Je me contenterai de reprendre ces analyses dans une perspective cinématographique, et sans m'astreindre à en répéter (moins bien) le détail. — Il est entendu que le public n'est pas dupe de l'illusion diégétique, qu'il « sait » que l'écran ne présente rien d'autre qu'une fiction. Et pourtant, il est de la plus haute importance, pour le bon déroulement du spectacle, que ce faux-semblant soit scrupuleusement respecté (faute de quoi le film de fiction sera déclaré « mal fait »), que tout soit mis en œuvre pour que la tromperie soit efficace et ait un air de vérité (on rejoint ici le problème du *vraisemblable*). N'importe quel spectateur se récriera qu'il « n'y croit pas », mais tout se passe comme s'il y avait néanmoins quelqu'un à tromper, quelqu'un qui « y croirait » vraiment. (Je dirai que, derrière toute fiction, il y en a une seconde : les événements diégétiques sont fictifs, c'est la première fiction; mais tout le monde fait semblant de les croire vrais, et c'est la seconde fiction). En somme, se demande Mannoni, puisqu'il est « admis » que le public est incrédule, *quel est le crédule* qu'il importe tellement de maintenir dans sa crédulité grâce à la parfaite organisation de la machinerie (de la machination)? Ce crédule, bien sûr, c'est une autre partie de nous-mêmes, il reste logé *sous* l'incrédule, ou en son cœur, c'est celui qui continue à croire, qui désavoue ce qu'il sait (celui pour qui tous les êtres humains restent pourvus du pénis). Mais, par un mouvement symétrique et simultanément, l'incrédule désavoue le crédule : personne n'admettra qu'il est dupe de l'« intrigue ». C'est pourquoi l'instance de crédulité est souvent projetée dans le monde extérieur et se constitue en une personne séparée, une personne que la diégèse abuse entièrement : ainsi dans *L'illusion comique* de Corneille, pièce au titre significatif, le personnage de Prédamant, le naïf, qui ne sait pas ce qu'est le théâtre et *pour qui*, par un retourne-

1. « L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire » (déjà cité).

ment que prévoit l'intrigue même de Corneille, la représentation de cette pièce est donnée. Par une identification partielle à ce personnage, les spectateurs peuvent maintenir leur crédulité en toute incrédulité. Cette instance qui croit, et aussi sa projection personnifiante, a des équivalents assez exacts au cinéma : ce sont par exemple les spectateurs crédules de 1895, au « Grand Café », souvent et complaisamment mentionnés par les spectateurs incrédules qui sont venus *plus tard* (qui ne sont plus des enfants), ces spectateurs de 1895 qui quittaient leur siège avec effroi lorsque la locomotive entrait en gare à La Ciotat (dans le célèbre film de Lumière), parce qu'ils avaient peur qu'elle les écrase. Ou bien encore, dans tant de films, ce personnage du « rêveur » — du rêveur endormi —, celui qui durant tout le film a cru (comme nous!) que c'était vrai, alors que c'est lui qui avait tout vu en songe, et qui se réveille à la fin du film (comme nous encore). Octave Mannoni rapproche ces basculements de croyance de ceux que l'ethnologue observe dans certaines populations, où les informateurs déclarent régulièrement qu'« autrefois on croyait aux masques » (ces masques sont destinés à abuser les enfants, comme chez nous le Père Noël, et lors des cérémonies d'initiation l'adolescent apprend que les « masques » étaient en fait des adultes déguisés); en somme, ces sociétés ont « cru » aux masques à toute époque, mais en rejetant chaque fois cette croyance dans un « autrefois » : elles croient toujours, mais toujours à l'aoriste (comme tout le monde). Cet autrefois, c'est l'enfance, où l'on était vraiment dupe des masques; chez les adultes, les croyances de l'autrefois irriguent l'incroyance d'aujourd'hui, mais l'irriguent par dénégation (on pourrait dire aussi : par *délégation*, par rejet de créance sur l'enfant et sur les temps anciens).

Certains sous-codes cinématographiques viennent inscrire le désaveu, dans le film, selon des figures moins permanentes et plus localisées. Il faudrait les étudier à part dans cette perspective. Je ne pense pas seulement aux films qui ont été « rêvés » dans leur entier par un de leurs personnages, mais aussi à toutes les séquences qu'accompagne un commentaire en « voix-off », tenu selon les cas par un personnage ou par une sorte de « speaker » anonyme. Cette voix, qui justement est « off », qui est en dehors du coup, figure le rempart de l'incroyance (elle est donc le contraire du personnage de Pridamant, avec pourtant le même effet en fin de compte). Par la distance qu'elle met entre l'action et nous, elle conforte notre sentiment de n'être pas dupes de cette action : ainsi rassurés (derrière le rempart), nous pouvons nous permettre d'en être un peu plus dupes (c'est le propre des distanciations naïves que de se résoudre en alibis). — Il y a également tous les « films dans le film », qui viennent démultiplier la mécanique de notre croyance-incroyance et l'ancrer plus fortement, puisque à plusieurs étages : le film inclus était illusion, c'est donc que le film incluant (le film tout court) ne l'était pas, ou l'était un peu moins¹.

Quant au fétiche lui-même, dans ses manifestations cinématographiques, qui ne verrait qu'il consiste au fond dans l'*outillage* du cinéma tout entier (= la « technique »), ou dans le cinéma tout entier comme outillage et comme technique, pour les films de fiction et pour les autres? Ce n'est pas par hasard qu'il existe

1. Ressemblance frappante (bien que seulement partielle) avec le cas des « rêves dans le rêve » (FREUD, *L'Interprétation des rêves*, p. 291).

au cinéma, chez certains opérateurs, certains metteurs en scène, certains critiques, certains spectateurs, un véritable « fétichisme de la technique », souvent remarqué ou dénoncé sous ce nom. (« Fétichisme » est pris ici au sens courant du mot, qui est assez lâche mais contient en lui le sens analytique, que je vais essayer d'en dégager.) Le fétiche proprement dit, comme l'appareillage du cinéma, est un *accessoire*, l'accessoire qui désavoue un manque et qui du coup l'affirme sans le vouloir. Accessoire, aussi, qui est comme *posé* sur le corps de l'objet; accessoire qui est le pénis, puisqu'il nie son absence, et donc objet partiel qui rend aimable et désirable l'objet entier. Le fétiche est également le point de départ de pratiques spécialisées, et l'on sait que le désir, dans ses modalités, est d'autant plus « technique » qu'il est plus pervers.

Ainsi, par rapport au corps désiré — au corps de désir, plutôt —, le fétiche est dans la même position que l'outillage technique du cinéma par rapport au cinéma dans son ensemble. Fétiche, le cinéma comme performance technique, comme prouesse, comme *exploit*: exploit qui souligne et accuse le manque où se fonde tout le dispositif (l'absence de l'objet, remplacé par son reflet), exploit qui consiste en même temps à faire oublier cette absence. Le fétichiste de cinéma, c'est celui qui s'émerveille devant ce dont la machine est capable, devant le *théâtre d'ombres* en tant que tel. Pour que s'établisse son plein pouvoir de jouissance cinématographique, il lui faut songer à chaque instant (et surtout *à la fois*) à la force de présence qu'a le film, et à l'absence sur laquelle se construit cette force. Il lui faut constamment comparer le résultat avec les moyens mis en œuvre (et donc prêter attention à la technique), car c'est dans l'écart entre les deux que se loge son plaisir. Bien sûr, c'est surtout chez le « connaisseur », le cinéphile, que cette attitude apparaît nettement; mais elle intervient aussi, composante partielle du plaisir cinématographique, chez ceux qui simplement vont au cinéma: s'ils y vont, c'est en partie pour être entraînés dans le film (ou dans la fiction, s'il y en a une), mais c'est également pour *apprécier* comme telle la machinerie qui les entraîne¹: ils diront, justement quand ils ont été entraînés, que le film était « bon », qu'il était « bien fait » (on le dit aussi d'un corps harmonieux).

On voit que le fétichisme, au cinéma comme ailleurs, est très lié au bon objet. Le fétiche a pour fonction de restaurer celui-ci, que menace dans sa « bonté » (« *goodness* » au sens de Mélanie Klein) l'effrayante découverte du manque. Grâce au fétiche qui couvre la blessure et devient lui-même érogène, l'objet tout entier redevient désirable sans trop de peur. De semblable façon, l'institution cinématographique entière est comme *recouverte* d'un vêtement mince et omniprésent, accessoire excitant à travers lequel on la consomme: l'ensemble de son outillage et de ses tours — et pas seulement la pellicule, la « petite peau », dont on a eu raison de parler à ce propos² —, de cet outillage qui a *besoin* du manque pour s'y enlever par contraste, qui ne l'affirme cependant que dans la mesure où il le fait oublier, et qui enfin (troisième volte) a besoin tout autant qu'on ne l'oublie pas, de peur que l'on oublie du même coup que c'est lui qui l'a fait oublier.

Le fétiche, c'est le cinéma en son état *physique*. Un fétiche est toujours matériel: dans la mesure où l'on est capable d'y suppléer par les seules forces du symboli-

1. J'ai étudié ce phénomène un peu plus longuement dans « Trucage et Cinéma » (tome II des *Essais sur la signification au cinéma*).

2. Roger DADOUN, p. 109 du n° 8 (décembre 1972) de *Littérature* (Larousse), dans « ' King Kong ' : du monstre comme dé-monstration ». — O. MANNONI, p. 180 de *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*.

que, c'est justement que l'on n'est plus fétichiste. Il importe de rappeler ici que le cinéma, de tous les arts, est celui qui engage l'équipement le plus important et le plus complexe; la dimension du « technique » y est plus envahissante qu'ailleurs. C'est (avec la télévision) le seul art qui soit aussi une industrie, ou du moins qui le soit d'emblée. (Les autres le deviennent après coup : la musique par le disque ou la cassette, le livre par les gros tirages ou les trusts d'édition, etc.) Seule l'architecture, à cet égard, lui ressemble un peu : il y a des « langages » qui sont plus *lourds* que d'autres, plus dépendants d'un *hardware*.

En même temps qu'il localise le pénis, le fétiche représente par synecdoque le corps entier de l'objet en tant qu'il est désirable. De même, l'intérêt pour l'outillage et pour la technique est le représentant privilégié de *l'amour du cinéma*.

La loi est ce qui permet le désir : l'outillage cinématographique est cette instance grâce à laquelle l'imaginaire se retourne en symbolique, grâce à laquelle l'objet perdu (l'absence du filmé) devient la loi et le principe d'un signifiant spécifique et institué.

Car il est aussi, dans la structure du fétiche, un autre point où Mannoni insiste à juste titre, et qui concerne directement mon entreprise d'aujourd'hui. Parce qu'il tente de désavouer le témoignage des sens, le fétiche témoigne que ce témoignage a bien été *enregistré* (comme une bande mise en mémoire). Le fétiche n'est pas instauré parce que l'enfant croit encore que sa mère a un pénis (= ordre de l'imaginaire), car s'il le croyait encore pleinement, comme « avant », il n'aurait pas besoin de fétiche. Il est instauré parce que l'enfant, désormais, « sait bien » que sa mère n'a pas de pénis. En d'autres termes, le fétiche n'a pas seulement valeur de désaveu, mais aussi *valeur de connaissance*.

C'est pourquoi, comme je le disais à l'instant, le fétichisme de la technique cinématographique se développe particulièrement chez les « connaisseurs » du cinéma. C'est pourquoi aussi le théoricien du cinéma conserve forcément en lui — au prix d'un nouveau retournement qui le mène à interroger la technique, à symboliser le fétiche, donc à le maintenir tout en le dissolvant — cet intérêt pour l'outillage sans lequel il ne serait pas motivé à l'étudier.

Cet outillage, en effet, n'est pas seulement physique (= fétiche proprement dit); il a aussi ses empreintes discursives, ses prolongements dans le texte même du film. Ici se manifeste le mouvement propre à la théorie : lorsqu'elle passe de la fascination du technique à l'étude critique des différents *codes* qu'autorise cet outillage. Le *souci du signifiant*, au cinéma, procède d'un fétichisme qui s'est placé le plus possible sur son versant de connaissance. Si l'on reprend la formule par laquelle Octave Mannoni définit le désaveu (= « Je sais bien... mais quand même »), l'étude du signifiant est une position libidinale qui consiste à affaiblir le « mais quand même » et à profiter de cette épargne énergétique pour creuser davantage le « Je sais bien », qui va devenir ainsi : « Je ne sais rien du tout mais je désire savoir. »

Tout comme les autres structures psychiques qui sont au fondement du cinéma, le fétichisme n'intervient pas seulement dans la constitution du signifiant, mais aussi dans telles ou telles de ses configurations plus particulières. Nous avons cette fois les *cadriages*, et aussi certains *mouvements d'appareil* (ces derniers peuvent d'ailleurs se définir comme des modifications progressives du cadrage).

Le cinéma à sujet directement érotique (et ce n'est pas un hasard) joue volontiers sur les limites du cadre et sur les dévoilements progressifs, au besoin incomplets, que permet la caméra quand elle bouge. La censure a ici son mot à dire : censure des films et censure au sens de Freud. Que ce soit sous forme statique (cadrage) ou dynamique (mouvements d'appareil), le principe est le même : il s'agit de parier à la fois sur l'excitation du désir et sur sa rétention (qui en est le contraire et pourtant la favorise), en faisant varier à l'infini, comme le permet justement la technique des studios, l'emplacement exact de la *frontière* qui stoppe le regard, qui met fin au « vu », qui inaugure la plongée (ou la contre-plongée) plus ténébreuse vers le non-vu, vers le deviné. Le cadrage et ses déplacements (qui déterminent l'*emplacement*) sont par eux-mêmes des « suspenses », d'ailleurs fort utilisés dans les films à suspense, et ils le restent en dehors d'eux. Ils ont une affinité interne avec la mécanique du désir, de ses retardements, de ses relances, et ils la conservent en dehors des séquences érotiques (la seule différence tient au *quantum* qui est sublimé et à celui qui ne l'est pas). La façon dont le cinéma, avec ses cadrages promeneurs (promeneurs comme le regard, comme la caresse), trouve le moyen de dévoiler l'espace a quelque chose à faire avec une sorte de déshabillage permanent, de strip-tease généralisé, un strip-tease moins direct mais plus perfectionné car il permet aussi de rhabiller l'espace, de soustraire à la vue ce qu'il avait d'abord montré, de *reprendre* et pas seulement de retenir (comme l'enfant au moment de la naissance du fétiche, l'enfant qui a déjà vu mais dont le regard fait bien vite marche arrière) : strip-tease troué de « flash-back », de séquences inversées qui relancent ensuite d'autant mieux. — On peut rapprocher aussi de ces procédures de voilement-dévoilement certaines « ponctuations » cinématographiques, surtout lorsqu'elles sont lentes et que le souci du dosage et de l'attente s'y marque fortement (ouverture et fermeture progressives en fondu, iris, fondus-enchaînés très « étirés » comme ceux de Sternberg)¹.

« THÉORISER », DIT-IL... (CONCLUSION PROVISOIRE).

La constitution psychanalytique du signifiant de cinéma est un problème très vaste, qui comporte pour ainsi dire plusieurs « volets ». Je ne pourrai pas les examiner tous ici, et sans doute en est-il que je n'aurai même pas mentionnés.

Cependant, quelque chose m'annonce que (pour cette fois) je peux m'arrêter ici. Je voulais donner une première idée du champ même que j'aperçois, et, pour commencer, m'assurer que je l'apercevais en effet (je n'en ai pas été certain d'un seul coup).

1. En lisant cet article sur manuscrit, Thierry Kuntzel me fait remarquer que, dans ce paragraphe, je « tire » peut-être un peu trop du côté du fétichisme et de lui seul des figures filmiques qui reposent tout autant sur la *perversion cinématographique* en général : hypertrophie de la pulsion partielle percevante, avec ses mises en scène, ses progressions-rétentions, ses retards calculés, etc.

Cette objection me paraît juste (après coup). Il faudra y revenir. Le fétichisme, on le sait, est très lié à la perversion (cf. p. 49), bien qu'il ne l'épuise pas. D'où la difficulté.

Pour les effets cinématographiques que j'évoque ici (= jeux sur le cadrage et ses déplacements), l'élément proprement fétichiste me semble être la « *barre* », la limite de l'écran, la séparation du vu et du non-vu, l'« arrêt » du regard. Dès qu'on envisage le vu ou le non-vu plutôt que leur arête (leur bordure), on retrouve la perversion scopique elle-même, qui déborde le strict ressort du fétiche.

Je vais à présent me retourner sur cette étude elle-même, en tant que déploiement de mon rêve initial. La psychanalyse n'éclaire pas seulement le film, mais aussi les conditions de désir de celui qui s'en fait le théoricien. Dans toute entreprise analytique s'entremêle le fil d'une auto-analyse.

J'ai aimé le cinéma. Je ne l'aime plus. Je l'aime encore. Ce que j'ai voulu faire en ces pages, c'est tenir à distance, comme dans l'exercice scopique dont j'ai parlé, ce qui en moi (= en chacun) *peut* l'aimer : le conserver comme *questionné*. Comme questionneur, aussi, car à vouloir construire le film en objet de savoir, ce qu'on prolonge encore, par un degré supplémentaire de sublimation, c'est cette passion de voir qui faisait le cinéophile et l'institution mêmes. Passion d'abord indivise, tout entière occupée à préserver le cinéma comme bon objet (passion imaginaire, passion de l'imaginaire), et qui se répartit ensuite en deux désirs divergents et reconvergents dont l'un « regarde » l'autre : c'est la rupture théorique, et comme toutes les ruptures elle est encore un lien : celui de la théorie à son objet.

J'ai prononcé des mots comme « amour du cinéma ». J'espère que l'on m'aura compris. Il ne s'agit pas de les restreindre à leur sens usuel, comme lorsqu'on pense aux « rats de cinémathèques » ou aux « mac-mahoniens » fanatiques (qui nous offrent seulement des exemples grossis). Il ne s'agit pas non plus de retomber dans l'absurde opposition de l'affectif et de l'intellectuel. Il s'agit de se demander pourquoi beaucoup de gens vont au cinéma sans qu'on les y oblige, comment ils en arrivent à « assimiler » la règle de ce jeu, qui est fort complexe et assez récente dans l'histoire, comment ils deviennent eux-mêmes des rouages de l'institution. Pour qui se pose cette question, « aimer le cinéma » et « comprendre le film » ne sont plus deux aspects, étroitement entremêlés, d'une vaste machinerie socio-psychique.

Quant à celui qui regarde cette machine même (le théoricien désireux de connaître), j'ai dit qu'il était forcément sadique. Il n'y a pas de sublimation, c'est Freud qui y insiste, sans « désintringation des pulsions ». Le bon objet est passé du côté de la connaissance, et le cinéma devient un mauvais objet (double déplacement, qui favorise les reculs de la « science »). Le cinéma va être « persécuté », mais cette obstination est aussi une réparation (la posture de savoir est à la fois agressive et dépressive), une réparation de forme spécifique, propre au sémiologue : *restitution* au corps théorique de ce qui a été enlevé à l'*institution*, au code qui se trouve « étudié ».

Étudier le cinéma : quelle formule bizarre ! Comment le faire sans « casser » son image bienfaisante, tout cet idéalisme du film comme un « art » simple et plein, le septième du nom ? En cassant le jouet, on le perd, c'est la position du discours sémiotique : il se nourrit de cette perte, il met à sa place le progrès espéré d'une connaissance : c'est un inconsolable qui se console, qui se prend par la main pour aller au travail. Les objets perdus sont les seuls que l'on ait peur de perdre, et le sémiologue est celui qui les retrouve *par l'autre côté* : « Il n'y a de cause que de ce qui cloche. »

CHRISTIAN METZ.

Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.