



HAL
open science

Cinéma analytique et transfert : l'expérience spectatorielle dans "Persona" et "L'Heure du loup" de Bergman et "Antichrist", "Melancholia" et "Nymphomaniac" de Von Trier

Anaïs Cabart

► **To cite this version:**

Anaïs Cabart. Cinéma analytique et transfert : l'expérience spectatorielle dans "Persona" et "L'Heure du loup" de Bergman et "Antichrist", "Melancholia" et "Nymphomaniac" de Von Trier. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III; Université de Montréal (1978-..), 2017. Français. NNT : 2017BOR30039 . tel-01743782

HAL Id: tel-01743782

<https://theses.hal.science/tel-01743782>

Submitted on 26 Mar 2018

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

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

Université Bordeaux Montaigne
École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

En cotutelle avec

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS (HISTOIRE, THEORIE, PRATIQUE)

option ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

Cinéma analytique et transfert

*L'expérience spectatorielle dans Persona et
L'Heure du loup de Bergman et Antichrist,
Melancholia et Nymphomaniac de Von Trier*

Présentée et soutenue publiquement le 2 décembre 2017 par

Anaïs Cabart

Sous la direction de Pierre Beylot et Silvestra Mariniello

Membres du jury

Pierre Beylot, Professeur des Universités, Université Bordeaux Montaigne

Silvestra Mariniello, Professeure titulaire, Université de Montréal

Cécile Croce, Maître de conférences HDR, Université Bordeaux Montaigne

Vincent Lowy, Professeur des Universités, Directeur de l'ENS Louis-Lumière

Maxime Scheinfeigel, Professeure des Universités, Université Paul Valéry Montpellier 3

Luc Vancheri, Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2

Résumé

Le développement simultané du cinéma et de la psychanalyse a donné lieu à de nombreuses études confrontant et associant ces deux sphères. Cette thèse interroge plus particulièrement le transfert comme phénomène se manifestant dans la rencontre entre le spectateur et le film, et s'appuie sur les théories de psychanalyse jungienne. À partir de la prise en compte d'un cinéma analytique, associant réflexivité et thématique psychologique, l'hypothèse émise est celle de la présence de « psychés-films », facilitant l'étude du phénomène de transfert dans l'expérience spectatorielle. À travers leur construction spatiale et temporelle et par leur constitution figurale, ces « psychés-films » s'apparentent à des psychés projetées à l'écran et visuellement accessibles. Dans son acception jungienne, le transfert est un phénomène transpersonnel aux conséquences psychiques et physiques et qui engage deux individus dont les inconscients communiquent entre eux. En mettant en évidence les spécificités d'un tel phénomène au cinéma, cette thèse interroge la possibilité d'envisager un inconscient propre au film, notamment à l'aide de théories d'esthétique du cinéma, et les conséquences éventuelles, dans le corps et dans la psyché, d'une rencontre transférentielle entre le spectateur et le film. Afin d'étudier la possibilité d'un transfert dans l'expérience spectatorielle, cinq films interprétables en tant que « psychés-films » sont analysés sous un angle jungien : *Persona* et *L'Heure du loup*, réalisés par Ingmar Bergman et *Antichrist*, *Melancholia* et *Nymphomaniac*, réalisés par Lars von Trier. Pour ce faire, cette recherche s'effectue suivant des perspectives psychanalytique (Jung, Ferenczi, Freud, Abraham et Török), esthétique (Brenz, Lefebvre, Vancheri) et philosophique (Damasio, Derrida), et par la prise en compte d'un spectateur idéal.

Mots-clefs : Psychanalyse jungienne / psychologie analytique ; Transfert ; Expérience spectatorielle ; Inconscient personnel et inconscient collectif ; Esthétique ; Emotions ; Analyse figurale ; Images archétypiques et symboliques ; Ingmar Bergman ; Lars von Trier

Abstract

The simultaneous development of cinema and psychoanalysis led to many studies confronting and associating these two fields. This thesis examines more specifically transference as a phenomenon arising in the encounter between spectator and film, and is based on Jungian psychoanalytic theories. Considering an analytic cinema, which associates reflexivity and psychological themes, I hypothesised the existence of “psyche-films”, enabling the study of the psychoanalytic transference within spectator’s experience. Through their spatial and temporal constructions and their figural composition, these “psyche-films” are akin to psyches projected on screen and visually accessible. According to Jung, transference is a transpersonal phenomenon with psychological and physical consequences, involving two individuals whose unconscious communicate together. Bringing out the characteristics of such a phenomenon, this thesis explores the possibility of considering the film’s own unconscious, in particular with the help of film aesthetics theories, and questions the consequences, inside body and psyche, that might be caused by the transferential encounter between spectator and film. In order to study the possibility of such a transference in the spectator’s experience, five films regarded as “psyche-films” are analysed using a Jungian perspective: *Persona* and *Hour of the Wolf*, directed by Ingmar Bergman and *Antichrist*, *Melancholia* and *Nymphomaniac*, directed by Lars von Trier. To this end, this research is performed using psychoanalytic (Jung, Ferenczi, Freud, Abraham and Török), aesthetic (Brenz, Lefebvre, Vancheri) and philosophical (Damasio, Derrida) perspectives, and considering an ideal spectator.

Keywords: Jungian psychoanalysis; Transference; Spectator’s experience; Personal unconscious and collective unconscious; Aesthetic; Emotion; Figural analysis; Archetypal and symbolic images; Ingmar Bergman; Lars von Trier

Remerciements

Je tiens, dans un premier temps, à remercier mon directeur et ma directrice qui m'ont accompagnée et guidée avec attention dans ce travail de recherche. Je remercie Pierre Beylot de sa lecture attentive, de ses conseils éclairés et de m'avoir laissée travailler en toute liberté. Je remercie Silvestra Mariniello de son écoute bienveillante, de sa générosité et de sa grande disponibilité. Leur niveau d'exigence, leur soutien constant et leur ouverture d'esprit ont été déterminants dans la réalisation et l'aboutissement de mon projet de recherche.

Mes remerciements s'adressent également à Cécile Croce, Vincent Lowy, Maxime Scheinfeigel et Luc Vancheri qui ont accepté d'évaluer mon travail et d'échanger autour de mes recherches, en me faisant l'honneur de participer au jury de soutenance.

Je souhaite remercier les équipes de recherche MICA et CLARE de l'Université Bordeaux Montaigne et le département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal de m'avoir accueillie au sein de leurs équipes. Ce travail n'aurait pas été possible sans le soutien de ces deux universités qui m'ont permis, grâce aux bourses de recherche et aides financières de la FESP et de L'IdEx, de me consacrer entièrement à l'élaboration de ma thèse.

Je remercie Nathalie Clone, Martin Koppe et Danny Morgant pour les relectures et le soutien technique, ainsi que Mélodie Aubrée pour sa maîtrise du suédois.

Merci à Vincent Lowy, Ornella Marc et Aurore Renaut pour les moments de détente *afterwork*. Nancy aurait été bien fade sans vous.

Merci à ma famille sans qui ce travail n'existerait pas et qui m'a soutenue et encouragée tout au long de ces années. À ma mère Laure, à mon père Christian et à ma sœur Mathilde qui m'a logée, nourrie et supportée pendant les derniers mois.

Je remercie chaleureusement mes amis pour le soutien moral.

À toi qui m'a apporté répit et légèreté, qui a collaboré directement ou indirectement à cette thèse, mes remerciements les plus sincères.

Table des matières

| | |
|---|-----|
| Résumé..... | iii |
| Abstract | iv |
| Remerciements | v |
| Table des matières | vii |
| Introduction..... | 1 |
| Première partie. Le transfert, de la psychanalyse au cinéma | 41 |
| Chapitre 1. Caractéristiques des différents espaces hétérotopiques impliqués dans les expériences filmiques et transférentielles..... | 45 |
| 1.1. Espace extérieur de la rencontre | 47 |
| 1.1.1. La salle de cinéma et le cabinet de l’analyste | 48 |
| 1.1.2. Mise en abyme de la position spectatorielle et ses similitudes avec les positions d’analyste et d’analysant..... | 51 |
| 1.2. Espace intérieur..... | 60 |
| 1.2.1. Transfert comme déplacement de contenus inconscients | 61 |
| 1.2.1.1. Définitions de l’inconscient : source de contenus psychiques et de rêves..... | 63 |
| 1.2.1.2. Espaces de projection..... | 72 |
| 1.2.2. Formation de cryptes comme lieux du transfert..... | 83 |
| 1.3. Espace corporel | 89 |
| 1.3.1. Le corps du film et celui du spectateur | 89 |
| 1.3.2. Le corps du cinéma, lieu de la troisième image | 92 |
| L’espace hétérotopique du cinéma analytique..... | 94 |
| Chapitre 2. Rapprochement des caractéristiques temporelles des expériences cinématographiques et transférentielles..... | 95 |
| 2.1. Hétérochronies impliquées par le cinéma et par l’analyse | 96 |
| 2.1.1. Temporalité des séances..... | 97 |
| 2.1.2. Temps ressenti par les protagonistes..... | 101 |
| 2.1.3. Temps du récit et de l’histoire..... | 108 |
| 2.2. Temporalité du transfert | 113 |
| 2.2.1. Faire advenir l’origine : le prologue de <i>L’Heure du loup</i> | 114 |
| 2.2.2. L’instant kairique de surgissement du transfert et son impossible répétition | 120 |
| 2.2.2.1. Passage et accomplissement..... | 120 |
| 2.2.2.2. Efficacité de la parole et de l’action | 122 |

| | | |
|----------|--|-----|
| 2.2.2.3. | Répétition impossible..... | 124 |
| 2.2.2.4. | La répétition au service d'un nouveau discours : l'ouverture de <i>Nymphomaniac</i> 129 | |
| 2.2.2.5. | Le transfert comme événement de l'expérience spectatorielle | 134 |
| 2.2.3. | Apparition d'une troisième image comme événement de l'expérience du transfert au cinéma | 137 |
| | La dimension hétérochronique du cinéma analytique | 141 |
| | Le cinéma analytique..... | 143 |
| | Deuxième partie. Les « psychés-films » du cinéma analytique : une construction spatiotemporelle propice au transfert..... | 145 |
| | Chapitre 3. Construction temporelle des « psychés-films » : la temporalité de l'inconscient au sein des images | 149 |
| 3.1. | Le passé raconté : la « psyché-film » se confie | 150 |
| 3.1.1. | La parole d'Alma dans <i>Persona</i> : contamination visuelle du présent par le passé . | 150 |
| 3.1.2. | Les surimpressions et les inserts extradiégétiques comme appels à une autre mémoire dans <i>Nymphomaniac</i> | 153 |
| 3.1.3. | Double subjectivité du souvenir de Johan dans <i>L'Heure du loup</i> | 155 |
| 3.1.4. | Remémoration d'images antérieures : l'accident d' <i>Antichrist</i> et le rêve de <i>Melancholia</i> | 157 |
| 3.2. | Les temporalités subjectives du conscient et de l'inconscient personnel | 162 |
| 3.2.1. | Chronos : le temps chronologique et le conscient..... | 162 |
| 3.2.2. | Inconscient personnel | 165 |
| 3.2.2.1. | Le flash-back unique..... | 167 |
| 3.2.2.2. | Composition temporelle des images..... | 178 |
| 3.3. | Aiôn : la temporalité cyclique de l'inconscient collectif..... | 185 |
| 3.3.1. | <i>Persona</i> : Histoire collective occidentale..... | 196 |
| 3.3.2. | <i>Melancholia</i> : l'œuvre mélancolique..... | 201 |
| | La temporalité des « psychés-films » | 211 |
| | Chapitre 4. Mise en place de mécanismes relationnels dans la formation des « psychés-films » 213 | |
| 4.1. | Les marques métadiscursives : de l'identification à l'introjection | 216 |
| 4.1.1. | Le miroir et le regard caméra | 218 |
| 4.1.2. | Dispositifs et appareils | 226 |
| 4.2. | Le point de vue objectif orienté au service d'un espace mental : entre identification cinématographique primaire et expression d'une intériorité..... | 230 |
| 4.2.1. | La caméra portée de Lars von Trier | 231 |

| | | |
|-------------|---|-----|
| 4.2.2. | Les mouvements de caméra de <i>L'Heure du loup</i> | 236 |
| 4.3. | Du visage à l'affect : identification et projection | 240 |
| 4.3.1. | Gros plan et espace mental..... | 241 |
| 4.3.2. | Projection | 249 |
| | Les espaces des « psychés-films » | 257 |
| | Les « psychés-films » et le transfert..... | 258 |
| | Troisième partie. La rencontre des inconscients du film et du spectateur..... | 259 |
| Chapitre 5. | De l'archétype à la figure | 263 |
| 5.1. | Les archétypes de l'inconscient collectif | 266 |
| 5.1.1. | Les images archétypiques : la notion de symbole chez Jung | 269 |
| 5.1.2. | Les archétypes et le transfert..... | 279 |
| 5.2. | Le personnage du spectre à l'archétype | 285 |
| 5.2.1. | Spectralité..... | 285 |
| 5.2.2. | Figures archétypiques | 288 |
| 5.3. | Fusion et confrontation dans les « psychés-films » bergmaniennes | 299 |
| 5.3.1. | <i>Persona</i> : la fusion de l'ombre et de la persona..... | 300 |
| 5.3.1.1. | Scène de rencontre de nuit entre les deux femmes | 308 |
| 5.3.1.2. | Scène de rencontre avec le mari..... | 309 |
| 5.3.2. | <i>L'Heure du loup</i> : la confrontation de l'anima et de l'animus | 311 |
| 5.3.3. | Les figures archétypiques trieriennes | 316 |
| | Les archétypes objectivés..... | 318 |
| Chapitre 6. | Le transfert agissant | 319 |
| 6.1. | Le processus d'individuation de la « psyché-film » | 320 |
| 6.1.1. | <i>Joe's Journey</i> : le voyage de l'héroïne de <i>Nymphomaniac</i> | 324 |
| 6.1.1.1. | Séparation du féminin..... | 325 |
| 6.1.1.2. | Identification avec le masculin..... | 326 |
| 6.1.1.3. | La route des épreuves | 327 |
| 6.1.1.4. | La bénédiction illusoire du succès..... | 329 |
| 6.1.1.5. | Les femmes fortes peuvent dire non | 329 |
| 6.1.1.6. | L'initiation et la descente vers la déesse..... | 330 |
| 6.1.1.7. | Le désir urgent de se reconnecter avec le féminin | 330 |
| 6.1.1.8. | Guérir la séparation mère/fille..... | 331 |
| 6.1.1.9. | Trouver l'homme intérieur avec le cœur | 331 |
| 6.1.1.10. | Au-delà de la dualité | 332 |

| | | |
|----------|--|-----|
| 6.1.2. | <i>L'Heure du loup</i> : variation sur <i>La Flûte enchantée</i> | 333 |
| 6.1.3. | Le pré-générique de <i>Persona</i> | 337 |
| 6.1.4. | Le processus d'individuation du film dans la psyché du spectateur | 348 |
| 6.2. | Le transfert dans l'expérience spectatorielle : un phénomène physique ? | 351 |
| 6.2.1. | Transfert, émotions, corps | 352 |
| 6.2.1.1. | « Au commencement était l'émotion » | 353 |
| 6.2.1.2. | Fascination et sidération | 363 |
| 6.2.2. | L'incorporation dans le phénomène de transfert au cinéma : à propos d' <i>Antichrist</i> , du prologue au film d'horreur..... | 367 |
| 6.2.2.1. | Le corps objet d' <i>Antichrist</i> : de la laideur à l'abjection | 368 |
| 6.2.2.2. | Le corps-à-corps d' <i>Antichrist</i> et du spectateur | 372 |
| 6.2.2.3. | Incorporation et transfert | 377 |
| | Le transfert agissant..... | 379 |
| | La rencontre émotionnelle de l'inconscient du film et de celui du spectateur | 380 |
| | Conclusion | 383 |
| | Bibliographie | 393 |
| | Cinéma..... | 393 |
| | Histoire, esthétique et théories du cinéma..... | 393 |
| | Ouvrages..... | 393 |
| | Articles..... | 396 |
| | Cinéma et psychanalyse | 397 |
| | Ouvrages..... | 397 |
| | Articles..... | 399 |
| | Psychanalyse | 400 |
| | Psychanalyse jungienne..... | 400 |
| | Autres approches | 403 |
| | Philosophie | 406 |
| | Littérature..... | 410 |
| | Sites internet | 410 |
| | Filmographie..... | 411 |
| | Fiches des films du corpus..... | 413 |
| | <i>Persona</i> | 413 |
| | <i>L'Heure du loup</i> | 414 |
| | <i>Antichrist</i> | 415 |

| | |
|---|-----|
| <i>Melancholia</i> | 416 |
| <i>Nymphomaniac</i> | 417 |
| Glossaire des termes psychanalytiques | 419 |
| Index..... | 423 |

Introduction

Une femme marche sur un morceau de verre et se blesse le pied, une autre savoure sa souffrance. Cette deuxième femme lève un voile translucide la séparant de l'écran et lance un regard caméra. La bande-son laisse entendre le bruit mécanique d'un projecteur de film en action et l'image semble se figer, simulant une pellicule bloquée dans le couloir de l'appareil : l'image craque et se consume. Plus tard, les visages des deux femmes sont fusionnés en une surprenante figure de double.

Par sa sophistication esthétique et le dispositif qu'il met en place, invoquant la psychanalyse jungienne¹ et la réflexivité cinématographique, le film *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) révèle deux axes négligés par les études psychanalytiques du cinéma : l'approche jungienne et le phénomène de transfert.

Les deux titres pressenti et effectif du film, qui aurait dû s'appeler *Cinematograph*, annoncent son contenu. D'une part, le titre pressenti augure de la triple réflexivité de l'œuvre, à la fois thématique – par la mise en scène du monde du cinéma – citationnelle – par les références à des œuvres théâtrales, littéraires et cinématographiques – et formelle – par les rimes visuelles et thématiques, favorisant la mise en place d'un dédoublement. D'autre part, le titre officiel, *Persona*, est un terme issu du latin *per sonare* signifiant « parler à travers » et désignant le masque des acteurs de théâtre romain. Ce masque avait deux fonctions : il offrait au comédien l'apparence du personnage qu'il incarnait et il amplifiait la voix afin qu'elle soit audible par les spectateurs. Un tel masque était également utilisé par les tragédiens grecs qui le nommaient *prosopon*, terme signifiant « visage » ou encore « figure humaine ». Insistant sur le caractère illusoire de l'œuvre à travers une référence au jeu des actrices, le titre du film *Persona*, tout comme *Cinematograph*, présage de sa réflexivité.

Par ailleurs, le titre *Persona* annonce la dimension psychanalytique de l'œuvre. En psychologie analytique, discipline instaurée par Carl Gustav Jung, le terme *persona* est repris pour désigner le masque social que chacun doit porter afin de répondre aux exigences de la société. Ce concept et son contraire, dénommé *ombre*, sont mis en scène dans le film à travers leurs incarnations par les deux personnages féminins qui s'opposent, se complètent et finissent par se contaminer. Cette contagion mentale qui se met en place entre les deux

¹ Ce que j'appelle psychanalyse jungienne est aussi connu sous les termes de psychologie analytique, de psychologie jungienne, ou d'analyse jungienne.

femmes présente aussi des points communs avec le phénomène de transfert psychanalytique. En effet, Jung définit le transfert comme un phénomène transpersonnel basé sur la projection réciproque de contenus psychiques. Par ailleurs, dans son ouvrage synthétique sur le transfert, considéré à partir des acceptions issues des différentes écoles psychanalytiques, Michel Neyraut² le définit comme une combinaison de mécanismes d'identification, de projection, d'introjection et de fusion. Ainsi, le phénomène transférentiel correspond à des projections et introjections réciproques de contenus psychiques entre deux individus ainsi qu'à des identifications de contenus psychiques personnels avec ceux de l'autre et inversement, au point que les deux individus se contaminent psychiquement et émotionnellement.

Malgré les nombreuses analyses dont il fait l'objet et qui évoquent sa référence jungienne, le film *Persona* n'a que rarement été étudié sous le prisme de la psychanalyse jungienne : l'influence de Jung est généralement présentée comme une simple allusion aux concepts de persona et de personnalité double. Pourtant, dans *Persona*, une situation similaire à celle d'une cure psychanalytique s'établit entre les deux femmes, Alma et Elisabet, dont l'une se confie pendant que l'autre écoute. Bien que chacune prenne une position assimilable à la fois à celle de l'analyste (la thérapeute) et à celle de l'analysante (la patiente), sans pour autant ne jamais correspondre pleinement à l'une d'entre elles, la contamination psychique qui se produit entre les deux femmes pourrait être de l'ordre du transfert. Outre sa dimension transpersonnelle, ce phénomène, envisagé dans son acception jungienne, peut se produire lors de toute rencontre avec autrui, ne se réduisant pas à la relation patient-thérapeute. Tout comme le transfert qui est un rapport croisé entre les instances contraires que sont les conscients et les inconscients des deux individus entre lesquels il se met en place, le processus d'individuation, qui est le but de l'analyse jungienne, correspond à la conjonction des opposés composant la psyché afin de former la totalité. Envisageant les deux femmes comme les incarnations des archétypes jungiens de l'ombre et de la persona, leur confrontation et leur réunion pourraient être considérées comme un signe du processus d'individuation du film alors appréhendé comme entité psychique. La fusion d'Alma et Elisabet, scénaristique tout autant qu'esthétique, pourrait ainsi s'apparenter à un transfert entre les deux personnages, tout en témoignant du processus d'individuation du film. Enfin, à travers le caractère réflexif de l'œuvre, les deux personnages, mettant en abyme la position spectatorielle, pourraient révéler les similitudes entre les positions d'analyste et d'analysant et celles du spectateur et du film. Par sa forte réflexivité et la représentation d'archétypes jungiens incarnés qui se confrontent et

² M. Neyraut, *Le Transfert. Étude psychanalytique*, Paris : Puf 1974.

fusionnent, *Persona* exacerbe les liens entre le cinéma, la psychanalyse jungienne et le phénomène de transfert.

Cinéma et psychanalyse (état des lieux)

L'émergence simultanée du cinéma et de la psychanalyse a suscité de nombreuses études confrontant et associant ces deux sphères³. Dès leurs débuts, le thème de la psychanalyse inspire les scénaristes, notamment dans le cinéma allemand⁴, alors que le cinéma surréaliste⁵ des années 20 cherche à créer des films respectant les lois de l'inconscient. Après la Seconde Guerre Mondiale, les scénarios psychanalytiques se multiplient, particulièrement aux États-Unis. Il semblerait que « [l']inconscient [soit] devenu plus à la mode pour expliquer les actes d'un homme que la volonté de Dieu ou la volonté humaine »⁶. Marc Vernet constate à ce propos que la psychanalyse fournit « un nouvel alibi à la structure du film narratif américain », justifiant « à la fois la démarche du film (énigme, récurrence, solution finale, etc.) et les actes des personnages »⁷. Les scénarios psychanalytiques proposent majoritairement des conflits de type œdipien car « le meurtre du père [...] permet d'embrayer sur une intrigue de type policier »⁸. Cependant, le cinéma ne se contente pas de représenter la cure psychanalytique ou d'expliquer les agissements des personnages par des concepts freudiens, il met aussi en image leurs souvenirs traumatisants, rêves et fantasmes. Toutefois, ces représentations scénaristiques et formelles vulgarisent généralement les concepts psychanalytiques auxquels elles font appel.

Francesco Casetti⁹ relève trois voies récurrentes caractérisant les études psychanalytiques du cinéma depuis 1945. La première méthode, obsolète, consiste à faire l'analyse du cinéaste à travers son œuvre, en y recherchant des signes permettant de déceler un contenu caché. Le cinéaste prend alors la place de l'analysant, le film devient son témoignage et le spectateur s'improvise psychanalyste. Dans une perspective freudienne, les films sont considérés en partie comme des productions de l'inconscient du cinéaste.

³ La naissance du cinéma et celle de la psychanalyse sont généralement datées à la fin du XIX^e.

⁴ Voir notamment *Le Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920) ; *Docteur Mabuse, le joueur* (Fritz Lang, 1922) ; *Les Mystères d'une âme* (Georg Wilhelm Pabst, 1926).

⁵ Voir notamment *La Coquille et le Clergyman* (Germaine Dulac, 1928) ; *L'Étoile de mer* (Man Ray, 1928) ; *Un chien andalou* (Luis Buñuel et Salvador Dalí, 1929).

⁶ M. Taconet, « Le thème de la folie dans le cinéma américain », in : *Cinéma*, n°189, juillet-août 1974, p. 80.

⁷ M. Vernet, « Freud : effets spéciaux – Mise en scène : U.S.A. », in : *Communications*, n°23, 1975/1, p. 233.

⁸ *Ibid.*, p. 230.

⁹ F. Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris : Armand Colin, 1999, pp. 177-196.

La deuxième voie vise à repérer les ressemblances entre le rêve et le film afin de comprendre ce qu'il dit de lui-même, sur lui-même et par lui-même. Alors que la position du spectateur est propice à l'abandon psychologique, Serge Lebovici constate que le film est un moyen d'expression similaire à la pensée onirique : leurs langages sont proches, leurs images ne sont pas unies par des liens spatiotemporels et des « rapports de contiguïté, d'imagination »¹⁰ remplacent le principe causal. L'auteur note également que des processus d'identification et de projection se mettent en place dans les deux expériences. Au sein de l'expérience cinématographique, Casetti déduit de la mise en place de ces deux mécanismes, la « présence de véritables transferts avec le spectateur filmique »¹¹. Néanmoins, avec ces deux premières méthodes, les théoriciens du cinéma ne prennent pas en compte la dimension psychanalytique de l'expérience spectatorielle.

La troisième méthode relevée par Casetti consiste à expliquer les identités de fonctionnement entre le cinéma et le dispositif psychique, à l'aide de théories lacaniennes. La relecture de Sigmund Freud par Jacques Lacan dans les années 70 met en place une connexion entre les phénomènes psychiques et linguistiques : alors que selon Lacan, l'inconscient est structuré comme un langage, les films et l'inconscient parleraient le même langage. Le cinéma est alors considéré comme un dispositif psychique de substitution, comme le décrit notamment Jean-Louis Baudry, « une sorte d'appareil psychique substitutif répondant au modèle défini par l'idéologie dominante »¹². Ainsi, selon Félix Guattari¹³, le cinéma serait un outil de manipulation de l'inconscient, au même titre que la psychanalyse freudo-lacanienne. Pour Christian Metz¹⁴, le dispositif cinématographique peut reproduire les moments-clefs de la formation du Moi. Selon l'auteur, le cinéma met en jeu trois concepts psychanalytiques. Outre le voyeurisme et le fétichisme, l'expérience spectatorielle impliquerait une identification au miroir. La psychanalyse lacanienne est ainsi utilisée comme un instrument au service de la compréhension des relations métapsychologiques évoluant entre le sujet-percevant et l'objet-cinéma. Comme la majorité de celles qui suivront, cette théorie se concentre principalement sur le concept d'identification comme l'a théorisé Lacan en psychanalyse. Ainsi, Metz transpose ce concept au cinéma, appréhendant l'écran comme un miroir duquel le spectateur est absent. Il développe deux types d'identification

¹⁰ S. Lebovici, « Psychanalyse et cinéma », in : *Revue Internationale de Filmologie* n°5, 1949, p. 50.

¹¹ F. Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, op. cit., p. 179.

¹² J.-L. Baudry, *L'Effet cinéma*, Paris : Éditions Albatros, 1978, p. 26.

¹³ F. Guattari, « Le Divan du pauvre », in : *Communications*, n°23, 1975/1, p. 101.

¹⁴ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire, psychanalyse et cinéma*, Paris : Christian Bourgois, [1977] 2002.

cinématographique : l'une dite primaire, qui se fait au regard propre, et l'autre secondaire, se mettant en place avec les personnages et le récit. Bien que selon l'auteur, certains choix esthétiques marqués réveillent le spectateur et lui « appren[nent] (comme la cure) ce qu'[il] savai[t] déjà »¹⁵, il précise également qu'au cinéma, l'absence de divan réprime le transfert véritable¹⁶. Cette remarque, aussi pertinente puisse-t-elle être dans une approche freudienne ou lacanienne, perd tout son sens dès lors que le transfert est envisagé dans le cadre d'une analyse jungienne, où analyste et analysant sont assis face à face et se regardent.

Enfin, toujours suivant cette troisième méthode, il existe des approches qui s'intéressent aux processus de signification activés au cinéma, par le film et les figures qu'il élabore, plutôt que par le dispositif cinématographique. Ainsi, à travers l'analyse de séquences de films américains, principalement d'Hitchcock, de Lang et de Minnelli, Raymond Bellour¹⁷ observe que le cinéma classique mobilise une structure basée sur des jeux de symétrie et de dissymétrie, de renvois et de ruptures, de répétitions et de variations, d'équilibre et de déséquilibre. Cette structure se met en place à l'aide de trois facteurs : les rimes (retour constant de plans ou de séquences aux caractéristiques identiques, soit au niveau formel, soit au niveau des contenus) ; les condensations et les déplacements (des plans intègrent en eux des caractéristiques auparavant disséminées ou réécrivent d'une autre manière les moments précédents) ; l'intervention de nombreux points de rupture (après des moments de déséquilibre apparaissent de nouvelles données).

À ces trois axes d'analyse relevés par Casetti, viennent s'ajouter les courants de théories féministes ainsi que d'autres études plus récentes s'appuyant sur différentes approches freudiennes, lacaniennes et jungiennes. Le courant des théories féministes dénonce le fait que le phallocentrisme de la société est alimenté par les productions cinématographiques. Les concepts psychanalytiques sont considérés comme des outils de domination masculine et permettent donc de mettre en évidence la situation de la femme dans l'ordre symbolique patriarcal¹⁸. Linda Williams remarque que dans le cinéma américain dominant, « “la femme en tant que femme” – c'est-à-dire comme sujet à part entière – ne se voit nulle part réfléchi sur l'écran »¹⁹. Pour Laura Mulvey, en scénarisant « le conflit

¹⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁷ R. Bellour, *L'Analyse du film*, Paris : Albatros, 1979.

¹⁸ L. Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », in : *Cinémaction. 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, n°67, 1993, p. 17.

¹⁹ L. Williams, « *Mildred Pierce*, la Seconde Guerre mondiale et la théorie féministe du cinéma », in : *Cinémaction. 20 ans de théories féministes sur le cinéma, op. cit.*, p. 114.

œdipien du point de vue masculin »²⁰, ce cinéma impose une masculinisation de la position spectatorielle. À l'aide de la psychanalyse, l'auteur démontre « comment l'inconscient de la société patriarcale structure la forme filmique même »²¹. Par l'identification cinématographique primaire, le spectateur comme la spectatrice seraient dans une position de voyeur « masculin » : à l'instar du personnage masculin, le spectateur regarderait la femme, passive. Par l'identification cinématographique secondaire au personnage principal actif masculin, le spectateur pourrait posséder la femme exhibée et ainsi échapper à l'angoisse de la castration. La spectatrice quant à elle, pour éviter de s'identifier au personnage féminin victime²², n'aurait d'autre choix que de ne pas s'identifier du tout ou de « masculiniser » sa position spectatorielle afin de s'identifier au personnage masculin principal²³. S'intéressant majoritairement au cinéma américain dominant, dans lequel la représentation des personnages féminins n'a rien à voir avec les femmes réelles²⁴, les théories féministes du cinéma n'invalident pas celles de l'identification cinématographique mais les mettent à contribution afin de dénoncer l'idéologie patriarcale dans laquelle s'inscrivent les films.

D'autres études plus récentes s'appuient sur différentes approches. Slavoj Žižek²⁵ s'aide du cinéma pour comprendre Lacan, alors que des théoriciens postlacaniens, tel Todd McGowan²⁶, interrogent la place du regard comme *objet a*²⁷ dans l'expérience spectatorielle. Dans une perspective freudienne, Murielle Gagnebin²⁸ appréhende l'œuvre cinématographique comme une créature vivante, se détachant de son auteur et entamant sa propre vie. L'œuvre devient alors un *Ego alter*, possédant son propre inconscient et parle « au spectateur d'une mère aux prises avec quelqu'un d'autre »²⁹. Enfin, depuis une dizaine

²⁰ B. Reynaud, « L'ombre d'un doute », in : *Cinémaction. 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, op. cit., p. 15.

²¹ L. Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », op. cit., p. 17.

²² T. Modleski, *Hitchcock et la théorie féministe. Les Femmes qui en savaient trop*, Paris : L'Harmattan, 2002.

²³ M.A. Doane, *The Desire to Desire. Woman's Film of the 1940s*, Bloomington : Indiana University Press, 1987.

²⁴ B. Reynaud, « L'ombre d'un doute », op. cit., p. 15.

²⁵ Voir notamment *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock* (dir.), Paris : Capricci, [1992] 2010 ; *Lacrimae rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, Paris : Éditions Amsterdam, 2005 ; *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs*, Paris : Actes Sud, 2010.

²⁶ Voir notamment T. McGowan et S. Kunkle (dir.), *Lacan and Contemporary Film*, New York : Other Press, 2004 ; T. McGowan, *The Impossible David Lynch*, New York : Columbia University Press, 2007 ; T. McGowan, *The Real Gaze : Film Theory After Lacan*, Albany : Suny Press, 2007 ; L.-P. Willis, « Traverser le fantasme : la radicalité de la spectature cinématographique contemporaine », in : *Écranopshère*, n°2, 2014.

²⁷ Selon Lacan, « [I]’objet a, dans le champ du visible, est le regard » c'est-à-dire qu'il provoque visuellement le désir (J. Lacan, *Séminaire XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Éditions du Seuil, 1973).

²⁸ M. Gagnebin, *Du divan à l'écran*, Paris : Puf, 1999, p. 145.

²⁹ M. Gagnebin, *En deçà de la sublimation. L'Ego alter*, Paris : Puf, 2011, p. 157.

d'années se développent des études psychanalytiques du cinéma revendiquant une approche jungienne. Jung avait exprimé son intérêt pour le cinéma expliquant qu'il offrait la possibilité au spectateur de « vivre sans danger [...] toutes les excitations, passions et fantasmes [...] refoulés »³⁰. Christopher Hauke remarque également l'attrait de Jung pour le cinéma, précisant que

« Jung était impressionné par ce que le cinéma offrait en termes d'images, de récits et de dynamiques du film [...] Dans une époque dominée par le matérialisme, où nous nous occupons encore mal de nos processus inconscients, de nos images et de nos rêves, le cinéma offre à la fois un moyen et un espace pour observer la psyché – presque littéralement en projection »³¹.

Psychanalyste jungien et réalisateur de films, Hauke s'intéresse aux processus créatifs ainsi qu'à ce que les films dévoilent de l'inconscient, en fonction des cultures et des époques. L'auteur s'interroge sur la manière dont « les films nous affectent psychologiquement en tant qu'individu, et comment cela nous affecte culturellement en tant qu'êtres sociaux collectifs »³². Dans une démarche similaire, la psychanalyste jungienne Patricia Berry³³ considère les films comme le reflet de la conscience moderne. D'autres théoriciens interprètent les films et leurs contenus comme des représentations de concepts jungiens. Ainsi en est-il de Donald Fredericksen³⁴, interprétant notamment le récit et les images de *Persona* comme l'illustration des dynamiques sombres et lumineuses de la personnalité. S'intéressant aux mythes, Terrie Waddell³⁵ analyse notamment la représentation de la figure du fripon divin au sein des films. Pour le psychanalyste jungien Luke Hockley,³⁶ les études cinématographiques, qui s'intéressent au film en tant que texte, doivent se faire sur le modèle de l'analyse jungienne des rêves, en considérant l'espace diégétique comme un espace

³⁰ « ...to experience without danger [...] all the excitements, passions, and fantasies [...] repressed... » (C. G. Jung, « The Spiritual Problem of Modern Man » (1931), in : *The Collected Works of C. G. Jung*, vol. 10, Princeton : Princeton University Press, 2014, para. 195. Je traduis).

³¹ « Jung was impressed by what cinema offered in terms of the imagery, narratives and the dynamics of film [...] In an era dominated by materialism, where our unconscious processes, our images and our dreams are still only poorly attended to, cinema offers both a means and a space to witness the psyche – almost literally in projection » (C. Hauke, *Jung and Film. Post-Jungian Takes on the Moving Image*, C. Hauke et I. Alister (dir.), Londres, New York : Routledge, 2001, pp. 1-2. Je traduis).

³² « ...films affect us psychologically as individuals, and how it affects us culturally as collective social beings » (C. Hauke, « Preface and acknowledgments », in : *Visible Mind. Movies, Modernity and the Unconscious*, Londres, New York : Routledge, 2014, p. xvii. Je traduis).

³³ P. Berry, « Image in motion », in : *Jung and Film, op. cit.*, pp. 70-80.

³⁴ D. Fredericksen, *Bergman's Persona*, Poznan : Adam Mickiewicz University Press, 2005.

³⁵ T. Waddell, *Mis/Takes. Archetype, Myth and Identity in Screen Fiction*, Londres, New York : Routledge, 2006, et T. Waddell, *Wild/Lives. Trickster, Place and Liminality on Screen*, Londres, New York : Routledge, 2009.

³⁶ L. Hockley, « Film noir. Archetypes or stereotypes? », in : *Jung and Film, op. cit.*, p. 179.

psychologique. À travers l'exemple des films noirs, Hockley situe les personnages, thèmes et images des films dans leur contexte archétypique : dans l'espace psychique que représente la ville, les investigations du détective dans le monde sous-terrain de la pègre sont interprétées comme une exploration de ses processus inconscients et l'esthétique suggère l'état désorienté de sa psyché. À travers son ouvrage *Rêves et cauchemars au cinéma*, Maxime Scheinfeigel réexamine les similitudes entre rêve et film. Outre l'approche freudienne, l'auteure s'appuie sur l'acception jungienne des rêves, qui sont constitués de « motifs prélevés sur un vieux fond historique et culturel propre aux sociétés humaines »³⁷. Elle constate ainsi que le rêve, dans sa conception jungienne, devient « l'idéal du cinéma, l'horizon même de son accomplissement comme mode d'exploration de la réalité mentale du monde »³⁸. John Beebe³⁹ souligne, quant à lui, la capacité de la représentation lumineuse à transformer un être humain en image de création artistique, manipulée esthétiquement par le réalisateur. Bien qu'il remarque que les personnages de film ne sont pas toujours des figures archétypiques, Beebe propose, afin de comprendre le film de manière psychologique, d'appréhender les différents personnages en tant que complexes qui feraient partie d'une seule personnalité dont les relations internes seraient en pleine mutation. Cette approche pour l'interprétation des films est aussi utilisée par Pierre Ringuette⁴⁰ dans une analyse d'*Elephant* (Gus van Sant, 2003) où l'auteur appréhende les différents personnages du film comme la représentation d'archétypes de l'inconscient collectif, et le film comme un espace psychique. Par ailleurs, certaines théories jungiennes du cinéma étudient l'expérience du spectateur. Ainsi, Greg Singh⁴¹ et Luke Hockley⁴² s'intéressent aux affects et émotions qui peuvent surgir dans l'expérience spectatorielle, provoqués par le film dans la psyché et le corps du spectateur. Hockley⁴³ propose alors le concept de troisième image afin de désigner la réponse émotionnelle non recherchée et spontanée qui pourrait émerger lors de la rencontre du spectateur et du film.

³⁷ M. Scheinfeigel, *Rêves et cauchemars au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2012, p. 7.

³⁸ *Ibid.*, p. 124.

³⁹ J. Beebe, « The anima in film », in : *Jung and Film, op. cit.*, pp. 208-225.

⁴⁰ P. Ringuette, « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie », in : *Le Cinéma, âme sœur de la psychanalyse*, M. Gaumond (dir.), Québec : L'instant même, 2005.

⁴¹ G. Singh, *Film After Jung. Post-Jungian Approaches to Film Theory*, Londres, New York : Routledge, 2009 ; G. Singh, *Feeling Film. Affect and Authenticity in Popular Cinema*, Londres, New York : Routledge, 2014.

⁴² L. Hockley, *Cinematic Projections. The Analytical Psychology of C.G. Jung and Film Theory*, Luton : University of Luton Press, 2001 ; L. Hockley, *Somatic Cinema. The Relationship between Body and Screen – A Jungian Perspective*, Londres, New York : Routledge, 2014 ; L. Hockley, *Frames of Mind. A Post-Jungian Look at Cinema, Television and Technology*, Bristol, Chicago : Intellect, 2007.

⁴³ L. Hockley, « The third image. Depth psychology and the cinematic experience », in : *Jung and Film II. The Return. Further Post-Jungian Takes on the Moving Image*, C. Hauke and L. Hockley (dir.), Londres, New York : Routledge, 2011, pp. 132-147.

Cette troisième image surgit comme le tiers co-créé dans le champ intersubjectif lors du transfert. Par ailleurs, Hockley remarque que le concept de transfert peut « aider à mieux comprendre la relation spectateur-écran »⁴⁴.

Deux lacunes : le phénomène de transfert et l'approche jungienne

Par ce rapide état des lieux des approches psychanalytiques du cinéma, deux principales lacunes ressortent d'un paysage théorique bien rempli. D'une part, le phénomène de transfert – pourtant essentiel à l'approche psychanalytique, « alpha et oméga de la méthode »⁴⁵ disait Carl Gustav Jung – a été négligé, principalement au profit du processus d'identification et de la comparaison du film au rêve. D'autre part, les théories de psychanalyse jungienne ont bien souvent été oubliées en faveur d'approches essentiellement freudiennes et lacaniennes. Néanmoins, depuis ces quinze dernières années, des psychanalystes et théoriciens jungiens s'intéressent au cinéma. Leurs études portent principalement sur ce que représentent le fond et la forme des films, et non sur l'expérience spectatorielle. Carl Gustav Jung, bien qu'en désaccord avec Sigmund Freud sur certains points essentiels, est l'un des pionniers de l'investigation de l'inconscient. La conceptualisation jungienne des images et la notion d'archétypes de l'inconscient collectif amènent à s'interroger sur la possibilité du surgissement d'un phénomène de transfert entre le film et son spectateur. Ces deux oublis semblent pouvoir s'expliquer, l'un par les caractéristiques du phénomène de transfert, l'autre par le rejet de la théorie jungienne, dû à son incompréhension.

Processus distinguant la cure psychanalytique des autres psychothérapies, le transfert est reconnu par toutes les écoles de psychanalyse comme la clef de voûte de la thérapie. Dans l'ouvrage de référence de Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, le terme transfert est défini comme « le processus par lequel les désirs inconscients s'actualisent sur certains objets dans le cadre d'un certain type de relation établi avec eux et éminemment dans le cadre de la relation analytique »⁴⁶. Le transfert est un phénomène qui se met en place entre deux individus, possédant chacun un inconscient propre qui communique avec celui de l'autre.

⁴⁴ Transference « can [...] help in gaining an understanding of the viewer–screen relationship » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 7. Je traduis).

⁴⁵ C. G. Jung, *Psychologie du transfert*, Paris : Albin Michel, [1946] 1980, pp. 24-25.

⁴⁶ J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, entrée « transfert », Paris : Puf, 1967, p. 492.

Pour qu'un tel phénomène se mette en place entre le spectateur et le film, ce dernier devrait posséder un inconscient. Selon le schéma bipartite introduit par la théorie freudienne, cet inconscient, soit provoquerait des réactions inconscientes de la part du spectateur, soit réagirait au transfert de contenus psychiques du spectateur. En effet, reprise par la majorité des théories psychanalytiques, la conceptualisation freudienne du transfert implique un contre-transfert, « essentiellement second et réactionnel »⁴⁷, correspondant aux réactions inconscientes de l'analyste, confronté aux sentiments inconscients de l'analysant. Au contraire, selon Jung, le transfert est un phénomène transpersonnel : il émerge dans la rencontre entre l'analysant et l'analyste, par des projections réciproques et simultanées de contenus inconscients personnels et collectifs.

L'inconscient défini par Jung diffère de l'inconscient freudien, assimilé à un réservoir de contenus personnels refoulés. Pour Jung, l'inconscient, qui « doit être regardé comme la totalité de tous les phénomènes psychiques privés de la qualité d'être conscients »⁴⁸, se divise en plusieurs couches, dont un inconscient personnel et un inconscient collectif. Ce dernier renferme « des propriétés qui n'ont pas été acquises par l'individu, qui sont héritées »⁴⁹ et correspond à

« cette part de la psyché inconsciente en l'homme qui, malgré toutes les différences individuelles existantes, reste semblable à elle-même, tout comme certaines caractéristiques physiques de l'homo sapiens restent les mêmes chez tous, précisément parce qu'elles sont spécifiquement humaines »⁵⁰.

L'inconscient collectif est structuré par les archétypes qui sont des modèles de comportement communs à tout individu, de toute époque et de tout continent. Ce concept est en partie responsable de l'exclusion des théories jungiennes par les institutions académiques, en particulier françaises, qui lui reprochent de tendre vers un certain mysticisme. En effet, la psychanalyse jungienne avance « qu'il existe des forces supérieures, qu'elles sont réelles, qu'elles sont efficaces et qu'elles influencent la structure de la personnalité et les étapes du développement »⁵¹. David Tacey remarque qu'il est impossible de rendre les idées jungiennes « convaincantes pour ceux qui sont certains qu'elles ne sont que non-sens », ajoutant qu'il s'agit d'« une question de maturité émotionnelle et d'éducation spirituelle » difficile à

⁴⁷ M. Neyraut, *Le Transfert. Étude psychanalytique, op. cit.*, p. 14.

⁴⁸ C.G. Jung, *L'Énergétique psychique*, Genève : Georg, [1956] 1981, p. 98.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁵⁰ M.-L. von Franz, *Âme et archétypes*, Paris : La Fontaine de Pierre, 2006, pp. 96-97.

⁵¹ D. Tacey, « Le rôle du numineux dans la réception de Jung », in : *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n°127, 2008/3, p. 96.

atteindre « dans le contexte de la vie universitaire où l'«esprit» se trouve engagé dans un discours strictement intellectuel »⁵². Remarquant que « [l]a pensée de Jung [...] est un discours de libération et non pas une régression à l'idée ancienne d'un marionnettiste divin »⁵³, l'auteur explique l'exclusion des théories jungiennes par un rejet de la spiritualité :

« Chez Freud, c'est la sexualité qui se trouve à la base du concept d'inconscient et les intellectuels comme les chercheurs ont toujours eu plus de facilité à s'intéresser à la sexualité qu'à la spiritualité. La sexualité s'exprime dans le corps ; elle est une évidence pour les sens, pour l'intellect et pour le désir. Il n'a pas fallu beaucoup de temps aux intellectuels et à l'Amérique puritaine pour surmonter leur résistance initiale à Freud et pour considérer que sa théorie du refoulement sexuel tombait sous le sens. Le «dialogue» de Jung avec le public instruit est différent et il s'effectue dans un cadre temporel plus large. Pour intégrer la pensée de Jung, la société ne doit pas seulement s'ajuster sur le plan éthique et se remettre d'un choc moral comme c'est le cas pour la pensée de Freud, mais elle doit s'engager dans une transformation profonde et passer d'un humanisme laïc à une conscience postlaïque »⁵⁴.

Malgré ces constatations, un recours à la théorie jungienne de la psyché pourrait permettre d'envisager l'inconscient du film et le phénomène de transfert au sein de l'expérience spectatorielle, c'est-à-dire dans la relation, psychiquement et physiquement éprouvante, entre le film et le spectateur qui en fait l'expérience. Jung explique que le transfert est un « phénomène qu'il est impossible d'exiger »⁵⁵ tant il dépend de la combinaison des deux individus entre lesquels il se met en place. En outre, ce phénomène peut s'imposer dans toute relation à l'autre, en dehors du cadre analytique. Pour Jung, le transfert est « une projection de contenus inconscients »⁵⁶ qui apparaissent toujours « projetés sur des personnes et des conduites objectives »⁵⁷ au cours de l'analyse ou en dehors. Neyraut remarque également que « [s]i tout homme a l'inévitable pouvoir de reporter sur ce qu'il rencontre les traces de ce qu'il a aimé, on voit mal comment ce privilège pourrait se restreindre à des circonstances aussi particulières que celles d'une analyse »⁵⁸, ajoutant que le phénomène de transfert « dépasse et de beaucoup le cadre au sens strict de la pratique psychanalytique », pour enfin conclure que « toutes les relations humaines [...] peuvent l'utiliser à leur insu, et finalement en dépendre »⁵⁹. Néanmoins, « la situation analytique est

⁵² *Ibid.*, p. 108.

⁵³ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁵ C.G. Jung, *Psychologie du transfert*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁶ C.G. Jung, *Psychologie de l'inconscient*, Paris : Le Livre de poche, 1996, p. 117.

⁵⁷ C.G. Jung, *Psychologie du transfert*, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁸ M. Neyraut, *Le Transfert. Étude psychanalytique*, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁹ *Ibid.*

un dispositif qui permet [...] de [...] rendre [les transferts] plus clairs, de les solliciter d'une manière plus précise »⁶⁰.

Au cours de l'analyse, les « deux personnes sont mises en interaction »⁶¹, ce qui provoque des « phénomènes inconscients »⁶² s'imposant par déplacement et répétition. En effet, le transfert implique « une idée de déplacement, de transport, de substitution d'une place à une autre sans que l'opération porte atteinte à l'intégrité de l'objet »⁶³ et une « recomposition du paysage sur le mode de la répétition »⁶⁴ : ce phénomène correspond au déplacement de contenus psychiques entre l'analyste et l'analysant, et à la répétition du passé refoulé de l'analysant sur l'analyste et sur la situation psychanalytique en général. Alors que selon Sándor Ferenczi, le transfert est une introjection, pour Jung, il consiste en des projections entre deux individus. Dans son ouvrage de synthèse sur le phénomène de transfert en psychanalyse, Neyraut le définit comme « un processus oscillant entre les identifications, des introjections, des projections, voire des états que l'on qualifie de fusionnels, sans jamais pouvoir s'assimiler à l'un d'entre eux »⁶⁵. Ces mécanismes se mettent en place entre les inconscients de l'analysant et de l'analyste. En effet, le transfert est un « un processus dialectique individuel auquel la personnalité du médecin participe au même titre que son patient »⁶⁶ : c'est « un mode de relation » qui « présuppose évidemment un partenaire, un "toi" »⁶⁷. Suivant l'approche jungienne, le transfert se manifeste selon deux degrés différents. Correspondant au phénomène décrit par Freud, le premier degré répète le schéma œdipien par la « transposition inconsciente sur le thérapeute des relations au père ou à la mère »⁶⁸. Le deuxième degré relève plus spécifiquement de l'analyse jungienne. Il consiste en un « jeu royal » se mettant en place entre les inconscients des deux parties, à travers la projection d'archétypes, en particulier de l'anima (image inconsciente de la femme), de l'animus (image inconsciente de l'homme) et de l'ombre (contenus négatifs considérés comme moralement et socialement répréhensibles), mais aussi de la Grande Mère, du héros, du Vieux Sage, etc. Par

⁶⁰ S. Korff-Sausse, « De la télépathie à la transmission psychique », préface à S. Ferenczi, *Transfert et introjection* (1909), Paris : Payot, [1968] 2013, pp. 19-20.

⁶¹ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens*, Paris : Entrelacs, 2015, p. 322.

⁶² *Ibid.*

⁶³ E. Roudinesco et M. Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, entrée « Transfert », Paris : Hachette, 2011, p. 1573.

⁶⁴ P. L. Assoun, *Leçons psychanalytiques sur le transfert*, Paris : Anthropos, Éd. Economica, 2006, p. 45.

⁶⁵ M. Neyraut, *Le Transfert. Étude psychanalytique*, *op. cit.*, p. 169.

⁶⁶ C.G. Jung, *La Guérison psychologique*, Genève : Georg, [1953] 1970, p. 242.

⁶⁷ C.G. Jung, *Psychologie du transfert*, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁸ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens*, *op. cit.*, p. 322

ailleurs, à partir du modèle alchimique du *Rosaire des philosophes*, Jung étudie le transfert et le processus d'individuation auquel il ouvre la voie, correspondant à la recherche de l'unité psychique d'un individu, par conjonction des archétypes et intégration de l'inconscient dans le conscient. Enfin, Jung « compare le lien transférentiel à une combinaison chimique dans laquelle les deux corps combinés subissent une altération du fait du lien qui les unit »⁶⁹. Puisque « [l]es émotions se manifestent sur le théâtre du corps »⁷⁰, le phénomène de transfert pourrait avoir des conséquences physiques sur les deux individus entre lesquels il se met en place. Le transfert peut donc se définir en quatre points : il s'établit à travers les notions de déplacement et de répétition ; il se met en place à l'aide de mécanismes d'identification, d'introjection et de projection ; il suppose la communication de deux inconscients ; il peut avoir des retentissements physiques. Par ailleurs, si un tel phénomène peut surgir au sein de l'expérience spectatorielle, il n'est pas systématique et dépend des affinités qu'entretient le spectateur individuel avec le film en particulier.

Déplacement et répétition

Consistant en des opérations de déplacement et de répétition de contenus psychiques entre deux inconscients, le transfert dépend donc de deux dimensions inhérentes au cinéma : l'espace et le temps. Le premier trait caractéristique du transfert correspond au déplacement de contenus psychiques au sein de la relation établie entre l'analysant et l'analyste et réciproquement. Le second trait caractéristique du transfert est le concept de répétition auquel il fait appel : lors de la cure, l'analysant répète inconsciemment d'anciennes relations. Or, le cinéma consiste en la projection d'images préalablement enregistrées dans un autre espace-temps. Il implique donc un déplacement par un changement d'espace entre la prise de vue et la projection et une répétition du temps de la prise de vue lors du temps de la projection. L'étude des traits communs entre les dimensions spatiales et temporelles de l'expérience analytique d'une part, et de l'expérience spectatorielle d'autre part, pourrait mettre en évidence certaines de leurs caractéristiques favorisant le transfert. Alors que Michel Foucault définit la salle de cinéma en tant qu'hétérotopie⁷¹, les caractéristiques de ce concept semblent transposables à l'espace de l'analyse et du transfert. En effet, espace d'accueil et pourtant d'exclusion, l'hétérotopie est aussi un lieu en rupture avec le temps réel. Or, le phénomène

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ A. Damasio, *Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Paris : Odile Jacob, [2003] 2005, p. 32.

⁷¹ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », in : *Dits et écrits*, t. IV (1980-1988), Paris : Gallimard, 1994.

transférentiel se met en place par la répétition d'un passé psychique et non réel lors de la rencontre entre deux inconscients inévitablement exclus l'un de l'autre malgré leur co-création du transfert. Bien que la notion ne soit pas définie pour la psychanalyse, le caractère hétérotopique d'un espace pourrait favoriser l'émergence d'un phénomène de transfert. L'espace de l'expérience cinématographique semble aussi y être propice car la position du spectateur face au film peut être mise en parallèle avec celle de l'analyste et de l'analysant. Bien que la situation du spectateur de cinéma ait souvent été comparée à celle du rêveur, elle présente également des ressemblances avec celle de l'analyse jungienne. En effet, dans la pratique jungienne, les deux individus sont assis face à face et se regardent, contrairement à la cure freudienne qui implique un sofa sur lequel s'allonge l'analysant de façon à ne pas voir l'analyste qui intervient le moins possible.

Mécanismes

Les mécanismes d'identification, de projection et d'introjection ont déjà été envisagés afin d'étudier le rapport du spectateur aux contenus du film. Dès 1947, dans la *Revue Internationale de Filmologie*, Jean Deprun propose de mettre en relation l'expérience du spectateur et l'expérience transférentielle⁷². Pourtant, le phénomène de transfert, essentiel à l'approche psychanalytique, a été négligé dans les études cinématographiques, principalement au profit du processus d'identification. Alors qu'en 1956, Edgar Morin⁷³ analyse la relation participative du spectateur à l'œuvre cinématographique comme un mécanisme de projection-identification imaginaire, l'hégémonie de l'identification cinématographique dans les études psychanalytiques du cinéma se met en place dans les années 70, lorsque Metz⁷⁴, parallèlement à la théorie du dispositif de Baudry⁷⁵, transpose le concept lacanien du stade du miroir dans l'expérience spectatorielle. Critiquée par les théoriciennes féministes qui, depuis l'article de Mulvey « Visual Pleasure and Narrative Cinema »⁷⁶, lui reprochent d'omettre le genre du spectateur, la théorie de l'identification cinématographique n'est véritablement remise en question qu'en 1996 alors que David Bordwell et Noël Carroll⁷⁷ désapprouvent la prise en

⁷² J. Deprun, « Cinéma et transfert », in : *Revue Internationale de Filmologie*, n°2, 1947, p. 207.

⁷³ E. Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris : Éditions de Minuit, 1958.

⁷⁴ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit.

⁷⁵ J.-L. Baudry, *L'Effet cinéma*, op. cit., p. 71.

⁷⁶ L. Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », in : *Screen. Oxford Journals*, vol°16 (3), 1975, pp. 6-18.

⁷⁷ D. Bordwell et N. Carroll, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison : University of Wisconsin Press, 1996.

compte exclusive du spectateur idéal d'un cinéma narratif classique, à défaut d'un individu réel. Sans contester la pertinence de la théorie des identifications cinématographiques, il semble que la relation du spectateur avec le film s'accompagne d'autres mécanismes. Selon Metz, la vision est un mouvement projectif et introjectif, c'est-à-dire que le spectateur a « à la fois l'impression de “jeter”, comme on dit, [s]on regard sur les choses, et que ces dernières, ainsi illuminées, viennent se déposer en [lui] (on déclare alors que ce sont elles qui se “projettent” [...]) »⁷⁸. Par ailleurs, Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto⁷⁹ expliquent qu'une identification totale à un personnage supposerait de ne plus avoir d'identité propre. À la place, ils proposent de considérer le rapport du spectateur au film en termes d'introjection et de projection. Alors que le transfert se met en place à l'aide de mécanismes d'identification, de projection et d'introjection, leur manifestation dans l'expérience spectatorielle mériterait d'être davantage étudiée. Aux deux types d'identifications cinématographiques théorisés par Metz pourraient s'adjoindre une introjection des contenus du film par le spectateur et une projection de contenus du spectateur sur le film. Pour Jung, le transfert « n'est que l'équivalent sémantique du mot projection »⁸⁰ : ce mécanisme consiste en un processus par lequel le sujet expulse vers l'intérieur de l'autre des sentiments et tendances personnels. La projection est un « phénomène inconscient automatique, par lequel un contenu dont le sujet n'a pas conscience est transféré sur un objet, de sorte qu'il paraît appartenir à cet objet »⁸¹. Opposée à la projection, l'introjection est associée au transfert par Ferenczi. Ce mécanisme est également lié au deuil⁸² et se distingue ainsi de l'incorporation. Nicolas Abraham et Mária Török ont reconsidéré la différence établie par Ferenczi, entre ces deux mécanismes trop souvent confondus : liée à l'impossibilité du deuil et à la mélancolie, l'incorporation pourrait aussi se mettre en place dans l'expérience spectatorielle.

L'inconscient du film

Jusque-là, le recours à la théorie jungienne ne semble pas indispensable pour étudier la possibilité d'une expérience spectatorielle d'ordre transférentiel. Cependant, le phénomène de transfert se met en place par la circulation de contenus inconscients entre deux individus.

⁷⁸ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 71.

⁷⁹ L. Jullier et J.-M. Leveratto, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Paris : Vrin, 2008, p. 42.

⁸⁰ C. G. Jung, *Psychologie du transfert*, op. cit., p. 25.

⁸¹ C. G. Jung, *Les Racines de la conscience*, Paris : Le Livre de poche, [1954] 1995, p. 70.

⁸² Voir notamment S. Ferenczi, *Transfert et introjection*, Paris : Payot, [1909], 2013 ; S. Freud, *Métapsychologie*, Paris : Gallimard, [1915] 1986 ; N. Abraham et M. Török, *L'Écorce et le noyau*, Paris : Flammarion, [1978] 2009.

Étudier son émergence au sein de l'expérience spectatorielle suppose donc de considérer l'inconscient du film, ce qui ne signifie pas qu'il doive être appréhendé comme une personne. Cela impliquerait que le film soit conscient de son existence, c'est-à-dire « doué d'une conscience morale » et « doué de raison »⁸³. Bien qu'il ne possède pas de conscience, le film pourrait néanmoins être considéré comme un individu, c'est-à-dire qu'il formerait « un tout reconnaissable »⁸⁴ et que sa division le détruirait, précisément en tant qu'individu. Alors que l'inconscient préexiste au conscient, l'absence de conscience du film n'empêche pas qu'il possède un inconscient, qui se révélerait dans la psyché du spectateur.

Murielle Gagnebin propose de considérer l'inconscient de l'œuvre comme un *Ego alter* et postule « à l'origine de tout événement artistique l'existence d'un conflit [...qui] n'entretient [...] que de loin, de très loin, des liens avec la personnalité de l'auteur »⁸⁵. Ce conflit se situe « à l'intérieur de l'œuvre considérée définitivement comme une créature vivante [...dotée] d'une structure psychique précise »⁸⁶. Certaines œuvres d'art auraient « la puissance de dérouter, de déstabiliser le spectateur [...en lui permettant] de réitérer l'expérience fabuleuse de la *confrontation avec l'objet primaire lui-même aux prises avec un tiers* »⁸⁷. Ainsi, afin de définir l'inconscient du film, Gagnebin étudie l'acte de création artistique. Envisagé par Gagnebin dans une perspective freudienne, l'inconscient du film pourrait davantage être appréhendé à l'aide des théories jungiennes. En effet, le recours aux théories freudiennes semble supposer que l'inconscient de l'œuvre – l'*Ego alter* pour Murielle Gagnebin– puisse être constitué de contenus refoulés, personnels et dont le film aurait fait l'expérience. La théorie jungienne permet d'appréhender l'inconscient du film sous un autre angle qui me semble plus cohérent et convaincant, car il ne suppose ni conscience ni vécu personnel de la part du film.

Le recours aux théories jungiennes pourrait alors permettre d'envisager cet inconscient du film dans sa dimension collective. Alors que l'œuvre cinématographique est une création collective et non celle d'un individu unique, ses images pourraient présenter des qualités archétypiques. En psychanalyse jungienne, les images archétypiques de l'inconscient collectif, accessibles dans les rêves, composent la structure de la psyché et sont fondamentales

⁸³ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Personne », [consulté en ligne le 02/09/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/personne>].

⁸⁴ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Individu », [consulté en ligne le 02/06/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/individu>].

⁸⁵ M. Gagnebin, *Du divan à l'écran*, op. cit., p. 36.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ M. Gagnebin, *En deçà de la sublimation. L'Ego alter*, op. cit., p. 157.

dans le processus de transfert qui consiste en la projection de contenus archétypiques entre deux individus. La théorie jungienne avance qu'à l'instar des images de rêve, les images de création artistique sont des projections d'archétypes⁸⁸. Le film étant une création collective, les qualités archétypiques de ses images pourraient témoigner de l'inconscient collectif, au même titre que ses influences culturelles et artistiques. Ainsi, les images cinématographiques pourraient posséder un caractère archétypique, tout comme les images qui structurent l'inconscient collectif. L'inconscient du film pourrait se manifester au travers des contenus archétypiques de ses images. Alors que ces dernières sont fondamentales au cinéma et comme structure de la psyché, elles sont également au cœur du figural. Outre leurs représentations, les qualités archétypiques des images pourraient alors se révéler dans leur dimension figurale. Forgé par Jean-François Lyotard⁸⁹, le concept de figural vise à étudier les images, indépendamment de tout récit. De l'ordre du « *purement visible* »⁹⁰ pour Luc Vancheri⁹¹, le figural correspond à une figure de l'infigurable. De la même manière, l'archétype n'est « qu'une possibilité donnée *a priori* de la forme de représentation »⁹² qu'il peut prendre : inconnu totalement, il suppose une visualisation symbolique afin d'être en partie accessible. Alors que pour Nicole Brenez, « le personnage de cinéma [...] est une silhouette chargée de donner forme, provisoirement, à une valeur, une fonction, une idée », il constitue « un emblème, un vecteur réclamant interprétation »⁹³. En tant que figures, les personnages pourraient incarner des archétypes, comme ils sont personnifiés dans les contenus du rêve. Une analyse figurale favoriserait alors l'interprétation de certains contenus du film en tant que figures archétypiques témoignant ainsi de l'inconscient du film. Selon Martin Lefebvre, la figure se forme dans « la rencontre entre le film et l'imaginaire du spectateur »⁹⁴ : son « émergence repose sur la façon dont ce dernier se laisse impressionner par un film »⁹⁵. Alors que le transfert crée un tiers dans le champ intersubjectif, la figure pourrait lui donner forme : la figure se formerait par un phénomène de transfert entre le film et le spectateur. En outre, la combinaison de différents archétypes révélés dans les images pourrait témoigner, au sein de

⁸⁸ Voir notamment, T. Waddell, *Mis/Takes*, *op. cit.*

⁸⁹ J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris : Klincksieck, 1971.

⁹⁰ O. Schefer, « Qu'est-ce que le figural », in : *Critique*, n°630, novembre 1999, p. 915.

⁹¹ L. Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris : Armand Colin, 2011.

⁹² C. G. Jung, *Les Racines de la conscience*, *op.cit.*, p. 95.

⁹³ N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles : De Boeck Université, 1998, p. 182.

⁹⁴ M. Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 12.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

l'inconscient du film, du processus d'individuation, consistant en la conjonction des opposés dans la psyché par intégration des archétypes. Par ailleurs, l'individuation du film pourrait révéler son inconscient dans la rencontre avec le corps et l'esprit du spectateur, lieu où elle se met en place, selon Jean-Pierre Esquenazi⁹⁶. Tout en dévoilant l'inconscient du film, les projections réciproques d'archétypes entre le film et le spectateur pourraient témoigner d'un phénomène de transfert entre eux.

Caractéristiques physiques du transfert

Outre sa nature transpersonnelle et les mécanismes qu'il implique afin de mettre en place des opérations de déplacements et de répétitions, le phénomène de transfert peut aussi avoir des retentissements physiques. Les images archétypiques définies par la théorie jungienne possèdent une qualité de *mysterium tremendum* et *fascinans* : elles sont émotionnellement chargées. Ainsi, l'archétype pourrait provoquer l'effroi et la fascination, voire la sidération du spectateur. Pascal Quignard a défini la fascination et la sidération dans leur rapport à la sexualité : la première est une réaction face à la vue du pénis en érection ; la seconde pétrifie le spectateur de la vulve béante. Pour Jung, la rencontre de deux individus dans laquelle « l'amour joue un rôle décisif »⁹⁷ symbolise ce qui constitue le transfert. Il revêt donc un caractère érotique. La fascination ou la sidération du spectateur face aux images archétypiques pourraient alors témoigner d'un phénomène de transfert. La dimension érotique du transfert n'implique pas de réel contact physique, bien qu'elle se mette en place dans les corps des deux protagonistes. Au sein de l'expérience spectatorielle, elle pourrait résulter non seulement de la rencontre des inconscients du spectateur et du film, mais également de celle du corps du spectateur et du corps du film. Ce dernier est défini par Bellour comme un réservoir d'émotions qui se forme à travers le traitement esthétique de l'œuvre. Bien que l'approche psychanalytique du cinéma proposée par Bellour s'appuie sur des théories freudiennes et lacaniennes, son ouvrage sur le corps du cinéma s'intéresse au phénomène de l'hypnose auquel le transfert s'est substitué⁹⁸. Il précise que « l'émotion de cinéma semble n'être rien d'autre qu'une forme d'hypnose »⁹⁹ et que la « force psychique » de l'hypnose correspond à « la force que la psychanalyse [...] qualifie] de transfert »¹⁰⁰. Ainsi, la rencontre

⁹⁶ J.-P. Esquenazi, *Film, perception et mémoire*, Paris : L'Harmattan, 1994.

⁹⁷ C.G. Jung, *Psychologie du transfert*, op. cit., p. 77.

⁹⁸ R. Bellour, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris : P.O.L., 2009.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 31.

du spectateur et du film pourrait s'imposer comme un corps-à-corps et serait une rencontre émotionnelle, au même titre que le transfert, dans son acception jungienne, provoquerait « des réponses inattendues [ressenties] dans le corps »¹⁰¹.

Cette rencontre émotionnelle et transférentielle entre le spectateur et le film pourrait donner lieu à la formation d'une crypte et au surgissement d'une troisième image. Théorisée par Jacques Derrida à la suite des psychanalystes Abraham et Török, la crypte n'est pas conceptualisée dans son rapport au transfert. Néanmoins, elle se forme à la limite entre introjection et incorporation et s'impose comme le lieu de l'inconscient de l'autre dans celui du sujet¹⁰². Comme son nom l'indique, le fantasme d'incorporation est lié au corps, il « combine implication affective et activité cognitive »¹⁰³. Mais il se met aussi en place quand l'introjection est impossible, face à des contenus mélancoliques, c'est-à-dire lorsque la perte, qui devrait provoquer un processus de deuil, est celle d'un objet qui n'a jamais été possédé : on ne connaît pas ce qui a été perdu. Or, émotionnellement chargées, les images cinématographiques sont aussi spectrales : lorsqu'elles atteignent le regard du spectateur, elles appartiennent déjà au passé. Cette caractéristique contribue à la dimension mélancolique de l'expérience qu'en fait le spectateur. Face au caractère émotionnel des images archétypiques du film et à leur spectralité, une incorporation pourrait se mettre en place, témoignant de la dimension corporelle et mélancolique de la rencontre. Au sein de l'expérience spectatorielle, le transfert pourrait alors provoquer la formation de cryptes à l'aide du mécanisme d'incorporation.

Ce lieu cryptique appartient à la fois à l'inconscient du film et à celui du spectateur et se situe dans leurs fors intérieurs comme espace d'extériorité puisqu'il renferme l'autre. Il pourrait aussi correspondre au lieu de la troisième image, c'est-à-dire précisément au lieu du transfert dans l'expérience spectatorielle. Concept forgé par Hockley¹⁰⁴ à partir de ses expériences d'analyste, la troisième image est « une réponse émotionnelle, inattendue »¹⁰⁵ et personnelle à un film. Semblant être une mauvaise lecture du film, la troisième image dépend des affinités entre le spectateur et le film, lors de leur rencontre. Il ne s'agit pas d'une image provenant seulement de l'inconscient du spectateur ni d'une image projetée à l'écran, « mais

¹⁰¹ « ...unexpected responses in the body... » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 112. Je traduis).

¹⁰² J. Derrida, « FORS, les mots anglés de Nicolas Abraham et Mária Török », préface à *Cyptonymie, le Verbier de l'Homme aux Loups*, Paris : Flammarion, 1976, p. 16.

¹⁰³ L. Jullier et J.-M. Leveratto, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁴ L. Hockley, « The third image. Depth psychology and the cinematic experience », in : *Jung and Films II*, *op. cit.*, pp. 132-147 ; L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*

¹⁰⁵ « ...an unexpected, powerful emotional response... » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 135. Je traduis).

quelque chose de nouveau qui se manifeste comme le résultat de leur interaction [... de] leur relation »¹⁰⁶. Comme le transfert, la troisième image surgit dans l'espace psychologique entre le spectateur et le film, mais elle provient aussi à la fois de l'inconscient de l'un et de l'autre : elle pourrait donc s'imposer dans un espace assimilable à une crypte. S'imposant comme le tiers co-créé par les deux individus dans l'espace intersubjectif du transfert, la troisième image est une réponse émotionnelle qui se manifeste comme une « expérience du corps entier »¹⁰⁷. Elle pourrait donc notamment témoigner de la dimension physique du phénomène. Par ailleurs, « la troisième image [...] résulte d'une relation dans laquelle l'inconscient du spectateur coopte le film pour créer une signification qui est [...] spécifique à chaque spectateur »¹⁰⁸. Unique et inattendue, elle pourrait alors surgir comme un événement dans l'expérience spectatorielle, tant l'événement n'est pas prévisible, ni anticipable, ni répétable¹⁰⁹. Ainsi, bien que la notion d'événement ne soit pas conçue pour désigner la temporalité du transfert, elle pourrait correspondre à sa manifestation dans l'expérience spectatorielle. Pourtant, la répétition est centrale dans le phénomène de transfert, tout comme au cinéma, où des images identiques répètent le passé de la création, projection après projection.

Le phénomène de transfert dans l'expérience spectatorielle

Cette recherche vise à étudier les caractéristiques de la manifestation d'un phénomène transférentiel entre le spectateur et le film, en interrogeant d'éventuelles contributions offertes par la psychanalyse jungienne à la compréhension de l'expérience du spectateur. Le fait que le transfert puisse se mettre en place en dehors de la cure facilite sa transposition dans le domaine de l'expérience spectatorielle. Néanmoins, les ressemblances entre les espaces-temps impliqués par les deux expériences vont être étudiées car la cure favorise l'apparition du transfert. Cette hypothèse du surgissement d'un transfert entre le film et son spectateur soulève divers problèmes : comment transposer les caractéristiques de ce phénomène depuis le champ clinique dans le champ cinématographique ? Alors que l'espace de la cure est un lieu d'intimité, peut-il trouver des échos avec la salle de cinéma, lieu public de l'expérience

¹⁰⁶ « ...but something new that comes into being as a result of their interaction – or, as I would prefer to put it, their relationship » (*Ibid.*, p. 84. Je traduis).

¹⁰⁷ « ...a whole-body experience... » (*Ibid.*, p. 134. Je traduis).

¹⁰⁸ « The third image [...] arises from a relationship in which the unconscious of the viewer co-opts the film to create a meaning that is [...] specific for each viewer » (*Ibid.*, p. 84. Je traduis).

¹⁰⁹ Voir notamment, G. Soussana, A. Nouss, J. Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, Paris, Montréal : L'Harmattan, 2001.

spectatorielle classique ? L'expérience du transfert impliquant une temporalité répétitive séance après séance, elle suppose une autre temporalité, réduite à celle de son surgissement, lorsqu'elle se produit dans l'expérience spectatorielle : cette temporalité kairique, de l'ordre de l'événement, ne dénature-t-elle pas le phénomène transférentiel ? Comment transposer les mécanismes d'identification, de projection et d'introjection depuis une relation entre deux individus réels à celle du spectateur et du film ? Alors que le transfert se met en place entre deux individus engagés « tous deux dans une relation qui repose sur une commune inconscience »¹¹⁰, comment appréhender l'inconscient du film, objet *a priori* sans vie ? Ce phénomène peut-il être transpersonnel et donc se mettre en place de manière réciproque entre le spectateur et le film ? À l'instar du spectateur, le film peut-il être altéré par la rencontre ? Quelles pourraient-être les conséquences physiques et psychiques du surgissement d'un tel phénomène au sein de l'expérience spectatorielle ? Quelles sont les spécificités et les modalités d'apparition d'un phénomène de transfert au cinéma ? Bien qu'il soit impossible à prédire, non systématique et individuel, existe-t-il des éléments cinématographiques qui favorisent l'étude du transfert ? À travers ces interrogations, cette recherche, ni clinique ni sociologique, s'applique à établir un modèle théorique, à partir d'expériences personnelles et subjectives et à l'aide de concepts forgés par des analystes au cours de leurs expériences de cure.

Corpus

Afin de répondre à ces questions, des théories psychanalytiques et d'esthétique du cinéma vont être mises à contribution pour analyser cinq films particuliers, à savoir *Persona* (1966) et *L'Heure du loup* (1968), réalisés par Ingmar Bergman, ainsi qu'*Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) et *Nymphomaniac* (2013), réalisés par Lars von Trier.

Le transfert est un phénomène non systématique, qui ne peut être exigé ni attendu et qui s'impose dans la rencontre personnelle et spécifique entre deux individus, en fonction de leurs affinités. Si un tel phénomène peut exister entre un spectateur et un film, il dépend de la personnalité du spectateur et des résonances que le film peut avoir, ou non, dans son inconscient. Dans l'expérience spectatorielle, le phénomène de transfert pourrait donc s'imposer avec n'importe quel film, en fonction de ses affinités inconscientes avec le spectateur. Cela est accentué par l'idée selon laquelle chaque spectateur voit un film différent

¹¹⁰ C.G. Jung, *Psychologie du transfert*, op. cit., p. 29.

et que « chaque fois qu'[il] regard[e] un film, un film différent est vu – chaque projection d'un film constitue une expérience cinématographique unique »¹¹¹. Néanmoins, le transfert implique deux inconscients entre lesquels il peut se mettre en place. Nous pouvons alors nous demander si n'importe quel film peut avoir son propre inconscient. En effet, selon Jung, les images de création artistique possèdent un caractère archétypique qui pourrait participer de son inconscient. Mais tous les films sont-ils des œuvres de création artistique ? Pour Dimitri Weyl, une œuvre cinématographique correspond à

« ce qui ne s'inscrit pas dans le cinéma d'industrie, de distraction, ce qui ne relève pas de ce que Debord épingle dans *La Société du spectacle* ; à savoir ce qui soulève des questions, des points obscurs en les donnant à voir et à sentir tout en laissant sa liberté au spectateur. Ce qui signe l'œuvre d'art c'est cette singularité affirmée, cette brèche qu'elle ouvre à la fois en ce qu'elle est unique, à nul autre pareil, s'inscrivant dans un univers propre à l'auteur et possédant son propre univers, tout en touchant à l'universel en ce qu'elle cerne un effet de réel, voire qu'elle le touche ou le perce en un point et sous une forme qu'aucune autre forme n'avait pu toucher »¹¹².

Ainsi, tous les films ne seraient pas des œuvres d'art. Toutefois, le jugement de valeur artistique d'un film est impossible à émettre sans une trop forte subjectivité l'invalidant très probablement auprès d'autres spectateurs. Par ailleurs, pour Hockley, les expériences cinématographiques à fortes charges psychologiques et émotionnelles surviennent plus facilement « avec des films dont les intentions ne sont pas psychologiques »¹¹³, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas de significations psychologiques consciemment inscrites par le cinéaste. Le film serait similaire au roman comme il est appréhendé par Jung :

« En général, c'est le roman non psychologique qui offre les opportunités les plus riches pour l'élucidation psychologique. Ici, l'auteur [...] ne montre pas ses personnages sous un aspect psychologique et laisse ainsi une place pour l'analyse et l'interprétation, ou même les encourage par leur mode de présentation sans préjugés [...] Un récit passionnant apparemment dépourvu d'intentions psychologiques est le plus intéressant pour le psychologue »¹¹⁴.

¹¹¹ « ...each time we watch a film, a different film is seen – each screening of a film constitutes a unique cinematic experience... » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, op. cit., p. 39. Je traduis).

¹¹² D. Weyl, « L'analyse de film vers le troisième genre de connaissance », in : *Psychologie Clinique*, n°34, 2012/2, p. 187.

¹¹³ « ...with films that are non-psychological in intention... » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, op. cit., p. 19. Je traduis).

¹¹⁴ « In general, it is the non-psychological novel that offers the richest opportunities for psychological elucidation. Here the author [...] does not show his characters in a psychological light and thus leaves room for analysis and interpretation, or even invites it by his unprejudiced mode of presentation [...] An exciting narrative that is apparently quite devoid of psychological intentions is just what interests the psychologist most of all » (C. G. Jung, « Psychology and Literature » (1950), in : *The Collected Works of C. G. Jung*, vol. 15, op. cit., para. 137. Je traduis).

À partir de ses expériences de cure, Hockley explique également qu'aucun de ses patients, même quand ils sont cultivés, n'a « mentionné un film explicitement psychologique »¹¹⁵ : les films de divertissement populaire sont plus souvent évoqués.

Néanmoins, les films réflexifs présentant une thématique psychologique exacerbent des éléments inhérents aux films en général et leurs parallèles avec des concepts psychanalytiques. De tels films pourraient alors faciliter l'étude des éléments sollicités lors du surgissement d'un phénomène de transfert entre le spectateur et le film. Par ailleurs, les films qui présentent volontairement des contenus psychanalytiques ne semblent pas nécessairement perdre leur force psychologique. Contrairement à ce qu'avance Hockley quand il explique que l'utilisation du matériau inconscient de manière consciente et calculée lui fait perdre sa capacité à parler avec la voix de l'inconscient¹¹⁶, certains films, lorsque leur esthétique le permet, peuvent être volontairement psychologiques et psychanalytiques, sans pour autant perdre le caractère profondément symbolique de leurs images. Pourtant, comme le précise Hockley :

« On ne peut pas garantir que les significations personnelles que nous trouvons au cinéma correspondent [aux] significations “intentionnelles”, en effet, elles sont souvent en opposition avec le récit du film. Notre réponse personnelle pourrait être une question d'intensité. Par exemple, le lent zoom sur le visage d'un acteur a pour effet d'augmenter l'intensité de notre identification à un personnage. Pour certains, cela pourrait être trop dur à supporter alors que pour d'autres spectateurs, le trope de cette technique cinématographique particulière pourrait être trop cliché. Pour d'autres spectateurs encore, la technique pourrait être captivante. D'autres fois, notre engagement affectif à un film n'est pas seulement une question d'intensité ou de degré. Dans de tels moments, nos préoccupations psychologiques personnelles englobent ces significations inscrites et codifiées, et quelque chose prend le contrôle depuis notre psychologie personnelle »¹¹⁷.

Malgré ces difficultés, établir un corpus pertinent est nécessaire afin d'exemplifier les propos théoriques. Si un phénomène de transfert peut émerger dans l'expérience spectatorielle, il le pourrait, *a priori*, avec n'importe quel film. J'ai donc choisi un corpus en fonction de deux éléments : le caractère réflexif des œuvres et la thématique psychologique de

¹¹⁵ « ...not a single one has mentioned a film that is explicitly psychological... » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 19. Je traduis).

¹¹⁶ L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 24.

¹¹⁷ « There is no guarantee that the personal meanings we find in the cinema will correspond to th[e] “intended” meanings, indeed frequently they are in opposition to the narrative of the film. Our personal response might be a question of intensity. For example, the slow zoom to the face of an actor has the effect of increasing the intensity of our identification with a character. For some, this might be too much to bear while for other viewers the trope of this particular cinematic technique might be overly clichéd. For still other viewers, the device might be compelling. At other times our affective engagement with a film is not just a question of intensity or degree. In such moments our personal psychological concerns subsume these inscribed and codified meanings, and something from our personal psychology takes over » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, pp. 119-120. Je traduis).

leur scénario. D'une part, correspondant de manière très générale à « un retour du cinéma sur lui-même »¹¹⁸, la réflexivité exacerbe des qualités inhérentes aux films qui peuvent être sollicitées lors de la mise en place du transfert. D'autre part, lorsqu'elle accompagne la réflexivité, la thématique psychologique révèle les parallèles entre le cinéma et la psychanalyse. Mettant en évidence les points communs et les différences entre les deux expériences, cinématographique et psychanalytique, ces deux éléments pourraient faciliter l'étude et l'exemplification du phénomène de transfert entre le film et son spectateur. Le film *Persona* va être analysé car il s'inspire de concepts jungiens tout en faisant preuve de réflexivité à plusieurs niveaux : il dévoile le dispositif cinématographique, se réfléchit lui-même dans la forme et cite diverses œuvres préexistantes. Alors que *Persona* traite expressément des concepts jungiens d'ombre et de persona tout en mettant en abyme la position du spectateur, il appartient à ce que je définis en tant que cinéma analytique et peut être interprété comme une « psyché-film ».

Les termes de cinéma analytique visent à définir un cinéma introspectif, c'est-à-dire réflexif et psychanalytique. Le cinéma analytique réfléchit sur lui-même comme la psychanalyse réfléchit sur la psyché, et il réfléchit le cinéma et la psyché : en s'analysant, il peut analyser la psyché. Ainsi, il met en évidence les liens entre cinéma et psychanalyse, et plus particulièrement entre l'expérience spectatorielle et le transfert psychanalytique. Par ces deux caractéristiques, le cinéma analytique dédouble les espaces impliqués par le cinéma et par l'analyse tout en en présentant les points communs. Il met en abyme la position du spectateur à l'aide de personnages vivant une expérience qui rappelle celle de la cure et met ainsi en évidence les ressemblances entre les deux situations, spectatorielle et analytique. Enfin, il exacerbe les similarités entre les temporalités impliquées par les deux expériences : alors que le transfert consiste en la répétition d'un passé psychique, la projection cinématographique actualise en partie la situation produite devant la caméra lors du tournage. Cette répétition est exacerbée par la réflexivité qui provoque un retour du passé parfois diégétique, parfois culturel.

Les films appartenant au cinéma analytique peuvent aussi être interprétés en tant que « psychés-films ». Ce que je définis en termes de « psyché-film » correspond à un film qui pourrait être interprété comme l'analogon d'une psyché en projection, selon son modèle jungien. Ses contenus psychiques seraient donc révélés visuellement à l'écran comme ils

¹¹⁸ J. Gerstenkorn, « À travers le miroir (notes introductives) », in : *Vertigo, Le Cinéma au miroir*, n° 1, Paris, 1987, p. 7.

peuvent l'être par les mots lors des récits de rêves. Néanmoins, la « psyché-film » n'est pas une simple représentation de contenus psychiques supposés. Par sa structure, elle peut être assimilée à une psyché visible : les constructions spatiale, temporelle et les incarnations des personnages, sont constitutives de la « psyché-film ». Premièrement, le huis clos diégétique facilite l'interprétation de son espace comme un espace mental, ce qui est accentué par les choix d'échelles de plan serrées. Deuxièmement, la construction temporelle de la « psyché-film » doit favoriser la mise en parallèle de ses contenus avec des contenus appartenant aux inconscients personnel et collectif. Ainsi, le retour inévitable du passé au sein de la diégèse, par la parole et les images, peut faire écho à la répétition, dans le transfert, de l'inconscient personnel – par des flash-back, des fausses répétitions, des surimpressions, ou des éléments visuels divers – et de l'inconscient collectif – par des références historiques, artistiques ou mythologiques. Au-delà du dédoublement des situations psychanalytique et spectatorielle, la « psyché-film » est construite comme une unité psychique dont divers éléments auraient accès à des connaissances communes, bien que ce partage ne soit pas évident, *a priori*. Troisièmement, alors que la psyché est structurée par des archétypes qui prennent des formes personnifiées dans les rêves, les personnages des « psychés-films » sont des objectivations d'archétypes qu'ils représentent et figurent. Ainsi, la « psyché-film » exacerbe des éléments inhérents à tous les films, à travers sa construction spatiale, temporelle et par les incarnations d'archétypes que peuvent offrir les personnages.

Afin de procéder à l'interprétation de l'espace et de la temporalité de la « psyché-film », les concepts deleuziens d'image-affection et d'image-cristal seront mis à contribution. Sans prendre en compte toute la théorie deleuzienne sur le cinéma et bien que Gilles Deleuze n'ait pas créé ces concepts dans une perspective psychanalytique, ils peuvent participer à la constitution de la « psyché-film ». Ainsi, l'image-affection¹¹⁹ qui prend la forme d'un gros plan, particulièrement de visage, désigne un affect exprimé, sans qu'il s'agisse seulement de l'affect d'un personnage mais plutôt de celui de l'image dans sa totalité : l'image-affection pourrait manifester l'affect de la « psyché-film ». Par ailleurs, le concept d'image-cristal¹²⁰ peut être mis en parallèle avec les concepts d'inconscient personnel et collectif. En effet, l'image-cristal mêle des temporalités présentes, passées, réelles, psychiques, au sein d'un petit circuit. À l'image actuelle est accolé son double immédiat, rappelant la simultanéité et la persistance de l'inconscient inévitablement lié au passé, avec et dans le conscient qui connaît

¹¹⁹ G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris : Éditions de Minuit, 1983.

¹²⁰ G. Deleuze, *L'Image-temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985.

le présent. À travers le motif du miroir comme lieu de la cristallisation, où coexistent l'actuel et le virtuel, le temps de l'inconscient personnel peut être révélé au sein des images. En outre, l'image-temps pourrait dévoiler l'inconscient collectif qui sous-tend inévitablement l'inconscient personnel et la psyché en général.

Le film peut évidemment être considéré comme une fiction qui raconte une histoire, mais la construction spatiotemporelle globale et la constitution figurale de la « psyché-film » favorisent son interprétation en tant qu'objectivation d'une psyché en projection. Par ailleurs, la « psyché-film » favorise l'étude du phénomène de transfert dans l'expérience spectatorielle. Outre les gros plans, les différents points de vue découlant de la thématique psychologique de la « psyché-film » et les marques métadiscursives corrélées à sa réflexivité, facilitent l'étude des mécanismes d'identification, de projection et d'introjection qui se mettent en place dans le phénomène de transfert. La construction temporelle de la « psyché-film » exacerbe la répétition de l'inconscient qui a lieu dans le transfert. Enfin, la présence d'archétypes, sous forme de personnages, au sein de la « psyché-film », contribue à l'étude du phénomène transférentiel qui consiste en une projection d'archétypes. Alors qu'un tel phénomène se met en place entre deux inconscients, la « psyché-film » devrait aussi posséder son propre inconscient. Néanmoins, l'inconscient du film ne se révèle pas uniquement dans la « psyché-film » : tout film pourrait posséder un inconscient. La « psyché-film » n'est donc pas indispensable à la présence d'un transfert avec le spectateur mais elle favorise son étude car elle met en évidence certains éléments inhérents aux films en général et qui entrent en jeu dans le phénomène transférentiel.

Les films choisis afin d'étudier la possibilité d'un transfert dans l'expérience spectatorielle appartiennent au cinéma analytique et peuvent être interprétés comme des « psychés-films ». Ainsi en est-il de *Persona*, film introspectif à l'esthétique parfois presque expérimentale, dont la réflexivité et la thématique psychologique favorisent l'étude du transfert. La réflexivité de *Persona* se présente sous trois formes. Elle se manifeste par la mise en scène du monde du cinéma et met ainsi en abyme la position du spectateur tout en présentant de nombreuses marques métadiscursives. Elle se traduit par des répétitions formelles, notamment à travers la scène dédoublée et la fusion des deux visages. Enfin, elle implique des citations de diverses œuvres artistiques.

Ingmar Bergman écrivit le scénario de *Persona* sur son lit d'hôpital, en deux semaines, après l'annulation d'un tournage pour cause de maladie : il dira ensuite que cette œuvre lui a

sauvé la vie¹²¹. L'idée lui serait venue lorsqu'il vit, dans un journal, une photographie sur laquelle Liv Ullmann figurait aux côtés de Bibi Andersson. Selon les propos du cinéaste, il se dit : « "Elles sont diaboliquement semblables !" D'une façon étrange, elles se ressemblent »¹²². Émerveillé par la lumière, il décida alors de faire un film autour de deux personnages joués par ces deux actrices et tourné à Fårö, une île de la mer Baltique. Ainsi, *Persona* met en scène deux femmes évoluant dans un huis clos très intimiste. Selon Bergman, « il s'agit d'une personne qui parle et d'une personne qui ne parle pas, et elles comparent leurs mains et se mêlent l'une à l'autre »¹²³. La comédienne Elisabet Vogler (Liv Ullmann), « frappée par la conscience de l'absurdité de sa place dans le monde et de son impuissance devant le mal qui y règne »¹²⁴, s'est murée dans un profond mutisme lors d'une représentation d'*Électre*. Accompagnée de l'infirmière Alma (Bibi Andersson), elle s'isole dans une villa insulaire pour un séjour de convalescence. Face au silence d'Elisabet, Alma se livre à de longs monologues, allant jusqu'à raconter une aventure sexuelle à plusieurs, qui s'est terminée par un avortement. Au fur et à mesure que le séjour avance, la relation des deux femmes se dégrade : alors qu'elles se sont liées d'amitié, Elisabet trahit Alma et la violence s'installe alors entre elles. Pourtant, une identité se met en place entre les deux femmes dont les visages se ressemblent jusqu'à se fondre l'un dans l'autre. Aux très nombreux plans rapprochés et gros plans contribuant à l'espace mental du film s'ajoutent des images dont la référence à des événements historiques pourrait faire écho à l'inconscient collectif. Les deux personnages se présentent comme des incarnations simultanées d'archétypes jungiens de l'ombre et de la persona dont la fusion, en plus d'être la manifestation de la contamination psychique des deux femmes, pourrait témoigner de la conjonction des opposés qui s'opère dans le processus d'individuation.

Dans une présentation de *Persona*, Bergman s'exprime au sujet du cinéma : « Je pouvais soudain communiquer avec autrui à l'aide d'une langue qui, littéralement, se parle d'âme à âme, en des tournures qui se soustraient d'une façon quasi voluptueuse au contrôle de l'intellect »¹²⁵. Par ses mots, le cinéaste semble évoquer le potentiel transférentiel du cinéma.

¹²¹ N. T. Binh, *Ingmar Bergman, le Magicien du Nord*, Paris : Gallimard, 1993, p. 81.

¹²² « "They're devilishly alike!" In a strange sort of way, they resembled each other » (I. Bergman, *The Ingmar Bergman Archives*, P. Duncan et B. Wanselius (ed.), Londres : Taschen, 2016, p. 336. Je traduis).

¹²³ « Well, it's about one person who talks and one who doesn't, and they compare hands and get all mingled up in one another » (*Ibid.* Je traduis).

¹²⁴ G. Braucourt et J. Donner, « Ingmar Bergman », in : *Cinéma d'aujourd'hui* n°62, Paris : Seghers, 1973, p. 129.

¹²⁵ I. Bergman, « La peau du serpent (Présentation de *Persona*) », in : *Cahiers du cinéma*, n°188, mars 1967, p. 18.

En effet, l'acception jungienne du transfert désigne un phénomène transpersonnel qui se met en place par un dialogue effectif entre deux individus, mais qui consiste en un dialogue entre deux inconscients.

Deux ans plus tard, en 1968, Bergman réalise *L'Heure du loup*, un autre huis clos insulaire dans lequel il met en scène Liv Ullmann aux côtés de Max von Sydow. Alors qu'avec *L'Heure du loup*, « Bergman redistribue [...] les cartes de *Persona* en s'installant à demeure de l'autre côté du miroir et en y donnant libre cours à ses démons »¹²⁶, le film peut être vu comme le double négatif de *Persona*, en d'autres termes, comme son ombre. En effet, ce film cauchemardesque serait l'« inversion crépusculaire et expressionniste d'un *Persona* aveuglant de lumière »¹²⁷. En plus des deux personnages principaux, qui ne sont plus deux femmes mais un homme et une femme, des figures démoniaques, présentées comme les fantômes cannibales de l'homme, évoluent dans le film. *L'Heure du loup* présente de nombreux points communs avec *Persona*. La réflexivité y prend aussi trois formes. Le tournage du film est mis en abyme par le son, alors que les adresses à la caméra sont contrebalancées par une mise en abyme de la position spectatorielle. Des scènes sont répétées quasiment à l'identique et le film se termine presque comme il a débuté. Les références historiques laissent place à des références artistiques et mythologiques, notamment à *La Flûte enchantée* de Mozart, qui peuvent renvoyer à la dimension créatrice de l'inconscient collectif.

À l'instar de *Persona*, *L'Heure du loup* est un film très personnel¹²⁸. Il présente des éléments du scénario des *Cannibales*, que Bergman n'a jamais tourné¹²⁹. Bergman explique à propos du film :

« *L'Heure du loup* [...] est plus vague [que *Persona*]. Il y a dans ce film une désintégration consciemment formelle et thématique. Quand je vois *L'Heure du loup* aujourd'hui, je comprends qu'il parle d'une profonde division en moi, à la fois cachée et soigneusement surveillée, visible dans mon œuvre ancienne et plus récente : Aman dans *Le Visage*, Ester dans *Le Silence*, Tomas dans *Face à face*, Elisabet dans *Persona*, Ismaël dans *Fanny et Alexandre*. Pour moi, *L'Heure du loup* est important car c'est une

¹²⁶ J. Mandelbaum, *Le Livre Ingmar Bergman*, Paris : Cahiers du cinéma, 2007, p. 52.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ « Si *Persona* avait été un échec, je n'aurais jamais eu le courage d'entreprendre *L'Heure du loup*. *L'Heure du loup* n'est donc pas une régression, mais un pas chancelant dans la bonne direction » (I. Bergman, *Images*, Paris : Gallimard, 1992, p. 31).

¹²⁹ *Les Cannibales* devait être tourné durant l'été où Bergman est tombé malade et a écrit le scénario de *Persona*. Bergman précise que des « [t]hèmes des *Cannibales* ont été incorporés dans le script de *L'Heure du loup* » (« Motifs from *The Cannibals* were incorporated into the *Hour of the Wolf* script », I. Bergman, *The Ingmar Bergman Archives*, op. cit., p. 354. Je traduis).

tentative qui vise à cerner un ensemble de problèmes difficiles à localiser, et à entrer en eux. J'ai osé faire quelques pas, mais je ne suis pas allé jusqu'au bout »¹³⁰.

Ainsi, Bergman exprime certaines ressemblances et différences entre *Persona* et *L'Heure du loup* : dans *Persona*, la désintégration de la personnalité est inconsciente, à la fois pour Alma et pour Elisabet ; dans *L'Heure du loup*, elle semble consciente et volontaire de la part des démons tourmentant le personnage principal masculin. *L'Heure du loup* met en scène un couple qui s'isole sur la petite île de Baltrüm : le peintre Johan Borg (Max von Sidow) et Alma (Liv Ullmann), son épouse enceinte. Leur idylle se transforme très vite en cauchemar lorsque les fantômes de Johan prennent vie, après qu'Alma les a découverts, à la lecture du journal intime de son mari. Artiste torturé, Johan sombre dans la folie et entraîne Alma dans sa chute. Ainsi, « *L'Heure du loup* montre l'agression de la société contre un peintre qui, croyant *se trouver* dans la solitude, s'y perd corps et âme »¹³¹. Dans un entretien à propos du film, Liv Ullmann raconte qu'elle n'a jamais compris « si ces personnages, ces démons, existaient ou non », ajoutant : « Étaient-ils seulement dans la tête de Johan, était-il le seul à les voir ? Ou les voyait-elle aussi, parce qu'elle *voulait* les voir ? »¹³² Ainsi, par les différents points de vue, points d'écoute et points de savoir, ajoutés aux nombreux plans rapprochés et gros plans, l'espace de *L'Heure du loup* peut être interprété comme un espace mental. Outre les références à *La Flûte enchantée*, le traitement de la temporalité, à travers les flash-back, réels ou fantasmés, accentue le caractère psychique des images. Enfin, les différents personnages peuvent s'interpréter comme des incarnations d'archétypes jungiens de l'animus, de l'anima et de l'ombre, divergeant ainsi de *Persona*, malgré leurs nombreux points communs.

À propos des œuvres cinématographiques de Bergman, Sylvain Roux remarque qu'elles offrent « une expérience enrichissante et inoubliable »¹³³, ajoutant :

« La lanterne magique du magicien du Nord fait défiler sur l'écran une plastique de couleurs, des éclairages et des formes, une musique visuelle avec ses correspondances,

¹³⁰ « *Hour of the Wolf* [...] is more vague [than *Persona*]. There is within that film a consciously formal and thematic disintegration. When I see *Hour of the Wolf* today, I understand that it is about a deep-seated division within me, both hidden and carefully monitored, visible in both my earlier and later work: Aman in *The Face*, Ester in *The Silence*, Tomas in *Face to Face*, Elisabet in *Persona*, Ismael in *Fanny and Alexander*. To me, *Hour of the Wolf* is important since it is an attempt to encircle a hard-to-locate set of problems and get inside them. I dared take a few steps, but I didn't go the whole way » (*Ibid.*, p. 357. Je traduis).

¹³¹ G. Braucourt et J. Donner, « Ingmar Bergman », *op. cit.*, p. 129.

¹³² « I could never understood whether these people, these demons, existed or not. Were they only inside Johan's head, did only he see them? Or did she see them, too, because she *wanted* to see them? » (L. Ullmann, *The Ingmar Bergman Archives*, *op. cit.*, p. 354. Je traduis).

¹³³ S. Roux, *La Quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman. Le cinéma entre immanence et transcendance*, Paris : L'Harmattan, 2001, p. 257.

ses harmoniques, et aussi ses dissonances, ses ruptures et ses silences qui ne peuvent laisser indifférent. Toute projection d'un film de Bergman constitue un événement esthétique à nul autre pareil et une expérience de beauté et d'émotions qui marquent à jamais le spectateur »¹³⁴.

Bien que l'œuvre entière de Bergman aurait pu être analysée afin d'étudier le phénomène de transfert dans l'expérience spectatorielle, mon choix s'est arrêté sur *Persona* et *L'Heure du loup*. Malgré les divers huis clos dans lesquels évoluent un petit nombre de personnages, les thématiques psychologiques fréquentes et la réflexivité très présente dans les films de Bergman, les autres œuvres ne regroupent pas tous les critères nécessaires à l'élaboration de la « psyché-film » : même quand les éléments psychologiques, réflexifs, spatiotemporels et figuraux sont réunis, certains films manquent d'ambiguïté quant à la nature des images, réelles ou fantasmées. Par ailleurs, cette thèse ne vise pas à faire une étude monographique mais bien à étudier la possibilité d'un transfert comme phénomène de l'expérience spectatorielle. Pour cela, l'ajout de films d'un autre cinéaste s'est imposé. Il est évidemment impossible de dresser la liste exhaustive des cinéastes et des films qui correspondent aux critères mentionnés. Un choix réduit de cinéaste et d'œuvres m'a semblé préférable afin de pouvoir procéder à des analyses filmiques approfondies, visant à mettre en évidence les éléments cinématographiques et psychiques entrant en jeu dans le phénomène de transfert.

Empreints de nombreuses références artistiques, traitant de thématiques psychologiques, introduisant une ambiguïté au sein des images et se déroulant en huis clos, *Antichrist*, *Melancholia* et *Nymphomaniac*, les trois films de Lars von Trier qui ont été choisis, présentent des points communs avec les œuvres bergmaniennes, tout en s'en éloignant. À l'instar d'Ingmar Bergman, Lars von Trier traite de thèmes tels que « la mort, la douleur, le besoin d'une vie basée sur l'instinct et les reconnaissances affectives, mais également la tragédie qui envahit le quotidien d'individus si authentiques qu'ils finissent par se sentir différents »¹³⁵. Ses trois derniers films en date, formant la trilogie de la Dépression¹³⁶, répondent aux exigences du cinéma analytique et de la « psyché-film ».

La réflexivité d'*Antichrist* se traduit de trois manières. Bien que le cinéma ne soit pas directement mis en scène, la réflexivité se manifeste à travers les marques métadiscursives, tels les regards caméra, et la mise en abyme de la position spectatorielle, notamment lorsque

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ R. Lasagna, *Lars von Trier*, Rome : Gremese, 2003, p. 7.

¹³⁶ Selon la dénomination non officielle, voir, « Lars von Trier's Trilogy of Depression », [consulté en ligne le 26/08/2017, URL : <http://www.imdb.com/list/ls039129451/>].

les personnages projettent leurs images mentales dans les images effectives. La réflexivité prend également la forme de répétitions formelles se traduisant par la réédition de scènes modifiées. Enfin, la réflexivité se traduit par les nombreuses citations, notamment tarkovskiennes et bergmaniennes.

À l’instar de *Persona* et de *L’Heure du loup*, *Antichrist* est un huis clos dans lequel évoluent deux personnages principaux. Après la mort accidentelle de leur enfant, un homme (Willem Dafoe) et une femme (Charlotte Gainsbourg) s’isolent dans un chalet au milieu des bois. Le film raconte la vaine tentative de reconstruction du couple qui se termine par la mort de la femme, tuée par son mari. Bien que la caméra portée crée des images au style très différent de celui de Bergman, certains éléments s’en rapprochent. Allant au-delà de *Persona*, et bien que les deux personnages principaux parlent, l’enfant est parfois visible, mais pas le médecin en charge de la mère en deuil. Néanmoins, les trois animaux diaboliques que rencontre l’homme et qui annoncent une mort prochaine peuvent être appréhendés comme des personnages, à l’instar des démons de Johan Borg dans *L’Heure du loup*. Structuré par une alternance de plans demi-ensemble, de plans rapprochés et de gros plans, l’espace en huis clos du film peut être considéré comme un espace mental : le statut des images est ambigu car on ne sait pas si elles appartiennent au réel diégétique ou si elles résultent de la subjectivité d’un ou plusieurs personnages. Par ailleurs, les références historiques à la chasse aux sorcières et les citations cinématographiques pourraient faire écho à l’inconscient collectif. Enfin, les deux personnages anonymes semblent incarner les archétypes jungiens de l’anima et de l’animus, voire de la Grande Mère, se confrontant tout au long du film.

À propos de la création d’*Antichrist*, Lars von Trier raconte :

« Il y a deux ans j’ai fait une dépression. Ça a été une nouvelle expérience pour moi. Tout, absolument tout, me paraissait sans importance, futile. Je ne pouvais pas travailler. Six mois plus tard, juste pour m’entraîner, j’ai écrit un scénario. C’était une sorte de thérapie, mais aussi une recherche, un test pour voir si je pouvais encore faire un film. Le scénario a été achevé et filmé sans grand enthousiasme, fait comme il l’avait été, c’est-à-dire en utilisant environ la moitié de mes capacités physiques et intellectuelles. Le travail sur le scénario n’a pas suivi mon mode opératoire habituel. Des scènes s’ajoutaient sans raison. Les images étaient composées en dehors de toute logique ou de toute réflexion dramatique. Elles provenaient souvent des rêves que je faisais à l’époque ou de rêves que j’avais faits à une époque antérieure de ma vie. Une fois encore, le sujet était la “Nature”, mais d’une façon différente, plus directe qu’auparavant. Une façon plus personnelle. Le film ne contient aucun code moral particulier et possède seulement ce que d’aucuns appelleraient “le strict minimum” en termes d’intrigue. J’ai lu Strindberg quand j’étais jeune. J’ai lu avec enthousiasme ce qu’il avait écrit avant d’aller à Paris pour y devenir alchimiste et pendant son séjour là-bas... la période qu’on a appelée plus tard sa “crise Inferno” – *Antichrist* a-t-il été ma propre Crise Inferno ? Mon affinité avec Strindberg ? En tout cas, je n’ai aucune excuse à offrir pour *Antichrist*.

Rien d'autre que ma foi absolue dans le film – le film le plus important de toute ma carrière ! »¹³⁷

Ainsi, comme *Persona* pour Bergman, *Antichrist* semble être un film salvateur pour Von Trier. Sans que cet élément soit lié au potentiel transférentiel des œuvres, il pourrait faciliter l'interprétation des films en tant que « psychés-films » dans lesquelles la dimension psychologique est thématique, formelle et représentée. Par ailleurs, selon Roberto Lasagna, les films réalisés par Lars von Trier offrent au spectateur une expérience psychologique et physique intense :

« Le cinéma de von Trier s'avère donc “excessif” par l'exubérance de son style et l'ambition de son programme : c'est au spectateur d'accepter ou non ce défi perceptif qui est également une invitation à regarder au-delà, à ne pas s'interdire des scénarios si prenants qu'ils peuvent en être irritants, dans la perspective d'une *profonde introspection*, mais aussi d'une *rencontre inattendue* avec l'autre »¹³⁸.

Dans le film suivant, *Melancholia*, la réflexivité prend aussi trois formes : elle se traduit par les marques métadiscursives et la mise en abyme de la position spectatorielle, par les répétitions modifiées d'images du prologue au cours du film et au travers des multiples citations d'œuvres d'art picturales, musicales, cinématographiques ou encore littéraires. À travers une esthétique proche de celle d'*Antichrist*, *Melancholia* est un film apocalyptique qui met en scène plusieurs personnages dans un huis clos. Les deux personnages principaux sont deux sœurs, Claire (Charlotte Gainsbourg) mère d'un jeune garçon et Justine (Kirsten Dunst) sexuellement active. Lors de la première partie du film, de nombreux personnages sont présents pour fêter le mariage de Justine. Après ce mariage raté, Justine sombre dans la mélancolie lors de la deuxième partie, où n'évoluent plus que cinq personnages. Le scénario du film change radicalement de direction pour raconter une histoire apocalyptique : la planète Melancholia se rapproche lentement de la Terre provoquant une intolérable angoisse pour Claire alors que Justine semble reprendre de l'énergie face à cette perspective de fin du monde. Comme l'explique Lars von Trier lors d'une conférence de presse, le personnage de Justine « rêve de naufrages et de mort soudaine »¹³⁹. Ses désirs vont alors être exaucés lorsqu'après la « danse de la mort » entre les deux planètes, la fascinante et dangereuse

¹³⁷ Voir le site officiel du film *Antichrist*, [consulté en ligne le 26/08/2017, URL : <http://www.antichristthemovie.com/?cat=9&language=en>].

¹³⁸ R. Lasagna, *Lars von Trier, op. cit.*, p. 15. Je souligne.

¹³⁹ Entretien avec Lars von Trier : « Nous, les mélancoliques, n'aimons pas les rituels, et c'est bien dommage... », propos recueillis par N. Thorsen, novembre 2011, [consulté en ligne le 26/08/2017, URL : <https://www.universcine.com/articles/lars-von-trier-nous-les-melancoliques-n-aimons-pas-les-rituels-et-c-est-bien-dommage>].

Melancholia détruit enfin la Terre en la percutant. Dans ce huis clos intimiste, les sentiments dépressifs de Justine semblent affecter les images et les événements qui peuvent être interprétés comme le prolongement de son intériorité. Cela se produit notamment à l'aide des nombreuses références artistiques, qui pourraient aussi révéler l'inconscient collectif au sein des images. Par ailleurs, les deux sœurs pourraient incarner les archétypes jungiens de la persona et de l'ombre, ou de l'anima ou encore les deux pôles de la Grande Mère. Ces archétypes se soutiennent et se confrontent au fil du film, jusqu'à fusionner lors de l'anéantissement de la Terre par Melancholia.

Le dernier film du corpus, *Nymphomaniac*, est aussi une œuvre très réflexive. Les marques métadiscursives sont multiples, allant jusqu'à laisser apparaître la caméra du cinéaste dans un miroir. Les répétitions d'images semblables ou modifiées sont diverses. Accompagnées de références scientifiques et historiques, les citations prennent la forme de références artistiques multiples et d'autoréférences trieriennes. *Nymphomaniac* raconte la rencontre de Joe (Charlotte Gainsbourg) et Seligman (Stellan Skarsgård). Joe se confie à son nouvel ami au sujet de sa vie de nymphomane. Par une structure en flash-back, le film retrace l'existence de Joe, depuis la découverte de sa sexualité jusqu'aux minutes précédant la rencontre, en passant par son premier orgasme spontané, l'abandon de son enfant, son avortement, etc. Le présent diégétique se déroule dans le huis clos de la chambre de Seligman où a lieu une situation rappelant celle d'une cure. Puisque les deux personnages ont la capacité d'influer sur les images de flash-back, elles pourraient appartenir à plusieurs subjectivités. Par les nombreuses références historiques et artistiques, l'inconscient collectif se dévoile alors que les personnages pourraient être des figures des archétypes jungiens de l'anima et de l'animus, parfois de la Grande Mère ou encore de l'héroïne.

Bien qu'ils traitent de sujets similaires, les trois films réalisés par Lars von Trier font preuve d'une crudité bien plus exacerbée que les films bergmaniens : le spectateur peut y voir des scènes de sexe non simulées, des gros plans pornographiques, des mutilations d'organes sexuels, etc. Ainsi, les œuvres trieriennes peuvent faciliter l'étude de la dimension physique du phénomène de transfert dans l'expérience spectatorielle.

Les cinq films constituant le corpus analysé dans cette thèse – *Persona*, *L'Heure du loup*, *Antichrist*, *Melancholia* et *Nymphomaniac* – sont des films dont la réflexivité, la construction spatiale et temporelle et les incarnations des personnages, favorisent leur interprétation en tant que « psychés-films ». Ces interprétations seront établies à l'aide d'analyses filmiques mettant en évidence les similitudes de ces œuvres avec la structure de la

psyché. Face à la « psyché-film », le spectateur pourrait alors se trouver, simultanément, dans des positions assimilables à celles de l'analyste et de l'analysant, favorisant ainsi l'étude du phénomène de transfert dans l'expérience spectatorielle. Bien qu'ils appartiennent à la culture occidentale, Bergman et Trier intègrent, dans leurs créations, une dimension métaphysique qui trouve des échos dans la dimension alchimique des concepts jungiens de transfert et de processus d'individuation¹⁴⁰.

Par ailleurs, les cinq films mettent en scène des personnages en crise, principalement des femmes dont le rapport à l'altérité est lié à la maternité : Elisabet Vogler de *Persona* et Claire de *Melancholia* sont mères, tandis qu'Alma de *L'Heure du loup* est enceinte ; la femme d'*Antichrist* a perdu son enfant par accident alors qu'Alma de *Persona* a subi un avortement ; Joe de *Nymphomaniac* est une mère qui a abandonné son enfant et qui a avorté, rappelant ainsi le rejet d'Elisabet Vogler envers son fils et la situation d'Alma. Ainsi, les « psychés-films » mettent en évidence la dualité inhérente à la psyché qui, selon le modèle jungien, est structurée par des archétypes inévitablement ambivalents. La thématique de l'altérité pourrait aussi dédoubler la situation du spectateur vis-à-vis de la « psyché-film ». Analogon de la psyché, cette dernière offrirait un autre reflet psychique au spectateur : bien qu'elle ne soit pas le reflet de sa propre psyché, la « psyché-film » partagerait des structures collectives avec la psyché du spectateur. Les cinq films véhiculent des images de la femme résolument critiquables et qui témoignent de la culture à laquelle ils appartiennent et ainsi, inévitablement, d'une part d'inconscient collectif. Cependant, cet aspect ne sera pas étudié dans cette thèse : les analyses ne visent pas à mettre en évidence les représentations de la femme qui pourraient influencer la vision qu'en a le spectateur, notamment dans la réalité.

Cinq films réalisés par deux cinéastes différents vont donc être analysés. Toutefois, alors que le transfert dépend des affinités entre les acteurs de la rencontre, tous les films pourraient théoriquement entraîner une expérience spectatorielle de l'ordre du transfert. Comme l'a notamment exprimé Andreï Tarkovski, « [l]e film se détache de son auteur, entame sa vie propre, et change de forme et de sens en fonction de chaque spectateur »¹⁴¹. En effet, chaque film est différent pour chaque spectateur, notamment en fonction de « l'humeur du moment »¹⁴² et de la situation psychique personnelle de chacun. Les analyses des cinq

¹⁴⁰ Voir notamment C. G. Jung, *Psychologie du transfert*, op. cit. et C. G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, Paris : Buchet Chastel, [1944] 1970.

¹⁴¹ A. Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris : Éditions de l'Étoile, 1989, p. 139.

¹⁴² L. Jullier et J.-M. Leveratto, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, op. cit., p. 22.

films vont mettre en évidence des éléments cinématographiques entrant en jeu dans l'éventuel transfert du film et du spectateur et qui sont exacerbés dans ces œuvres.

Méthodologie

Le double enjeu épistémologique de cette thèse vise à combler deux lacunes manifestes dans les études psychanalytiques du cinéma : à partir de théories de psychanalyse principalement jungienne, la rencontre du spectateur avec le film est envisagée comme une rencontre transférentielle. Afin d'étudier les caractéristiques d'un phénomène de transfert qui surgirait dans l'expérience spectatorielle, j'ai procédé par induction, à partir d'analyses filmiques effectuées sur le modèle de l'*ekphrasis* : les descriptions rigoureuses des films sélectionnés ont ensuite été interprétées sous le prisme de théories esthétiques et de concepts issus de psychanalyse, principalement jungienne. Certaines notions psychanalytiques étant communes à d'autres courants qui parfois les développent davantage, l'ensemble de concepts fournis par la psychanalyse jungienne pour procéder aux analyses filmiques n'exclut pas l'étude de théories provenant d'autres écoles psychanalytiques.

Les interprétations proposées, aussi poussées et convaincantes soient-elles, ne constituent évidemment pas le seul angle d'analyse recevable pour ces films. La pratique de l'interprétation engage inévitablement la subjectivité de l'individu qui procède à l'analyse et choisit un axe précis. À l'instar de Michael Jacobs, en tant qu'analyste de film, je me demande donc ce que le film *peut* signifier et non ce qu'il *signifie*¹⁴³. Toutefois, ces interprétations sont pertinentes afin d'établir des correspondances entre les contenus des films et ceux de l'inconscient ; étudier les mécanismes psychiques participant au transfert et pouvant se mettre en place entre le spectateur et les éléments compris dans les films ; appréhender les films en tant que « psychés-films » ; révéler les inconscients des films à travers leur constitution figurale ; interroger les éventuelles répercussions physiques et psychiques de la rencontre transférentielle entre le spectateur et le film. L'interprétation des films facilite la compréhension du transfert au sein de l'expérience spectatorielle en révélant des éléments qui participent à l'apparition du phénomène, mais elle n'est pas nécessaire à son surgissement : le transfert pourrait se manifester sous forme de troisième image. Cette dernière survient au-delà de l'interprétation volontaire et consciente, comme une

¹⁴³ « What *does* this mean? [...] What *might* this mean? » (M. Jacobs, « Contrasting interpretation of film. Freudian and Jungian », *Jung and Film II*, *op. cit.*, p. 119.

surinterprétation, « une réponse aperceptive aux films [réponse accompagnée d'une « prise de conscience claire d'une perception »¹⁴⁴] dans laquelle les significations collectives inscrites sont submergées par des réponses personnelles et émotionnelles inattendues et imprévues »¹⁴⁵.

Alors que le transfert émerge de la rencontre particulière entre deux sujets, le spectateur en fait une expérience individuelle et personnelle. Ce travail se situant au confluent d'approches esthétiques et psychanalytiques, le spectateur qu'il prend en compte est inévitablement un spectateur idéal : considérer un individu réel supposerait d'appréhender chaque spectateur en fonction de ses particularités propres. En effet, dans son acception jungienne, le transfert implique le déplacement de contenus psychiques personnels sous-tendus par une dimension collective. Plus ces contenus sont accessibles, visibles ou dicibles, moins ils sont collectifs. Malgré les propriétés collectives de la psyché selon son modèle jungien, le transfert est un phénomène transpersonnel et non systématique, qui se met en place entre deux individus et selon leurs affinités¹⁴⁶. Compte tenu du caractère lacunaire de mes compétences et qualifications dans le champ clinique de la psychanalyse, je me suis principalement préoccupée des aspects collectifs de la structure de la psyché. Pour des raisons similaires, sans pour autant me contenter d'appliquer les méthodes et concepts psychanalytiques dans le champ du cinéma, il m'est difficile de théoriser la réciproque et de transposer des notions cinématographiques dans le champ clinique comme peuvent le faire certains psychanalystes jungiens également spécialistes de cinéma, tels John Beebe, Patricia Berry, Marcel Gaumont, Christopher Hauke, David Hewison, Luke Hockley, Donald Frederickson, etc. Le modèle théorique que je propose est établi à partir de mes expériences subjectives de spectatrice, développées et ouvertes à la généralisation à l'aide de concepts cinématographiques et psychanalytiques préexistants. Il ne s'agit en aucun cas de décrire des expériences de psychologie cognitive vérifiables au travers d'études de comportement individuel ou de groupe et d'analyses de réception ni de faire la psychanalyse d'un ou plusieurs spectateurs, et encore moins de moi-même. La prétention et l'ineptie d'une telle démarche en garantiraient la nullité.

Par ailleurs, les catégories « masculin » et « féminin » étant, en psychologie analytique, des « modalités de rapport au monde, des modes différents et complémentaires

¹⁴⁴ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Aperception », [consulté en ligne le 28/08/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/aperception>].

¹⁴⁵ The third image « is characterized by an aperceptive response to films in which collective inscribed meanings are overwhelmed by unexpected, unanticipated personal and emotional responses » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 9. Je traduis).

¹⁴⁶ C. G. Jung, *Psychologie du transfert*, *op. cit.*, p. 200.

d'utiliser la psyché au-delà du sexe biologique »¹⁴⁷, le sexe et le genre du spectateur ne sont pas centraux pour cette étude. En effet, « [à] l'intérieur du travail psychanalytique, les modalités de perception et de comportement de l'analyste et le type de ses interventions peuvent, d'une fois à l'autre, avoir un caractère plus masculin ou plus féminin, indépendamment des sexes du couple analytique »¹⁴⁸. Cette dernière remarque est également vraie pour l'analysant. Sauf mention spéciale, j'utilise le terme spectateur comme un mot neutre sans considération de sexe ni de genre, désignant indifféremment la spectatrice ou le spectateur.

Plan de la thèse

Le développement de la thèse se déroule en trois étapes : la transposition de l'expérience transférentielle dans l'expérience spectatorielle, à partir de son espace-temps extérieur ; l'interprétation de l'espace-temps des films comme celui, intérieur, de l'inconscient ; l'analyse de la rencontre éventuelle des inconscients du film et du spectateur, dans l'espace intermédiaire de l'expérience cinématographique.

Dans une première partie, j'interroge la possibilité de transposer les caractéristiques spatiotemporelles de l'expérience transférentielle dans le champ de l'expérience spectatorielle. Dimensions fondamentales du cinéma, l'espace et le temps sont aussi deux aspects caractéristiques du phénomène de transfert qui s'articule autour des notions de déplacements et de répétitions. Appartenant à un cinéma analytique, les films étudiés s'articulent autour de thèmes psychologiques et de contenus réflexifs. À travers la dimension psychologique de leurs scénarios et par leur réflexivité, ces films dédoublent les éléments spatiotemporels caractéristiques de l'expérience spectatorielle, présentant des similitudes avec ceux de l'expérience transférentielle. Le premier chapitre vise à mettre en évidence le caractère hétérotopique des espaces extérieurs et intérieurs impliqués par le phénomène de transfert, le cinéma en général et les films en particulier. Définie par Foucault¹⁴⁹, la notion d'hétérotopie n'est pas théorisée pour le champ psychanalytique. Néanmoins, et malgré les avis variés et divergents de Foucault sur les théories freudiennes et lacaniennes, cette notion d'hétérotopie semble pouvoir être élargie au domaine de la psychanalyse et caractériser le lieu

¹⁴⁷ C. A. Bravo et P. C. Devescovi, « Le sexe de la psyché », in : *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n°110, 2004/2, p. 14.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, pp. 752-762.

propice au transfert qu'est le cabinet de l'analyste. Ce chapitre met en avant les propriétés hétérotopiques des espaces extérieurs de la salle de cinéma et du cabinet de psychanalyse, qui semblent favoriser l'émergence d'un phénomène de transfert. Par une extrapolation du concept, les espaces diégétiques projetés et ceux de l'inconscient y sont étudiés selon leurs qualités hétérotopiques. La mise en abyme de la position spectatorielle dans son rapport avec celles de l'analyste et de l'analysant permet alors d'insérer le spectateur dans un espace doublement hétérotopique, favorisant l'étude de l'espace intermédiaire du transfert qui pourrait également être un espace cryptique et corporel de surgissement de la troisième image.

Le deuxième chapitre porte sur la dimension temporelle des expériences spectatorielle et transférentielle possédant toutes les deux des qualités hétérochroniques. Aux durées effectives prédéterminées des séances de psychanalyse et de cinéma, se juxtaposent le temps ressenti par l'analyste, l'analysant et le spectateur ainsi que la temporalité du récit diégétique ou de celui de l'analysant. Ce chapitre met l'accent sur la simultanéité de multiples temporalités superposées au sein des expériences du cinéma et de la cure, mais également sur la dimension temporelle du transfert qui s'instaure comme une répétition de contenus inconscients. Cette répétition trouve des échos dans les films étudiés : l'analyse des caractéristiques temporelles induites par leur réflexivité exacerbe l'effet de répétition inhérent à toute œuvre cinématographique et facilite leur mise en parallèle avec la répétition intrinsèque au phénomène de transfert. Cependant, les différences inévitables entre les manifestations du transfert dans les champs psychanalytique et cinématographique sont aussi soulignées : dans l'expérience spectatorielle, le transfert surgirait à la manière d'un événement dévoilé par l'apparition de la troisième image.

Dans une deuxième partie, j'interprète les films étudiés en termes de « psychés-films » à partir de leurs constructions spatiales et temporelles. Celles-ci favorisent la mise en parallèle des films du corpus avec la psyché suivant le modèle jungien, en exacerbant certaines caractéristiques générales partagées par tous les films. Alors que le transfert se met en place entre deux psychés, les spécificités temporelles et la construction spatiale des films peuvent faciliter la réflexion sur l'apparition de ce phénomène au sein de l'expérience spectatorielle. Le troisième chapitre se concentre sur la temporalité des « psychés-films », assimilable à celle du conscient, de l'inconscient personnel et de l'inconscient collectif. Les « psychés-films » semblent se confier au spectateur comme le font les analysants en cure. Les contenus des images semblent parfois manifester une temporalité proche de celle de l'inconscient personnel, notamment à travers la présence de flash-back uniques. D'autres contenus font

appel au temps mythique associé à l'inconscient collectif, notamment au travers de références artistiques ou historiques. Comme dans le transfert, les « psychés-films » semblent alors répéter des contenus assimilés à ceux de l'inconscient.

Le quatrième chapitre porte sur la construction spatiale des « psychés-films », qui mettent en avant certaines propriétés des mécanismes d'identification, d'introjection et de projection entrant en jeu dans le transfert et pouvant se mettre en place dans l'expérience spectatorielle. Les espaces diégétiques en huis clos peuvent être associés à des espaces mentaux alors que la mise en évidence du dispositif cinématographique exacerbe son parallèle avec le dispositif psychique et invite à la réflexion sur les mécanismes d'identification cinématographique primaire et d'introjection. À travers différents types d'ocularisation créés par les choix de cadrage, l'intériorité des personnages ou des « psychés-films » dans leur totalité peut être transmise. À partir de l'ambiguïté des points de vue, le mécanisme d'identification cinématographique primaire peut être réenvisagé. Enfin, la présence de nombreux gros plans place le spectateur au plus proche des affects des personnages et favorise ainsi l'identification cinématographique secondaire et le mécanisme de projection qui lui est lié.

Dans une troisième partie, j'étudie les conséquences psychiques et physiques éventuelles de la rencontre entre les « psychés-films » et le spectateur. Dans l'espace intermédiaire de cette rencontre, l'inconscient du film pourrait se manifester et témoigner de son processus d'individuation. Alors que dans son acception jungienne, le transfert affecte et altère les deux sujets entre lesquels il se met en place, la rencontre du film et du spectateur pourrait également avoir des conséquences émotionnelles et donc physiques, signalant l'existence d'un phénomène de transfert entre le film et le spectateur. Le cinquième chapitre établit un rapport entre la dimension figurale des œuvres cinématographiques et le caractère archétypique des images psychiques. Le phénomène transférentiel surgissant de la rencontre entre deux inconscients, son apparition dans l'expérience spectatorielle suppose que le film possède un inconscient propre. Outre leurs caractéristiques spatiotemporelles, les « psychés-films » sont constituées de figures présentant des archétypes objectivés. Dévoilant le caractère archétypique des images, la dimension figurale des films pourrait révéler leur inconscient qui, selon Jung, est structuré par les archétypes. Indispensable au transfert, l'inconscient du film se manifesterait aussi par ce phénomène qui implique la projection de contenus archétypiques entre les deux sujets. Dans les « psychés-films », les archétypes se présentent notamment sous

formes personnifiées : à l'instar de David Hewison¹⁵⁰, j'interprète les personnages des films comme des archétypes incarnés. Les relations entre ces multiples figures archétypiques personnifiées pourraient également témoigner du processus d'individuation de la « psyché-film ».

Cette possibilité est présentée dans le sixième chapitre, qui interroge les mouvements provoqués par le transfert, dans les films et dans le spectateur. Outre sa représentation au sein des images des « psychés-films », le processus d'individuation se met en place avec la psyché du spectateur, témoignant d'un transfert autant qu'il lui est indispensable. Ainsi, l'inconscient du film est subordonné à la psyché du spectateur. Par ailleurs, le sixième chapitre explore les bouleversements physiques que peut provoquer la vision d'un film. Cette dimension émotionnelle de l'expérience pourrait aussi témoigner d'un phénomène de transfert. À travers l'exemple particulier d'*Antichrist*, qui exacerbe la violence des émotions visibles, j'interroge la capacité du film à s'imposer dans le spectateur, jusqu'à émouvoir son corps. Cette dimension physique de l'expérience spectatorielle pourrait témoigner d'un transfert tout en dépendant d'un fantasme d'incorporation : ce mécanisme participerait au phénomène de transfert dans l'expérience spectatorielle, au même titre que les identifications, les projections et les introjections.

¹⁵⁰ D. Hewison, « “I thought it might be better now”: a clinician's reading of individuation in Von Trier's *Breaking the Waves* », in : *Jung and Films II*, *op. cit.*, pp. 41-42.

PREMIERE PARTIE.
LE TRANSFERT, DE LA PSYCHANALYSE
AU CINEMA

Un jeune garçon qui semblait mort, allongé sur un lit et recouvert d'un linceul, s'assoit face caméra en plan rapproché poitrine, regarde l'objectif et caresse l'écran qui le sépare du spectateur. Un contrechamp laisse apparaître l'image projetée que touche l'enfant : l'alternance par fondu enchaîné de deux visages de femme en gros plan (figure 1)¹.

Au sein de ce court extrait du prologue de *Persona*, deux caractéristiques constitutives du cinéma sont mises en évidence : l'espace et le temps. D'une part, à travers le regard caméra et la dimension haptique impliquée par le geste de l'enfant, l'espace de l'écran de projection et celui de la salle qui l'entoure sont portés à l'attention du spectateur. D'autre part, l'alternance de visages, de moins en moins flous, témoigne d'un passage du temps et annonce la confusion à venir entre les deux femmes. Le mouvement impliquant un déplacement, c'est-à-dire un « changement de position dans l'espace en fonction du temps »², deux attributs fondamentaux de l'art de l'image en mouvement sont ainsi soulignés. Ces deux aspects caractéristiques du cinéma sont également constitutifs du transfert, défini par les notions de déplacement et de répétition. « [D]'abord de l'ordre du *mouvement* »³, le transfert est le déplacement de contenus psychiques qui s'instaure à travers la relation transpersonnelle établie entre l'analyste et l'analysant. En outre, la notion de processus qui caractérise le transfert « implique une notion de mouvement, d'évolutivité au sein du fonctionnement mental des deux protagonistes »⁴. Il correspond à la répétition du passé refoulé de l'analysant sur l'analyste et sur la situation psychanalytique⁵.

Des aspects généraux du cinéma et de l'expérience spectatorielle, aspects exacerbés par les spécificités des films étudiés, semblent présenter des similitudes avec certaines caractéristiques de l'espace-temps au sein duquel le transfert apparaît, constantes dans les définitions qu'en donnent les différentes écoles psychanalytiques. Cette première partie vise à mettre en évidence les caractéristiques de la situation psychanalytique et en particulier du transfert, à travers leurs résonances au sein des œuvres éminemment analytiques que sont *Persona*, *L'Heure du loup*, *Antichrist*, *Melancholia* et *Nymphomaniac*. Leur réflexivité, qui se répercute sur leur construction narrative, sera mise en avant car elle permet l'élaboration d'une situation favorable au transfert et qui contribue ainsi à faciliter son étude dans l'expérience spectatorielle.

¹ Time code de l'extrait de *Persona* : 00 : 03 : 59 – 00 : 05 : 03.

² *Le Grand Robert de la langue française*, entrée « mouvement », [consulté en ligne le 26/05/2015. URL : <http://gr.bvdep.com.haysend.u-bordeaux3.fr/>]

³ P. L. Assoun, *Leçons psychanalytiques sur le transfert*, op. cit., p. 6.

⁴ J. Godfring, *Les Deux courants du transfert. Le symbole, entre corps et psyché*, Paris : Puf, 1993, p. 20.

⁵ P. L. Assoun, *Leçons psychanalytiques sur le transfert*, op. cit., p. 45.

Liée à la mise en abyme, définie par Lucien Dällenbach comme « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient »⁶, la réflexivité est, selon Jacques Gerstenkorn, « un phénomène protéiforme dont le plus petit dénominateur commun consiste en un retour du cinéma sur lui-même »⁷. Gerstenkorn établit une différence entre une réflexivité cinématographique, par laquelle le dispositif est affiché ou rendu sensible par la mise en scène du cinéma comme institution ou par l'évocation de la genèse d'une œuvre, et une réflexivité filmique impliquant des « jeux de miroir »⁸, mis en place entre un film et lui-même (réflexivité homofilmique) ou entre un film et d'autres films (réflexivité hétérofilmique). Développant cette théorie, Pierre Beylot propose de distinguer « les *modes d'inscription* de la réflexivité et les *pratiques interprétatives* qu'ils suscitent »⁹. Par un recours à la notion d'interprétant¹⁰, Beylot établit un autre classement qui suppose de prendre en compte deux éléments : d'une part, le type de phénomène réflexif correspondant aux discours métacinématographiques (« *discours sur* le cinéma [...] tenus à l'intérieur des fictions elles-mêmes») ou métadiscours cinématographiques (« figurations réflexives qui constituent des *discours du* cinéma »¹¹); d'autre part, le type d'interprétant, soit qui considère « l'audiovisuel comme une institution sociale », soit qui envisage « l'audiovisuel comme objet langagier », soit qui prend « l'audiovisuel comme une réalité intertextuelle »¹². Alors que Jean-Marc Limoges, reprenant Gerstenkorn, propose de définir des mises en abyme réflexives (« montr[ant] ou rend[ant] sensible un dispositif énonciatif ») et autoréflexives (« montr[ant] ou rend[ant] sensible *le dispositif énonciatif même* »), suivant des configurations homofilmiques (mise en abyme du film) ou hétérofilmiques (« le film mis “*en abyme*” [...] renverra à un autre film existant »¹³), diverses superpositions et confusions semblent inévitables. Afin de les éviter, à partir de ces différents types de réflexivité, une classification ternaire peut être mise en place pour les métadiscours sur le cinéma, se divisant entre réflexivité thématique, réflexivité formelle et réflexivité citationnelle. La réflexivité thématique correspond alors à la mise en scène du monde du cinéma et de la télévision ; la réflexivité formelle consiste en des rimes et répétitions au sein de l'œuvre ; la réflexivité citationnelle se met en place au travers de citations, de remplois et de reprises textuelles, du cinéma ou d'autres arts.

⁶ L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, 1977, p. 18.

⁷ J. Gerstenkorn, « À travers le miroir (notes introductives) », in : *Vertigo. Le cinéma au miroir*, n° 1, 1987, p. 7.

⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹ P. Beylot, *Le Récit audiovisuel*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 104.

¹⁰ Selon la notion peircienne « l'interprétant institue une “relation médiatrice” entre le signe et son objet qui va permettre à l'interprète d'interpréter le signe » (*Ibid.*, p. 105).

¹¹ *Ibid.*, p. 103

¹² *Ibid.*, p. 106.

¹³ J. Gerstenkorn, « À travers le miroir (notes introductives) », *op. cit.*, p. 5.

Chapitre 1. Caractéristiques des différents espaces hétérotopiques impliqués dans les expériences filmiques et transférentielles

À l'instar de la salle de cinéma à laquelle renvoient, pourtant sans la figurer, les images du garçon caressant l'écran de projection dans *Persona*, l'espace des rencontres transférentielles correspond à ce que Michel Foucault a qualifié d'hétérotopie¹⁴. À la fois extérieurs et intérieurs, les espaces de rencontre, du spectateur avec l'image cinématographique et de l'inconscient de l'analyste avec celui de l'analysant, se rapportent à deux types de lieux. Ces derniers correspondent d'une part à la salle de projection et au cabinet de la cure – lieux qui semblent favoriser l'émergence d'un phénomène de transfert – et d'autre part à l'espace diégétique projeté et à l'inconscient – lieux qui mettent en évidence le mécanisme de projection inhérent tout autant au transfert qu'au cinéma.

Par ailleurs, les rôles d'analyste et d'analysant, mis en scène dans les films étudiés, peuvent être rapprochés de la position spectatorielle. Cette comparaison est éclairée par la réflexivité à travers laquelle les œuvres mettent en évidence certaines ressemblances entre ces différentes positions. La notion de déplacement propre au transfert et la formation de cryptes¹⁵ qui pourraient en découler permettent enfin de penser l'espace de l'expérience spectatorielle comme un espace de transfert, à la fois dans ses caractéristiques extérieures, ses aspects psychiques et ses spécificités physiques puisqu'il fait appel au corps.

Processus qui se met en place dans l'espace intermédiaire entre deux inconscients, le transfert peut émerger, en fonction des affinités entre deux sujets, aussi bien au sein de la cure psychanalytique, acquérant alors une dimension thérapeutique, que lors de toute relation entre deux individus. Non spécifique à l'analyse¹⁶, ce phénomène peut néanmoins être intensifié, pris en compte et interprété dans l'intimité du cabinet du psychanalyste : le lieu de la cure

¹⁴ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, pp. 752-762.

¹⁵ Théorisée par Nicolas Abraham et Mária Török dans *Cyptonymie, le Verbier de l'Homme aux Loups*, puis transposée hors du domaine clinique par Jacques Derrida, qui en a écrit la préface intitulée « FORS, les mots anglés de Nicolas Abraham et Mária Török » (Paris : Flammarion, 1976), la notion de crypte désigne un espace à l'intérieur de la psyché de l'individu correspondant à une extériorité dans laquelle est logée l'altérité.

¹⁶ C. G. Jung en particulier définit le transfert comme d'un phénomène transpersonnel, correspondant au « déplacement sur une autre personne [qui n'est pas nécessairement présentée comme l'analyste], par le mécanisme de la projection, de sentiments et de phénomènes inconscients » (V. Thibaudier, entrée « Transfert », in : *Le Vocabulaire de Jung*, dir. A. Agnel, Paris : Ellipses, 2011, p. 123.

favorise son apparition. Le caractère hétérotopique de cet espace semble contribuer à lui procurer une qualité propice au transfert. Également hétérotopique, la salle de cinéma pourrait alors favoriser la manifestation d'un phénomène de transfert, excluant toutefois l'interprétation qu'offre le cadre de la cure.

Bien que Foucault ne prenne pas expressément le lieu de la cure en exemple et malgré l'intérêt principal pour les espaces d'extériorité dans sa conceptualisation des hétérotopies, cette notion semble pouvoir caractériser l'espace propice au transfert et mettre en évidence ses similitudes avec celui du cinéma figurant dans la liste des hétérotopies proposée par l'auteur. En effet, les hétérotopies vont de pair avec une temporalité hétérochronique. Celle-ci étant parfois choisie pour définir le transfert¹⁷, son espace semble alors hétérotopique. Par ailleurs, les lieux du cinéma, de l'inconscient, de la cure et du transfert s'avèrent être des sortes de non-lieux pourtant effectivement localisables, des lieux en rupture avec le temps réel, à la fois ouverts et fermés sur le monde. Leur caractère hétérotopique est en partie le fait de leur système complexe d'ouverture et de fermeture, influençant leur accessibilité : ces lieux semblent perméables et accessibles mais « cachent de curieuses exclusions »¹⁸. Enfin, les similitudes des espaces extérieurs et intérieurs de la salle de cinéma et de l'écran avec ceux du transfert, c'est-à-dire le lieu de la cure et celui de la psyché, confluent dans le processus de projection, qu'il soit psychique ou mécanique.

Étymologiquement « lieu autre », l'hétérotopie correspond au lieu réel de l'utopie, alors effectivement réalisée. Il s'agit d'un lieu hors de tous les lieux et pourtant localisable. Foucault relève six principes régissant les hétérotopies : malgré certaines spécificités culturelles effectives concernant leurs architectures et leurs fonctions¹⁹, elles existent dans toutes les cultures et sont de deux grands types – de crise ou de déviation – ; leurs fonctions peuvent différer dans le temps ; elles juxtaposent en un lieu unique plusieurs espaces incompatibles ; elles sont indissociables d'une temporalité hétérochronique correspondant à une rupture avec le temps réel ; elles sont à la fois isolées, accessibles et pénétrables car elles peuvent s'ouvrir et se fermer ; enfin « elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction »²⁰ : elles créent soit un espace d'illusion, soit un espace de perfection.

¹⁷ V. Medda, « Hétérochronie du transfert », in : *Che Vuoi ?*, Paris : L'Harmattan, n 27, 2007/1, pp. 131-148, [consulté en ligne le 01/06/2015, URL : <http://www.cairn.info/revue-che-vuoi-2007-1-page-131.htm>]

¹⁸ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, p. 760.

¹⁹ M. Foucault explique que « les hétérotopies prennent évidemment des formes qui sont très variées, et peut-être ne trouverait-on pas une seule forme d'hétérotopie qui soit absolument universelle » (*Ibid.*, p. 756).

²⁰ *Ibid.*, p 761.

Deux éléments en particulier permettent d'établir un premier lien entre les hétérotopies et l'espace du transfert psychanalytique. D'abord, Foucault remarque que les hétérotopies prennent parfois la forme des « chambres qui existaient dans les grandes fermes [...] de l'Amérique du Sud » où « tout individu qui passait, tout voyageur » pouvait entrer, mais dont la porte « ne donnait pas sur la pièce centrale où vivait la famille »²¹. Certes lieu d'exclusion, ces hétérotopies n'en sont pas moins des espaces d'accueil de l'autre. Par ailleurs, l'auteur explique que les hétérotopies peuvent être des lieux dans lesquels sont placés des individus « en état de crise », subissant un changement qui doit se dérouler « “ailleurs” que dans la famille »²² : par exemple, « [l]a défloration de la jeune fille », ne pouvant traditionnellement se dérouler « nulle part », elle avait lieu dans une « hétérotopie sans repères géographiques » tels « le train [ou] l'hôtel du voyage de noces »²³. Ainsi, lieu d'accueil de l'autre dans lequel il se produit parfois un changement remarquable, l'hétérotopie semble aussi être un lieu favorisant le transfert. En effet, ce dernier correspond au lieu de la rencontre inconsciente – supposant d'accueillir l'autre en soi – dans lequel se produit un changement d'état de certains contenus inconscients devenant conscients.

Alors que Foucault remarque que la salle de cinéma et la clinique en tant qu'espace de cure, sont hétérotopiques, cette caractéristique semble pouvoir s'appliquer aux espaces diégétiques et à celui de la psyché. Le caractère hétérotopique de certains lieux diégétiques des films étudiés dédouble et ainsi exacerbe la dimension inévitablement hétérotopique de tout espace d'image filmique. En effet, les images cinématographiques sont des images d'illusion fictionnelle donnant une impression de tridimensionnalité. Par la mise en abyme de sa position, le spectateur pourrait être inséré dans un espace autant propice au transfert qu'il l'est déjà pour les personnages.

1.1. Espace extérieur de la rencontre

Les espaces extérieurs des rencontres spectatorielle et transférentielle, correspondant à la salle de cinéma et au cabinet de l'analyste comme lieu privilégié du transfert, présentent des similitudes à la fois dans leur accessibilité et dans les positions qu'ils offrent aux acteurs de ces rencontres. Dédoubleant ces espaces, la construction spatiale des films étudiés met en

²¹ *Ibid.*, pp. 760-761.

²² *Ibid.* pp. 756.

²³ *Ibid.*

évidence leurs points de convergences et facilite ainsi l'étude des caractéristiques propices à l'émergence d'un transfert dans l'expérience spectatorielle.

1.1.1. La salle de cinéma et le cabinet de l'analyste

Tout comme les lieux diégétiques des films étudiés, en tant que lieu réel disposé à l'imaginaire, la salle de projection correspond à une hétérotopie. En effet, ces espaces diégétiques produisent une impression de réalité, qu'ils soient localisables telles les îles de Fårö et de Baltrüm, sur lesquelles se déroulent *Persona* et *L'Heure du loup*, ou qu'ils ne le soient pas, comme la forêt d'*Antichrist*, le château de *Melancholia* ou l'appartement de Seligman dans *Nymphomaniac*. Le spectateur voit des paysages et architectures qui pourraient appartenir à son environnement réel concret. Pourtant, ce sont également des espaces disposés à l'imaginaire : alors que les fantômes de Johan et d'Alma prennent vie dans *L'Heure du loup*, le renard doué de parole et le corbeau qui ressuscite dans *Antichrist* peuvent être interprétés comme des hallucinations de l'homme. Certaines scènes oniriques de *Persona*, lorsqu'Elisabet rejoint Alma durant la nuit, ou quand le mari de la comédienne la confond avec l'infirmière, semblent appartenir à l'imagination de l'une ou l'autre femme. L'apocalypse de *Melancholia* ne peut actuellement être qu'imaginaire. Enfin, le récit de Joe dans *Nymphomaniac*, rapporte parfois d'in vraisemblables coïncidences, par exemple lorsqu'elle dit avoir trouvé, dans un parc, des morceaux de photographies déchirées de Jérôme qui est alors apparu. Comme le remarque Seligman, l'histoire de Joe est peut-être romancée.

Par ailleurs, les hétérotopies « ont le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles »²⁴. Ainsi en est-il de la salle de cinéma, espace rectangulaire au fond duquel un espace à deux dimensions donne l'illusion d'un espace tridimensionnel.²⁵ La salle juxtapose en un seul lieu différents types d'hétérotopies, correspondant à ce que Foucault définit comme hétérotopies de crise et espace d'illusion. En effet, la salle de cinéma est parfois assimilée à un lieu de culte, voire à un lieu sacré. Comme l'église est un lieu extérieur à l'espace de la rue dans laquelle elle se situe, la salle est une ouverture vers un autre espace projeté à l'écran, exclue de l'endroit

²⁴ *Ibid.*, p. 758.

²⁵ *Ibid.*

géographique où elle se trouve. L'une et l'autre sont consacrées²⁶ à la prière ou à la projection. Le seuil, qui les joint et les isole de l'espace restant, correspondant au *temenos*²⁷ grec, est à la fois « la frontière [...] et le lien paradoxal [...] où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré »²⁸. Aussi, Marcel Gaumond compare la salle de cinéma au lieu de la cure, expliquant que l'une comme l'autre sont des espaces sacrés dans lesquels on ne sait pas « si le contact se fera »²⁹ : tout comme le spectateur ne peut savoir avant la vision du film si celui-ci l'impressionnera, l'analysant doit parfois rencontrer plusieurs thérapeutes avant de trouver celui avec qui la relation transférentielle pourra se mettre en place. John Izod et Joanna Dovalis remarquent également que le cinéma « partage des caractéristiques à la fois avec l'église et avec le lieu de la cure »³⁰, précisant qu'il s'agit d'espaces sacrés dans lesquels les individus peuvent se confronter à leur inconscient. Présentant des points communs avec les espaces sacrés de culte définis par Foucault comme des hétérotopies de crise³¹, la salle de cinéma, à l'instar du cabinet de l'analyste, serait elle-même hétérotopique : son accès consiste à pénétrer un lieu fermé, isolé par des murs noirs et sans fenêtre. La seule ouverture pour le spectateur est celle offerte par le monde diégétique projeté à l'écran qui s'avère physiquement impénétrable. Par cette ouverture, la salle est également une hétérotopie d'illusion. En effet, les hétérotopies possèdent une fonction par rapport à l'espace restant, créant parfois « un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel »³². La salle de projection dans laquelle il est possible de visionner une création fictionnelle donnant l'illusion d'une réalité est également en mesure de donner au spectateur l'illusion d'une certaine mobilité. Le spectateur, passif face à l'écran, peut néanmoins se sentir immergé dans l'espace diégétique qui lui procure ainsi le sentiment d'être acteur des événements du film, ressentant face à ses images des émotions se traduisant par nature par des réactions physiques³³. Pourtant, le spectateur reste incapable de contrôler cette mobilité illusoire. Ainsi, l'espace réel

²⁶ Le terme consacrer signifie, dans son sens premier, « revêtir un caractère sacré en dédiant à quelque divinité par une action rituelle ». Par extension, dans son sens littéraire, il s'entend comme le fait de « rendre digne de respect, conférer un caractère presque sacré » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Consacrer », [consulté en ligne le 02/06/2015, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/consacrer>]).

²⁷ Comme le remarque Christopher Hauke, le *temenos* est un espace sacré, situé autour d'un lieu de culte et dans lequel « la présence de Dieu peut être ressentie » (« ... the sacred precinct around a temple where the presence of the god may be felt » C. Hauke, « Cinema as *temenos* », in : *Visible Mind, op. cit.*, pp. 3-6. Je traduis).

²⁸ M. Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris : Gallimard, 1965, p. 28.

²⁹ M. Gaumond, « Zelig et Gollum », in : *Le Cinéma, âme sœur de la psychanalyse, op. cit.*, p. 16.

³⁰ J. Izod et J. Dovalis, *Cinema as therapy. Grief and transformational film*, Londres, New York : Routledge, 2015, p. 1.

³¹ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, p. 756.

³² *Ibid.*, p. 761.

³³ A. Damasio, *Spinoza avait raison, op. cit.*

de la salle dans laquelle il est assis est dénoncé « comme plus illusoire encore »³⁴ que l'espace d'illusion du film. En outre, si un transfert peut émerger dans l'expérience spectatorielle, le lieu extérieur de cette expérience – soit la salle de cinéma – peut être considéré comme une hétérotopie de crise puisqu'il est alors un lieu de transformation psychique pour le spectateur, tout comme l'espace de la cure est un lieu privilégié pour le développement psychique du patient.

À l'instar de la salle de projection, le cabinet de l'analyste regroupe plusieurs hétérotopies. D'une part, il correspond à une hétérotopie de déviation, c'est-à-dire à un lieu où sont placés, le temps des séances, les individus dont « le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée »³⁵. En effet, le patient vient généralement consulter l'analyste pour résoudre des conflits psychiques personnels lui donnant le sentiment d'être en marge vis-à-vis d'autrui. Il peut alors pénétrer le cabinet qui est à la fois un lieu accessible et localisable où il rencontre l'analyste ainsi qu'un lieu fermé duquel, de manière générale, ce qui y entre et qui y est dit ne sort pas – l'exception étant à la discrétion de l'analysant. D'autre part, le lieu de la cure est une hétérotopie de crise, c'est-à-dire un lieu privilégié et interdit dans lequel se trouvent des individus en état de crise par rapport à la société. Selon Foucault, cette forme d'hétérotopie tend à disparaître pour laisser place aux hétérotopies de déviation car elle renferme surtout les « adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc. »³⁶, c'est-à-dire des individus qui semblent engagés dans un processus de transformation, que ce soit vers l'âge adulte, vers la maternité, vers la mort, etc. Pourtant, la théorie jungienne indique qu'au cours des séances d'analyse, le patient s'expose à une transformation psychique qui survient par le processus de transfert avec l'analyste³⁷. Ainsi, le cabinet du médecin, acquérant une dimension de l'ordre du *temenos*³⁸, est un lieu de transformation dans lequel l'analysant a le privilège de tout extérioriser, même ce qu'il n'est pas correct, voire interdit, d'exprimer en dehors de la cure.

Le lieu où le transfert s'exprime le plus facilement s'avère donc être hétérotopique : tout comme le cabinet est un lieu favorisant le transfert entre deux individus, l'espace du

³⁴ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, p. 761.

³⁵ *Ibid.*, p. 757.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ C.G. Jung, *La Guérison psychologique*, *op. cit.*, p. 242.

³⁸ Le terme grec *temenos* désigne l'espace sacré. La psychologie analytique le reprend « pour décrire l'espace de *changements psychologiques* qui encercle un complexe psychologique » (« Jungian psychology uses the term *temenos*, which is the classical Greek word for a sacred space, to describe the arena of *psychological change* that surrounds a psychological complex », L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 32. Je souligne, je traduis).

Voir également C. Hauke, « Cinema as *temenos* », in : *Visible Mind*, *op. cit.*, pp. 3-6.

cinéma, également hétérotopique, pourrait faciliter le transfert dans l'expérience spectatorielle. En effet, le lieu extérieur du transfert permet la mise en place d'une relation de type privilégié entre l'analyste et l'analysant qui, en dehors de ce huis clos, se tairait dès lors qu'il remarquerait un seul témoin, quel qu'il soit³⁹.

1.1.2. Mise en abyme de la position spectatorielle et ses similitudes avec les positions d'analyste et d'analysant

Mettant en scène des situations rappelant plus ou moins directement la relation patient-thérapeute, les films appartenant à ce que je définis en termes de cinéma analytique se déroulent dans des espaces diégétiques qui correspondent également à des hétérotopies de déviation ou de crise. Ainsi, dans *Persona*, les protagonistes évoluent dans deux lieux : après s'être rencontrées dans une clinique psychiatrique correspondant à une hétérotopie de déviation⁴⁰, Elisabet et son infirmière Alma s'isolent dans une villa insulaire pour un séjour de convalescence. Par nature, l'île, certes fréquemment présentée comme utopique, est également hétérotopique, notamment car elle bénéficie d'un double statut. Il s'agit d'une part d'un lieu fermé, propre à l'emprisonnement et d'autre part d'un lieu étranger perméable dont l'accès se fait par bateau, « hétérotopie par excellence »⁴¹ selon Foucault. Par ailleurs, lieu duquel nous ne voyons ni arriver ni repartir les deux femmes et dans lequel elles subiront une transformation psychique résultant d'un phénomène de transfert, la villa est une hétérotopie de crise.

D'une manière similaire, après une courte scène au cimetière⁴², la femme d'*Antichrist* est hospitalisée dans une clinique psychiatrique où son mari vient lui rendre visite. Tous les deux s'isolent ensuite dans leur appartement puis dans un chalet au milieu des bois. Dans ce dernier, les protagonistes vivent une situation de crise s'achevant sur la mort de la femme et l'initiation de l'homme qui, après l'avoir tuée, peut enfin quitter ce lieu dans lequel se produisent des événements surnaturels. Le passage entre les différents lieux n'est pas visible, excepté l'accès au chalet qui se fait en plusieurs étapes nécessitant un comportement de plus en plus actif de la part des personnages. D'abord ces derniers prennent un train, emplacement

³⁹ S. Freud, *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, Paris : Payot, [1916] 1962, p. 11.

⁴⁰ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, p. 757.

⁴¹ *Ibid.*, p. 762.

⁴² Selon Foucault, le cimetière est également une « curieuse hétérotopie » car il s'agit d'un « lieu autre par rapport aux espaces culturels ordinaires, c'est un espace qui est pourtant en liaison avec l'ensemble de tous les emplacements de la cité ou de la société ou du village, puisque chaque individu, chaque famille se trouve avoir des parents au cimetière » (*Ibid.*, p. 757).

mobile permettant de passer d'un point à un autre tout en restant immobile. L'homme et la femme roulent ensuite en voiture vers la forêt qui semble les engloutir⁴³ avant de terminer leur voyage vers le chalet à pied. Ainsi, le lieu, inaccessible pour un véhicule, est isolé : une fois qu'ils ont pénétré l'espace forestier entourant le chalet et qu'ils nomment Éden, les protagonistes sont exclus du reste du monde. Le nom choisi pour désigner ce lieu inquiétant, à la fois isolé et pourtant pénétrable, accentue le sentiment ambivalent qui s'en dégage : défini comme un jardin dans les récits bibliques, Éden est inévitablement hétérotopique. En effet, Foucault remarque que « [l]e jardin traditionnel des Persans était un espace sacré »⁴⁴. Or, le terme paradis vient d'un mot persan signifiant jardin et désigne Éden⁴⁵, lieu duquel le couple primordial fut chassé. Interdit pour ce couple qui en est exclu, le paradis sera à nouveau accessible à la fin des temps correspondant à un accomplissement et non à un retour aux origines et pourtant marquée par « un retour à la luxuriance du jardin d'Éden »⁴⁶.

Dans *L'Heure du loup*, Alma et Johan, isolés sur l'île de Baltrüm, sont très affectés par les événements qui s'y déroulent tout au long du film et qui provoquent la mort finale de Johan. Ce caractère hétérotopique du lieu est accentué par son accessibilité : le couple arrive sur l'île à bord d'une barque qui navigue depuis l'horizon dépouillé. Une fois que Johan et Alma sont descendus de l'embarcation, elle repart vers l'horizon. Les protagonistes sont ainsi définitivement isolés et ne quitteront pas l'hétérotopie insulaire qu'est l'emplacement effectif et pourtant disposé à l'imaginaire de l'île de Baltrüm, existant tout autant pour le spectateur que pour les protagonistes et dans laquelle les fantasmes peuvent s'incarner.

Les personnages de *Melancholia* sont, quant à eux, isolés du reste du monde dans le château et la propriété qui l'entoure. Ce lieu de crise dans lequel se déroule le mariage saboté est enfin détruit lors de l'apocalypse. Dès le début du film, l'accès à cette propriété est présenté comme difficile : la limousine conduisant les jeunes mariés ne peut accéder jusqu'au château car la route est trop étroite et sinueuse. Le couple termine donc le chemin à pied. Les personnages principaux ne sortiront plus de cet espace, et ce malgré le retour de Justine,

⁴³ L'arrivée dans la forêt est filmée en plan demi-ensemble et en légère plongée, alors que la voiture roule sur un pont passant au-dessus d'un cours d'eau qui isole un peu plus l'espace du drame du reste du monde. L'eau très sombre donne l'impression que la forêt est entourée d'une matière noire. La caméra accompagne le mouvement de la voiture par un panoramique vertical laissant apparaître la cime des arbres qui semblent bouger par un mouvement d'aspiration intérieure. L'atmosphère angoissante ainsi créée est accentuée par les sons de coups frappés.

⁴⁴ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, p. 759.

⁴⁵ M. Carrez, *Dictionnaire des religions*, P. Poupard (dir.), entrée « Paradis », Paris : Puf, 1984, pp. 1268-1269.

⁴⁶ *Ibid.*

supposant son départ durant l'ellipse qui sépare les deux parties. En effet, la jeune femme n'est jamais filmée à l'extérieur de la propriété.

Enfin, le film *Nymphomaniac* présente un espace complexe constitué de multiples hétérotopies et propice au transfert. La chambre de Seligman, dans laquelle il recueille Joe, est présentée comme l'unique lieu du présent. Son accès est difficile : le soleil n'y pénètre jamais et le franchissement du seuil, invisible, ne se devine qu'à travers le son de la chatière qui bouge lorsque la porte s'ouvre. Lieu de la transformation de Joe en meurtrière et de la mort de Seligman qui souhaitait y perdre sa virginité, cette chambre est ainsi le terrain d'événements critiques. Par ailleurs, entrecoupant les scènes de discussion entre les deux personnages et illustrant les propos de Joe, des images de flash-back présentent de nombreuses autres hétérotopies tels le train, l'hôpital, le cercle de dépendants, le cabinet sadomasochiste, etc.

Dans chacun de ses lieux isolés où la mort finit toujours par frapper⁴⁷, les personnages qui y pénètrent en sont du même coup exclus. En effet, dans la villa du médecin, les deux femmes de *Persona* sont isolées du reste du monde, à la fois physiquement et psychiquement : lorsque le mari d'Elisabet vient leur rendre visite, elles ne semblent pas se trouver dans le même monde que lui qui ne voit qu'Alma et la confond avec sa femme se tenant pourtant juste à côté d'eux. Dans *L'Heure du loup*, isolés sur l'île de Baltrüm, les protagonistes sont également exclus de la réalité notamment parce qu'ils sont confrontés à l'incarnation de leurs fantasmes agissant comme des personnages réels. Alma et Johan, personnages réels *a priori* ne sont pas présentés comme moins illusoires que leurs fantasmes avec qui ils partagent ce qui apparaît pour le spectateur comme la réalité diégétique. Le couple d'*Antichrist*, dans un lieu dénommé ironiquement Éden, semble pourtant exclu du paradis : les événements tragiques auxquels l'homme et la femme vont être confrontés sont loin de créer une atmosphère idyllique. Dans *Melancholia*, dès lors qu'elle pénètre le huis clos de la propriété, Justine, qui jusque-là paraissait réjouie de son mariage, s'en exclut, tout en excluant les autres de son monde personnel et intime. Enfin, dans *Nymphomaniac*, le spectateur est en permanence visuellement exclu de l'espace diégétique, que ce soit par les flash-back qui l'éloignent de l'espace du présent ou inversement, par les retours réguliers à l'espace diégétique de la chambre, l'excluant des espaces du passé de Joe.

⁴⁷ Dans *Persona*, Elisabet regarde, à la télévision, les images d'un bonze s'immolant par le feu à Saïgon et Alma raconte son avortement vécu comme le meurtre de l'enfant. Dans *Nymphomaniac*, l'avortement de Joe est filmé en plan rapproché et s'achève sur un gros plan du fœtus. Le film se termine sur le meurtre de Seligman, comme *Antichrist* se termine sur celui de la femme alors qu'il avait commencé par l'accident fatal de l'enfant. *Melancholia* se termine également sur la mort des personnages lors de l'apocalypse. Enfin, dans *L'Heure du loup* Johan raconte en flash-back comment il a tué un enfant, puis meurt à la fin du film.

À l'instar de nombreux lieux, ceux du cinéma, de la cure et les espaces diégétiques des films étudiés sont donc hétérotopiques. De plus, les positions prises, soit par les personnages, soit par le spectateur et le film, soit par l'analyste et l'analysant, s'avèrent présenter certaines analogies. Face au film, le spectateur voit les images sans être vu et écoute les sons sans intervenir, tout comme l'analyste, dans la pratique freudienne, prend place derrière l'analysant pour lui être invisible et intervient le moins possible. Pourtant, dans une position semi-allongée rappelant celle de l'analysant étendu sur un divan, le spectateur peut baisser ses défenses afin de se laisser affecter par l'œuvre. Par ailleurs, Luke Hockley remarque que bon nombre de thérapeutes, suivant notamment la technique jungienne, regardent directement le patient tout au long de la session afin de construire une sorte de pont imaginaire entre eux deux⁴⁸. L'analysant peut, quant à lui, regarder où il veut, tout comme le spectateur peut, s'il le souhaite, ne pas regarder le film qui est toujours dirigé vers lui bien qu'il ne le voie pas réellement. Pourtant, la plupart du temps, le spectateur, indispensable à sa perception, regarde constamment le film qui n'est pas conscient d'être observé. Parallèlement, le spectateur est certes conscient de regarder mais ne l'est pas des conséquences psychiques provoquées par la perception du film qui, si elle engendre un transfert, est en mesure d'altérer sa psyché : le spectateur et le film sont comme l'analyste et l'analysant se trouvant, selon Jung, dans une relation basée sur une commune inconscience⁴⁹. Ainsi, ni le spectateur ni le film ne prennent tout à fait la place de l'analyste ou de l'analysant, tout en prenant chacun un peu la place de l'un et de l'autre.

Dans les espaces diégétiques des films étudiés, propices au transfert, les personnages se trouvent aussi dans des positions assimilables à celles de l'analyste et de l'analysant au cours de la cure psychanalytique. La possibilité de l'émergence d'un phénomène de transfert entre les personnages est ainsi favorisée, phénomène qui pourrait témoigner d'un processus d'individuation (cf. chapitre 6). Ainsi, en est-il des deux femmes de *Persona* : mutique, Elisabet dans une position rappelant celle de l'analyste, observe et écoute Alma pendant que cette dernière, telle l'analysante, se confie et se confesse. Pourtant, en tant qu'infirmière, Alma prend une position proche de celle du médecin et donc de l'analyste alors qu'Elisabet assure le rôle de la patiente. Tout comme le spectateur et le film, les deux femmes prennent chacune un peu la place de l'analyste et celle de l'analysante. En outre, la réflexivité

⁴⁸ L. Hockley, « The third image. Depth psychology and the cinematic experience », in : *Jung and Films II*, op. cit., p. 142.

⁴⁹ C.G. Jung, *Psychologie du transfert*, op. cit., p. 29

thématique⁵⁰ de *Persona* accentue ces prises de position et transforme son espace en hétérotopie d'illusion. En effet, lors du pré-générique, les visages des deux femmes sont projetés sur un écran. Leur statut d'actrices et de personnages cinématographiques est ainsi souligné par la mise en abyme du motif de l'écran comme espace d'illusion. Ce statut est ensuite accentué par la confusion des deux femmes par le mari, marquant leur interchangeabilité en tant que projection d'images illusoires. Pourtant, l'homme semble n'être qu'une projection de l'esprit des femmes qui paraissent alors être plus réelles que lui. Par ailleurs, à l'instar de Liv Ullmann qui l'incarne, Elisabet est comédienne bien que, telle une spectatrice, elle regarde et écoute Alma. Cette dernière est la spectatrice de films dans lesquels a joué Elisabet mais à l'inverse du spectateur passif, elle parle et agit comme les personnages à l'écran. Ainsi, par son métadiscours sur le cinéma, présentant d'une part une figure de l'actrice et d'autre part le dispositif de production et de réception⁵¹, *Persona* met en évidence les positions prises réciproquement par le spectateur et le film et leurs similitudes avec celles d'analyste et d'analysant.

Dans *L'Heure du loup*, la relation psychanalytique entre les personnages n'est pas aussi clairement réciproque. En effet, Alma prend une position d'analyste, écoutant les fantasmes et souvenirs d'enfance de son mari dont elle s'occupe alors qu'il sombre dans la folie et se confie tel un analysant. Pourtant, le premier personnage fantasmatique apparaît aux yeux d'Alma seule, avant qu'elle n'ait lu le journal intime de Johan. Ce personnage pourrait donc être un fantasme d'Alma qui serait ainsi assimilée à l'analysante aux yeux du spectateur comme en témoigne la réflexivité thématique du film. En effet, durant le prologue et l'épilogue, en regard caméra, Alma raconte au spectateur ce qui s'est produit sur l'île. Par la mise en évidence de la nature fictionnelle du film, due notamment aux bruits de tournages retentissant lors du générique, la réflexivité exacerbe son caractère fictionnel : dans ce lieu réel disposé à l'imaginaire, les fantasmes s'incarnent au même titre que les personnages réels. Alma et Johan ne sont donc plus que l'équivalent de fantasmes c'est-à-dire de « vision[s] hallucinatoire[s] »⁵², plus proches de personnages cinématographiques que d'individus réels. Ainsi, alors qu'il erre dans le château à la recherche de son ancienne maîtresse Veronika Vogler, Johan est grîmé. Ce maquillage insiste sur son statut de personnage tout en

⁵⁰ P. Beylot, *Le Récit audiovisuel, op. cit.*, p. 106.

⁵¹ En effet, le spectateur peut voir tour à tour la lampe à charbon et le mécanisme du projecteur, un écran de projection sur lequel apparaissent les visages des deux femmes, un enfant regardant et caressant cet écran, Elisabet face à un écran de télévision, la pellicule se déchirer et fondre (ce n'est évidemment pas la véritable pellicule du film que le spectateur visionne) ainsi que la caméra filmant Elisabet.

⁵² Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Fantasme » [consulté en ligne le 02/06/2015, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/fantasme>]

témoignant de la réalité de l'acteur qui l'incarne. Dans cet espace d'illusion, Johan et Alma sont à la fois acteurs – elle parle à la caméra et lui joue un rôle pour retrouver Veronika – et spectateurs – elle observe, impuissante, les agissements de son mari et ils assistent à un spectacle de marionnettes. Ainsi, à l'instar de *Persona*, *L'Heure du loup* souligne les positions d'analyste, d'analysant, du spectateur et du film.

Dans les films de Lars von Trier, la dimension psychanalytique est très marquée, mais la réflexivité thématique est plus inhabituelle. Ainsi, dans *Antichrist*, le mari psychothérapeute, dépourvu de déontologie, impose à sa femme en deuil moult discussions et exercices aux résonances psychanalytiques. En outre, la présence d'un sofa dans le salon du chalet du couple rappelle celui des cures freudiennes. Le mari prend donc le rôle de l'analyste et la femme celui de l'analysante. Pourtant, les images fantasmagoriques, par exemple celles du renard doué de parole qui se dévore lui-même, n'apparaissent que lorsque le mari est seul et sont donc présentées comme ses hallucinations : le mari, souffrant de troubles mentaux, prend ainsi la place de l'analysant exprimant visuellement ses fantasmes. Par ailleurs, avant qu'elle ne devienne violente et tente de tuer l'homme, la femme, passive telle une spectatrice, se laisse porter par les événements. À l'inverse, lui est actif et dirige les déplacements. Une fois de plus, l'équilibre patient-thérapeute n'est pas respecté et les personnages prennent à la fois une place d'analysant, d'acteurs et de spectateurs.

Dans *Melancholia*, Claire prend soin de sa sœur Justine, souffrant de mélancolie. La position de celle-ci rappelle celle de l'analysante, en particulier lorsqu'elle raconte son rêve à Claire qui l'écoute, dans un rôle proche de celui de l'analyste. Mais lors de la seconde partie, Justine écoute Claire, sans pour autant tenter de la rassurer, quand celle-ci panique à l'idée de la fin de l'humanité : les rôles sont inversés. En outre, Justine est passive, spectatrice de la fête de son mariage organisée par Claire. Mais elle est également actrice lorsqu'elle feint d'être heureuse au cours de la réception. Les deux femmes sont aussi spectatrices de l'approche de la planète Melancholia qu'elles observent depuis la terrasse à l'aide d'appareils optiques. Ainsi, l'une comme l'autre prennent des positions proches de celles de l'analyste, de l'analysante mais aussi d'actrices et de spectatrices.

Dans *Nymphomaniac*, Joe raconte à Seligman sa vie de nymphomane, adoptant ainsi une position assimilable à celle de l'analysante. Face à ces confessions, Seligman prend un rôle d'analyste. Par ailleurs, Joe est actrice des flash-back pendant que Seligman en est le spectateur par imagination, puisqu'il ne peut qu'imaginer les événements que lui raconte Joe. Les rôles pris par les personnages sont figés mais celui de Joe est accentué par l'élément

métadiscursif que constitue la caméra apparaissant brièvement dans un miroir. Cette réflexivité fugace insiste sur le statut de personnage de Joe jouant sa vie.

Ainsi, dans ces espaces diégétiques hétérotopiques, les personnages occupent des positions assimilables à celles d'analyste et d'analysant tout en étant spectateurs et acteurs des événements. De cette manière, les protagonistes mettent en abyme la position spectatorielle vis-à-vis du film et réciproquement, sans que la réflexivité en soit indispensable, bien qu'elle l'accroisse. Les œuvres font ainsi ressortir les similitudes entre ces différentes positions. En outre, la dimension hétérotopique de l'espace de la salle de cinéma, dans ses ressemblances avec l'espace de la cure, est reproduite à l'écran. Le résultat de la construction spatiale des films appartenant à un cinéma analytique est alors comparable à un espace sacré à l'instar des lieux de la cure et du cinéma. Cet espace est sacré en ce sens qu'il est privilégié, c'est-à-dire qu'il « possède des qualités, des particularités naturelles, favorables, profitables »⁵³. Eliade remarque que l'acte de création d'un monde transforme un Chaos en Cosmos, c'est-à-dire en un espace privilégié, et donc sacré, face auquel l'individu peut avoir « la révélation d'une autre réalité que celle à laquelle il participe par son existence quotidienne »⁵⁴. L'homme non-religieux peut également en faire l'expérience, notamment face aux espaces fictionnels du cinéma analytique, construits non plus suivant le modèle de la Création de l'Univers mais d'après celui de l'espace privilégié dédoublé de la cure et du cinéma.

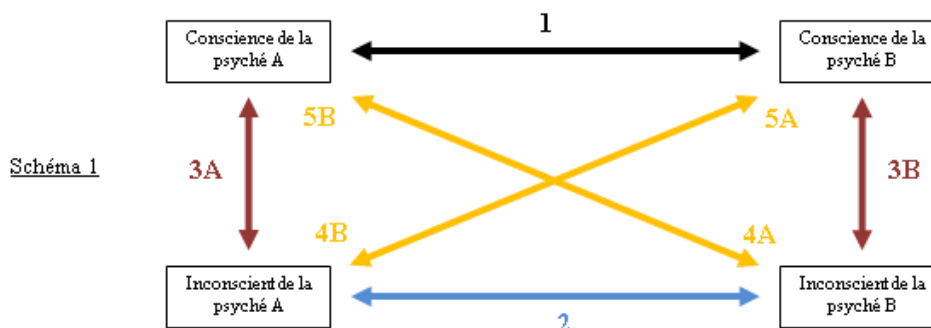
Par la mise en abyme de sa position, le spectateur présent dans l'hétérotopie de la salle de cinéma est inséré, à travers son double, dans un espace diégétique hétérotopique au sein duquel se déroule une situation comparable à celle d'une cure psychanalytique. Un personnage A est parfois spectateur d'un personnage B et parfois regardé par ce personnage B. Ce dernier est alors dans une position de spectateur alors que le personnage A est comme le film, regardé par un spectateur. Les personnages prennent aussi des positions d'analyste et d'analysant. Le spectateur du film est ainsi assimilé à plusieurs personnages associés à l'analyste et à l'analysant. Par ailleurs, un transfert se met parfois en place entre les personnages, c'est-à-dire entre analyste et analysant et entre spectateurs diégétiques et personnages diégétiques. De la même manière, un transfert pourrait surgir entre le spectateur qui regarde – et qui est dans une double position d'analyste et d'analysant – et le film regardé. Ainsi, la mise en abyme insiste sur la double position d'analyste et d'analysant que prend le spectateur du film. Dévoilant un parallèle entre la psychanalyse et le cinéma, les films mettent

⁵³ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, entrer « Privilégié » [consulté en ligne le 23/10/2016, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/privil%20gi%C3%A9>].

⁵⁴ M. Eliade, *le Sacré et le profane*, op. cit., p. 28.

également en évidence le caractère hétérotopique de ces deux espaces. Certes, le spectateur est inévitablement dans un espace hétérotopique, qu'importe le film qu'il regarde. Toutefois, la mise en abyme de sa position, sans être indispensable, révèle la similitude entre les espaces des expériences de cure et de cinéma, et ce d'autant plus qu'elle se combine avec une situation diégétique sous certains points comparables à une psychanalyse. Ainsi, au même titre que la cure peut fournir une interprétation de la situation psychique de l'analysant, ces films proposent une interprétation de la position spectatorielle, appréhendée dans ses points communs avec celle de la cure. En mettant en évidence des similitudes entre psychanalyse et cinéma, la mise en abyme en facilite l'étude, tout en créant une situation d'autant plus proche de celle du transfert en cure qu'elle prétend expliquer la situation du spectateur, alors dans une position associée à celle de l'analysant.

Face au film et par la mise en abyme de sa position, le spectateur peut doublement pénétrer un lieu propice au transfert, correspondant à la fois à la salle de cinéma et à l'espace diégétique projeté, auquel il accède notamment par des mécanismes psychiques d'identification, de projection et d'introjection (*cf.* chapitre 4). Le schéma suivant illustre les relations qui se mettent en place dans le processus transférentiel comme il est théorisé par Jung. La réciprocité de ces relations atteste de la nature transpersonnelle du transfert :

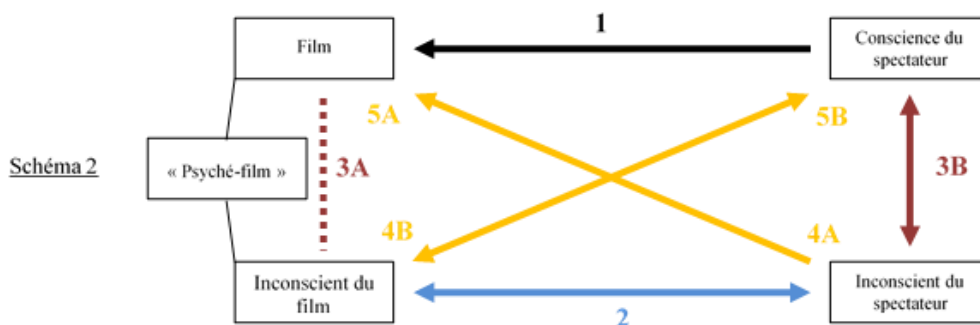


- 1 : Relation consciente réciproque entre les deux partenaires
- 2 : Relation inconsciente réciproque entre les deux partenaires. Transfert réciproque de contenus inconscients
- 3A : Influences de la conscience A sur l'inconscient A et de l'inconscient A sur la conscience A
- 3B : Influences de la conscience B sur l'inconscient B et de l'inconscient B sur la conscience B
- 4A : Relation entre le conscient de la psyché A et l'inconscient de la psyché B
- 4B : Relation entre le conscient de la psyché B et l'inconscient de la psyché A
- 5A : Transfert de contenus inconscients de la psyché A sur la psyché B
- 5B : Transfert de contenus inconscients de la psyché B sur la psyché A

À partir des similitudes entre les positions du spectateur, du film, de l'analyste et de l'analysant, il est d'ores et déjà possible d'envisager ce schéma de relations au sein de l'expérience spectatorielle. L'association de la position du spectateur et de celle du film tantôt à celle de l'analyste, tantôt à celle de l'analysant ne semble pas avoir de conséquences significatives sur la possibilité de considérer le phénomène de transfert au sein de l'expérience spectatorielle. En tant que phénomène transpersonnel, le transfert peut apparaître dans toute relation entre deux individus : les deux psychés projettent, introjectent et s'identifient réciproquement. Cependant, sans que le transfert soit systématique ou se restreigne à la cure, la situation psychanalytique et les positions d'analyste et d'analysant qu'elle implique favorisent la mise en place d'un tel phénomène entre eux. Ainsi, les rapprochements tous azimuts entre les positions d'analyste et d'analysant avec celles du spectateur et du film soulignent des caractéristiques de la relation du spectateur avec le film pouvant faciliter le transfert dans l'expérience spectatorielle. En outre, l'expérience cinématographique n'est pas une expérience de cure : le rôle de l'analyste dans l'interprétation du transfert n'a donc pas lieu d'être dans l'expérience spectatorielle. Le schéma correspondant à la situation de cure ne peut pas être parfaitement respecté lorsqu'il est transposé à l'expérience spectatorielle. En effet, il semble difficile de prétendre que le film puisse posséder une conscience, dont le premier objet, selon Jung, est « de se connaître elle-même »⁵⁵. Bien que certains éléments de sa construction présentent des points communs avec certaines caractéristiques de la conscience, l'œuvre n'a pas connaissance d'elle-même. Alors que pour Jung, l'inconscient de l'individu « est une intarissable source de contenus » et qu'il « crée le conscient »⁵⁶, l'inconscient du film (*cf.* chapitres 5 et 6) n'engendre pas de conscience. La relation consciente du spectateur avec le film est donc unilatérale et non réciproque. Le schéma quaternaire devient alors ternaire :

⁵⁵ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens, op. cit.*, p. 20.

⁵⁶ V. Thibaudier, *100% Jung*, Paris : Eyrolles, 2011, p. 32.



- 1 : Relation consciente du spectateur avec le film
 2 : Relation inconsciente réciproque entre le spectateur et le film. Transfert réciproque de contenus inconscients
 3A : Constitution de la « psyché-film » à travers la construction spatiale, temporelle et figurale et par l'individuation du film
 3B : Influences de la conscience du spectateur sur son inconscient et de l'inconscient du spectateur sur son conscient
 4A : Absence de relation entre le conscient du film et l'inconscient du spectateur, puisque le film n'a pas de conscient
 4B : Relation entre le conscient de la psyché du spectateur et l'inconscient de la « psyché-film »
 5A : Transfert de contenus inconscients du spectateur sur la « psyché-film »
 5B : Transfert de contenus inconscients de la « psyché-film » sur la psyché du spectateur

Le premier trait caractéristique du cinéma analytique correspond à la qualité hétérotopique des espaces diégétiques qu'il met en scène. Ces espaces privilégient l'émergence d'un transfert entre les personnages sous forme de contamination psychique et peuvent ainsi faciliter l'étude de l'expérience du transfert pour le spectateur en dédoublant un espace qui lui est propice. Toutefois, ces espaces hétérotopiques, du cinéma, des diégèses et du transfert, ne sont pas seulement extérieurs mais correspondent également à des espaces intérieurs assimilés à l'espace de la psyché.

1.2. Espace intérieur

À l'instar de l'écran de cinéma sur lequel se déplacent des contenus projetés sous forme d'images, dans l'espace du transfert transitoire, de manière majoritairement inconsciente et réciproque, des contenus psychiques projetés au sein de la relation établie entre l'analyste et l'analysant. En effet, selon Jung, le transfert est un « mode de relation »⁵⁷, « un processus dialectique individuel auquel la personnalité du médecin participe au même titre que son patient »⁵⁸. En outre, dans l'acception psychanalytique du concept, le premier trait

⁵⁷ C.G. Jung, *Psychologie du transfert*, op.cit., p. 16.

⁵⁸ C.G. Jung, *La Guérison psychologique*, op. cit., p. 242.

caractéristique du transfert s'interprète comme « une idée de déplacement, de transport, de substitution d'une place à une autre »⁵⁹, ou encore comme « un double déplacement »⁶⁰. Assoun précise que la base du transfert est posée précisément lorsque l'analysant se déplace chez l'analyste⁶¹, c'est-à-dire lorsqu'il quitte un lieu ordinaire pour un emplacement hétérotopique. Mais l'espace du transfert n'est pas seulement extérieur, il s'agit également d'un espace intérieur et pourtant hétérotopique. Les théories d'Abraham et Török reprises par Derrida⁶² nous encouragent notamment à penser que la rencontre transférentielle, comme toute rencontre intersubjective, pourrait produire, dans un lieu intermédiaire et cryptique, un espace intérieur d'extériorité.

1.2.1. Transfert comme déplacement de contenus inconscients

Par sa comparaison fréquente avec le voyage automobile ou ferroviaire, l'expérience cinématographique peut être mise en parallèle avec l'expérience transférentielle. En effet, Maxime Scheinfeigel remarque que le transport à l'œuvre dans le cinéma est psychique et non physique⁶³ car le corps du spectateur, à l'instar de celui du voyageur en train, avance sans bouger. Foucault indique que le train est hétérotopique car il s'agit d'un « extraordinaire faisceau de relations [...] quelque chose à travers quoi on passe [...] par quoi on peut passer d'un point à un autre et [...] également qui passe »⁶⁴. Ainsi, en partie par son analogie avec le voyage ferroviaire, l'expérience cinématographique se déroule dans un espace hétérotopique.

Par ailleurs, la notion de déplacement est comprise dans l'origine même du terme transfert. L'allemand *Übertragung* exprime, selon Assoun, « la dé-localisation », l'idée qu'un « corps, au sens physique, est “porté” [voire “transporté” (*tragung*)] au-delà (*über*), soit par-delà, ailleurs du lieu où il était antérieurement »⁶⁵. *Übertragung* contient donc l'idée du déplacement d'un lieu à un autre, en portant, par-delà son lieu d'origine, ce qui doit être déplacé, correspondant dans l'analyse à des contenus psychiques, alors en mouvement.

⁵⁹ E. Roudinesco et M. Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, entrée « Transfert », *op. cit.*, p. 1573.

⁶⁰ M. Neyraut, *Le Transfert. Étude psychanalytique*, *op. cit.*, pp. 130-131.

⁶¹ P. L. Assoun, *Leçons psychanalytiques sur le transfert*, *op. cit.*, p. 8.

⁶² J. Derrida, « FORS, les mots anglés de Nicolas Abraham et Mária Török », *op. cit.*, pp. 7-73.

⁶³ M. Scheinfeigel, *Rêves et cauchemars au cinéma*, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁴ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, p. 755.

⁶⁵ P. L. Assoun, *Leçons psychanalytiques sur le transfert*, *op. cit.*, p. 7.

En outre, le lieu même du transfert est un lieu intérieur à la fois utopique et hétérotopique. Sans emplacement réel, il s'agit d'un lieu idéal dans lequel s'actualise une situation fantasmatique témoignant des désirs inconscients du sujet. Mais, également espace de l'inconscient, trouvant sa place à la fois dans l'inconscient du sujet et dans celui de l'autre, ouvert à l'inconscient de l'autre, le lieu du transfert est ainsi en rapport avec l'espace des inconscients de ses protagonistes, tout comme les hétérotopies « sont en liaison avec tous les autres [espaces] »⁶⁶. Bien qu'à travers cette notion, Foucault se concentre sur l'espace du dehors, l'espace intérieur du transfert, correspondant à celui de la psyché, semble présenter des caractéristiques hétérotopiques, notamment parce qu'il nécessite inévitablement une forme d'extériorité pour exister. En effet, la présence d'un autre comme lieu de projection des contenus psychiques déplacés lors du transfert est indispensable.

Mode de relation qui peut se mettre en place dans toute rencontre avec l'autre, même lorsqu'il est reconnu par l'un des protagonistes (reconnaissance qui a rarement lieu en dehors de la cure), le transfert est un processus inconscient, qui se déroule dans le non-lieu – immatériel – effectif – situé dans la psyché – et donc hétérotopique de l'inconscient. Correspondant au non-lieu de l'inconscient en mouvement, le lieu du transfert est également en perpétuel déplacement : à l'instar du train, l'emplacement hétérotopique du transfert – terme portant « essentiellement l'idée d'un passage de l'un à l'autre »⁶⁷ – est un lieu fermé se situant dans un espace psychique que l'on traverse au cours de la cure mais qui n'est pourtant jamais à la même place car il est le fait même de déplacement de contenus psychiques de l'inconscient d'un individu à un autre.

Le lieu du transfert est donc un espace psychique qui implique celui de l'inconscient. Ce dernier étant fondamental dans le phénomène transférentiel, une définition rapide du concept apparaît nécessaire afin d'éclaircir les différences entre l'inconscient freudien et les inconscients personnel et collectif jungiens ainsi que leurs points de correspondance avec les images filmiques.

⁶⁶ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, p. 755.

⁶⁷ S. Reznik, « Que reste-t-il de nos transferts ? », in : *Che Vuoi ?*, Paris : L'Harmattan, n 27, 2007/1, p. 29, [consulté en ligne le 02/06/2015, URL : <http://www.cairn.info/revue-che-vuoi-2007-1-page-27.htm>]

1.2.1.1. Définitions de l'inconscient : source de contenus psychiques et de rêves

Une des approches psychanalytiques du cinéma consiste à repérer les ressemblances et analogies entre le film et les contenus psychiques. Afin de comprendre ce que le film dit de lui-même et par lui-même, il est comparé aux produits de l'inconscient, autrement dit au rêve. La définition de l'inconscient alors prise en compte se réfère à celle de la psychanalyse freudienne qui est, en quelque sorte, à l'origine du concept. En effet, avant que Freud ne le distingue du conscient et lui donne toute son importance dans la théorie du psychisme humain, l'inconscient n'existait pas vraiment : certes, il trouvait sa place et se manifestait dans la psyché mais il « n'entraînait pas dans la vie psychique les mêmes effets »⁶⁸ car il n'était pas théorisé ni reconnu.

Selon la deuxième topique freudienne⁶⁹, l'inconscient se divise en trois registres : le ça, la partie inconsciente du moi et le surmoi. Le ça correspond à l'ensemble des pulsions primitives, il comporte tous les éléments refoulés d'ordre sexuel ou agressif⁷⁰ ; le moi est le système conscience-perception qui contrôle les mouvements volontaires⁷¹ ; le surmoi correspond à la morale archaïque, il représente l'introjection des interdictions familiales et prolonge l'influence parentale⁷². Selon Freud, malgré ces trois états de l'inconscient, et bien qu'il soit impossible d'« affirmer que tout ce qui est inconscient [est] refoulé »⁷³, les processus inconscients proprement dits sont ceux qui correspondent aux contenus sexuels refoulés et trouvent donc leur emplacement dans le ça. L'inconscient freudien représente ainsi une zone de la psyché dans laquelle sont enfouis des éléments inaccessibles et étrangers à la conscience et qui « se trouvent en l'état de refoulement »⁷⁴. Par l'interprétation des rêves, les contenus latents témoignant des désirs inconscients peuvent être dévoilés.

⁶⁸ M. Neyraut, *Le Transfert. Étude psychanalytique*, op. cit., p. 55.

⁶⁹ Elle fait suite à la première topique selon laquelle la psyché est structurée en « trois systèmes, inconscients, préconscients et conscients » (J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, entrée « topique », op. cit., p. 486).

⁷⁰ *Ibid.*, entrée « Ça », pp. 56-58.

⁷¹ *Ibid.*, entrée « Moi », pp. 241-255.

⁷² *Ibid.*, entrée « Surmoi », pp. 471-474.

⁷³ S. Freud, *Psychanalyse, textes choisis par Dina Dreyfus*, Paris : Puf, 1973, p. 31.

⁷⁴ J. C. Filloux, *L'Inconscient*, « Que sais-je », Paris : Puf, 2009, p. 79.

La métaphore optique⁷⁵ à laquelle fait appel Freud afin de conceptualiser l'appareil psychique et l'inconscient correspondant à l'espace des rêves, ainsi que l'usage d'un vocabulaire commun aux sphères cinématographique et psychanalytique, ont encouragé leur rapprochement. Dès le début du XXe siècle, le thème de la psychanalyse est scénarisé permettant ainsi aux études filmiques de s'intéresser aux œuvres qui font référence à l'analyse de la psyché, notamment à travers la mise en scène de la figure du psychanalyste au travail, de séances de cure, de séquences oniriques ou encore de personnages névrosés ou psychotiques dont le comportement pathologique est alors expliqué par la vulgarisation de concepts freudiens. Ainsi, alors qu'en 1926, Georg Wilhelm Pabst réalise *Les Mystères d'une âme* – film qui ambitionne de présenter et d'expliquer les théories psychanalytiques en s'inspirant d'un cas de Sigmund Freud –, dès 1920, Robert Wiene réalise *Le Cabinet du docteur Caligari* dans lequel il met en scène des personnages psychologiquement instables internés dans un asile de fous. De la même manière, le Docteur Mabuse mis en scène par Fritz Lang – dont le premier volet date de 1922 – s'avère être un psychologue mégalomane et psychopathe tandis que les agissements du tueur de *M le maudit* (1932) sont expliqués par sa folie – des voies intérieures lui dictent de faire le mal. Certes, ces films allemands sont bien souvent analysés sous un angle sociopolitique et sont considérés comme des métaphores de la montée du nazisme en Allemagne⁷⁶, néanmoins ils usent pour cela de la représentation de maladies psychiques dont les études sont alors en plein développement.

Outre la scénarisation du thème de la psychanalyse, dès la fin des années 20, le cinéma surréaliste construit des films à partir de concepts freudiens : sans structure narrative apparente, les films surréalistes confondent la réalité et le monde du rêve, obéissant aux mécanismes qui régissent l'inconscient et tentant ainsi de rendre perceptibles sa nature

⁷⁵ « L'idée qui nous est ainsi offerte est celle d'un lieu psychique [...]. Restons sur le terrain psychologique et essayons seulement de nous représenter l'instrument qui sert aux productions psychiques comme une sorte de microscope compliqué, d'appareil photographique, etc. Le lieu psychique correspondra à un point de cet appareil où se forme l'image. Dans le microscope et le télescope, on sait que ce sont là des points idéaux auxquels ne correspond aucune partie tangible de l'appareil. Il me paraît inutile de m'excuser de ce que ma comparaison peut avoir d'imparfait. Je ne l'emploie que pour faire comprendre l'agencement du mécanisme psychique en le décomposant et en déterminant la fonction de chacune de ses parties [...]. Représentons-nous donc l'appareil psychique comme un instrument, dont nous appellerons les parties composantes : "instances" ou, pour plus de clarté, "systèmes". Imaginons ensuite que ces systèmes ont une orientation spatiale constante les uns à l'égard des autres, un peu comme les lentilles du télescope ». (S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris : Puf, [1900] 1971, p. 455.)

⁷⁶ À ce propos, voir notamment S. Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1973.

caractéristique et ses traits fondamentaux⁷⁷. Par ailleurs, « particulièrement impressionné par [s]a capacité déverrouiller l'inconscient et à représenter à l'écran ce qui correspond normalement à des processus psychologiques internes »⁷⁸, Jung voit également dans le cinéma une possibilité d'approcher le monde de l'inconscient. Pourtant, jusque dans les années 70, les études psychanalytiques du cinéma, principalement freudiennes, se concentrent sur les relations entre le film et ses contenus cachés ou refoulés. Ainsi, comparant le film au rêve, Lebovici explique que le langage de l'un comme de l'autre est un langage visuel se constituant d'images dénuées de liens spatiotemporels mais qui s'enchaînent par des « rapports de contiguïté, d'imagination »⁷⁹. Pour l'auteur, le film, dont les images sont pourvues d'un caractère irréel, « est un rêve et est un matériel à rêver [...] un rêve qui fait rêver »⁸⁰. Lebovici en conclut qu'il peut y avoir « un état de transfert entre le spectacle filmique et le spectateur [...] essentiellement individuel, car le film n'est pas un spectacle collectif mais s'adresse à un individu isolé dans l'obscurité »⁸¹.

Les années 70 marquent un tournant dans les études psychanalytiques du cinéma, principalement dû à la relecture de Freud par Lacan : le cinéma est alors considéré comme un dispositif idéologique. Alors que Christian Metz considère le cinéma comme un « véritable postiche psychique »⁸², selon Jean-Louis Baudry, « [l]e dispositif cinématographique reproduit le dispositif psychique durant le sommeil »⁸³ notamment parce qu'il met en place des conditions d'isolement et d'immobilité similaires. Les images filmiques obtiennent ainsi « un statut [...] égal à celui] des images sensorielles du rêve »⁸⁴. Elles seraient donc l'objectivation de contenus refoulés bien qu'il ne soit pas possible de déterminer de quel inconscient elles proviennent. Ainsi, selon l'auteur, « quand la création s'appuie sur le rêve [...] pour en faire le principe même de la représentation »⁸⁵, un « effet-rêve » surgirait au

⁷⁷ André Breton définit le surréalisme comme un « [a]utomatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris : Gallimard, 1966 [1924], p. 37.

⁷⁸ « He [Jung] was particularly impressed by its [cinema's] ability to unlock the unconscious and to represent on-screen what are normally internal psychological processes. » (L. Hockley, « Cinema as illusion and reality », in : *Cinema and Psyche. Spring. A Journal of Archetype and Culture*, n°73., 2005, p. 41. Je traduis)

⁷⁹ S. Lebovici, « Psychanalyse et cinéma », in^o: *Revue Internationale de Filmologie, op. cit.*, p. 50.

⁸⁰ *Ibid.* p. 54.

⁸¹ *Ibid.* p. 55.

⁸² C. Metz, *Le Signifiant imaginaire, op. cit.*, p. 10.

⁸³ J.-L. Baudry, *L'Effet cinéma, op. cit.*, p. 71.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p 66.

cinéma. Cet effet-rêve pourrait résulter du travail du film⁸⁶ comme l'entend Kuntzel reprenant l'idée freudienne de travail du rêve⁸⁷ : par des principes de déplacement, de condensation et de figurabilité, le film comme le rêve renfermerait un contenu latent que l'analyse pourrait traduire en texte manifeste.

Alors que les approches féministes, instaurées par Laura Mulvey, reprochent, entre autres, à la théorie de Baudry de négliger le genre du spectateur, David Bordwell et Noël Carroll critiquent les études cinématographiques des années 70 et 80 car elles prennent en considération non pas un individu réel mais le spectateur idéal d'un cinéma narratif classique⁸⁸. Malgré les théories des *cultural studies*, cherchant à s'approcher des spectateurs réels en constituant des groupes socioculturels, la dimension collective du cinéma, d'un point de vue psychanalytique, s'est principalement orientée vers le caractère potentiellement idéologique des films. Pourtant, la dimension collective du cinéma, de la création à la réception, ne doit pas être écartée. En effet, la réalisation d'un film sollicite la participation d'un grand nombre d'individus, qu'ils soient producteurs, scénaristes, réalisateurs, décorateurs, acteurs, costumiers, techniciens images ou sons, scriptes, figurants, régisseurs, etc. Chacun d'entre eux projette des contenus personnels au sein de l'œuvre qui ne peut pas être appréhendée comme la création d'un seul individu. Par le concept d'inconscient collectif qu'elle met en place, la théorie jungienne semble donc introduire une perspective intéressante afin d'étudier les similitudes entre les contenus d'un film et ceux de l'inconscient. Ainsi, dans *L'Analyse du rêve*, Jung remarquait-il déjà :

« Le cinéma est bien plus efficace encore que le théâtre. Il y a moins de restrictions. Et au cinéma on est capable de produire des symboles étonnants pour représenter l'inconscient collectif puisque les méthodes de représentation sont illimitées »⁸⁹.

Comme dans la théorie freudienne, pour Jung, l'inconscient est révélé par les contenus du rêve et possède ses propres lois : il est autonome et influence les individus. Toutefois, Jung a fait de l'inconscient freudien la partie d'un inconscient personnel, chargé de contenus individuels, auquel il oppose un inconscient collectif. À l'instar de l'inconscient freudien, cet inconscient personnel correspond aux « parties refoulées de l'inconscient, mais susceptibles de devenir conscientes »⁹⁰, notamment à travers l'analyse. Jung explique que lorsqu'un

⁸⁶ T. Kuntzel, « Le travail du film » et « Le travail du film 2 », in : *Communications*, n°19, 1972/1, pp. 25-39 et n°23, 1975/1, pp. 136-189.

⁸⁷ S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*

⁸⁸ D. Bordwell et N. Carroll, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, *op. cit.*

⁸⁹ C. G. Jung, *L'Analyse des rêves. Notes du séminaire de 1928-1930. Tome 1*. Paris : Albin Michel, 2005, p.44.

⁹⁰ C. G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris : Gallimard, [1935] 1964, p. 81.

contenu conscient perd de sa valeur, il disparaît en dessous du seuil de conscience : au-delà de l'inconscient freudien, l'inconscient personnel renfermerait donc « tous les souvenirs perdus, en plus des contenus qui sont encore trop faibles pour pouvoir accéder à la conscience [et] tous les refoulements plus ou moins intentionnels de représentations et impressions pénibles »⁹¹. Propre à la personnalité, cet inconscient personnel est composé de complexes, généralement représentés sous la forme d'instances personnifiées telles la persona ou l'ombre, mais qui ont également des propriétés collectives. Pour Jung, en deçà de l'inconscient personnel, dans les couches plus profondes de la psyché, se trouve un inconscient collectif. L'analyste considère l'inconscient comme « la totalité de tous les phénomènes psychiques privés de la qualité d'être conscients »⁹². La psyché inconsciente serait ainsi constituée de contenus personnels acquis de situations vécues mais également de dispositions inconscientes universelles qui se traduiraient par l'existence de thèmes constants à travers le temps et l'espace, mis en évidence par les nombreuses lectures mythologiques de Jung, encouragées par Freud.

Suivant cette idée, l'inconscient renferme des contenus qui ne sont pas nécessairement refoulés, mais qui n'ont simplement pas encore été amenés à la conscience : ils n'ont donc pas été oubliés, perdus dans un recoin de la mémoire, en ce sens qu'ils n'ont pas été expérimentés au préalable. Or, bien qu'il présente de nombreux points communs avec le rêve, le film qui ne provient pas de la psyché du spectateur ne peut en aucun cas être considéré comme son rêve. Selon la théorie freudienne, les contenus du rêve sont des contenus individuels refoulés dans l'inconscient : malgré leur caractère onirique, les images cinématographiques peuvent donc difficilement placer le spectateur face à ce qui pourrait ou aurait pu être son propre rêve, notamment parce qu'il voit des contenus qu'il n'a jamais expérimentés auparavant. Le concept d'inconscient collectif apporte alors un nouvel éclairage sur la réflexion concernant l'onirisme des images filmiques qui, lorsqu'elles font référence à des contenus collectifs, pourraient posséder des propriétés équivalentes aux contenus du rêve.

Certes Freud admet également l'existence de contenus de l'inconscient non refoulés, mais il ne les considère pas comme inconscients précisément car il ne croit pas à leur possible (re)mémoration par le conscient. L'idée d'un caractère collectif propre à l'inconscient l'a donc effleuré mais celle-là réside principalement dans le fait que certains complexes, tels le complexe d'Œdipe ou le complexe de castration, sont des schémas phylogénétiques que

⁹¹ C.G. Jung, *L'Énergétique psychique*, op. cit., pp. 98-99.

⁹² *Ibid.*, p. 98.

l'enfant apporte en naissant et qui sont donc communs à tout individu. Bien que Freud ait également émis l'idée d'un inconscient primitif qui contiendrait « des précipités de l'histoire de la civilisation humaine »⁹³, des « traces mnésiques qu'ont laissées les expériences faites par les générations antérieures »⁹⁴, la possibilité du caractère collectif de l'inconscient est développée plus avant dans la psychologie analytique : pour Jung, le collectif est « susceptible d'agir en tout homme »⁹⁵ et ce notamment sur la personnalité consciente qui est « une somme plus ou moins arbitraire de la psyché collective »⁹⁶. Engendrant nombre de débats, cette notion d'inconscient collectif doit être explicitée, discutée et théorisée extérieurement à la pensée jungienne.

Interroger le concept d'inconscient collectif suppose dans un premier temps de ne pas considérer l'inconscient comme freudien, c'est-à-dire uniquement comme lieu du refoulé, mais plutôt de l'appréhender comme l'ensemble des éléments relevant de l'inconscience. En effet, pour Jung, l'inconscient collectif renferme « des propriétés qui n'ont pas été acquises par l'individu, qui sont héritées, autrement dit les instincts, sous forme d'impulsions à des activités qui se produisent sans motivation consciente, par nécessité »⁹⁷. Cette idée d'une mémoire inconsciente collective à l'humanité tout entière est parfois discréditée sous une étiquette de parapsychologie. Pourtant, l'inconscient collectif selon Jung, « n'est pas une espèce d'inconscient plus ou moins hypostasié qui serait partagé par l'ensemble d'un groupe, d'une collectivité, ou même de l'humanité »⁹⁸ comme on a parfois voulu le faire croire, mais correspond à « un ensemble structurel dont les archétypes sont les catégories sans qu'on les pense eux-mêmes comme des réalités purement psychiques »⁹⁹. Avant d'interroger la notion d'archétypes, un examen du bien-fondé de la dimension collective propre à l'inconscient s'impose.

Dans une perspective sociologique, Alexandre Duclos relève trois objections principales à la notion d'inconscient collectif.¹⁰⁰ La première considère cette théorie comme

⁹³ S. Freud, *Psychanalyse*, op. cit., p. 47.

⁹⁴ S. Freud, *Moïse et le monothéisme*, Paris : Gallimard, [1939] 1948, p. 69.

⁹⁵ E. G. Humbert, « Des organisateurs inconscients (l'idée d'archétype chez C. G. Jung) », in : *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n° 32, 1982/1, p. 19.

⁹⁶ C.G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, op. cit., p. 82.

⁹⁷ C.G. Jung, *L'Énergétique psychique*, op. cit., pp. 98-99.

⁹⁸ M. Cazenave, entrée « Inconscient », in : *Le Vocabulaire de Jung*, op. cit., p. 87.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ A. Duclos, « Éléments d'introduction du dossier *L'Inconscient collectif comme lieu commun* », in : *Les Cahiers psychologie politique*, n° 18, janvier 2011. [consulté en ligne le 26/05/2015, URL : <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1764>]

inconcevable car elle est inséparable de la notion d'archétypes de Jung, elle-même ne serait qu'une fantaisie prétendant à tort que des représentations souches précèdent les expériences sociale et psychique – l'inexactitude de cette compréhension du concept sera expliquée plus loin (*cf.* chapitre 5). La deuxième objection dénonce la substitution d'un inconscient collectif à un habitus, substitution masquant « toute la part consciente du travail du symbolique, des normes, des valeurs et des représentations »¹⁰¹. La troisième objection avance que « le sujet n'est déterminé par aucune instance collective tyrannique et inaccessible [...] l'expérience sociale est souveraine et l'individu est libre »¹⁰².

Pourtant, ces objections n'invalident pas la conception d'un inconscient collectif. Selon l'auteur, « on peut postuler que l'inconscient n'est pas un contenu mais une qualité, pas un schème mais une fonction »¹⁰³. Ainsi, en laissant de côté, dans un premier temps, la notion d'archétypes, l'inconscient collectif peut tout aussi bien exister du fait que « toute organisation collective, toute socialisation a besoin de faire basculer dans l'inconscient un certain nombre d'éléments »¹⁰⁴. Duclos propose alors d'étudier l'oubli collectif, qui ne correspondrait pas à un contenu laissé de côté par les tabous et les normes mais serait comme une validation permettant à « une norme, une représentation, une pratique d'entrer dans la sphère de la socialisation naturelle »¹⁰⁵. La norme serait alors incorporée à l'aide d'une opération de déni vis-à-vis de sa qualité normative. Elle pourrait ainsi être mobilisée sans être reconnue et donc apparaître comme un contenu inné, et non assimilé, de l'inconscient.

L'inconscient collectif contient également des propriétés culturelles. En effet, pour Georges Devereux, fondateur de l'ethnopsychiatrie, psychisme et culture se complètent¹⁰⁶. Il distingue deux types d'inconscients dont l'un équivaut à l'inconscient individuel et l'autre à l'inconscient collectif. Ce dernier, qu'il nomme inconscient ethnique, correspond à une part d'inconscient partagée par la plupart des membres d'une culture¹⁰⁷. Mais pour Devereux, contrairement à l'idée jungienne, l'inconscient ethnique est une part de refoulé¹⁰⁸. Ainsi, l'idée d'un inconscient collectif pourrait être valable même sans accepter l'idée selon laquelle

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ G. Devereux, *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Paris : Gallimard, 1970.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ R. Stitou, « L'inconscient à la croisée du singulier et de la culture », in : *Cahiers de psychologie clinique*, n°29, 2007/2, p. 156, [consulté en ligne le 02/06/2015, URL : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2007-2-page-145.htm>].

il est constitué de contenus innés et donc non refoulés, mais en envisageant sa formation précisément comme le fait de contenus sociaux refoulés.

Cette conception, selon laquelle l'inconscient collectif relèverait de la capacité du social à s'oublier dans l'individu ressort donc d'une approche sociologique. Elle pourrait néanmoins trouver des retentissements dans le domaine de la psychanalyse : certains symboles généraux s'inscriraient alors dans l'inconscient de manière elle-même inconsciente en fonction de la culture de la société dans laquelle vit l'individu, sans avoir été sus puis oubliés. « Potentiellement universels »¹⁰⁹, certains symboles ne sont créés par « aucun type spécifique de personnalité, de culture ou de névrose » : leur « arrière-plan est universellement humain, mais il ne faut pas en conclure que tous ceux qui font usage de ce symbole l'auraient inventé de toute façon »¹¹⁰. Ce peut être le cas pour le symbolisme du feu par exemple : sans même le connaître en tant que symbole, il peut être inscrit symboliquement dans l'inconscient notamment comme un élément destructeur mais aussi régénérateur. Depuis toujours, dans toutes les représentations offertes à l'enfant et à l'adulte, une imagerie négative lui est imposée, alors que sa dimension solaire lui octroie d'autre part une résonance positivement chargée. En effet, le symbole se crée à partir du « lien entre sujet et culture » qui « surgit d'une séparation, elle-même issue de l'incomplétude originelle et du refoulement, dont on ne peut rien dire quant à son commencement et à sa fin si ce n'est par ses effets »¹¹¹. Toutefois, ces deux aspects ne sont que les plus évidents, le symbolisme du feu étant naturellement bien plus abondant, en particulier si le symbole est considéré dans sa dimension jungienne : pour Jung, le symbole, qui se caractérise par un affect et par sa représentation toujours faite de deux opposés, renvoie à un contenu qui dépasse largement son sens manifeste et « implique quelque chose de vague, d'inconnu, ou de caché »¹¹². Il est en lien avec les dimensions personnelle et collective de l'inconscient. Ainsi, il est remarquable que l'élément eau soit présent dans chacun des films étudiés, sans pour autant qu'il offre nécessairement la même piste d'interprétation au sein des œuvres. L'étude de ce symbole sera développée ultérieurement. Cependant, nous pouvons déjà noter que la pluie tombe lors des scènes dramatiques de *Persona* ; que l'eau correspond au milieu du meurtre de l'enfant dans *L'Heure du loup* ; que dans tous ses états, l'élément aqueux accompagne le deuil, la mort, la

¹⁰⁹ G. Róheim, *Psychanalyse et anthropologie. Culture – personnalité – inconscient*, Paris : Gallimard, 1967, p. 63.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ R. Stitou, « L'inconscient à la croisée du singulier et de la culture », in : *Cahiers de psychologie clinique, op. cit.*, p. 156.

¹¹² C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris : Gallimard, 1964, pp. 29-30.

renaissance et les relations charnelles dans *Antichrist* ; que l'eau de la rivière et du bain exprime la mélancolie de Justine dans *Melancholia* ; et qu'elle permet, entre autres, la découverte de la sexualité de Joe dans *Nymphomaniac* ; tout en étant un symbole de l'inconscient en psychologie analytique et bien plus que tout cela dans chaque œuvre.

Jusqu'ici, le concept d'inconscient collectif n'a pas besoin d'une caution d'universalité ou d'immortalité. Pourtant, selon Jung, l'inconscient collectif reste semblable « malgré toutes les différences individuelles existantes [...] tout comme certaines caractéristiques physiques de l'*homo sapiens* restent les mêmes chez tous, précisément parce qu'elles sont spécifiquement humaines. »¹¹³ Il recèle donc des qualités universelles « spécifiquement humaines », c'est-à-dire qu'elles sont les mêmes pour tous les individus, tous les êtres humains de toutes les époques et de tous les continents. Ainsi, Jung estime qu'en dessous de cet inconscient social, culturel ou ethnique, il y a un inconscient que l'on pourrait désigner de primordial, dans lequel se trouvent « les formes de représentation, d'intuition, présentes *a priori*, c'est-à-dire innées, les *archétypes* de perception et de compréhension, qui sont une condition inéluctable et *a priori* déterminante de tous les processus psychiques »¹¹⁴. Cette notion d'archétypes est indissociable des concepts jungiens d'inconscient collectif et de symbole. En effet, en psychologie analytique, le symbole, combinaison de contenus collectifs et culturels, est considéré comme l'objectivation de l'archétype. Ce concept, rarement considéré objectivement, déclenchant la plupart du temps des réactions émotionnelles et subjectives de refus ou d'adhésion et suscitant de nombreuses incompréhensions, mérite d'être explicité. Cependant, les archétypes, fondements irrationnels du transfert, témoignent de sa signification psychique bien plus que de son espace de manifestation : cette notion sera donc définie plus loin (*cf.* chapitre 5). Notons toutefois que l'étude de films européens suppose la prise en compte d'un inconscient collectif et non seulement de l'inconscient primordial (correspondant uniquement à des éléments biologiques), car les individus des équipes de création des œuvres partagent des éléments culturels communs et possiblement différents de ceux d'individus appartenant à un autre milieu culturel. En outre, l'adhésion personnelle de l'interprète au sein d'une culture européenne favorise une analyse possiblement différente de celle qui pourrait être effectuée par un individu d'une autre appartenance culturelle.

¹¹³ M.-L. von Franz, *Âme et archétypes*, *op. cit.*, pp. 96-97.

¹¹⁴ C.G. Jung, *L'Énergétique psychique*, *op. cit.*, pp. 98-99.

La dimension collective d'une œuvre cinématographique encourage à considérer la conception jungienne de l'inconscient afin de penser l'expérience transférentielle au cinéma. Contrairement à certaines approches freudiennes qui se résument grossièrement à faire l'analyse du cinéaste¹¹⁵ par la description et la classification de symptômes issus du film, l'approche jungienne, en tenant compte de la dimension collective de l'œuvre, ne la considère pas comme le simple produit de l'inconscient de l'auteur présumé : le film n'est pas interprété comme un réservoir de signes témoignant de ses traumatismes d'enfance et permettant de déceler un conflit psychique qui resurgit à l'écran¹¹⁶. En effet, les nombreux acteurs de la création d'une œuvre cinématographique, par les choix esthétiques qu'ils effectuent, peuvent y projeter des contenus personnels traduisant inévitablement des propriétés collectives¹¹⁷. Maxime Scheinfeigel remarque qu'avec Jung, l'inconscient « devient l'idéal du cinéma, l'horizon même de son accomplissement comme mode d'exploration de la réalité mentale du monde »¹¹⁸. Relevant quatre éléments principaux dans la constitution des rêves selon Jung – « l'inconscient collectif », la « personnalité double », « l'œil » et le « miroir »¹¹⁹ –, l'auteure les transpose au cinéma. Ainsi, l'équipe du film est une collectivité ; l'espace du tournage est divisé en deux zones distinctes, l'une devant et l'autre derrière la caméra ; enfin l'objectif de la caméra fait office à la fois d'œil et de miroir, regardant et reflétant par projection ce qui se présente devant elle¹²⁰. Par ailleurs, en psychologie analytique, le caractère individuel est considéré comme relevant à la fois de contenus personnels et collectifs, « tout comme le cinéma où le sens est en partie inscrit dans le film et en partie négocié sur une base individuelle »¹²¹ : à l'instar des créateurs, le spectateur aborde psychologiquement le film sous le prisme du personnel et du collectif.

1.2.1.2. Espaces de projection

À la manière du cinéma qui est une projection d'images, Jung remarque que le déplacement de contenus psychiques témoignant du transfert résulte d'un mécanisme de

¹¹⁵ F. Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, op. cit., pp. 177-196.

¹¹⁶ Casetti désigne notamment deux ouvrages correspondant à cette approche : *Eisenstein* de Dominique Fernandez (1975) et *La Face cachée d'un génie. La vraie vie d'Alfred Hitchcock* de Donald Spoto (1979).

¹¹⁷ C.G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, op. cit., pp. 82-84.

¹¹⁸ M. Scheinfeigel, *Rêves et cauchemars au cinéma*, op. cit., p. 124.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ « The fundamental insight of Jungian psychology is that the individual is both personal and collective – just like the cinema where meaning is partly inscribed in the film and partly negotiated on an individual basis. » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, op. cit., p. 6. Je traduis).

projection de contenus de l'inconscient : le psychiatre précise que « le mot *transfert* n'est que l'équivalent sémantique du mot *projection* »¹²². Considérant l'espace intérieur du transfert comme celui des inconscients personnels et collectifs des deux individus qui y participent, la nature du mouvement projectif qui le constitue doit être interrogée. En effet, contrairement à la pensée freudienne, les théories de psychologie analytique ne considèrent pas le processus transférentiel comme un phénomène bipartite opposant le transfert de l'analysant au contre-transfert de l'analyste, mais lui attribuent une nature transpersonnelle. Il est donc indissociable du contre-transfert dont les manifestations sont simultanées. Ainsi pour Jung, le transfert est un processus dialectique et mutuel : l'analysant projette des contenus personnels sur l'analyste qui introjecte et réciproquement. Alors que le spectateur et le film prennent chacun une place proche à la fois de celle de l'analyste et de celle de l'analysant, cette approche du transfert comme phénomène transpersonnel apparaît assurément plus adéquate que l'approche freudienne.

Ainsi, à l'instar des contenus de l'image qui, sous forme de figure, « voyage[nt], au moyen de la projection, entre différents supports »¹²³, des contenus psychiques transitent entre deux inconscients au cours du transfert. En outre, pour Jung, les contenus de l'inconscient sont de nature collective et apparaissent « d'abord comme projetés sur des personnes et des conduites objectives »¹²⁴, notamment sous forme d'images de rêves et de création artistique, chargées d'affect¹²⁵. En psychanalyse, les rêves témoignent d'un conflit psychique inconscient qui peut être révélé au conscient durant la cure. D'une part, les rêves de l'analysant y sont racontés et d'autre part, le conflit psychique de l'un dont ils sont la manifestation est projeté sur l'autre alors perçu « à travers un écran »¹²⁶, c'est-à-dire qu'il est recouvert d'un voile d'illusions formé de contenus personnels de l'autre. Considéré comme l'espace des inconscients de ses acteurs, l'espace du transfert est alors un espace de projections de contenus psychiques qui prennent forme d'images soit racontées, soit projetées inconsciemment sur l'autre. Par ailleurs, les différents supports entre lesquels voyagent les contenus de l'image cinématographique correspondent à une absence de support à la

¹²² C.G. Jung, *Psychologie du transfert*, op. cit., p. 25.

¹²³ B. Le Maître, « Ombre portée : forme projetée, fable esthétique » in : *La Projection*, V. Campan (dir.), Rennes : Pur, 2014, p. 141.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁵ Waddell remarque à ce propos que « les images, communes aux rêves, aux mythes et à la création artistique, sont souvent des projections de modèles archétypaux inconscients » (« First images, common in dreams, myths and creative art are often projections of unconscious archetypal patterns [...] », T. Waddell, *Mis/takes*, op. cit., p. 1).

¹²⁶ P. Marson-Zyto, *Comprendre la psychanalyse – 25 livres clés* – Paris : Les Quatre Chemins, 2005, p. 215. Je souligne.

préfiguration de l'image dans l'espace, puis à la caméra comme surface d'inscription, enfin à l'écran comme support de projection¹²⁷. Les images sont projetées mécaniquement sur l'écran qui les réfléchit de façon à ce qu'elles soient visibles pour le spectateur. Comme l'analyste, ce dernier peut également projeter psychiquement des contenus personnels, non plus sur l'analysant mais sur le film. L'écran peut aussi être appréhendé comme un espace de projection de contenus inconscients, rappelant alors l'écran du rêve, « surface sur laquelle un rêve semble être projeté »¹²⁸ et « arrière-fond blanc ; présent dans le rêve, même s'il n'est pas nécessairement vu »¹²⁹. Deux éléments sont alors à prendre en compte qui consistent d'une part, à considérer les similitudes entre le film et le rêve, et d'autre part, à interpréter les images en termes jungiens, c'est-à-dire à prendre en compte leurs qualités psychiques.

Les ressemblances entre le film et le rêve ont été longuement commentées, comme le remarque notamment Francesco Casetti dans son ouvrage de synthèse sur les théories du cinéma. Alors qu'au cours de la cure, les rêves sont souvent comparés à des films, Jean-Louis Baudry remarque :

« La projection cinématographique rappellerait le rêve, elle serait comme une sorte de rêve, presque un rêve, similitude que le rêveur exprime souvent quand, sur le point de raconter son rêve, il éprouve le besoin de dire : "C'était comme au cinéma..." »¹³⁰

Après la période surréaliste évoquée précédemment, une des approches psychanalytiques du cinéma consiste à mettre le film « sur le divan »¹³¹ à travers la mise en évidence de ses traits communs avec le rêve. En effet, comme l'ont notamment remarqué Lebovici et Kuntzel, par sa capacité à influencer sur l'espace et le temps, notamment à travers les ellipses, le rapprochement d'espaces lointains, les disjonctions spatiales et temporelles, etc., le film, alors vu comme une technique de l'imaginaire, est un moyen d'expression proche de la pensée onirique. Camilla Bevilacqua précise que le mouvement du cinéma « augmente l'impression onirique, en ce qu'il nous transporte véritablement d'un espace-temps à un autre, nous désancrant définitivement de l'ici-maintenant de la perception habituelle »¹³². En outre, alors que la position semi-allongée des spectateurs de cinéma est propice à l'endormissement,

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ B. D. Lewin, « Le sommeil, la bouche et l'écran du rêve » [1949], in : *L'Espace du rêve, Nouvelle revue de Psychanalyse*, n°5, Paris : Gallimard, 1972, pp. 212-213.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ J.-L. Baudry, *L'Effet cinéma, op.cit.* p. 64.

¹³¹ F. Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945, op. cit.*, p. 178.

¹³² C. Bevilacqua, *L'Espace intermédiaire ou le rêve cinématographique*, Paris : L'Harmattan, 2011, p 31.

l'expérience spectatorielle rappelle « le rapport que le rêveur entretient avec son rêve »¹³³. Le cinéma est alors considéré comme un « *rêve éveillé* » auquel on assiste « à moitié conscient » et qui requiert « une participation passive » et « une adhésion inconditionnelle »¹³⁴. Ainsi, la comparaison des spectateurs à des rêveurs est courante, notamment parce que les premiers peuvent avoir l'impression que :

« [L]es images des films viennent donc à [leur] rencontre [...] comme si depuis le lieu de leur projection, derrière leur dos, à leur insu, elles accomplissaient une trajectoire imperceptible jusqu'à un autre lieu, situé cette fois, devant eux. Ils se perçoivent alors comme l'origine à partir de laquelle s'ordonnent les scènes représentées sur l'écran ».¹³⁵

Cette approche psychanalytique du cinéma s'appliquant à interpréter les films comme des rêves s'appuie principalement sur la théorie freudienne. Pourtant, la technique jungienne de l'analyse des rêves pourrait favoriser une appréhension psychanalytique des films dans leur dimension collective. Contrairement à la libre association freudienne, l'amplification jungienne est une méthode concentrique¹³⁶ visant ainsi à rester centré sur l'image de départ afin de l'amplifier jusqu'à la mettre en évidence. Toutefois, comme le remarque Michael Jacobs, le résultat d'une interprétation freudienne ou d'une amplification jungienne peut présenter de grandes similitudes. Et pourtant,

« il y a certainement un parti pris différent, car de manière générale l'interprétation jungienne privilégie le spirituel par rapport au matériel, le transpersonnel par rapport au personnel, et le pouvoir réparateur du symbole par rapport à sa nature de symptôme psychopathologique »¹³⁷.

Néanmoins, la dimension collective de la psyché dans son acception jungienne offre la possibilité d'interroger différemment le lien entre les images de rêve et les images filmiques, les deux étant rendues connaissables par un mécanisme de projection. Ainsi, bien que comme le remarque notamment Baudry, « on ne saurait identifier image mentale, image filmique, représentation mentale et représentation cinématographique »¹³⁸, Jung établit des similitudes entre les images de rêve et celles issues d'une création artistique : elles sont bien

¹³³ F. Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, op. cit., p. 179.

¹³⁴ C. Bevilacqua, *L'Espace intermédiaire ou le rêve cinématographique*, op. cit., p. 31.

¹³⁵ F. Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, op. cit., p. 17.

¹³⁶ C. G. Jung, *Sur l'interprétation des rêves*, Paris : Le livre de poche, [1998] 2000, p. 41.

¹³⁷ « There is certainly a different emphasis, Jungian interpretation preferring generally the spiritual over the physical, the transpersonal over the personal, and the healing power of the symbol rather than it pointing to the psychopathological » (M. Jacobs, « Contrasting interpretations of film. Freudian and Jungian », in : *Jung and Film II*, op. cit., p. 121. Je traduis).

¹³⁸ J.-L. Baudry, *L'Effet cinéma*, op. cit., p. 68.

généralement chargées d'affect et correspondent à des projections d'archétypes¹³⁹. Par ailleurs, le thérapeute explique que « [l]e rêve n'est pas un phénomène univoque »¹⁴⁰, par conséquent, « [s]a signification varie selon différentes possibilités »¹⁴¹.

En plus des similitudes de positions entre spectateur et rêveur qui encouragent la comparaison entre film et rêve, Baudry ne prétend pas que le cinéma est le rêve mais que leurs ressemblances tiennent surtout à l'impression de réalité qu'ils produisent.¹⁴² L'auteur remarque que la perception et la représentation onirique, comme celle de l'image filmique, offre au rêve une qualité de l'ordre de l'hallucination, provoquant « un réel-plus-que-réel »¹⁴³. Metz, quant à lui, cherche à « parler du rêve cinématographique en termes de code : du code de ce rêve »¹⁴⁴. Par ailleurs, les ressemblances entre les images du film et les contenus de l'inconscient objectivés dans le rêve peuvent également être considérées du point de vue de leur dimension psychique. Ainsi, selon Murielle Gagnebin quelque chose, qui ne relève pas de l'inconscient de l'artiste mais engendre un inconscient propre à l'œuvre, échappe inévitablement au créateur dans l'acte de création : considérée comme une « créature vivante dotée, tel un individu, d'une "structure psychique" particulière »¹⁴⁵ et se comportant « à la façon d'une personne qui possède un destin »¹⁴⁶, l'œuvre – aussi bien le film que tout événement artistique – aurait pour origine un conflit psychique sans lien direct avec la personnalité du ou des auteurs. Par ailleurs, la conception jungienne des images, comme expression d'une situation psychique et comme projections d'archétypes, confère aux images de créations cinématographiques une dimension psychique (*cf.* chapitre 5).

En outre, Baudry explique que la représentation du rêve au cinéma, renvoyant le spectateur à sa conscience de spectateur, détruit l'impression de réalité propre au rêve et au film.¹⁴⁷ Dans *Le Temps scellé*, Tarkovski explique également que le rêve cinématographique doit avoir « les formes naturelles de la vie », et non être composé « d'artifices filmiques » : il doit être fait d'une « combinaison inhabituelle d'éléments très réels [...] montrés avec une

¹³⁹ On trouve notamment ce type d'images dans le travail de l'imagination active qui consiste à « dialoguer avec l'inconscient à partir d'une émotion, en laissant venir les images » (V. Thibaudier, *100% Jung, op. cit.*, p. 155.)

¹⁴⁰ C. G. Jung, *Sur l'interprétation des rêves, op. cit.*, p. 15.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² J.-L. Baudry, *L'Effet cinéma, op. cit.*, p. 72.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴⁴ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire, op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁵ M. Gagnebin, *En deçà de la sublimation, op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁶ M. Gagnebin, *Du divan à l'écran, op. cit.*, p. 36.

¹⁴⁷ J.-L. Baudry, *L'Effet cinéma, op. cit.*, p. 64.

grande précision »¹⁴⁸. Bien que selon Jung, le rêve n'ait pas besoin d'être rationnel car il « ne ressemble en rien à une histoire racontée par l'esprit conscient »¹⁴⁹, la présence du rêve dans les films peut être, comme le remarque Marie Martin, « un effet global, une logique formelle agissant au niveau figural et narratif »¹⁵⁰. Ainsi en est-il des films appartenant au cinéma analytique : les rêves ne sont pas représentés mais la réalité des œuvres est onirique. Le caractère onirique de certaines images et de leur enchaînement pourrait ainsi accentuer les ressemblances entre le film et le rêve, considéré comme la voie royale vers l'inconscient, aussi bien dans les théories freudiennes que jungiennes. Les répétitions de motifs et de scènes, la modification de la vitesse de déroulement de certains événements, les disjonctions ainsi que les compositions de plans à l'atmosphère onirique pourraient constituer, entre autres, les éléments d'une esthétique psychanalytique. Les œuvres étudiées créeraient alors un climat propice au transfert à travers l'évocation de leurs propres traumatismes (cf. chapitre 3). Ainsi, en est-il, par exemple, de la séquence dédoublée de *Persona*. Comme l'explique Liv Ullmann, la scène a été filmée par deux caméras dont l'une était dirigée sur elle écoutant le récit d'Alma et l'autre sur Bibi Andersson racontant l'histoire d'Elisabet. Les deux prises de vue ont ensuite été montées l'une après l'autre car Bergman ne savait pas laquelle choisir et préféra donc tout conserver¹⁵¹. Cette multiplication de la fréquence de la scène, créant une boucle temporelle, rappelle le rêve qui correspond à la répétition d'un conflit inconscient et présente parfois des événements répétés successivement. Alors que Bergman affirmait que « [l]e film, quand ce n'est pas un documentaire, est un rêve »¹⁵², il n'est pas étonnant que des similitudes avec le rêve se retrouvent dans nombre de ses œuvres, notamment par l'onirisme de certaines scènes, même quand elles ne représentent pas directement un rêve au contraire des *Fraises sauvages* (1957). Dans ce film, la première séquence de rêve se déroule au début alors que le personnage principal raconte un cauchemar. Les images oniriques apparaissent à la suite d'un plan rapproché poitrine d'Isaak Borg endormi et agité, accompagné de sa voix off. Le rêve est donc mis en ordre par la subjectivité du personnage. Cependant, le spectateur est aussi « invité à entrer dans le jeu du déchiffrement »¹⁵³ : plongé dans un état proche de celui du rêveur diégétique par le rythme saccadé de défilement des images, il est amené à ressentir l'état

¹⁴⁸ A. Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., pp. 66-67

¹⁴⁹ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit., p. 63.

¹⁵⁰ M. Martin, « Logiques corporelles du rêve », in : *Traffic*, n°78, été 2011, p. 122.

¹⁵¹ R. W. Oliver (dir.), « Travailler avec Bergman : extraits d'un séminaire avec Liv Ullmann », 1973, in : *Ingmar Bergman, le cinéma, le théâtre, les livres*, Rome : Gremese, 1999, p. 67.

¹⁵² I. Bergman, *Laterna Magica*, Paris : Gallimard, 1987, p. 102.

¹⁵³ M. Scheinfeigel, *Rêves et cauchemars au cinéma*, op. cit., p. 144.

émotionnel du rêveur. Ainsi, ce rêve des *Fraises sauvages*, projeté depuis l'arrière de la tête du spectateur, le place dans un état proche de celui du rêveur. Mais cela ne correspond pas à ce qui se produit lors de la cure où les récits de rêves visent à être interprétés afin de déceler la situation psychique inconsciente de l'analysant. Les images de rêves représentés dans *Les Fraises sauvages* ne témoignent pas du rêve du film mais de celui d'un personnage. Or, si une relation transférentielle se met en place entre le spectateur et le film, le rêve cinématographique devrait être celui du film entier, s'exprimant comme une unité psychique. Les séquences à l'atmosphère onirique qui n'illustrent pas un rêve diégétique semblent plus appropriées afin de manifester la situation psychique du film. Ainsi, durant la scène nocturne¹⁵⁴ de *Persona* lors de laquelle Elisabet rend visite à Alma, celle-là apparaît évanescence, sous forme de figure fantasmagorique (figure 2). Le contre-jour, les voilages et le son de corne de brume accentuent la dimension onirique de la scène. Elisabet apparaît depuis la porte à droite de l'arrière-plan, passe par la porte à gauche de l'arrière-plan puis revient au centre pour fusionner avec Alma. Le fond blanc lumineux, doublement surcadré, fonctionne comme un écran de projection, rappelant celui du prologue. Spectrale, Elisabet surgit alors comme un personnage cinématographique ou comme un fantasme onirique d'Alma, tant l'écran de cinéma présente de points communs avec l'écran du rêve. À la fois fantasme d'Alma et personnage de *Persona*, Elisabet ne pourrait-elle pas être un fantasme incarné du film ?

Dans *L'Heure du loup*, Johan, angoissé, erre dans le château labyrinthique à la recherche de Veronika Vogler. Il croise d'étranges personnages cauchemardesques, dont une femme qui s'arrache le visage, un homme qui marche sur le mur et au plafond et une morte qui ressuscite (figures 43, 44 et 45). Plus tard, Alma explique qu'il est resté dans leur maison, très agité pendant des heures : ces images ne sont plus fantastiques mais présentées comme des hallucinations. Elles possèdent ainsi un caractère psychique exacerbé. Par ailleurs, la surexposition de scènes dramatiques, notamment celles du meurtre de l'enfant et de la mort de Johan, octroie aux images une dimension cauchemardesque accentuée par le jeu torturé de Max von Sydow.

Une atmosphère onirique ou cauchemardesque s'observe également face à la trilogie de la Dépression de Lars von Trier. Dans *Nymphomaniac*, cela se traduit entre autres par les plans de Joe et de Seligman chutant sur un fond immobile (figures 116 et 117) : ces images rappellent notamment les sensations de chute qui peuvent être récurrentes dans certains rêves

¹⁵⁴ Time code de l'extrait de *Persona* : 00 : 34 : 37 – 00 : 36 : 44.

typiques¹⁵⁵. Dans *Antichrist* et *Melancholia*, l'onirisme se manifeste particulièrement à travers les couleurs saturées de certaines images au ralenti. Lorsque le personnage féminin d'*Antichrist*¹⁵⁶, dans un état semi-hypnotique, rêve éveillé de la forêt entourant Éden, les couleurs nocturnes, la brume, le ralenti et la fixité des plans accentuent leur aspect fantasmagorique (figure 69). Les images du renard doué de parole, de la biche accompagnée de son faon mort-né et du corbeau ressuscitant, peuvent aussi être considérées comme des images oniriques : fixes et au ralenti, elles font écho aux images mentales de la femme, alors que leurs contenus leur attribuent une dimension fantastique. En effet, l'appartenance de ces images au réel ou à l'imaginaire reste incertaine, respectant ainsi la définition de Tzvetan Todorov pour qui l'effet fantastique suppose « [l]a possibilité d'hésiter entre les deux »¹⁵⁷. Apparaissant alors que l'homme est à l'état de veille, ces images peuvent être considérées comme des manifestations surnaturelles au sein de la réalité diégétique, mais elles peuvent aussi correspondre à des hallucinations. Le spectateur doit alors

« opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement »¹⁵⁸.

Expliquant que « dans les rêves, les représentations ont un caractère hallucinatoire »¹⁵⁹, la théorie freudienne établit des analogies entre le rêve et l'hallucination. « [S]oumis au principe de plaisir » et mettant « hors service l'épreuve de la réalité », l'un comme l'autre sont des « pensées transformées en images »¹⁶⁰. Comme le rêve est une projection mentale, Jung remarque également que l'hallucination est simplement la projection d'éléments psychiques vers l'extérieur¹⁶¹. Ainsi, comme les images mentales de la femme hypnotisée, les plans des animaux rencontrés par l'homme possèdent une dimension potentiellement onirique.

¹⁵⁵ Voir, S. Freud, « V. Le matériel du rêve et les sources du rêve / D – Rêves typiques / δ. Autres rêves typiques », in : *Œuvres complètes*, t. IV (1899-1900), Paris : Puf, 2003, pp. 312-314.

¹⁵⁶ Time code de l'extrait d'*Antichrist* : 00 : 27 : 57 – 00 : 31 : 52.

¹⁵⁷ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 30.

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 29.

¹⁵⁹ S. Freud, « Esquisse d'une psychologie scientifique » in : *La Naissance de la psychanalyse*, Paris : Puf, 8^e édition, [1956] 2002, p. 355.

¹⁶⁰ G. Gimenez, *Halluciner, percevoir l'impensé. Approche psychanalytique de l'hallucination psychotique*, Paris, Bruxelles : De Boeck, 2010, p. 48.

¹⁶¹ C. G. Jung, « La psychologie de la démence précoce », in : *Psychogenèse des maladies mentales*, Paris : Albin Michel, [1907] 2001, pp. 13-187.

Les prologues de *Persona*, *Antichrist* et *Melancholia*, qui seront analysés plus loin, constituent également des séquences remarquablement oniriques. En effet, le pré-générique expérimental de *Persona*, fondé sur « le choc visuel et la sidération psychique liés à son défilement »¹⁶², présente un enchaînement d'images disparates rappelant une fois de plus les rêves, qui sont parfois composés d'idées se bousculant sans rapport de causalité évident. La séquence liminaire d'*Antichrist*, quant à elle, présente à la fois une scène primitive comme l'a définie Freud¹⁶³ et l'événement déclencheur du traumatisme des parents : l'enfant assiste au coït parental puis tombe accidentellement par la fenêtre. Reprise au cours du film lors d'un flash-back mais légèrement modifiée, la séquence est d'autant plus onirique qu'elle émet un doute quant à la réalité des événements introductifs. Le traitement esthétique de la scène, en noir et blanc et au ralenti, accompagné d'une version de *Lascia ch'io pianga* de Haendel, la rapproche encore plus du rêve qui témoigne d'un conflit psychique et peut également présenter des incohérences temporelles : à travers des images hétérogènes, le ralenti permet de « composer un espace métamorphique, propice à l'expression du rêve »¹⁶⁴. Une dilatation temporelle, octroyant aux images des qualités habituellement attribuées au rêve¹⁶⁵, est également mise en œuvre dans le prologue de *Melancholia* qui présente la condition psychique des personnages et particulièrement de Justine, la mélancolique. La scène est constituée d'une suite d'images sans lien de cause à effet, aux couleurs saturées et au ralenti sur le prélude de *Tristan et Isolde* de Wagner. Certaines des images de cette séquence qui annonce la fin du monde seront évoquées dans la suite du film comme étant des rêves de Justine ou des événements qui se sont produits sans qu'on les voie.

L'analyse des prologues en tant que rêves des films va aussi permettre d'interpréter rétrospectivement certains de leurs contenus comme des éléments prospectifs, annonçant la suite du film. En effet, le rêve révèle la situation de l'inconscient, projetée sur autrui dans le transfert et témoignant du processus d'individuation de la psyché. Plus que l'expression du désir refoulé visant à maintenir l'équilibre psychique, le rêve, selon Jung, contient un sens

¹⁶² J. Mandelbaum, *Ingmar Bergman, Le Livre, op. cit.*, p. 50.

¹⁶³ La scène primitive ou scène originaire est une « scène de rapport sexuel entre les parents, observée ou supposée d'après certains indices et fantasmée par l'enfant. Elle est généralement interprétée par celui-ci comme un acte de violence de la part du père » (J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, entrée « Scène originaire », *op. cit.*, p. 432).

¹⁶⁴ A. Jamin, « Des rêves filmés au ralenti. Notes sur les pouvoirs oniriques d'une figure cinématographique », in : *Le Rêve au cinéma. Iconographie, procédés, partitions. L'onirisme filmique au prisme des autres arts*, Ligeia, dossiers sur l'Art, n°129-132, Paris : Ligeia, janvier-juin 2014, p. 80.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 81.

prospectif, c'est-à-dire qu'il est tourné vers le passé et vers le devenir global de la personnalité autrement désigné en termes de processus d'individuation :

« Les rêves, donc, peuvent quelquefois annoncer certaines situations bien avant qu'elles ne se produisent. Ce n'est pas nécessairement un miracle, ou une prophétie. Beaucoup de crises, dans notre vie, ont une longue histoire inconsciente. Nous nous acheminons vers elles pas à pas, sans nous rendre compte du danger qui s'accumule. Mais ce qui échappe à notre conscience est souvent perçu par notre inconscient, qui peut nous transmettre l'information au moyen du rêve »¹⁶⁶.

En outre, selon Jung, bien que le rêve paraisse incohérent, il est un message inconscient exprimé à travers des symboles, et non le déguisement de ce message. L'auteur ajoute :

« Plus généralement, il est tout à fait stupide de croire qu'il existe des guides préfabriqués et systématiques pour interpréter les rêves, comme si l'on pouvait acheter tout simplement un ouvrage à consulter et y trouver la traduction d'un symbole donné »¹⁶⁷.

Comme l'interprétation des rêves doit, selon Jung « coller » à la réalité du rêveur puisque « les rêves ne peuvent véritablement accomplir leur fonction significative que s'ils sont en accord avec les réactions conscientes »¹⁶⁸, l'interprétation des séquences oniriques doit évidemment se faire en fonction du reste du film. Toutefois, alors que l'interprétation du rêve de l'analysant se fait à travers un dialogue avec l'analyste, l'interprétation proposée par le spectateur n'évolue pas en fonction d'une conversation avec le film qui ne répond pas. Le spectateur interprétant le film se retrouve face à lui-même à travers son interprétation personnelle. Pour que cette interprétation atteigne le degré de celle de la cure qui permet une psychanalyse, il faudrait qu'elle soit menée en fonction de la rencontre entre le spectateur et les images oniriques du film. Elle correspondrait alors à l'analyse de la relation du spectateur vis-à-vis de ces images de film. Néanmoins, bien qu'il ne soit pas à proprement parler un rêve, le film transmet un message qui peut être interprété. Mais Jung remarque que « [c]haque mot a un sens légèrement différent pour chaque personne, même lorsqu'il s'agit de personne ayant le même arrière-plan culturel »¹⁶⁹ : l'interprétation du film témoignerait alors de l'inconscient du spectateur-interprète, projetant son propre message sur le film. La rencontre de l'interprétation du spectateur et du film pourrait alors offrir un inconscient à ce dernier,

¹⁶⁶ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit., p. 77.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶⁸ M.-L. von Franz, *Âme et archétypes*, op. cit., p. 333.

¹⁶⁹ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit., p. 65.

dont on pourrait observer le processus d'individuation, en fonction de ce qui se produit à l'écran (*cf.* chapitres 5 et 6).

Selon Jung, les images de création artistique, à l'instar de celles des rêves, possèdent des qualités psychiques. Les images cinématographiques naissant de décisions esthétiques acquièrent un statut artistique et correspondent alors en partie à la projection de contenus psychiques des créateurs : le cinéma est à la fois « un site et un vecteur pour nos projections, en particulier la projection d'archétypes de l'inconscient collectif »¹⁷⁰. À la fois collectives et individuelles ces images possèdent une dimension symbolique. En effet, Jung définit le symbole comme l'objectivation d'un archétype uni à une émotion. Collectif à l'instar de l'archétype, le symbole, objectivé dans une image, possède également une dimension individuelle. Il a donc une portée collective, mais sa perception est personnelle : l'archétype se change en symbole dans une image, c'est-à-dire lorsqu'il devient « la représentation psychique de ce que nous percevons »¹⁷¹. Par ailleurs selon l'approche jungienne, les contenus de l'inconscient projetés dans le transfert correspondent à des archétypes. L'écran est donc un espace de projection d'images possédant des caractéristiques psychiques car elles correspondent en partie à l'objectivation d'archétypes qui sont ainsi projetés, comme dans le transfert (*cf.* chapitre 5).

Ainsi, les espaces intérieurs du transfert et du cinéma sont des espaces de projections de contenus psychiques objectivés : comme l'espace des inconscients impliqués dans le transfert est un espace de projection de contenus psychiques se manifestant parfois sous forme d'images racontées, l'écran de la salle de cinéma est un espace de projection d'images possédant des propriétés psychiques. Par ailleurs, ces espaces présentent une fois de plus des caractéristiques hétérotopiques. L'espace projeté à l'écran est un lieu inaccessible physiquement mais néanmoins pénétrable de manière illusoire pour le spectateur, tout comme l'espace de l'inconscient n'est accessible que par l'interprétation de contenus psychiques projetés. À l'instar des hétérotopies qui sont soit des espaces d'illusion, soit de compensation lorsqu'elles créent « un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon »¹⁷², ces lieux possèdent une fonction par rapport à l'espace restant. D'une part, la construction esthétique de tout espace filmique en fait un espace arrangé, d'autre part, le cinéma est un espace d'illusion, fonction accentuée par

¹⁷⁰ « ...cinema now constitutes both a site and a vehicle for our projections, especially the projection of archetypes of the collective unconscious. » (C. Hauke, *Visible Mind*, *op. cit.*, p.°6. Je traduis).

¹⁷¹ G. Guy-Gillet, « L'image », in : *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n°74, 1992/3, p. 30.

¹⁷² M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, p. 761.

l'onirisme de certains films. L'espace psychique du transfert, quant à lui, donne une illusion de compensation : il propose une réorganisation de l'inconscient qui n'est pourtant que le déplacement et la répétition d'un conflit inconscient antérieur.

1.2.2. Formation de cryptes comme lieux du transfert

L'espace intérieur psychique impliqué par l'expérience spectatorielle pourrait également correspondre à un espace d'extériorité, c'est-à-dire à l'espace du film dans le spectateur et inversement, à celui du spectateur dans le film. En effet, la rencontre du spectateur avec le film peut entraîner des introjections de contenus de l'œuvre par le spectateur alors que par leurs éléments métadiscursifs, les films analytiques favorisent la prise en compte d'une place dans laquelle l'œuvre pourrait l'introjecter. Ainsi, des espaces cryptiques, dans l'acception donnée à ce terme par Jacques Derrida, pourraient exister entre le film et son spectateur. En effet, le concept de crypte, correspondant à un lieu renfermé dans le Moi, mais plus grand que lui, peut être transposé dans l'expérience spectatorielle : le film et le spectateur, bien qu'étant inévitablement séparés physiquement, s'offrent pourtant des espaces intérieurs dans lesquels s'accueillir mutuellement.

Reprenant la théorie de Nicolas Abraham et Mária Török et la transposant de l'approche clinique au domaine de la philosophie, Derrida considère la crypte non pas comme un lieu pathologique mais comme un espace se constituant à partir de toute relation avec autrui. Ainsi, à l'instar du transfert dans sa conception jungienne, il s'agit d'un lieu interrelationnel mais il apparaît de manière systématique. Bien que pour Jung, le phénomène transférentiel ne se réduise pas à la névrose de transfert, celle-ci présente aussi des ressemblances avec la crypte. En effet, dans son acception derridienne, la crypte correspond à une « *organisation des lieux* »¹⁷³, « un dehors exclu à l'intérieur du dedans »¹⁷⁴ dans lequel se trouve « un inconscient "*artificiel*" logé [...] dans le moi »¹⁷⁵. Or, Neyraut explique qu'à « l'intérieur de la cure analytique » apparaît « l'organisation d'une névrose *artificielle* [...] regroupant toutes les manifestations transférentielles »¹⁷⁶ et qui doit être « *décryptée et interprétée* »¹⁷⁷.

¹⁷³ J. Derrida, « FORS, les mots anglais de Nicolas Abraham et Mária Török », *op. cit.*, p. 53. Je souligne.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 12-13.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 10. Je souligne.

¹⁷⁶ M. Neyraut, *Le Transfert. Étude psychanalytique*, *op. cit.*, p. 239. Je souligne.

¹⁷⁷ *Ibid.* Je souligne.

Ainsi, bien que le concept de crypte, dans l'acception que lui donnent Abraham et Török¹⁷⁸, ne résulte pas d'une théorie concernant le transfert psychanalytique, il existe des similitudes entre les deux : leur espace intérieur peut être considéré comme un espace d'extériorité correspondant à l'inconscient d'un individu dans un autre et réciproquement. En effet, selon Abraham et Török, une mauvaise introjection entraîne l'enfermement de contenus étrangers à l'intérieur de la personnalité d'un individu, par un phénomène d'incorporation, donnant lieu à une crypte incluse dans le Moi. Par ailleurs, dans son ouvrage de synthèse sur le transfert psychanalytique¹⁷⁹, Neyraut souligne notamment que ce dernier n'est pas seulement le résultat de projections entre deux individus mais aussi celui d'identifications et d'introjections. Jung remarque également qu'une introjection passive se met en place dans le phénomène de transfert car l'autre exerce une forte influence sur l'individu¹⁸⁰.

Signifiant étymologiquement « endroit caché », la crypte est un lieu dissimulé, un « artefact »¹⁸¹ qui correspond à « une sorte de “faux inconscient” »¹⁸² : lieu de l'altérité, elle renferme l'inconscient de l'autre gardé dans le Moi. À l'instar des espaces propices au transfert, la crypte, en tant que « lieu *compris* dans un autre mais rigoureusement séparé de lui »¹⁸³ possède un caractère hétérotopique. Organisation des lieux dans laquelle se construit « un autre *for* : clos, donc intérieur à lui-même, intérieur secret à l'intérieur de la grande place, mais du coup extérieur à elle, extérieur à l'intérieur »¹⁸⁴, la crypte résulte d'une inclusion excluante. De la même manière, les hétérotopies ont parfois « l'air de pures et simples ouvertures », mais alors qu'on croit les avoir pénétrées, on en est par là même, exclu car elles « cachent en réalité de curieuses exclusions »¹⁸⁵. En outre, la crypte est le lieu réel – logé dans la psyché – de l'utopie – celle de garder l'autre en vie dans le Moi. Espace labyrinthique, impénétrable et introuvable, il s'agit pourtant d'un lieu d'hospitalité ouvert sur

¹⁷⁸ N. Abraham et M. Török, *Cyptonymie, le Verbier de l'Homme aux Loups*, *op. cit.*

¹⁷⁹ M. Neyraut, *Le Transfert. Étude psychanalytique*, *op. cit.*

¹⁸⁰ C. G. Jung, « Psychological Types » (1923), in : *The Collected Works of C. G. Jung*, vol. 6, *op. cit.*, para. 768.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁸² *Ibid.*, p. 10.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 12-13.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, p. 760.

le monde¹⁸⁶ : le cryptophore, hôte de la crypte, accueille l'autre en lui en tant qu'invité privilégié, mais sans pouvoir le comprendre, c'est-à-dire sans en saisir ni le sens ni la totalité.

Dans les films étudiés, la dimension réflexive donne lieu à des échanges de regards, propices à l'introjection. À travers les plans de projecteur, de caméra, d'appareil photo voire de lunette télescopique, ainsi que par les regards caméra, les films, figurant l'organe de la vision et ses substituts artificiels, regardent les spectateurs tout autant qu'ils sont regardés. Ces regards peuvent provoquer un double mouvement d'introjection : le spectateur introjecte le film en le regardant et réciproquement (*cf.* chapitre 4).

En outre, la mise en abyme de la position spectatorielle, élément constitutif du cinéma analytique, permet au spectateur d'intégrer le film par identification : assimilé à un ou plusieurs personnages cinématographiques et donc spectraux (*cf.* chapitre 5), il est alors encrypté dans le film bien qu'il lui reste extérieur. Cette place dans laquelle s'insérer, offerte au spectateur par le film, peut être assimilée à la place du regard lacanien. En effet, les théories postlacaniennes du cinéma proposent de considérer la provenance du regard dans le film et non plus du côté du spectateur. Trouvant sa source dans l'objet regardé, le regard n'est plus subjectif mais objectif. Todd McGowan explique que le regard en tant qu'*objet a*, provoque visuellement le désir¹⁸⁷ et correspond alors à quelque chose que le sujet a perdu sans jamais l'avoir possédé. Ainsi, il est le fait d'une lacune dans le champ du visible, un intervalle dans le regard du sujet. Interrompant sa capacité à être « tout-percevant »¹⁸⁸, le regard en tant qu'*objet a*, implique le spectateur dans l'image car il participe à ce qu'il voit tout autant qu'il voit. Dans une perspective jungienne, cet espace intermédiaire offert par les images cinématographiques peut être étudié à partir de la dimension symbolique des images. Pour Jung, le symbole, vide et plein de sens à la fois¹⁸⁹, renvoie « toujours à un contenu plus vaste que son sens immédiat et évident »¹⁹⁰. Au cinéma, il pourrait être créé dans la rencontre entre certains contenus individuels du spectateur et d'autres, collectifs, de la représentation visible. L'image au potentiel symbolique offrirait alors la possibilité au spectateur d'y projeter des contenus personnels par un phénomène de transfert (*cf.* chapitre 5). Par ailleurs, selon

¹⁸⁶ M. Foucault donne l'exemple des chambres d'hôtes qui existaient en Amérique du Sud et depuis lesquelles il était impossible d'accéder à la pièce centrale où vivait la famille mais dans lesquelles tout individu avait le droit d'entrer et de passer la nuit. L'auteur précise que « ces chambres étaient telles que l'individu qui y passait n'accédait jamais au cœur même de la famille, il était absolument *l'hôte de passage*, il n'était pas véritablement l'invité » (*Ibid.*, pp. 760-761. Je souligne).

¹⁸⁷ J. Lacan, *Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*

¹⁸⁸ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, pp. 68-69.

¹⁸⁹ C.G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, *op. cit.*

¹⁹⁰ C.G. Jung, *Psychologie du transfert*, *op. cit.*, p. 86.

Hockley, dans l'expérience spectatorielle, la coexistence du cinéma et de la psyché situe le spectateur « à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de [lui]-même [...] dans l'espace extérieur de [son] moi intérieur »¹⁹¹, soit dans un espace cryptique. Comme dans une rencontre entre deux individus, le spectateur pourrait introjecter des contenus du film, appartenant aux images considérées comme psychiques. Outre le fait qu'il voit consciemment ces images, il peut accueillir inconsciemment certains de leurs contenus dans sa psyché. Pourtant, ceux-là ne peuvent être totalement introjectés puisqu'ils appartiennent à des images cinématographiques, par nature spectrales. En effet, les images cinématographiques sont inévitablement spectrales puisqu'elles correspondent à une projection lumineuse témoignant d'une captation et d'un acte de création passés. Manifestant le passé, ces images sont perdues avant même d'être projetées à l'écran. Le spectateur doit en faire le deuil, sans avoir pu les posséder. Alors que l'introjection est liée au deuil, Abraham et Török expliquent qu'elle est remplacée par une incorporation lorsque ce deuil est impossible¹⁹². Les auteurs ajoutent que cette incorporation, correspondant au fantasme de garder l'autre en vie dans le Moi, est à l'origine de la formation de l'enclave cryptique. La rencontre du spectateur et des images du film pourrait alors donner lieu à un espace cryptique.

Relativement à la double introjection de l'expérience cinématographique, la notion de crypte spectatorielle peut être comprise selon deux acceptions différentes. Soit elle correspond à la crypte du film, dissimulant le spectateur-spectre. Soit elle désigne la crypte du spectateur cryptophore qui a introjecté le film. Cette deuxième signification est également accentuée par la réflexivité citationnelle des œuvres de Bergman et de Von Trier.

En effet, les films bergmaniens présentent une forme d'autocitation à travers les acteurs, les noms et prénoms des personnages et les thèmes, notamment ceux du double et de la maternité, qui reviennent d'un film à l'autre. Bibi Andersson, Liv Ullmann, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Ingrid Thulin, Erland Josephson, Gertrud Fridh, Naima Wifstrand, acteurs de *Persona* et de *L'Heure du loup* sont des acteurs fétiches de Bergman. Liv Ullmann joue dans les deux films, d'abord le rôle d'Elisabet Vogler puis celui d'Alma. Récurrents dans la filmographie d'Ingmar Bergman, le prénom de sa grand-mère Alma, et le nom de famille Vogler, sont importants dans les deux œuvres. Ainsi, l'infirmière et la femme de Johan se prénomment Alma alors que la comédienne et la maîtresse de Johan se nomment

¹⁹¹ « We are both inside and outside ourselves as temporarily psyche and cinema exist side by side; this is the outer space of our inner selves » (L. Hockley, « The third image. Depth psychology and the cinematic experience », in : *Jung and Films II, op. cit.*, p. 146. Je traduis).

¹⁹² Voir N. Abraham et M. Török, *L'Écorce et le noyau, op. cit.*, pp. 229-251.

Vogler. Retrouvant Liv Ullmann non plus sous les traits de la femme sexuée qui n'aime pas son enfant, mais sous ceux d'Alma, celle qui nourrit, enceinte et aimante, le spectateur qui connaît l'œuvre de Bergman a pu encrypter, à l'instar des films, les anciens rôles des acteurs et actrices ainsi que les personnages aux noms similaires et les traits de caractère qui y sont associés. La hantise de l'actrice Liv Ullmann par un ancien personnage qu'elle a incarné est particulièrement visible dans une autre œuvre de Bergman : *Une Passion* (1969). Il y joue le rôle d'Anna, femme en deuil après la mort accidentelle de son fils et de son mari dont elle porte la lourde responsabilité. Une nuit, Anna fait un rêve dont les images, rendues visibles pour le spectateur, pourraient provenir de *La Honte* (1968)¹⁹³, dans lequel Liv Ullmann jouait Eva Rosenberg, une femme qui désirait vainement un enfant. Dans le rôle d'Elisabet Vogler, toute de noir vêtue, Liv Ullmann est aussi hantée par le personnage de la Mort du *Septième Sceau* (figure 3).

De la même manière, Charlotte Gainsbourg joue un rôle important dans chacun des trois films de Lars von Trier. L'actrice est d'autant plus affectée par ses anciens rôles qu'elle joue dans une trilogie, présentant donc une cohérence, notamment thématique. Son rôle de mère impuissante est, entre autres, une constante dans les trois œuvres. Ainsi, les personnages qu'elle a précédemment incarnés peuvent hanter ses nouveaux rôles, notamment dans l'esprit du spectateur qui connaît l'œuvre de Von Trier. Par ailleurs, certains acteurs fétiches du réalisateur, tels Udo Kier et Stellan Skarsgård, jouent dans *Melancholia* ainsi que dans *Nymphomaniac*, aux côtés de Willem Dafoe ou encore Jean-Marc Barr. Synthèse de l'œuvre de Lars von Trier, certains motifs de ses anciens films apparaissent dans *Nymphomaniac* devenant alors une crypte hantée par ses créations précédentes. Ainsi, le short rouge que porte Joe dans le chapitre 1 alors qu'elle séduit de nombreux hommes afin de coucher avec eux, rappelle celui de Bess dans *Breaking the Waves* (1996). La typographie du titre du chapitre 4, « Delirium », est la même que celle qui est utilisée dans *Epidemic* (1987), alors que le titre apparaît en surimpression pendant une grande partie du film. L'ouverture des portes de l'hôpital dans le chapitre 4 fait écho aux portes automatiques de l'hôpital de la série *Riget* (1994) alors que le reflet déformé du nouveau-né de Joe, dans le chapitre 6 rappelle le bébé monstrueux figuré dans la série (figure 118). De la même manière, dans le chapitre 6, lorsque Joe abandonne son enfant pour aller assouvir ses désirs masochistes, le garçonnet sort de son lit et s'approche dangereusement du balcon enneigé. La scène cite expressément le prologue d'*Antichrist*, d'autant plus qu'elle est accompagnée de la même musique. Enfin, le

¹⁹³ Certes, les images ne sont pas identiquement visibles dans *La Honte*, mais le procédé accentue la hantise d'Alma par un autre personnage, incarné par la même actrice.

comportement de Seligman présente des traits caractéristiques d'anciens rôles joués par Stellan Skarsgård dans des films de Lars von Trier. Son écoute attentive des aventures sexuelles de Joe, bien qu'elle ne provoque pas d'excitation sadique chez Seligman, rappelle le rôle de Jan dans *Breaking the Waves*, alors qu'immobilisé, il demandait à sa femme Bess, de rencontrer d'autres hommes et de lui raconter leurs ébats. Son rôle de docteur bienveillant dans *Dancer in the Dark* (2000) fait écho à son attitude générale avec Joe. Le comportement ultime de Seligman qui, déculotté, s'approche de Joe afin d'avoir une relation sexuelle qu'elle refuse, rappelle le comportement abusif de Chuck dans *Dogville* (2003), alors que le personnage violait Grace à plusieurs reprises.

À l'instar des œuvres de Bergman, les anciens films de Von Trier hantent ses autres réalisations. Le spectateur qui connaît les œuvres des deux cinéastes devient alors cryptophore car il a pu encrypter les films qu'il a visionnés, tout en sachant que les films eux-mêmes renferment des spectres des cinémas bergmanien et trierien. Telle une « organisation des lieux faite pour égarer et un aménagement topique en vue de garder (conserver-caché) du *mort vivant* »¹⁹⁴ sous forme de références cinématographiques, les films sont hantés par d'autres œuvres. Par ailleurs, sans qu'il y ait nécessairement eu transfert, le spectateur a pu encrypter des éléments d'autres films antérieurs, présents dans les films étudiés : ces éléments sont donc partagés entre plusieurs inconscients, correspondant à ceux des films actuels, des films antérieurs et du spectateur. Cette hantise des films par d'autres œuvres antérieures pourrait aussi témoigner d'un inconscient collectif (cf. chapitre 3). La réflexivité citationnelle met donc en évidence deux éléments : l'influence inévitable des films entre eux et la fréquente mise en scène d'acteurs qui ont joué d'autres rôles dont le souvenir surgit à travers les images.

Alors considérés à la fois comme isolés et pénétrables, les espaces intérieurs du cinéma et du transfert supposent un accès limité. En effet, pénétrer une hétérotopie se fait soit par la contrainte, soit par la soumission à des rites, « une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes »¹⁹⁵, bien qu'il s'agisse toujours d'un lieu d'exclusion. D'une part, le spectateur peut être contraint de se laisser affecter par le film et de le pénétrer illusoirement mais il doit également se soumettre aux règles du jeu afin de croire en la fiction. En outre, l'interprétation du film et son ressenti, bien que partiellement recherchés par l'œuvre émotionnellement chargée, peuvent être différents pour chaque spectateur en ce qu'ils

¹⁹⁴ J. Derrida, « FORS, les mots anglais de Nicolas Abraham et Mária Török », *op. cit.*, p. 53.

¹⁹⁵ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, p. 760.

résultent d'une réponse individuelle : pénétrer le film correspond également à une forme d'exclusion de l'expérience spectatorielle des autres. D'autre part, le psychanalyste doit se soumettre à sa méthode pour accéder à la psyché de l'analysant. Pourtant, le transfert s'impose de lui-même, comme une contrainte, certes parfois nécessaire, à laquelle les deux individus ont à faire face : indispensable à l'évolution de la cure, le transfert se manifeste toujours de manière inattendue¹⁹⁶. Enfin, l'espace cryptique qui se forme lors de phénomènes d'introjection et d'incorporation implique également un espace corporel. L'affection du spectateur par le film est notamment d'ordre émotionnel c'est-à-dire qu'elle entraîne des conséquences physiques et exige donc d'interroger la dimension somatique du transfert.

1.3. Espace corporel

L'espace intérieur de manifestation du transfert est également un espace corporel. En effet, ce phénomène provoque des réactions physiques comme le remarque Jung pour qui le transfert est comparable à la combinaison de deux corps chimiques subissant par conséquent une altération¹⁹⁷. Dans l'expérience cinématographique, le corps du spectateur est impliqué tout autant que le corps du film. Ce dernier influence sur la dimension physique du transfert car il peut provoquer des réactions émotionnelles dans le corps du spectateur. En outre, la rencontre physique fantasmée des deux corps donne lieu à un espace intermédiaire, rappelant celui de la crypte mais aussi l'emplacement du corps du cinéma comme l'a défini Raymond Bellour, et dans lequel une autre instance est en mesure de prendre corps : la troisième image.

1.3.1. Le corps du film et celui du spectateur

Pour Jung, la psyché et le corps ne sont pas deux entités distinctes mais forment une unité. Au cinéma aussi, l'acte de regarder un film est à la fois psychique et physique, intellectuel et biologique : il s'agit de l'acte conscient de regarder. Par ailleurs, bien qu'il ne puisse être physiquement affecté par un transfert ne pouvant lui-même qu'être assimilé au phénomène psychique de la psychanalyse, le corps du film peut stimuler émotionnellement celui du spectateur. Alors que selon Henri Bergson, une image n'est pas seulement visuelle mais multisensorielle, notamment parce que la mémoire est actualisée dans des sensations

¹⁹⁶ C.G. Jung, *Psychologie du transfert*, op. cit., p. 25.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 24.

corporelles¹⁹⁸, pour Laura Marks, « le film est saisi non seulement par un acte intellectuel mais aussi par la perception complexe du corps tout entier »¹⁹⁹. À travers son concept de « peau du film », l'auteure propose une « métaphore pour souligner la manière dont le film produit du sens à travers sa matérialité, à travers un contact entre celui qui perçoit et l'objet représenté »²⁰⁰. D'autre part, défini par Raymond Bellour comme un réservoir d'émotions qui se forme à travers le traitement esthétique de l'œuvre²⁰¹, le corps du film, dont la consistance n'est évidemment pas celle de la chair du corps humain, est constitué de tous les éléments visuels et sonores qui le composent, comprenant notamment les corps des acteurs. Lors de ce corps-à-corps entre celui figuré mais immatériel du film et celui réel du spectateur, une relation sensorielle, affectant le deuxième, peut se mettre en place : regarder un film est « une expérience du corps entier »²⁰². Marie Martin précise après Bellour que la fascination du spectateur de cinéma est « physique et psychique » et « le place en état d'hypnose légère, le traverse de multiples émotions subtiles et le renvoie à sa part d'enfant-animal soumis aux affects de vitalité comme, plus tard, aux pulsions »²⁰³. Ainsi, le spectateur n'est pas uniquement désincarné mais entretient un rapport charnel avec le film. Antoine Gaudin précise que l'espace vécu par le spectateur n'est pas un espace objectivé ni un espace subjectif correspondant à « un fait psychique individuel »²⁰⁴, mais qu'il constitue « une *expérience* permanente d'entrelacement à l'existant matériel »²⁰⁵. Ainsi, le cinéma posséderait « une exclusivité dans la production de certaines expériences esthétiques, de certaines significations sensibles »²⁰⁶.

Se manifestant « sur le théâtre du corps »²⁰⁷, contrairement aux sentiments qui sont alignés sur l'esprit²⁰⁸, les émotions se traduisent par des réactions physiques et sont ainsi à

¹⁹⁸ H. Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris : Puf, 1965 [1939], p. 130. En outre, Laura Marks remarque également que « la mémoire est un processus à la fois cérébral et émotionnel... » (« Memory is a process at once cerebral and emotional... », L. U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham : Duke University Press, 2000, p. 148. Je traduis).

¹⁹⁹ « Film is grasped not solely by an intellectual act but by the complex perception of the body as a whole » (L. U. Marks, *The Skin of the Film*, *op. cit.*, p. 145. Je traduis).

²⁰⁰ « [The skin of the film is a] metaphor to emphasize the way film signifies through its materiality, through a contact between perceiver and object represented ». (*Ibid.*, p. 139. Je traduis).

²⁰¹ R. Bellour, *Le Corps du cinéma*, *op. cit.*

²⁰² « ...viewing a film is a whole-body experience... » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 134. Je traduis).

²⁰³ M. Martin et R. Bellour, « Devant l'hypnose. Questions posées aux fins d'une histoire de la théorie du cinéma », in : *Rêve et cinéma. Mouvements théoriques autour d'un champ créatif*, M. Martin et L. Schiffano (dir.), Paris : Puf, 2012, p. 279.

²⁰⁴ A. Gaudin, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris : Armand Colin, 2015, p. 54.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 55.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 6.

²⁰⁷ A. Damasio, *Spinoza avait raison*, *op. cit.*, p. 32.

même d'agir (sur) le corps du spectateur. À ce propos, Luke Hockley précise que « l'expérience cinématographique laisse un encodage corporel de son impact émotionnel »²⁰⁹. Cet encodage est à comprendre comme « la réaction de notre corps à l'affect que le film a libéré »²¹⁰, y laissant ainsi « une empreinte émotionnelle de l'expérience »²¹¹. Phénoménologiquement, face à une même œuvre, chaque spectateur voit un film différent et chaque nouvelle vision d'un même film est une expérience cinématographique unique.

Les images émotionnellement chargées peuvent également agir le corps du spectateur et non seulement agir sur ce corps. L'activité des neurones-miroirs permet au spectateur de ressentir dans son propre corps, devenu lieu de médiation des émotions²¹², celles comprises dans le corps du film car certaines situations, similaires à des événements passés, peuvent entraîner des émotions qui surgissent de la mémoire et agissent à travers un état simulé du corps par le cerveau. En effet, l'émotion est première et suivie du sentiment qui « consiste en une représentation d'un état donné du corps »²¹³. Le spectateur est ému par les images chargées d'émotion qu'il associe à un sentiment connu. Cette dimension mnésique de l'émotion dans l'expérience spectatorielle pourrait présenter des similitudes avec la dimension temporelle du transfert.

Le phénomène d'empathie fonctionne remarquablement avec les corps éprouvés des personnages : reflétant leur douleur dans l'esprit du spectateur²¹⁴, l'empathie peut lui procurer des hallucinations d'états corporels²¹⁵ correspondant à ce que Bellour nomme « l'effet-réalité de l'émotion au cinéma »²¹⁶ qui se traduit par « un saisissement d'idée à travers un saisissement du corps »²¹⁷. Ce peut être le cas face à Elisabet qui s'ouvre les veines du bras dans *Persona* avant qu'Alma ne vienne sucer son sang ; à la vue de l'attaque de Johan par un corbeau qui lui troue la tempe avec son bec dans *L'Heure du loup* ; face à l'excision de la femme d'*Antichrist* en gros plan ; face aux difficultés qu'éprouve Claire pour respirer et

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁰⁹ « ...the cinematic experience leaves a bodily encoding of its affective impact. By bodily encoding, I mean the response our body makes to the affect that the film has released and it is this that leaves us with an emotional imprint of the experience » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 37. Je traduis).

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*

²¹² E. Tremblay, *L'Insistance du regard sur le corps éprouvé. Pathos et contre-pathos*, Forum, Cinethesis n°4, 2013, p. 32.

²¹³ A. Damasio, *Spinoza avait raison*, *op. cit.*, p.°89.

²¹⁴ *Ibid.*, pp.°119-120.

²¹⁵ E. Tremblay, *L'Insistance du regard sur le corps éprouvé*, *op. cit.*, p. 29.

²¹⁶ R. Bellour, *Le Corps du cinéma*, *op. cit.*, p. 139.

²¹⁷ *Ibid.*

bouger alors que la planète Melancholia s'approche de plus en plus de la Terre ; ou encore à la vue du gros plan de l'avortement clandestin de Joe et du fœtus dans *Nymphomaniac*. Ainsi, des émotions primaires, correspondant à la peur, la colère, le dégoût, la tristesse, la joie et la surprise²¹⁸, peuvent affecter le spectateur, parfois en s'entremêlant. Cette affection du corps du spectateur par celui du film est d'autant plus intense qu'elle peut correspondre au résultat d'un phénomène de transfert. En effet, Luke Hockley remarque que lors du transfert, on parle de l'apparition d'un tiers dans le champ intersubjectif, qui est « autant ressenti dans le *corps* que l'on en fait l'expérience dans l'espace entre le patient et le thérapeute »²¹⁹. En outre, Jung explique que le transfert correspond à l'union entre le conscient de l'un et l'inconscient de l'autre, et inversement, « afin qu'après avoir été deux, ils deviennent en quelque sorte un seul corps »²²⁰. Bien sûr, cette affection du corps est psychique car il n'y a aucun contact physique entre l'analyste et l'analysant (n'oublions pas la hantise du « passage à l'acte » des psychanalystes). Pourtant, au cinéma, le corps du spectateur est bel et bien agi par celui du film et ses images émotionnellement chargées. L'espace du transfert pourrait donc correspondre au corps du cinéma comme il est défini par Raymond Bellour, c'est-à-dire au « lieu virtuel de [la] conjonction » des « deux corps du cinéma, sans cesse ployant l'un sous l'autre pour mieux sembler n'en faire qu'un » et correspondant pour le premier aux « corps des films, de tous les films qui un par un, plan par plan, le composent et le décomposent » et pour le second au « corps du spectateur, que sa vision de chaque film affecte, comme l'indice d'un théâtre de mémoire aux proportions immodérées, à travers chaque film et en miroir de tous les films »²²¹.

1.3.2. Le corps du cinéma, lieu de la troisième image

Concept établi par Luke Hockley, psychanalyste de formation jungienne, la troisième image correspond à la signification personnelle que trouvent certains spectateurs dans les films et qui donne parfois l'impression d'une mauvaise lecture. Bien qu'il relève ce phénomène de ses expériences de cure, la troisième image peut apparaître hors de l'analyse, au sein de toute expérience cinématographique. Correspondant à la mise en évidence, par les

²¹⁸ P. Ekman, *Emotion in the Human Face*, Cambridge : Cambridge University Press, 1982.

²¹⁹ « This third [...] is as much felt in the body as it is experienced in the space between client and therapist » (L. Hockley, « The third image. Depth psychology and the cinematic experience », in : *Jung and Films II*, *op. cit.*, p. 142. Je traduis, je souligne).

²²⁰ C. G. Jung, *Psychologie du transfert*, *op. cit.*, p 110.

²²¹ R. Bellour, *Le Corps du cinéma*, *op. cit.*, p. 16.

images et sons du film, de souvenirs et expériences que le spectateur a tenté d'oublier²²², la troisième image émerge du potentiel émotionnel des films. En effet, pour Hockley, la troisième image est une réponse émotionnelle spontanée et inattendue au film et témoigne d'une situation psychique individuelle tout en comprenant des aspects collectifs. À l'instar du tiers émergeant dans le transfert et qui naît de la rencontre entre deux psychés sans pour autant être une combinaison des deux, la troisième image résulte des deux premières mais en constitue une nouvelle et différente, qui n'est pas la simple association des deux autres. Ainsi, la première image correspond à ce que l'on voit à l'écran ; la deuxième image survient, quant à elle, de l'acte majoritairement conscient mais aussi parfois inconscient d'interprétation ; enfin, la troisième image vient comme le résultat de la relation largement inconsciente d'un individu avec le film²²³. Ces trois niveaux d'image se chevauchent et existent simultanément.

Par ailleurs, comme le transfert est une projection d'archétypes qui peuvent être objectivés dans des symboles sous forme d'images de rêves ou d'images cinématographiques, la troisième image présente des similitudes avec le symbole. En effet, l'un comme l'autre ne peut être complètement connu car leur objectivation les transforme en signifiant : certes le symbole est une objectivation d'archétype, mais il s'objective dans un signe. À l'instar de la rencontre transférentielle qui peut faire émerger des images symboliques dans les rêves, la rencontre inconsciente des images archétypiques du film avec la psyché du spectateur peut donner lieu à une forme d'objectivation et ainsi provoquer, en dehors de toute interprétation logique *a priori*, l'apparition d'une troisième image symbolique.

Luke Hockley précise que cette troisième image trouve sa place entre le spectateur et le film, place qui correspond à la fois à celle du corps du cinéma et à celle de la crypte cinématographique, c'est-à-dire à un lieu hétérotopique de conjonction de différents espaces incompatibles. Par ailleurs, il remarque que la coexistence du cinéma et de la psyché, de laquelle émerge la troisième image, situe le spectateur « à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de [lui]-même [...] dans l'espace extérieur de [son] moi intérieur »²²⁴.

²²² « The third image is where the unconscious parts of ourselves, memories, experiences we have tried to forget are brought to the fore by the passage of the images and sounds of the film » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, op. cit., p. 138. Je traduis).

²²³ L. Hockley, « The third image. Depth psychology and the cinematic experience », in : *Jung and Films II*, op. cit.

²²⁴ « We are both inside and outside ourselves as temporarily psyche and cinema exist side by side; this is the outer space of our inner selves » (*Ibid.*, p. 146. Je traduis).

L'espace hétérotopique du cinéma analytique

Le premier trait caractéristique du cinéma analytique correspond à la dimension hétérotopique de l'espace des films. Ainsi, tout comme le double caractère hétérotopique de l'espace de la cure et de celui du transfert accentue le développement de celui-ci – le fait d'être dans une hétérotopie facilite le transfert et donc l'accès à une autre hétérotopie –, les films du cinéma analytique dédoublent les espaces de manifestation du transfert, intérieur et extérieur, de manière à faciliter son apparition et son étude. Mais ce dédoublement, se produisant notamment à travers une forme de réflexivité, est également celui de l'espace de l'expérience cinématographique. En mettant les personnages dans des positions à la fois de spectateur et d'acteur et à la fois d'analyste et d'analysant, les films du cinéma analytique proposent un espace favorisant le transfert entre les personnages diégétiques. Ce transfert peut ensuite être interprété comme une individuation du film (*cf.* chapitre 6) et donc comme un mouvement psychique ayant lieu dans chacune des psychés des protagonistes du transfert : le film et le spectateur.

L'espace réel de manifestation du transfert, en cure ou au cinéma, est un espace intermédiaire : comme dans la thérapie, l'expérience cinématographique « offre un lieu privilégié où la psyché peut prendre vie, être expérimentée et être commentée »²²⁵. Par ailleurs, au sein de l'expérience spectatorielle, il peut émerger, dans ce lieu, une troisième image. Cette dernière implique également de prendre en compte deux autres points caractéristiques des phénomènes transférentiel et cinématographique, correspondant d'une part à la temporalité, puisque cette troisième image, comme le transfert, semble pouvoir faire événement dans l'expérience spectatorielle, et d'autre part à sa dimension archétypique car il s'agit d'une image symbolique se formant en partie par des mécanismes relationnels propres au transfert tels que l'introjection, l'identification ou encore la projection.

²²⁵ « ...the experience of film offers a special place where psyche can come alive, be experienced and be commented upon » (C. Hauke, *Visible Mind*, *op. cit.*, p. 4. Je traduis).

Chapitre 2. Rapprochement des caractéristiques temporelles des expériences cinématographiques et transférentielles

« Une minute peut sembler une éternité » constate Johan dans *L'Heure du loup* afin de manifester son ennui durant l'attente de l'aube et révélant ainsi la dimension hétérochronique du temps qui l'entoure. En effet, au caractère hétérotopique des différents espaces du cinéma, de l'inconscient, de la cure psychanalytique et du transfert s'adjoint inévitablement un caractère hétérochronique. Quatrième principe régissant les hétérotopies qui supposent une « rupture absolue avec le temps traditionnel »²²⁶ respectant une chronologie linéaire, les hétérochronies relèvent d'un amoncellement du temps. Elles peuvent être de deux types : éternitaires – elles correspondent alors à une « accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bouge[...] pas »²²⁷ – ou « absolument chroniques »²²⁸ – elles sont alors « liées [...] au temps dans ce qu'il a de plus futile, de plus passager, de plus précaire »²²⁹ et se peuplent et se dépeuplent régulièrement.

Tout comme la temporalité au cinéma, celle du transfert se décline sous plusieurs formes qui possèdent un caractère hétérochronique. En effet, à l'instar de la séance de cinéma, celle de la cure psychanalytique implique une durée effective prédéfinie et figée, pouvant être bien différente du temps ressenti, par le spectateur dans le premier cas et par l'analyste ou l'analysant dans le second. Par ailleurs, le temps du récit diégétique vécu par les personnages du film et celui du récit de l'analysant en cure sont variables et généralement éloignés de ces durées effectives et ressenties. Enfin, les temporalités induites par les expériences cinématographique et psychanalytique témoignent souvent d'un amoncellement du temps : d'une part, le temps du récit filmique correspond rarement à celui de l'histoire dont le déroulement peut être constitué d'effets analeptiques et proleptiques, d'autre part, l'histoire de l'analysant ne se réduit pas au récit qu'il fait au cours des séances de cure et qui peut regrouper différents moments de sa vie physique et psychique sans en englober la totalité ni équivaloir à la durée exacte de la séance. Ainsi, au sein des expériences spectatorielle et

²²⁶ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, p. 759.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*, p. 760.

²²⁹ *Ibid.*

transférentielle, plusieurs temporalités se superposent, qui seront dénommées comme suit : celle de la durée des séances, celle du temps ressenti, celle du récit et celle de l'histoire.

Interroger la possibilité de transposition des caractéristiques temporelles du phénomène de transfert de la cure à l'expérience induite par des films suppose non seulement d'étudier les aspects hétérochroniques impliqués par ces deux espaces, qui offrent une expérience à la fois contemporaine et exclue du quotidien²³⁰, mais également de considérer la dimension temporelle du transfert en tant que répétition de contenus inconscients. Une réflexion concernant l'instant d'émergence de ce phénomène facilite le rapprochement entre les temporalités du transfert au sein de la cure et dans l'expérience spectatorielle, tout en présentant des différences indéniables dans ces deux sphères d'apparition.

Enfin, la réflexivité des œuvres analytiques facilite la transposition du second trait caractéristique du transfert dans le champ du cinéma. En effet, la dimension temporelle du phénomène transférentiel, qui ne se réduit pas au déplacement de contenus psychiques projetés et introjetés entre deux individus, fait appel au concept de répétition correspondant à la réactualisation d'une situation antérieure. Or, l'effet de temporisation produit par le procédé cinématographique, qui suppose l'actualisation d'images préexistantes datant du temps du tournage, est exacerbé par la réflexivité. Les effets de rimes par exemple, pouvant correspondre à des rééditions structurelles et esthétiques, témoignent d'une réflexivité formelle. Ainsi, au sein d'un même film des images peuvent réapparaître sous des formes soit parfaitement identiques, soit qui diffèrent légèrement – en particulier par des effets de flash-back ou de flash-forward.

2.1. Hétérochronies impliquées par le cinéma et par l'analyse

À l'instar du cabinet du psychanalyste, la salle de projection est un lieu propice au transfert qui met en place des temporalités particulières, correspondant à des hétérochronies « absolument chroniques »²³¹ auxquelles s'ajoute un caractère éternitaire. Ces deux caractéristiques se manifestent à travers la régularité des séances et la fixité de leur durée effective ainsi que par la superposition des temporalités qu'elles impliquent.

²³⁰ C. Hauke, *Jung and Film, op. cit.*, p. 2.

²³¹ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, p. 760.

2.1.1. Temporalité des séances

La séance de cinéma et la séance de cure présentent l'une et l'autre des constantes temporelles. La durée d'une séance de projection correspond à celle du film projeté, à laquelle il faut parfois ajouter la durée des publicités et des bandes-annonces. Excluant cette première partie dont le temps de projection est difficilement évaluable car il diffère selon les salles d'exploitation, la durée du film correspond à un temps mesurable et fixe, se répétant régulièrement. Cette durée effective de projection est variable selon les œuvres : elle s'élève à environ 1 h 20 pour *Persona* et *L'Heure du loup*, 1 h 45 pour *Antichrist*, 2 h 10 pour *Melancholia* et 5 h 25 en ce qui concerne *Nymphomaniac*. La cure psychanalytique, quant à elle, s'organise autour de la périodicité des séances respectant une temporalité absolument chronique. En effet, l'analysant se rend en moyenne une à deux fois par semaine au cabinet de l'analyste pour des séances dont la durée effective est fixe et varie, selon les écoles psychanalytiques, généralement entre vingt minutes et une heure. Bien que la séance puisse aussi être plus courte ou plus longue²³², le lieu, les horaires et les jours de rendez-vous sont toutefois constants, participant de la dimension rituelle de la rencontre, qualité aussi reconnue au sein de la séance de cinéma. La régularité des séances de projection et celle des séances d'analyse présentent néanmoins des différences : bien qu'il s'agisse rarement de projections uniques, les séances de projection d'un film ne se déroulent pas toujours dans la même salle au sein d'un même cinéma et ainsi, ne respectent pas la constance de lieu et d'horaire impliquée par la séance d'analyse. En effet, malgré le modèle, suivi par une grande majorité de cinémas, qui consiste à préférer des jours et horaires fixes pour la projection de chaque film, les grilles de programmation sont modifiées toutes les semaines. En outre, bien qu'ils puissent être regardés plusieurs fois, les films ne sont pas expressément conçus pour de multiples visionnages, contrairement à la cure psychanalytique qui suppose plusieurs séances pour un même analysant. Cependant, le film offre au spectateur un espace diégétique qui reste identique à chaque projection et une expérience temporelle hétérochronique, c'est-à-dire hors du temps traditionnel. À l'instar d'une séance de cure, l'expérience d'un film présente, à sa manière, des constances de lieu et de temps.

La nécessité des multiples séances d'analyse est manifeste dans *Persona*, alors qu'Alma se confie à Elisabet au cours d'une séquence qui s'avère être constituée de nombreuses ellipses pourtant très discrètes. En effet, cette séquence de confessions

²³² Dans la pratique lacanienne, il existe également une technique dite des séances à durée variable qui consiste en l'interruption, apparemment arbitraire, de la séance par l'analyste. Voir à ce propos, J.-L. Donnet, « Sur l'institution psychanalytique et la durée de la séance », in : *Le Divan bien tempéré*, Paris : Puf, 1995.

correspond à une suite de plusieurs moments, se succédant par de simples coupes franches, comme en témoignent les changements subtils de tenues vestimentaires et de pièces de la villa, alors que la pluie incessante tout au long des scènes atteste d'une météo invariante. D'abord habillée d'une robe de chambre blanche rayée verticalement de gris, Alma est ensuite vêtue de noire, puis d'une chemise de nuit blanche pour enfin retrouver sa robe de chambre rayée. Les deux femmes, assises face à face autour d'une table devant une fenêtre aux rideaux ouverts dans la première scène, sont ensuite assises côte à côte autour d'une table ronde devant une fenêtre aux rideaux fermés, puis dans la chambre à coucher, pour enfin être filmées assises dans la même salle à manger qu'au début mais rideaux fermés, face à une nourriture différente et dans des positions différentes, bien que vêtues des mêmes tenues (figure 4). Durant cette séquence, Alma et Elisabet prennent respectivement une position d'analysante et d'analyste. Au cours de chaque scène, l'infirmière raconte une anecdote différente de sa vie. Cette séquence pourrait ainsi représenter à la fois une unité narrative pour le film – la vie d'Alma – et une unité de cure – la vie de l'analysant – correspondant à plusieurs séances de psychanalyse. Ainsi, *Persona* établit un parallèle non pas entre une séance de cure et une séance de projection, mais entre la cure psychanalytique constituée de plusieurs séances et une séance de cinéma. Le contenu de la séquence peut alors être considéré comme une contraction temporelle regroupant les paroles les plus importantes d'Alma afin de mettre en évidence les traumatismes dont elle est l'expression. Enfin, autour de la table de repas, Alma entend Elisabet parler alors qu'elle reste silencieuse : les fausses paroles pourraient témoigner du transfert inconscient qui émerge entre les deux femmes après cette séquence assimilée à une cure psychanalytique.

Cette distinction entre les séances de cinéma, qui peuvent être uniques, et les séances de cure, qui supposent une répétition, est autrement accentuée dans *L'Heure du loup*. En effet, alors qu'Alma se confie au spectateur, le prologue et l'épilogue proposent une situation rappelant fortement celle de la cure et ils encadrent le film qui figure le discours de la femme. Ainsi, les séquences d'ouverture et de fermeture superposent le temps du film avec celui de la cure. En outre, Alma n'est pas filmée à la même place dans les deux séquences. Bien qu'elle soit dans la même position, assise derrière une table face caméra, elle est dans un autre lieu, pourtant proche – elle se retrouve à l'intérieur de la maison qui était derrière elle durant le prologue : le changement d'espace suppose un changement de temporalité qui pourrait laisser penser qu'Alma n'a pas raconté son histoire d'une seule traite. La durée de la projection – 1 h 24 – est supérieure à celle d'une séance mais inférieure à celle d'une cure

psychanalytique. Pourtant le film pourrait être la présentation d'une évolution psychique se produisant durant plusieurs séances de cure.

D'une manière similaire, dans *Nymphomaniac*, le présent diégétique est confondu avec le temps d'une séance de psychanalyse qui durerait une nuit entière et aurait l'impact psychique d'une cure psychanalytique sur Joe racontant toute sa vie. Dans *Melancholia* également la totalité du film est assimilable au déroulement d'une cure. En effet, au cours de la cérémonie de mariage, Justine raconte à Claire la sensation qu'elle a d'être enchaînée par du fil qui l'empêche d'avancer. Cette rêverie, dont les images décrites sont montrées durant le prologue, ne correspond pas directement à un événement traumatisant. Pourtant, elle est significative de l'état psychique mélancolique de Justine, état qui s'inscrit à travers de nombreux éléments du film (cf. chapitre 3). Bien que la signification de cette impression ne soit pas explicitement commentée par un discours, il semblerait que le film entier en constitue une tentative d'interprétation, offrant ainsi une possibilité de progression psychologique à la psyché mélancolique de Justine, élargie à tous les éléments du film. Le temps du film correspondrait à une cure lors de laquelle un travail psychique serait effectué, permettant d'expliquer un rêve qui témoigne du mal-être du personnage et du film dans son entièreté. Enfin, *Antichrist* réunit les deux associations temporelles : le temps de la cure est superposé à celui du film et le temps d'une séquence est confondu à celui d'une séance de cure. En effet, une grande partie d'*Antichrist* met en scène la thérapie de la femme par son mari, superposant ainsi le temps du film avec celui de la cure dont l'évolution et l'échec sont montrés tout au long de l'œuvre : après une crise hystérique aiguë se terminant sur la mutilation des deux protagonistes par la femme, l'homme la tue par strangulation. Par ailleurs, la séquence qui se déroule dans le train permet de faire un parallèle entre une séance de cure et une séance de cinéma. Cette séquence commence par un travelling latéral rapide montrant un paysage filmé depuis l'intérieur d'un train. Le visage enlaidi et grimaçant de Charlotte Gainsbourg apparaît en surimpression sur la vitre puis la femme est filmée à l'intérieur du train. Ainsi, des signes de son malaise psychique sont associés au mouvement du train, dont le voyage est parfois comparé à celui offert par l'expérience spectatorielle²³³. Par ailleurs, le trajet est l'occasion d'une séance de psychothérapie : par la parole, le mari guide sa femme dans un exercice de thérapie évoquant une séance d'hypnose. La caméra zoome sur les yeux de la femme, puis l'image montre ce qu'elle imagine et décrit. La séquence se termine sur des plans de l'intérieur du train dans lequel se trouvent les protagonistes. Entourée de scènes se déroulant

²³³ M. Scheinfeigel, *Rêves et cauchemars au cinéma*, op. cit. p 21.

dans le train, cette séquence établit un parallèle entre le temps du voyage ferroviaire, associé à celui du voyage offert par le film, avec le temps d'une séance d'analyse. Le temps de la séance de cinéma peut alors être confondu avec celui d'une séance de cure.

À travers la dimension psychanalytique de leur scénario, les situations diégétiques des films analytiques mettent en évidence les traits communs entre les temporalités impliquées par les sphères cinématographique et psychanalytique. En effet, au-delà du traitement spatial confondant parfois l'espace de la psychanalyse et l'espace de projection cinématographique, les temporalités mises en place dans ces films associent et parfois confondent celles spécifiques à la cure d'une part et au cinéma d'autre part. Dans les cinq films, il semble donc que les constructions narratives présentent les temps de projection et ceux impliqués par la cure psychanalytique comme des temporalités synchrones.

Dans les lieux hétérotopiques des séances de projection cinématographique et d'analyse, se mettent donc en place des temporalités hétérochroniques superposant le temps du cinéma et celui de la cure. D'une part, elles correspondent à un temps de passage – passage des images de cinéma et passage de contenus psychiques entre deux individus au cours de la cure – et se peuplent régulièrement – les spectateurs entrent dans la salle de projection, l'occupent le temps du film puis quittent ce lieu bientôt peuplé d'autres spectateurs ; l'analysant pénètre le cabinet de l'analyste, y reste le temps de la séance puis en sort, laissant la place à un autre individu. D'autre part, les temporalités associées à ces espaces sont constituées d'une « accumulation perpétuelle et infinie du temps »²³⁴ se mettant en place dans des lieux qui restent fixes. Ces caractéristiques « perpétuelle » et « infinie » correspondent alors à un retour continu du passé restant inchangé, c'est-à-dire qu'il n'engage pas de nouvelle accumulation du temps qui pourtant, est susceptible d'accroissements illimités. En effet, le film se répète inlassablement à chaque projection et suppose ainsi la possibilité de son recommencement infini bien que son mouvement, impliquant une temporalité, soit inscrit et inaltérable. Le caractère hétérochronique de son évolution semble relever de la temporalité de ses images survenant dans un présent toujours en devenir pourtant déjà passé.

²³⁴ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, p. 759.

2.1.2. Temps ressenti par les protagonistes

Un autre point de convergence entre les expériences cinématographique et psychanalytique réside dans la temporalité ressentie par le spectateur face à la projection du film et par l'analyste et l'analysant lors de la cure et lors du transfert. Alors que dans le cadre de la cure, les deux individus éprouvent un temps subjectif, seul le spectateur de cinéma est en mesure de ressentir la durée du film. Il est en effet bien difficile de prétendre que l'œuvre cinématographique puisse avoir conscience d'une temporalité impliquée par sa projection face au spectateur. Il y a donc une différence entre le temps effectif qui est objectif et le temps ressenti subjectivement par le spectateur, l'analysant et l'analyste.

Face à un même film, le temps ressenti par le spectateur peut varier. En effet, bien que la durée de projection reste fixe, le temps peut être ressenti différemment par chaque spectateur en fonction de l'intérêt que l'œuvre éveille en lui. La durée ressentie peut également différer à chaque nouvelle vision par un même spectateur. Similairement, au sein de la cure, bien que la durée de chaque séance soit fixe et invariante, elle peut être ressentie différemment par l'analyste et par l'analysant ainsi que d'une séance à l'autre. Alors que les séances constituent le temps de travail de l'analyste présent en tant que professionnel dans l'exercice de ses fonctions, l'analysant s'y rend en dehors de ses heures de travail. Le temps de la séance est un temps rémunéré pour l'un, payé par l'autre pour une consultation. Tout comme le spectateur qui a acheté son ticket s'attend à passer un moment captivant au cinéma, les attentes de l'analysant concernant l'efficacité de la cure, sont plus importantes que celles de l'analyste : il est compréhensible que spectateur et analysant veuillent en avoir pour leur argent. L'impatience, et l'impression de longueur qui s'en dégage, semblent donc pouvoir se manifester pour le spectateur s'il n'aime pas le film qu'il visionne et pour l'analysant si les résultats de la cure se font attendre.

Parfois, il arrive que le spectateur trouve un film ennuyeux, tout comme l'analyste peut être lassé par les propos de l'analysant. Cependant, il se peut que l'analysant ne sache pas quoi dire à l'analyste et trouve ainsi le temps long. À l'inverse, un film peut passionner un spectateur, de même que le discours de l'analysant peut être intéressant pour l'analyste et l'évolution du travail de cure, au point que la longueur de la durée ne soit pas ressentie. Une séance de psychanalyse peut paraître courte pour l'analysant qui a beaucoup de choses à extérioriser, mais elle peut aussi lui sembler interminable lorsque ses nombreuses confessions sont difficiles à exprimer, dévoilant des événements traumatisants. Par ailleurs, tout comme la

perception temporelle de la réalité psychique du transfert est purement individuelle²³⁵, le temps ressenti est différent pour chaque spectateur individuellement et semble distinct de la durée réelle du film. En effet, en fonction de l'enchaînement des scènes, séquences et événements, du rythme et de l'élaboration du scénario, etc., un film peut paraître plus long ou plus court que ne l'est sa durée effective. Le spectateur peut ne pas voir le temps passer face à un film bien mené de trois heures ou à l'inverse s'ennuyer et s'impatienter en regardant un film d'une heure vingt mal conduit. Comme le remarque Johan dans *L'Heure du loup*, manifestant alors son ennui et son attente interminable de l'aube : « Une minute peut sembler une éternité ». Durant la minute qu'il souligne, le tic-tac d'une horloge se fait alors entendre sur une image fixe dans laquelle seul le visage d'Alma change d'expression jusqu'à se figer en un air à la fois triste et effrayé. Le temps peut également sembler suspendu, comme l'illustre la femme d'*Antichrist* qui, depuis l'accident mortel de son enfant, s'est figée dans un deuil profond et intense n'évoluant pas et face auquel elle ressent le temps comme s'il était arrêté, ne sachant même plus depuis combien de temps elle est à l'hôpital. L'idée d'une attente insoutenable est aussi figurée dans *Melancholia* lorsque Claire puis Léo et Justine respirent difficilement alors que la fin du monde approche. Le temps ressenti par Claire est ainsi exacerbé : pour la mère, la fin du monde, inéluctable, est certes prématurée mais son attente est insupportable.

Alors que l'expérience temporelle au cinéma est dédoublée par la perception du spectateur et son interprétation du temps diégétique vécu par les personnages²³⁶, au cours de la cure, l'analyste, captivé par le récit de l'analysant, s'intéresse aux événements passés que ce dernier revit et actualise par la parole. Enfin, le caractère répétitif du film et du transfert témoigne de leur qualité hétérochronique car il induit une accumulation du temps. Le transfert étant une « répétition [...] vécue avec un sentiment d'actualité marquée »²³⁷, l'analysant revit une situation passée, à l'instar du spectateur qui voit ou revoit un film. Or, selon Bergson, la mémoire est la conservation et l'accumulation du passé dans le présent²³⁸. Ainsi, tout comme le transfert fait appel à la mémoire car il consiste à faire surgir les affects refoulés à la

²³⁵ V. Medda, « Hétérochronie du transfert », *op. cit.*, p. 138.

²³⁶ « La mise en intrigue audiovisuelle apparaît donc toujours comme une reconfiguration de l'expérience temporelle censée être vécue par les personnages fictionnels et vécue par le spectateur lui-même. » P. Beylot, *Le Récit audiovisuel*, *op. cit.*, p. 162.

²³⁷ J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, « Transfert », *op. cit.*, p. 492.

²³⁸ H. Bergson, *L'Énergie spirituelle. Essais et conférences*, Paris : Puf, [1919] 1967, p. 9.

conscience²³⁹ et suppose donc la coexistence de deux époques, le film, qui reste identique lors de toutes ses projections, peut agir sur la mémoire de celui qui le visionne à plusieurs reprises.

À ce propos, Esquenazi remarque que le film, est en mesure de « structurer la mémoire [...du] spectateur »²⁴⁰, dès que ce dernier le reconnaît. Ainsi, le film « induirait une mémoire dans l'esprit du spectateur »²⁴¹. En effet, le déroulement du film entraîne « une activité de perception » et « une activité de mémoire » desquelles résulte une mémoire composée de « l'ensemble organisé des événements du film jusqu'à l'événement perçu actuellement »²⁴². Bergson explique quant à lui que « le passé s'accroît sans cesse, indéfiniment aussi, il se conserve »²⁴³. À chaque instant, chaque expérience se conserve automatiquement dès qu'elle appartient au passé et s'accumule aux précédentes. Le temps « n'est pas un instant qui remplace un instant », car cela supposerait un présent qui ne soit pas le « prolongement du passé dans l'actuel »²⁴⁴, un présent sans évolution ni durée concrète. Ainsi, dans la psyché de chacun :

« ...ce que nous avons senti, pensé, voulu depuis notre première enfance est là, penché sur le présent qui va s'y joindre, pressant contre la porte de la conscience qui voudrait le laisser dehors »²⁴⁵.

Ainsi en est-il de toutes les expériences vécues, incluant les expériences cinématographiques et transférentielles qui n'échappent pas à cette réalité.

Par ailleurs, la mémoire induite par le film ne correspond pas seulement à celle qu'implique l'enchaînement des éléments constituant l'œuvre. Selon Bergson, le regard porté sur un objet suppose une temporalité qui génère un changement de l'objet pourtant intact, altération pouvant être liée à la mémoire de l'individu qui regarde. En effet, dans *L'Évolution créatrice*, l'auteur remarque :

« L'objet a beau rester le même, j'ai beau le regarder du même côté, sous le même angle, au même jour : la vision que j'ai n'en diffère pas moins de celle que je viens d'avoir, quand ce ne serait que parce qu'elle a vieilli d'un instant »²⁴⁶.

²³⁹ S. Ferenczi, *Transfert et introjection*, op. cit.

²⁴⁰ J.-P. Esquenazi, *Film, perception et mémoire*, op. cit., p. 32.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*, p. 44.

²⁴³ H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris : Puf, [1907] 1959, p. 14.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

Devant le mouvement des images cinématographiques, le procédé est plus complexe, bien que son résultat soit le même. En effet, chaque photogramme, en plus de correspondre à l'actualisation d'un événement passé, remplit la fonction d'un objet fixe regardé par le spectateur. D'une part, la durée induite par le film tient du temps de visionnage d'un photogramme, temps infime pour l'œil humain puisqu'il correspond à 1/24^e de seconde, qui plus est, composée de 1/48^e de seconde de noir total dans le cas d'une projection en 35 mm. D'autre part, figées sur le support filmique, les images n'en sont pas moins multiples et se répètent à chaque projection, sous leur forme objective intacte, c'est-à-dire sous une forme qui « est connu[e] de telle manière qu'une multitude toujours croissante d'impressions nouvelles pourrait être substituée à l'idée que nous en avons actuellement »²⁴⁷. En effet, l'objet matérialisé par l'image reste le même, bien que le spectateur puisse y projeter tout contenu subjectif. Ainsi, le temps ressenti face à un film que le spectateur revoit n'est pas le même que celui de la première vision. Non seulement l'image a vieilli d'un instant et ce qui la précède est connu, mais ce qui suit cette image est également attendu par le spectateur qui en a déjà fait l'expérience. L'objet que représente le film a donc préalablement inscrit sa trace dans la mémoire du spectateur dont le souvenir plus ou moins marquant lui permet d'anticiper ce qui va se produire à l'écran. Le passé de la projection précédente est ainsi poussé dans le présent par la mémoire du spectateur²⁴⁸. Dans le cas du transfert, la situation est transposée non seulement dans le temps, comme c'est le cas des multiples projections filmiques, mais également sur une autre personne²⁴⁹. En effet, le second trait caractéristique du transfert est le concept de répétition auquel il fait appel : le phénomène transférentiel consiste en la répétition du passé de l'analysant sur la situation psychanalytique. Il « apparaît comme le moyen de “rendre actuel un conflit jadis latent” »²⁵⁰. En outre, le temps ressenti lors du transfert est double car ce phénomène implique deux personnes projetant réciproquement des contenus personnels sur l'autre : selon la théorie jungienne sur la nature transpersonnelle du transfert, il dépend à la fois de la mémoire de l'analysant et de celle de l'analyste, influencé par ses expériences transférentielles antérieures.

²⁴⁷ H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : Puf, [1888] 1970, p. 42.

²⁴⁸ « Ma mémoire est là, qui pousse quelque chose de ce passé dans ce présent, mon état d'âme, en avançant sur la route du temps, s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse ; il fait, pour ainsi dire, boule de neige avec lui-même. [...] La vérité est qu'on change sans cesse, et que l'état lui-même est déjà du changement », H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, *op. cit.*, p. 13.

²⁴⁹ Le transfert opère « un double déplacement : déplacement de temps et déplacement de personne », M. Neyraut, *Le Transfert. Étude psychanalytique*, *op. cit.*, pp. 130-131.

²⁵⁰ P.-L. Assoun, *Leçons psychanalytiques sur le transfert*, *op. cit.*, p. 51.

Dans l'expérience cinématographique comme dans le transfert, l'individu ne peut pas revivre exactement une expérience antérieure car « la survivance du passé » dans le présent entraîne « l'impossibilité, pour une conscience, de traverser deux fois le même état »²⁵¹. En effet, comme le précise Freud, les phénomènes transférentiels sont

« ...de nouvelles éditions, ou des fac-similés de motions et de fantaisies qui sont éveillés et rendus conscients à mesure que se déroule l'analyse ; mais ils ont cette particularité, caractéristique de leur espèce, de substituer à une personne antérieure la personne du médecin. Autrement dit : toute une série d'expériences psychologiques sont ravivées non pas en tant qu'appartenant au passé mais en tant que s'appliquant présentement au médecin »²⁵².

Reprenant l'idée de Bergson à propos du temps, il semblerait que devant la répétition du transfert ou du film :

« Les circonstances ont beau être les mêmes, ce n'est plus sur la même personne qu'elles agissent, puisqu'elles la prennent à un nouveau moment de son histoire. Notre personnalité, qui se bâtit à chaque instant avec de l'expérience accumulée, change sans cesse. En changeant, elle empêche un état, fût-il identique à lui-même en surface, de se répéter jamais en profondeur »²⁵³.

Ainsi, le temps du transfert, qui fait appel au concept de répétition, est toujours un temps ressenti et donc subjectif. Le sentiment pouvant être suscité par la répétition est figuré dans *Nymphomaniac* alors que Joe attend chaque nuit, nerveusement et impatientement, le retour de P, précisant qu'elle croyait en vain à son arrivée à chaque fois qu'elle apercevait des lumières de phares par la fenêtre. En outre, la dimension répétitive du transfert et des multiples visions d'un même film est directement mise en évidence dans *Persona*. En effet, les révélations au sujet du sentiment d'Elisabet vis-à-vis de son enfant sont présentées dans une séquence dédoublée²⁵⁴ (figure 5). D'abord, Alma raconte comment Elisabet a vécu sa grossesse et sa maternité. La caméra est alors dirigée vers Elisabet, en plan rapproché poitrine, suivi d'un plan rapproché épaule, puis d'un gros plan et enfin d'un très gros plan de son visage. La scène est ensuite montrée une seconde fois alors que l'objectif de la caméra est orienté vers Alma qui raconte la même histoire. Les tenues vestimentaires des deux femmes, les échelles de plans et l'éclairage latéral restent les mêmes. Cependant, les deux versions présentent certaines différences : la modification de l'angle de prise de vue, entraînant la substitution d'Elisabet par Alma au sein de l'image, reflète la situation transférentielle qui

²⁵¹ H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, op. cit., p. 13.

²⁵² S. Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris : Puf, [1935] 1954, pp. 86-87.

²⁵³ H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, op. cit., p. 15.

²⁵⁴ Time code de l'extrait de *Persona* : 01 : 04 : 08 – 01 : 11 : 02.

consiste en la transposition d'une situation passée sur une autre personne (*cf. infra*). En atteste également la protestation d'Alma s'écriant : « Je ne suis pas Elisabet Vogler. Tu es Elisabet Vogler ». Par ailleurs, la répétition de la scène fait écho aux multiples visions d'un même film : les images sont presque les mêmes bien qu'elles soient ressenties différemment. Cette différence d'impression est figurée par la différence de perception effective. En effet, la seconde version, d'une durée de 3 minutes et 30 secondes, est légèrement plus longue que la première, se déroulant sur 3 minutes et 13 secondes. Cela est dû aux différences de discours et aux images finales. Bien que la première version contienne deux phrases supplémentaires – « Elisabet, que tiens-tu là ? », puis plus loin, « Mais il survit » – la seconde version est plus longue car elle comporte des images complémentaires accompagnées de paroles – après une première image de la fusion des deux visages, Alma s'écrie en gros plans :

« Non ! Je ne suis pas comme toi. Je n'ai pas les mêmes sentiments. Je suis Alma, infirmière. Venue pour t'aider. Je ne suis pas Elisabet Vogler. Tu es Elisabet Vogler. J'aimerais avoir... J'aime... Je n'ai pas... »

Puis, un gros plan des deux visages fusionnés réapparaît (figure 6). Face à la deuxième version, le spectateur peut alors expérimenter les nuances d'impression du temps pouvant être éprouvées face aux multiples visions d'une même œuvre. Cependant, la répétition effective dans *Persona*, n'offre aucun répit au spectateur qui voit les deux versions coup sur coup. L'effet pouvant être provoqué par la seconde vision d'une œuvre ne peut donc être parfaitement reproduit au sein d'un film, quand bien même il provoque, par des différences visuelles et sonores, un sentiment de nouveauté qui correspondrait à un écart entre ce dont l'esprit se souvient et ce qui apparaît réellement à l'écran. Ces différences figurent également les caractéristiques du transfert que sont les déplacements de temps et de personne. D'une part, la projection des deux versions n'est pas simultanée : elles se succèdent, tout en réactualisant le passé d'Elisabet à travers la parole d'Alma. D'autre part, la caméra, d'abord dirigée vers Elisabet change de cible dans la deuxième version et filme Alma. Ce changement d'axe pourrait témoigner de la projection de contenus psychiques d'Elisabet sur Alma, se défendant alors de peur d'être assimilée à Elisabet.

Par ailleurs, la différence induite par la répétition ne se réduit pas à une influence sur l'esprit du spectateur et son sentiment du temps. En effet, le souvenir présente aussi un rapport au corps. Selon Bergson, le souvenir suppose une sensation – une émotion dirait Damasio²⁵⁵ – mais « il est distinct de l'état qu'il suggère »²⁵⁶. En effet, cet état du corps qu'est

²⁵⁵ A. Damasio, *Spinoza avait raison*, *op. cit.*

la sensation « est essentiellement de l'actuel et du présent »²⁵⁷ bien que le souvenir qui en est à l'origine provienne « du fond de l'inconscient d'où il émerge à peine »²⁵⁸ et témoigne de « ce qui n'est plus, de ce qui voudrait être encore »²⁵⁹. Les souvenirs ravivés lors de la cure ou par les films ne font pas exception. L'analysant raconte des souvenirs conscients, puisqu'il peut les formuler, mais qui font parfois écho à des contenus inconscients dont le corps se souvient mais que l'esprit a refoulés. Des réactions inappropriées peuvent témoigner de ce refoulé provenant de l'inconscient et requérant un retour à la conscience. D'une manière similaire, les émotions provoquées par des images cinématographiques sont excitées par les échos que peuvent trouver certains de leurs contenus dans la psyché du spectateur (cf. chapitre 6). En outre, face aux images d'un film qu'il a déjà vu, le spectateur est en mesure d'appréhender certaines des émotions qu'il va ressentir. Cependant, ces émotions ne seront pas absolument identiques aux précédentes puisque le spectateur connaît les images du film. Il pourra ainsi se sentir moins affecté et plus indifférent face aux images, ou au contraire, il pourra craindre l'émotion au point d'en exacerber son intensité.

Enfin, la temporalité ressentie par le spectateur est liée à la dimension mélancolique que peut impliquer la projection d'images cinématographiques. En effet, le film induit une temporalité toujours en devenir mais déjà passée, préalablement inscrite sur le support. Le spectateur peut alors fantasmer le film comme un objet déjà perdu pourtant jamais possédé. Or, l'état psychique engendré par la mélancolie correspond à celui ressenti dans le deuil à la différence que le sujet mélancolique n'a jamais possédé l'objet perdu : il « méconnaît l'objet précis de sa perte »²⁶⁰. Ainsi, comme le souligne notamment Denis Bellemare, l'expérience cinématographique peut s'apparenter à une expérience mélancolique. Selon l'auteur, cette correspondance serait aussi le résultat d'un refus du réel visant, dans les états mélancoliques, à créer une représentation plus plaisante, tout comme le cinéma crée un fort effet de réel tout en ne restant pourtant qu'une illusion de cette réalité. De plus, selon les théories psychanalytiques, en particulier freudiennes, il apparaît que le sujet mélancolique peut « maintenir imaginairement présent à lui, intact ce qui lui est réellement absent, manquant, perdu »²⁶¹. De la même manière, le film que le spectateur a déjà vu laisse des souvenirs dans

²⁵⁶ H. Bergson, *L'Énergie spirituelle. Essais et conférences*, op. cit., p. 133.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ D. Bellemare, « Mélancolie et cinéma » in : *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 8, n°1-2, 1997, p. 155.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 157.

son esprit, sous forme d'images physiquement absentes. Chaque projection du film actualise ces images, rendant présent ce qui est alors doublement absent. En effet, tout comme le souvenir n'est jamais l'objet dont il permet la remémoration, l'image cinématographique n'est pas l'objet qu'elle figure. Présence d'une absence, l'image cinématographique préalablement visionnée réactive l'objet figuré mais également le souvenir qu'en a le spectateur. Dans le transfert, un processus similaire se met en place : la répétition consiste aussi en l'actualisation de contenus psychiques pouvant être figurés sous forme d'images. À travers les souvenirs racontés par l'analysant, révélant ainsi des éléments inconscients, une situation antérieure s'actualise dans la situation présente de la cure. Lors du transfert, les images psychiques actualisées s'imposent comme un écran sur la situation présente²⁶². Celle-ci est ainsi travestie, ne correspondant ni totalement au présent ni à la situation passée qui a subi une transposition temporelle et spatiale. En outre, les images psychiques qui lui sont associées étant immatérielles et inconscientes, la situation initiale peut sembler n'avoir jamais existé : dans le transfert, on assiste soit au retour du refoulé, soit à la venue à la conscience de contenus qui ont toujours été inconscients. Tout comme les images passées du film « viennent s'actualiser au moment de la projection [et] sollicitent la mémoire du spectateur »²⁶³, des images psychiques de la psyché de l'analysant s'actualisent dans le transfert.

Le temps ressenti, que ce soit dans la cure, dans le transfert ou au cinéma, est ainsi en lien avec les dispositions personnelles des individus concernés, à savoir l'analyste et l'analysant ou le spectateur. Le temps vécu au cinéma comme dans la cure est un temps en rupture avec le temps réel. Mais son caractère hétérochronique ne se réduit pas à l'accumulation des temporalités effectives et ressenties : il résulte également de la conjonction du temps du récit et de celui de l'histoire.

2.1.3. Temps du récit et de l'histoire

Comme l'expliquent André Gaudreault et François Jost, « tout récit met en jeu deux temporalités : d'une part, celle de la chose racontée, d'autre part celle qui tient à l'acte narratif lui-même »²⁶⁴. Ainsi, ajoutée au temps effectif de projection, qui correspond au temps du récit, et affectant aussi le temps ressenti par le spectateur, la temporalité de l'histoire est à

²⁶² En effet, selon Jung, dans le transfert de cure comme lors de toute relation avec autrui, les « archétypes [...] sont projetés sur des êtres du monde extérieur, qu'on perçoit dès lors à travers un écran [soit] à travers un voile d'illusions ». P. Marson-Zyto, *Comprendre la psychanalyse – 25 livres clés*, op. cit., p. 215.

²⁶³ P. Beylot, *Le Récit audiovisuel*, op. cit., p 151.

²⁶⁴ A. Gaudreault et F. Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris : Nathan, 1990, p 19.

prendre en compte dans un film. Cependant, une distinction au sein de ce temps diégétique, correspondant à la temporalité de la « chose racontée », peut également être observée. En effet, le temps diégétique « résulte de la combinaison du temps du récit et de celui de l'histoire qui forment deux lignes temporelles qui peuvent se superposer ou se croiser selon d'infinies variations »²⁶⁵. Mais au sein de nombreux films, comme au cours de la cure psychanalytique, le temps de l'histoire se divise en deux segments dont l'un comporte l'autre : le temps de l'histoire dans son ensemble englobe tout ce qui est raconté par la parole ou par l'image, y compris les flash-back et flash-forward et notamment le présent diégétique vécu par les personnages, ou le passé revécu de l'analysant qui se confie à l'analyste. En effet, au cours de la cure, l'analysant raconte des événements se référant à son passé plus ou moins lointain. À la temporalité du passé induite par l'histoire qu'il narre s'ajoutent celles impliquées par son histoire personnelle et celle de l'analyste, c'est-à-dire leurs histoires depuis leur naissance jusqu'à l'instant présent. La dimension transpersonnelle du transfert suppose des projections mutuelles entre deux individus impliquant donc la personnalité de chacun, elle-même influencée par leur passé. Ces deux strates temporelles peuvent être mises en parallèle avec celles qui constituent une diégèse filmique, bien que le présent diégétique du récit filmique soit alors remplacé par le passé raconté consciemment dans la cure.

Dans un film comme au sein de la cure, on assiste à une conjonction du temps du récit et de celui de l'histoire, dont les durées sont rarement égales. Le temps effectif de la séance est souvent inférieur à celui de l'histoire tant un film peut être constitué d'ellipses temporelles²⁶⁶ et une cure nécessite de multiples sessions. En outre, le temps de l'histoire dans son ensemble peut aisément être plus long que celui du présent diégétique ou du récit de l'analysant car il n'est pas rare que des événements antérieurs au début du film ou de la cure soient évoqués, ne serait-ce que par la parole. Ainsi dans *Persona*, l'histoire se déroule sur plusieurs années. En plus du présent diégétique vécu par les protagonistes allant de l'entrée d'Alma dans le bureau du médecin à sa montée dans le bus quittant l'île de Fårö, l'histoire englobe notamment la période durant laquelle Elisabet était enceinte ; l'après-midi qu'elle a passé dans la forêt avec son mari, raconté par ce dernier dans une lettre ; la représentation d'*Électre* lors de laquelle elle fut prise d'un fou rire ; le premier amour d'Alma, son adultère et son avortement ainsi que les temps historiques évoqués par la célèbre photo *Arrestation dans le ghetto de Varsovie* et par les images documentaires montrant un bonze qui s'immole

²⁶⁵ P. Beylot, *Le Récit audiovisuel, op. cit.*, p 151.

²⁶⁶ On ne prend pas en compte les quelques exceptions presque expérimentales visant à faire coïncider le temps du récit et celui de l'histoire.

par le feu en signe de protestation contre la guerre du Vietnam. Similairement, tout en enveloppant le passé du couple, notamment l'été précédent le décès de l'enfant, le temps de l'histoire d'*Antichrist* embrasse également une période historique à travers l'évocation de la thèse écrite par la femme au sujet de l'Inquisition. Dans *Nymphomaniac* le présent diégétique correspond à une nuit durant laquelle Joe raconte sa vie à Seligman. Son récit est illustré par de nombreux flash-back allant de ses 2 ans, âge auquel elle découvrit l'existence de sa vulve, jusqu'à l'instant précédent sa rencontre avec Seligman. Ainsi, le temps de l'histoire comprend les jeux d'enfant de Joe dans la salle de bain, ses cours de sport à l'école, sa lecture de livres d'anatomie, ses promenades dans la forêt avec son père, la perte de sa virginité à 15 ans, la compétition avec son amie B dans le train à ses 17 ans, la création du « petit troupeau », les cours de médecine, son premier travail, son premier et seul amour, les balades en forêt, la mort de son père, son accouchement, l'abandon de son enfant, sa découverte du sadomasochisme, son avortement, etc. Mais le temps de l'histoire débute antérieurement, alors que Seligman, qui semble plus âgé que Joe, parle d'un livre qu'il avait écrit étant enfant. Il mentionne également son plaisir de la pêche et ajoute une dimension historique à la temporalité induite par le film, notamment à travers l'évocation de la religion. Cette dimension historique est encore accentuée par le récit mythologique du père de Joe à propos de la création du frêne, arbre cosmique de la mythologie nordique.

Cette inscription d'un temps historique au sein de l'œuvre semble faire défaut dans *L'Heure du loup*, dont le temps de l'histoire correspond au séjour du couple sur l'île, ainsi qu'au passé réel ou fantasmé de Johan, qu'il raconte notamment dans son journal intime et à sa femme durant ses nuits d'insomnie. Le temps de l'histoire de *Melancholia*, quant à lui, inclut le temps du mariage de Justine et Mickael jusqu'à l'apocalypse. Le passé est évoqué par des citations d'œuvres préexistantes, tels le prélude de *Tristan et Isolde* et les tableaux de Bruegel alors que la mention d'Antares, étoile de la constellation du scorpion fait référence à la mythologie grecque et témoigne d'un temps mythique, tout comme l'apocalypse. À l'instar de la représentation de *La Flûte enchantée* à travers un spectacle de marionnette dans *L'Heure du loup*, ces éléments n'affectent pas directement la temporalité du film.

S'ajoutant au présent et au passé particulier à la diégèse, le temps qu'englobe l'histoire peut inclure un passé historique et commun. Si on accorde au film une place proche de celle de l'analysant qui raconte et se confie au spectateur-analyste, ce passé historique pourrait établir une référence à l'inconscient collectif. Or, dans le phénomène de transfert, les temps de l'histoire de l'analysant et de celle de l'analyste, correspondant aux contenus psychiques

projetés inconsciemment et réciproquement de l'un à l'autre, peuvent concerner autant l'inconscient personnel que l'inconscient collectif qui le sous-tend²⁶⁷. Au cours de la cure, le temps de l'histoire est donc multiple car il implique le temps effectif des séances, le temps du récit de l'analysant qui raconte une histoire de son passé et la combinaison de passés personnel et collectif issue du temps de l'histoire de chacun des individus engagés dans le transfert. À l'instar de l'analyste et de l'analysant, le spectateur possède une histoire ayant influencée les contenus de son inconscient. Face à l'histoire du film, il pourrait se trouver dans une situation propice au transfert en ce qu'il consiste en la rencontre de contenus personnels –particuliers au film – et collectifs – correspondant aux références historiques et culturelles.

Au sein d'un film, un événement peut se définir par « la place qu'il occupe dans la chronologie supposée de l'histoire, par sa durée et par le nombre de fois où il intervient »²⁶⁸. En effet, Pierre Beylot²⁶⁹, David Bordwell et Kristin Thompson²⁷⁰ ou encore André Gaudreault et François Jost mettent en évidence trois paramètres de la relation temporelle : l'ordre, la durée et la fréquence.

Des effets de rétrospection permettent la présentation d'un événement passé qui peut être soit antérieur au début du film ou de la cure, soit apparaître pour la première fois au cours de ceux-ci. À l'instar de l'analysant évoquant des souvenirs marquants, le film peut raconter un événement passé antérieur au début de son récit. Ainsi en est-il du flash-back de *Persona* lors duquel Elisabet est prise d'un fou rire sur scène au milieu d'une représentation d'*Électre*. Cet événement s'avère être à l'origine de la rencontre entre l'infirmière Alma et Elisabet car il témoigne de la prise de conscience ayant provoqué l'apathie de l'actrice. Dans *Antichrist*, le flash-back de la femme chaussant son enfant au milieu des herbes détient également une forte charge émotionnelle due à la révélation d'un élément central dans l'intrigue : le spectateur est témoin du comportement monstrueux de la mère ayant provoqué la déformation des os des pieds de son fils, ce qui peut être une des causes de sa chute à l'origine des événements du film. Les analepses peuvent aussi se rapporter à un épisode s'étant produit après le début du film : il s'agit de flash-back internes qui insistent alors sur un événement marquant à travers un effet de répétition. Ce dernier, central dans le transfert, souligne le caractère traumatisant

²⁶⁷ Comme je l'ai mentionné précédemment, pour Jung la personnalité est « une somme plus ou moins arbitraire de la psyché collective » C.G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, op. cit., p. 82.

²⁶⁸ A. Gaudreault et F. Jost, *Le Récit cinématographique*, op. cit., p. 104.

²⁶⁹ P. Beylot, *Le Récit audiovisuel*, op. cit., p. 159.

²⁷⁰ D. Bordwell et K. Thompson, *L'Art du film, une introduction*, Paris, Bruxelles : De Boeck Université, 2000.

d'un incident. Dans *Persona*, le plan des deux femmes entremêlant leur chevelure apparaît pour la première fois au cours de leur rencontre nocturne. Juste avant le départ de l'île, Alma se regarde dans le miroir et l'image réapparaît en surimpression, insistant sur la fusion des deux femmes. L'altération du plan d'origine, provoquée par la surimpression dans *Persona*, est bien plus prononcée dans *Antichrist* alors que des images inédites appartenant pourtant à l'espace-temps du prologue apparaissent vers la fin du film : les yeux de la femme, fermés lors du prologue, sont ouverts dans le flash-back. Ce dernier dénonce une fois de plus la monstruosité, réelle ou fantasmée, de la femme qui aurait vu son enfant se diriger vers la fenêtre mais aurait préféré assouvir son désir sexuel plutôt que de s'occuper de lui. Enfin, des effets d'anticipation peuvent être développés. En psychanalyse, ils peuvent correspondre à certains rêves qui présagent de traits de personnalité qu'un individu n'a pas encore exprimés consciemment²⁷¹. Dans la construction narrative de films, des flash-forward peuvent annoncer des événements futurs. Ainsi, le prélude de *Melancholia* se termine sur la collision de deux planètes, présageant de la fin du film.

Concernant la durée et la fréquence, elles peuvent également souligner l'intensité dramatique de certaines scènes ou d'événements. En effet, tout comme en cure l'analysant peut raconter longuement un événement en détail et un autre très brièvement, la durée de certaines scènes filmiques peut influencer sur leur importance au sein de la diégèse. Ces impressions peuvent être accentuées par des effets de condensation ou de dilatation du temps, à l'aide d'accélération ou de ralentissement de la vitesse de défilement des images. Par ailleurs, à l'instar de la reproduction de situations vécues ou de la répétition de certains événements par la parole de l'analysant, la multiplication de la fréquence d'apparition de certaines scènes, au travers des flash-back ou flash-forward ou par un montage répétitif peut révéler l'envahissement d'un événement traumatisant. Ainsi dans *Persona*, la séquence de confessions d'Alma, centrale pour la compréhension de ce qui réunit et oppose les deux femmes, se développe sur environ 11 minutes composées de scènes agencées dans un ordre non chronologique. Par ailleurs, le dédoublement de la séquence lors de laquelle Alma révèle la haine d'Elisabet pour son enfant souligne son caractère traumatique et fondamental dans la compréhension du film.

Dans *L'Heure du loup*, le meurtre de l'enfant est non seulement présenté comme un flash-back antérieur au début du film – quand bien même il aurait été fantasmé par Johan ou Alma – mais certaines images de cet événement, exposé dans une scène d'environ 6 minutes

²⁷¹ C. G. Jung, *Sur l'interprétation des rêves*, op. cit., p. 21.

et 30 secondes, muettes malgré la musique angoissante, apparaîtront deux fois. La répétition de ces images marque le traumatisme au sein du film qui, comme un analysant, raconte à plusieurs reprises le même événement au spectateur-analyste.

Alors que dans *Nymphomaniac*, le principe narratif repose sur une construction en flash-back, offrant parfois des répétitions d'images, dans *Antichrist* et *Melancholia*, des effets de dilatation du temps sont mis en place, notamment dans les prologues témoignant également d'événements centraux dans les films, qu'il s'agisse de situations passées ou à venir. Ainsi, bien que ces éléments de construction temporelle « traduisent souvent une intériorisation du temps narratif perçu par un personnage de la fiction »²⁷² et affectant la perception et l'interprétation du spectateur, par leur élaboration, les films peuvent aussi être assimilés à un analysant se confiant et ressassant lors de la cure, qui implique une temporalité similaire.

À l'instar du temps de projection, du temps ressenti ou de la construction du temps diégétique, qui consistent en une accumulation de temps incompatibles, les temps impliqués par la cure et le phénomène de transfert sont hétérochroniques. Cependant, correspondant à la projection du passé en devenir d'un individu sur l'autre, et provoquant une confusion entre l'actuel et la remémoration des temps anciens, le transfert implique un temps subjectif qui n'est pas seulement le temps ressenti mais correspond à un instant kairique vécu comme un événement.

2.2. Temporalité du transfert

« Chronos le docile et Kairos l'indomptable se trouvent en éternel et incessant conflit : Chronos crée le monde et le gouverne ; Kairos l'anéantit pour le recréer à sa guise ; et cette rivalité sans commencement ni fin se poursuit, inéluctable et inexorable, sans vainqueur ni vaincu, Kairos démasquant Chronos le fourbe ; Chronos molestant Kairos le rude et rebelle, sous le regard, sur eux fixé, d'Aiôn l'impassible dont cependant tous les deux participent, et dont tous les deux concourent à assurer la durée indéfectible du règne »²⁷³.

Le temps supposé par la psyché est multiple : il concerne à la fois le temps chronologique et linéaire perçu par le conscient et le temps éonique dans lequel perdurent les contenus de l'inconscient personnel et de l'inconscient collectif. Ces deux types

²⁷² P. Beylot, *Le Récit audiovisuel*, op. cit., p. 174.

²⁷³ E. Moutsopoulos, « Kairos : la mise en l'enjeu », in : *Chronos et Kairos. Entretiens d'Athènes*, op. cit., pp. 14-15.

d'inconscients entrent en jeu dans le transfert, car les projections dépendent de contenus personnels, inévitablement sous-tendus par des archétypes qui sont des structures biologiques de l'inconscient collectif. Les temporalités impliquées par la psyché, de l'ordre du chronos et de l'aiôn, seront développées dans le chapitre 3, en lien avec les contenus des films étudiés. Néanmoins, le temps du transfert, qui semble être de l'ordre de l'événement tant il survient dans un instant kairique, en cure comme au cinéma, peut d'ores et déjà être interrogé.

Consistant en la répétition d'éléments inconscients et permettant ainsi de les rendre accessibles à la conscience, le phénomène de transfert est, selon Freud, une répétition en acte du refoulé²⁷⁴. Pour Jung, les contenus répétés dans le transfert appartiennent à la fois à l'inconscient personnel et à l'inconscient collectif, qui le sous-tend²⁷⁵ : ils peuvent être des contenus qui n'ont jamais atteint la conscience et qui sont donc inédits, mais non refoulés. Au sein d'un film, certains éléments qui se répéteront peuvent être annoncés, témoignant ainsi de la répétition des projections de l'œuvre sur le spectateur et facilitant l'étude d'un transfert entre eux, bien qu'il ne soit pas systématique. L'exemple du prologue de *L'Heure du loup* permet d'envisager la répétition d'éléments, dans le transfert du film vers le spectateur, correspondant à la relation 5B dans le schéma 2 (cf. chapitre 1). Par ailleurs, une des spécificités du transfert réside dans la temporalité du phénomène qui présente des différences lorsqu'il est transposé de l'expérience qu'on fait en cure ou de celle qu'on a lors de toute interaction avec autrui, à l'expérience du spectateur de cinéma. Néanmoins, dans toutes ses manifestations, l'instant d'émergence du transfert semble ressortir d'une temporalité kairique : interroger le temps du transfert suppose alors de prendre en compte cette dimension de son surgissement. En outre, la répétition contradictoire d'éléments inédits pourrait conférer au transfert une nature d'événement dans l'acception derridienne du terme.

2.2.1. Faire advenir l'origine : le prologue de *L'Heure du loup*

Composé d'éléments instaurant des répétitions, le prologue de *L'Heure du loup*²⁷⁶ semble augurer de deux types de transfert. D'une part, il présage le transfert intradiégétique, c'est-à-dire celui qui se produit entre Alma et Johan sous forme d'une contamination

²⁷⁴ S. Freud, « Sur la dynamique du transfert » (1912), in : *De la technique psychanalytique*, Paris : Puf, 2013, pp. 50-60.

²⁷⁵ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens*, op. cit., pp. 321-325.

²⁷⁶ Time code de l'extrait de *L'Heure du loup* : 00 : 00 : 00 – 00 : 04 : 54.

psychique, annonçant le processus d'individuation du film (*cf.* chapitre 6). D'autre part, il met en place des éléments favorisant la possibilité de l'apparition d'un phénomène transférentiel avec le spectateur. Ce faisant, à travers les éléments réflexifs qui le constituent, ce prologue remplit plusieurs fonctions : il préfigure la dimension psychanalytique de l'œuvre, révèle l'ambiguïté de la nature des images et annonce un certain nombre d'éléments qui adviendront au cours du film.

L'œuvre débute par trois intertitres sur lesquels est inscrit le texte suivant, en blanc sur fond noir :

« Målaren Johan Borg försvann för några år sedan spårlöst från sitt hem på ön Baltrum i den frisiska ögruppen.
Hans hustru Alma lämnade mig sedermera Johans dagbok, som hon funnit bland hans kvar-lämnade papper.
Det är denna dagbok samt Almas muntliga berättelser som ligger till grund för filmen ».

Ce qui peut être traduit ainsi :

« Il y a quelques années, le peintre Johan Borg disparut sans laisser de traces, de sa maison située sur la petite île frisonne de Bältrum.
Son épouse Alma me remit par la suite le journal de Johan, qu'elle avait trouvé parmi des papiers laissés derrière lui.
Ce journal ainsi que le récit oral d'Alma constituent la base de ce film »²⁷⁷.

À partir du troisième carton et jusqu'à la fin du générique, des sons de plateau de tournage se font entendre. Le titre du film, *Vargtimmen*, apparaît accompagné d'un son d'alarme signalant le commencement imminent du tournage. Des sons de préparation du plateau se mêlent ensuite aux crédits et se terminent par les injonctions « Silence ! On tourne ! » Trois coups d'alarme retentissent alors – rappelant les trois coups frappés au théâtre – avant que le réalisateur s'exclame « Caméra ! » laissant place à un fondu au noir silencieux.

Le texte liminaire annonce le début du film. Apparaissant avant le générique réflexif, il intègre ce dernier au sein d'une première diégèse : à travers les sons de plateau, le film prétend faire entendre sa genèse alors que le texte laisse supposer qu'Alma et Johan Borg sont des personnes réelles avant d'être les personnages de la fiction qui va suivre. L'illusion ainsi déplacée, Alma est présentée comme étant à l'origine de la construction fictionnelle, en complément du réalisateur et de l'équipe du film. En effet, le film est élaboré à partir des fantasmes écrits de Johan mais également du récit d'Alma sur le déroulement des événements. La subjectivité d'Alma et ses propres fantasmes objectivés par la parole sont alors associés à

²⁷⁷ La traduction proposée par les sous-titres du Dvd ne correspondant pas au texte suédois, je propose ici une autre traduction plus proche de l'original.

la source de l'œuvre et sont également figurés au cours du film témoignant de la contamination psychique de la femme par son mari, ou de la possibilité d'envisager la psyché du film entier, comprenant différentes instances notamment figurées par Alma et Johan (*cf.* chapitres 5). Le texte liminaire annonce la situation diégétique de départ, correspondant à l'isolement du couple sur l'île puis à la lecture du journal intime par Alma. Par l'évocation de fantasmes, qui figureront dans la suite du film et dont l'appartenance, à la psyché d'Alma ou à celle de Johan, reste incertaine, ce texte liminaire introduit également la dimension psychanalytique de l'œuvre et accentue le caractère ambigu des images.

La dualité des images du film, d'un noir et blanc parfois très contrasté qui témoigne de l'ambivalence des personnages, est aussi marquée par les mentions graphiques blanches sur fond noir. À l'inverse du générique noir sur fond blanc de *Persona*, le texte éclaire l'obscurité du fond de l'image en révélant la genèse du film et ainsi l'aspect mystérieux de l'histoire qui va suivre. Le choix de ce noir et blanc présage également la confrontation des archétypes jungiens que sont l'ombre et la persona, à la fois au sein des personnages et entre eux (*cf.* chapitre 5).

Après le générique, l'image apparaît en fondu depuis un aplat noir. Dévoilant une maison qui occupe presque tout le fond de ce plan demi-ensemble, à l'exception d'un petit carré de ciel visible en haut à droite, cette première image révèle un horizon bouché. La blancheur éblouissante de la parcelle de ciel lui octroie également un aspect opaque. Surgissant de l'intérieur de la maison, d'un espace complètement noir et hors vue, caché derrière la porte, Alma se dirige vers la caméra qui s'approche simultanément d'elle en travelling avant, jusqu'à un plan rapproché taille. Par les travellings d'accompagnement qui s'ensuivent visant à obtenir un plan d'Alma assise à une table face caméra, le ciel disparaît complètement, obstrué par le mur de la maison au second plan. Lors de ces recadrages, le panier de pommes visible au premier plan disparaît hors champ, mais la présence de pommiers sur l'île est ensuite évoquée oralement par Alma. Symboles de la chute d'Adam et Ève chassés du paradis, ces pommes annoncent les images qui vont suivre : les fruits témoignent du malheur qui s'est abattu sur Alma et Johan ainsi que de la situation d'isolement dans laquelle ils étaient, comme le raconte Alma. Par ailleurs, la maison qui occupe l'arrière-plan peut être considérée comme un symbole de l'intimité qui liait Alma et Johan Borg. Lieu dans lequel le couple vivait mais également où le peintre a disparu²⁷⁸, la demeure peut aussi

²⁷⁸ Cette information donnée par l'intertitre ne correspond pas à ce qui sera montré dans le film, ce qui favorise l'interprétation de certaines scènes du film comme des fantasmes objectivés.

évoquer l'intériorité de Johan : l'obscurité qui en émane, de laquelle surgit Alma, pourrait figurer à la fois le passé tragique du couple et l'ombre de Johan, comme archétype incarnant sa folie. Séjournant dans la maison, Alma serait contaminée par la folie de Johan à laquelle elle ne pourrait plus échapper : elle dit qu'elle ne pense pas s'en aller et lors de l'épilogue, elle termine son récit, assise à l'intérieur de la maison. Par ailleurs, l'ambiguïté des images est encore accentuée par la noirceur de l'espace situé derrière la porte par laquelle Alma apparaît. En effet, la femme provient de l'intérieur même de l'image, d'un lieu immédiatement inaccessible pour le spectateur laissant penser qu'elle n'est qu'un personnage cinématographique. Ainsi, le destin scellé des personnages, annoncé par le texte liminaire, est également signifié par l'absence de profondeur de champ, bloquant l'horizon. Ce qui va suivre le récit d'Alma appartient alors doublement au passé : les images du film font référence au passé du tournage, mis en évidence par les éléments métadiscursifs du générique tandis que le contenu de ces images figure la situation passée et fantasmée des protagonistes. En outre, Alma parle à la caméra et ne se déplace dans l'image que pour s'en rapprocher : elle ne cherche pas à sortir de l'espace du cadre. Ainsi, une fois Alma assise à la table face caméra, le plan reste fixe jusqu'à la fin du prologue alors qu'elle ne bouge que la tête et les mains. Alma s'adresse directement à la caméra, racontant des événements passés et exprimant son ressenti comme elle pourrait le faire face à un psychanalyste (figure 46).

Alors que la réflexivité mise en place par les sons du générique accentue le caractère illusoire des images à venir, indiquant au spectateur qu'il se trouve face à un spectacle, le regard caméra offre une autre dimension à la projection. En effet, en entrant, par la bande-son, dans un espace de tournage, le spectateur pénètre un espace de création et par extension de projection : pour Jung, les œuvres de création artistique résultent de projections archétypiques de la part du créateur sur son œuvre²⁷⁹ (cf. chapitre 5). À la fin du prologue, lorsque le spectateur pénètre enfin le monde diégétique après un fondu au noir sur Alma suivi d'un fondu d'ouverture, il a compris qu'il se trouvait face à une projection, non seulement cinématographique mais aussi mentale. En effet, l'ouverture en fondu du prologue témoigne d'un premier changement spatiotemporel : le spectateur n'assiste plus auditivement à la préparation du tournage mais visuellement et auditivement au récit d'Alma qui est en partie à l'origine du film et qui concerne les événements s'étant produits depuis l'arrivée du couple sur l'île. Ces images de projection cinématographique vont ensuite laisser place à l'objectivation d'images de projection psychique. Alors que l'adresse directe au spectateur

²⁷⁹ G. Guy-Gillet, « L'image », *op. cit.*, pp. 30-40 ; T. Waddell, *Mis/takes, op. cit.*

laisse penser qu'Alma projette des contenus psychiques et donc invisibles sur son interlocuteur, c'est-à-dire sur la caméra ou sur le spectateur, les images suivant le prologue appartiennent à un troisième espace-temps, également introduit par un fondu d'ouverture. Par le texte liminaire, le fondu au noir et leur contenu, les images qui figurent notamment le récit d'Alma semblent provenir de son esprit. Ces éléments accentuent également l'hypothèse de la contamination psychique d'Alma par Johan : les fantasmes de l'homme ont pris vie mais sa femme les affronte aussi. Le spectateur, qui a été placé dans une position d'analyste lors du prologue se trouve désormais face à ce qu'il peut interpréter comme l'objectivation à l'écran, d'images psychiques projetées par Alma prenant une place d'analysante.

Ainsi, le discours d'Alma durant le prologue annonce certains événements qui vont suivre, tout en conservant une part de mystère. Alma explique donc que le couple était isolé sur l'île car Johan ne voulait voir personne, ce qui sera confirmé par son attitude lorsqu'il devra fréquenter les habitants du château. L'apparition de ces personnages est augurée par les empreintes de pas apparues sous la fenêtre selon Alma, mais aussi par le texte liminaire les présentant comme les fantasmes incarnés de Johan. L'évocation de ces empreintes par Alma suggère qu'elle les a vues et qu'elle a donc été contaminée par les hallucinations de Johan. En outre, lorsqu'elle en parle, elle laisse sa phrase en suspens, incapable d'exprimer son traumatisme et créant ainsi une attente de la part du spectateur.

Émue, Alma explique également que Johan l'aimait bien car elle parlait peu, éléments qui seront avérés par la suite. En effet, au cours du film, non seulement Johan ne semble pas lui vouer un amour passionnel mais aussi, elle écoutera plus qu'elle ne s'exprimera. Elle rapporte ensuite que Johan était agité et qu'il dormait mal, insistant à deux reprises sur le fait qu'il avait peur, notamment de l'obscurité. Enfin, au cours de son monologue, Alma raconte leur arrivée vers trois heures du matin sur l'île. À la suite du prologue, le spectateur assistera à cet événement qui remonte à sept ans comme le précise Alma au début de son discours. En effet, le couple donnera alors l'impression d'être heureux et la grossesse d'Alma ne sera pas visible dès le début du flash-back.

La fixité du plan-séquence intensifie la parole d'Alma qui semble répondre à une question que lui aurait posée le réalisateur comme le suggère le texte liminaire : l'absence de montage et de multiples mouvements d'appareil offre au plan un caractère honnête et réaliste, proche de l'entretien filmé, accentué par la confusion du personnage cinématographique qu'est Alma avec un individu vivant dans la même réalité que le cinéaste. Par les émotions qu'elle laisse transparaître, Alma semble revivre et donc répéter le passé. Or, la répétition est

au cœur du phénomène de transfert psychanalytique et ressort de la réflexivité cinématographique. La répétition manifeste dans cette séquence se traduit aussi par les gestes d'Alma qui effectue des mouvements récurrents : elle tourne la tête, tantôt à gauche – cinq fois – tantôt à droite – deux fois –, elle regarde la caméra – six fois – ou baisse les yeux – sept fois – et touche son alliance, en particulier quand elle parle de Johan. Dans le transfert, « répéter » aurait pour but de faire advenir l'origine²⁸⁰. Alors que le spectateur de *L'Heure du loup* se trouve face à la genèse sonore du film puis face à la présentation en image du passé du couple, la répétition d'Alma par la parole et les informations fournies par le texte liminaire s'efforcent de révéler l'origine du film et de la souffrance des personnages, avant d'y parvenir à travers les images.

Ainsi, le prologue de *L'Heure du loup* instaure une relation propice au transfert entre le spectateur et le film, tout en témoignant de la contamination psychique d'Alma par Johan, ou de leur appartenance à la psyché du film (cf. chapitres 3 et 4). Exprimant la folie de Johan à travers Alma et plaçant cette dernière dans une position d'analysante face au spectateur, cette séquence souligne la dimension psychanalytique de l'œuvre. En cassant l'illusion par une réflexivité thématique et l'utilisation de la première personne désignant le réalisateur dans le texte liminaire, puis en réduisant cette nouvelle impression de construction fictionnelle assumée par l'adresse directe à la caméra qui intègre le spectateur au film et propose ainsi de considérer Alma comme un individu réel, le prologue insiste sur l'ambiguïté des images du film dont la provenance est inconnue : elles pourraient révéler la psyché d'Alma ou celle de Johan, ou encore correspondre à l'objectivation d'images psychiques du cinéaste. Ainsi, l'ambiguïté des images résulte d'une alternance incessante entre réalité et fiction, se manifestant par l'entrée répétée dans la diégèse – par le son, l'image puis le fondu – ou plus précisément dans un niveau de fiction qui n'est jamais le même. Enfin, le prologue divulgue certains éléments appartenant au passé du couple et qui adviendront au cours du film. La notion de répétition englobe alors le film entier, donnant l'impression qu'il se comporte comme un analysant répétant le passé. Plaçant le spectateur dans une position d'analyste, ce prologue instaure la relation susceptible de favoriser le transfert avec le film.

Cependant, en plus d'impliquer la répétition en actes du passé, et parce que le transfert est un phénomène non systématique, son instant d'émergence doit être interrogé. En effet, pour que la répétition soit de l'ordre du transfert, il faut qu'elle engage les deux parties concernées par le phénomène : le temps d'apparition du transfert correspond à un

²⁸⁰ S. Freud, *Cinq psychanalyses*, op. cit.

surgissement du passé lors d'une rencontre qui ne rend pas ceux qui la vivent nécessairement contemporains l'un de l'autre. En effet, ce phénomène résulte d'une répétition impossible car elle suppose une transposition de temps et de personne. Par ailleurs, son instant d'émergence semble correspondre à un temps kairique.

2.2.2. L'instant kairique de surgissement du transfert et son impossible répétition

S'adjoignant à celles du chronos et de l'aiôn, le kairos est la troisième conception du temps selon la philosophie antique. Moment irrépétable et opportun, car il « vient à propos [...] convient à la situation du moment »²⁸¹, il correspond au temps optimal de passage et d'accomplissement²⁸², notamment de l'œuvre d'art. Relevant de l'efficacité de la parole et de l'action, et impliquant une répétition impossible, l'instant kairique du transfert présente aussi des similitudes avec l'événement dans son acception derridienne : le transfert pourrait alors faire événement dans l'expérience spectatorielle.

2.2.2.1. Passage et accomplissement

Chez les Grecs, le dieu Kairos est un petit homme ailé affublé d'une touffe de cheveux à l'avant malgré sa calvitie. Son passage, toujours très rapide, suppose qu'on le saisisse par les cheveux pour ne pas manquer l'occasion qu'il représente. Correspondant également à un accomplissement, le kairos se reconnaît dans la temporalité de l'œuvre d'art considérée comme « le résultat d'un projet qui s'accomplit par une succession de créations partielles, et qui s'achève dans le temps »²⁸³. Ces deux traits caractéristiques du kairos que sont le passage et l'accomplissement se retrouvent dans le processus de transfert, à la fois dans le mode selon lequel il s'effectue et dans sa finalité. D'une part, le phénomène de transfert correspond à un déplacement – soit un passage – de contenus psychiques²⁸⁴ projetés et introjetés réciproquement entre deux individus. D'autre part, dans sa définition jungienne, le transfert ouvre la voie au processus d'individuation. Ce dernier correspond à un accomplissement visant à trouver un équilibre à travers la conjonction des opposés qui s'effectue par leur

²⁸¹ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Opportun », [consulté en ligne le 02/06/2015, URL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/opportun>].

²⁸² A. Tanase, « Temporalité et Kairicité dans l'œuvre d'art », in : *Chronos et Kairos. Entretien d'Athènes*, op. cit.

²⁸³ C. Marcondes Cesar, « Le Kairos artistique », in : *Chronos et Kairos. Entretien d'Athènes*, op. cit., p. 97.

²⁸⁴ M. Neyraut, *Le Transfert. Étude psychanalytique*, op. cit., pp. 130-131.

confrontation. Celle-ci a également lieu dans le transfert bien qu'elle se produise alors entre deux psychés et non plus entre les différentes instances d'une même psyché. En outre, selon Valeria Medda, la temporalité impliquée par le transfert est subjective et cinétique « car de "sujet à sujet", tout bouge »²⁸⁵.

Ces idées de passages et d'accomplissement se traduisent, entre autres, par la réflexivité et les choix esthétiques des films étudiés. Dans *Persona*, dès le prologue, un plan de pellicule défilant dans un projecteur témoigne du mouvement inhérent au cinéma à travers le passage de la pellicule devant la lampe et derrière l'objectif. Puis la contamination psychique des deux femmes est annoncée par la projection alternée par fondus enchaînés de leurs deux visages sur un écran caressé par le garçonnet. Le passage d'un visage à l'autre annonce le transfert à venir et l'accomplissement de celui-ci, se manifestant plus tard dans le film sous forme d'un effet spécial grossier fusionnant les deux moitiés de visages en une monstrueuse chimère (figure 6).

Le passage que représente le transfert d'une femme à l'autre et l'accomplissement de cette contamination psychique sont également signifiés par les choix d'éclairage, en particulier des visages. Les éclairages latéraux permettent de scinder les visages entre ombre et lumière et ainsi de marquer l'opposition symétrique des deux femmes tout en annonçant leur fusion, chacune pouvant être la moitié de l'autre (figure 5). Les plans de profil et les choix de profondeur de champ permettent également d'associer les deux opposés en proposant par exemple de fusionner la tête de l'une sur le corps de l'autre (figure 7). L'esthétique du film vise à la conjonction des opposés qui peut être considérée comme l'accomplissement du transfert. Pour cela le film va jusqu'à provoquer la ressemblance de deux actrices pourtant physiquement bien différentes.

Les mouvements à l'intérieur des plans et les mouvements de caméra peuvent également signifier le passage, autant cinématographique que psychique. Ainsi, les mouvements de caméra dans la séquence d'ouverture de *Nymphomaniac* peuvent témoigner du passage à l'intérieur de l'espace diégétique qui présente également des caractéristiques d'espace mental car il sera composé de nombreux flash-back instaurés par Joe. Cette idée de pénétration d'un espace mental et d'un espace du drame se retrouve dans *Antichrist* et dans *L'Heure du loup*.

Alors que les personnages d'*Antichrist* empruntent un train pour atteindre de lieu du drame, le passage est signifié par les effets de filé des images de l'extérieur filmées depuis

²⁸⁵ V. Medda, « Hétérochronie du transfert », *op. cit.*, p. 138.

l'intérieur du train en mouvement. En outre, à l'instar du voyage cinématographique comparé au voyage en train²⁸⁶, le passage supposé par ce dernier peut aussi rappeler le passage du film à l'écran. Un zoom sur le visage de la femme manifeste le passage vers un espace mental. Les images mentales qui apparaissent ensuite se déroulent à Édén, lieu diégétique dans lequel se rendent les personnages afin de laisser place à l'accomplissement du deuil. Ce dernier se fait alors par la fusion de l'autre en soi à travers son anéantissement à l'image : le lieu du drame est ainsi associé à un lieu psychique.

Dans *L'Heure du loup*, la pénétration de l'espace diégétique se met en place après le prologue, alors que les personnages arrivent sur une barque qui s'approche puis s'éloigne de l'île dans des plans fixes à grande profondeur de champ. Entre l'arrivée et le départ de la barque, un travelling latéral d'accompagnement permet de suivre son nez en plan rapproché au milieu du cadre. Rappelant la traversée du Styx vers le monde des morts duquel il n'y a pas de retour, ce passage de la barque témoigne de l'arrivée dans le lieu du drame où se produira l'accomplissement de l'œuvre cinématographique par la fusion des personnages vus comme les démons intérieurs de Johan et par sa mort comme accomplissement. Cette barque sur le Styx, qu'Annie Franck compare au transfert en psychanalyse²⁸⁷, peut être vue comme le passage vers les profondeurs de l'inconscient. Outre le fait que la technique psychanalytique consiste en la découverte de l'inconscient à l'aide du transfert, elle peut également être mise en parallèle avec la traversée du Styx à laquelle Freud fait allusion²⁸⁸, comme le remarque notamment Anne Durand²⁸⁹.

2.2.2.2. Efficacité de la parole et de l'action

En plus d'être un passage et un accomplissement, le kairos correspond à un point décisif, un point critique qui assure l'efficacité de la parole et de l'action²⁹⁰. Lors de la cure psychanalytique, l'efficacité des actes et des paroles de l'analysant et de l'analyste permet la

²⁸⁶ M. Scheinfeigel, *Rêves et cauchemars au cinéma*, op. cit.

²⁸⁷ Annie Franck, « Transfert et surgissement de formes », in : *Recherches en Psychanalyse*, n°3, 2005/1, [consulté en ligne le 13/05/2016, URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2005-1-page-53.htm>].

²⁸⁸ Voir S. Freud, « Lettre à Fliess du 04/12/1896 » in : *La Naissance de la psychanalyse*, op. cit.

²⁸⁹ A. Durand, « L'inconscient et l'Achéron, fleuves des enfers ... », in : *L'Inconscient de Lipps à Freud. Figures de la transmission*, Toulouse : Erès, 2003, [consulté en ligne le 13/05/2016, URL : https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=ERES_DURAN_2003_01_0079&DocId=361671&hits=3714+3708+3706+3705+5+3+2], pp. 79-85.

²⁹⁰ M. Trédé, *Kairos. L'A-propos et l'occasion (Le mot et la notion, d'Homère à la fin du IVe siècle avant J.-C.)*, Paris : éditions Klincksieck, 1992, p. 44.

naissance d'un transfert entre les deux, visant à la guérison psychologique, bien qu'il n'en soit pas indispensable. Ainsi, le transfert dépend de l'efficacité des actes et des paroles : l'instant de leur efficacité est décisif dans le transfert – il s'agit du moment où il émerge – et dans le déroulement de la cure – il annonce qu'elle fonctionnera grâce à un processus de transfert.

Par ailleurs, la parole et l'action sont également au cœur de la médiation cinématographique qui suppose la projection d'images en mouvement et de sons pouvant rapporter une parole. Dans *Persona*, la parole et l'action sont d'autant plus importantes qu'Elisabet est atteinte de mutisme. Ainsi, Alma monologue durant la quasi-totalité du film qui se déroule majoritairement entre les deux femmes. La parole et l'action sont aussi significatives que les choix esthétiques à proprement parler, notamment lors de la séquence de confessions²⁹¹ d'Alma racontant sa vie à Elisabet. Alma y raconte notamment une aventure sexuelle qui s'est déroulée sur une plage avec deux jeunes garçons et une autre femme. L'avortement ayant suivi a traumatisé la jeune infirmière. Au cours de cette scène, aucun mécanisme de flash-back n'est mis en place : le spectateur ne peut voir que les deux femmes dans le présent diégétique. La parole d'Alma dit ce qu'elle est – elle se raconte mais peut mentir – alors que ses actes montrent qui elle est, par une mise en acte qui ne peut être racontée²⁹², témoignant de la distinction que fait Hannah Arendt entre paroles et actions. Ainsi, les émotions visibles sur le visage de Bibi Andersson jouant Alma témoignent de son talent d'actrice mais aussi de ce qu'elle ressent réellement, en tant qu'individu. Plus tard, Alma s'écrie qu'elle n'est pas Elisabet Vogler. Pourtant, tout au long du film, l'image révèle l'inverse en associant et fusionnant les deux femmes. En outre, la différence entre ce qui est dit et ce que montre l'image pourrait révéler la part insaisissable de l'inconscient. L'absence de visualisation de la scène racontée par Alma au profit de multiples gros plans et plans rapprochés de son visage affecté, laisse entrevoir l'ampleur du traumatisme, immontrable tant il est inconscient. Par la parole qui prétend, le film peut exposer ce traumatisme mais il ne peut pas le montrer pour en faire comprendre l'intensité. Cette dernière est exprimée par les émotions comprises dans les visages filmés. Ainsi, l'absence de visualisation accentue la part de mystère de l'événement traumatique mais la parole peut néanmoins dire le traumatisme pendant que l'image montre l'affect qu'il a provoqué.

Le récit du rêve de Justine dans *Melancholia* et la parole de Johan racontant des souvenirs de son enfance dans *L'Heure du loup* fonctionnent sur le même principe que celui

²⁹¹ Time code de l'extrait de *Persona* : 00 : 23 : 25 – 00 : 34 : 37.

²⁹² Voir la distinction que fait Hannah Arendt entre « ce que » et « qui », dans *Condition de l'homme moderne*, Paris : Pocket, [1958] 2002.

de la séquence de confessions de *Persona*. En effet, dans les trois exemples, le personnage qui raconte est visible, laissant apparaître ses émotions, mais l'événement traumatisant, qu'il soit réel ou rêvé, reste invisible. Néanmoins la parole est efficace pour dire le traumatisme et l'image est efficace pour en montrer la dimension affective. Dans *Nymphomaniac*, au même titre que celle des personnages des autres exemples, la parole de Joe dans le cercle de dépendants est efficace car elle est libératrice. Alors que Joe se lève pour exprimer son addiction, son action est également efficace car elle lui permet de voir son reflet d'adolescente dans un miroir : face à son mensonge, Joe change de discours et sa parole devient efficace lorsqu'elle exprime la nature de sa souffrance.

Antichrist propose également un exemple particulier à travers le mélange de la parole de l'un sur les rêveries de l'autre. Ainsi, lors du voyage en train, le mari guide sa femme dans un exercice d'hypnose. Alors que l'image présente les rêveries de la femme, visuellement et auditivement, la voix off de l'homme se fait parfois entendre. La parole du mari est ainsi efficace car elle provoque les images mentales de la femme et permet la fusion de son corps avec l'herbe représentant la nature dans son ensemble. Les actions dans les images trouvent leur efficacité dans le fait qu'elles expriment autre chose que la parole et témoignent ainsi de la connexion de l'homme et de la femme dans cet instant kairique et donc propre au transfert. L'efficacité de la parole et de l'action au sein des films pourrait donc être le moment kairique lors duquel le transfert, alors de l'ordre de l'événement, se manifeste entre le film et son spectateur.

2.2.2.3. Répétition impossible

Advenant dans « un lieu de tous les temps qui [est] lui-même hors du temps »²⁹³, le transfert provoque l'émergence d'un passé ancien, revécu par l'analysant comme une expérience actuelle. Alors que le second aspect caractéristique du transfert est le principe de répétition auquel il fait appel, en tant qu'occasion à saisir et à ne pas manquer, le kairós implique l'impossibilité de sa répétition. Néanmoins, bien que le transfert renvoie en partie à une situation passée, sa répétition consiste aussi, selon Monique Schneider, en une réélaboration²⁹⁴ : ce qui surgit du passé inconscient lors du transfert se reproduit en actes dans

²⁹³ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, p. 761.

²⁹⁴ M. Schneider, « Temporalité, inconscient et répétition. Du mythe à l'élaboration théorique », in : *Mythes et représentations du temps*, D. Tiffeneau (dir.), Paris : Éditions du CNRS, 1985, p. 27.

le présent et la présentification de ce qui a été suppose son renouvellement incessant²⁹⁵. Par ailleurs, la répétition est constitutive de l'œuvre cinématographique : lors de chaque projection, certains aspects de la situation qui a été actuelle lors du tournage semblent réactualisés à l'écran. À l'instar des fantômes du passé qui revivent dans le transfert, le cinéma fait revenir des fantômes à l'écran : tandis que Brenez remarque « que le cinéma [...] est peuplé de fantômes »²⁹⁶, Derrida y voit une expérience éprouvante des fantômes²⁹⁷.

Toutefois, comme la répétition du transfert, celle du film suppose l'altérité au sein même de la répétition qui se fait alors dans un instant kairique. En effet, la répétition du transfert correspondant à un déplacement de personne, elle ne peut pas être la réédition exacte d'une situation passée mais présente inévitablement des différences. Quant au film, bien qu'il reste identique à chaque projection, l'expérience qu'il génère est inévitablement différente pour chaque spectateur individuellement et peut également différer à chaque visionnement d'un même film par un même spectateur. Pourtant, il arrive que l'attitude du spectateur face au film soit proche de la participation mystique des primitifs. À ce propos, Marcel Gaumont remarque que cette faculté permet au spectateur de ressentir des émotions bien qu'il sache parfaitement être face à une fiction. Il se retrouve comme le primitif qui croit en la répétition du mythe lors du rite, bien qu'il n'ait pas vécu l'événement originel.

Par ailleurs, la répétition qui a lieu lors de la cure psychanalytique n'est pas celle de la réalité vécue mais celle de la réalité psychique, c'est-à-dire des désirs inconscients. Alors que certains aspects des films étudiés présentent des caractéristiques assimilables à des contenus de l'inconscient (cf. chapitre 3), leurs réalités diégétiques pourraient être mises en relation avec la réalité psychique, l'une comme l'autre étant répétée lors de la projection du film ou dans le transfert. En effet, selon Hauke, ce qui se produit à l'écran n'est pas ce qui se produit devant la caméra au moment du tournage mais correspond à un monde second²⁹⁸. En outre, comme le remarque notamment Metz²⁹⁹, raconter une histoire à travers des images et des sons

²⁹⁵ K. Movallali, « Temps de désir et temporalité de l'inconscient », Propos tenus à la Faculté de Médecine Sainte Marguerite (Marseille) au printemps 1989 à l'invitation de Dr Pache et Dr Dugnat, [consulté en ligne le 02/04/2016,

URL : <http://www.movallali.fr/.Backup.09/.Backup.09/.Backup.09/filer/filer%20ENG/English%20files/Temps%20de%20desir%20et%20temporalite%20de%20linconscient.swf>, p. 7.

²⁹⁶ N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p. 41.

²⁹⁷ J. Derrida, « Le cinéma et ses fantômes », propos recueillis par Antoine de Baecque et Thierry Jousse, in : *Cahiers du cinéma*, n°556, avril 2001.

²⁹⁸ C. Hauke, *Visible Mind*, op. cit., p. 162. Hauke emprunte cette idée à D. Frampton selon qui les films sont « un monde second qui nourrit et façonne notre perception et notre compréhension de la réalité » (« A second world that feeds and shapes our perception and understanding of reality », D. Frampton, *Filmosophy*, Londres et New York : Wallflower Press, 2006, p. 1. Je traduis).

²⁹⁹ C. Metz, *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris : Méridiens-Klincksieck, 1991.

crée une distance spatiotemporelle entre l'acte narratif et ce qui est raconté : il faut que le film soit préalablement réalisé et monté dans des espaces appropriés, afin d'être vu au moment et à l'endroit de la projection. Le film répète donc une réalité diégétique plus que profilmique. Dans le transfert, la réalité psychique implique également une distance spatiotemporelle : par la répétition, dans le temps et l'espace de la cure, des contenus psychiques sont objectivés depuis l'espace-temps supposé de la psyché.

En outre, la répétition dans le transfert vise à faire advenir l'origine en ce sens qu'elle s'efforce de reproduire en actes un traumatisme resté intact, sans qu'il ait été affecté par le temps. En effet, l'analysant s'acharne à « traduire en actes »³⁰⁰ la situation inconsciente, ignorant qu'il s'agit d'une répétition tant elle « induit [...] des séquences, des scénarios du passé qui insistent et qui [...] apparaissent comme du présent »³⁰¹. Au sein des mondes seconds créés par les films, la répétition de certains contenus, notamment des scènes d'ouverture, peut manifester cette idée, permettant de mettre en place un parallèle entre ces œuvres et la répétition du transfert, qui correspond à un temps suspendu par le surgissement de contenus psychiques du passé dans le présent.

Ainsi, l'impossibilité de la répétition propre au kairós et au transfert se retrouve dans *Persona*, alors que la scène précédant la fusion des deux visages est dédoublée : elle montre d'abord des plans d'Elisabet pendant qu'Alma raconte ce que l'actrice ressent vis-à-vis de son enfant, puis la scène est montée une seconde fois, la caméra étant alors dirigée vers Alma. Les échelles de plans et angles de prises de vue sont les mêmes dans les deux versions, à quelques différences près : le texte est légèrement modifié, les changements d'échelle ne se font pas exactement sur les mêmes répliques et les expressions des deux femmes ne sont pas les mêmes. Ainsi, Alma et Elisabet sont une fois de plus opposées et associées par la forme. La séquence véhicule l'idée selon laquelle la répétition suppose l'altérité en son sein. Il s'ensuit un gros plan de leurs deux moitiés de visage fusionnées (figure 6) rappelant la projection alternée des deux visages entiers lors du prologue (figure 1). Mais le plan des visages fusionnés ne reproduit pas parfaitement celui du prologue, il semble ne répéter que la signification éventuelle qui pourrait résulter d'une interprétation, à savoir la fusion psychologique des deux femmes.

Dans *L'Heure du loup*, cette impossibilité de la répétition se manifeste de façon discrète, dans les scènes de flash-back – réels ou fantasmés – du meurtre de l'enfant. En effet,

³⁰⁰ S. Freud, *Psychanalyse : textes choisis par Dina Dreyfus, op. cit.*, p. 57.

³⁰¹ J. Sédát, « Le temps à retrouver », in : *Topique. La Temporalité du transfert*, n°112, 2010/3, Le Bouscat : L'Esprit du temps, p. 181.

les différences entre les deux scènes, éloignées dans le temps de la projection, sont infimes. Alors que Johan se confie à Alma au cours d'une nuit, la scène apparaît une première fois. Certaines images de ce flash-back réapparaissent ensuite, lorsque Johan retrouve Veronika Vogler dans le château. Les images répétées sont celles du corps de l'enfant mort, immergé, remontant à la surface avant de couler définitivement. Néanmoins, la répétition présente des différences de durée et de son : la deuxième fois, le plan est plus long de quelques secondes et la musique, bien qu'elle soit très ressemblante, n'est pas synchronisée à l'identique sur les images. Témoinnant de la folie du personnage et de l'inconscient du film, par sa dimension traumatisante, la mort de l'enfant doit être répétée. Pourtant, cette répétition exacte est impossible tant le geste de Johan est de l'ordre de l'événement.

De même, à la fin de *Nymphomaniac*, alors que Seligman donne son avis à Joe sur son histoire, des images du film sont remontées, accompagnées d'une bande-son différente puisqu'il s'agit de la voix off de Seligman. Par ailleurs, certaines situations sont répétées au cours du film : par exemple, le geste de Jérôme qui hisse Joe, dans l'ascenseur puis dans le parc, est répété une troisième fois lorsqu'il aide P à se relever dans la ruelle. Les lieux, personnages et acteurs sont donc différents puisque c'est Michael Pas jouant Jérôme dans le présent diégétique qui relève P et non Shia LaBeouf, incarnant Jérôme dans le passé, comme c'est le cas avec Joe. Une fois de plus, la répétition absolue est impossible.

Cette répétition d'une action pourtant modifiée, ajoutée à l'éloignement temporel des scènes, se retrouve dans les scènes de bain de *Melancholia*. Alors que dans la première partie, Justine s'éclipse de la fête de son mariage pour aller prendre un bain, lors de la seconde partie, Claire tente en vain de l'immerger dans la baignoire. Plus tard, Justine acceptera de prendre un bain, mais aucune image ne le prouvera. La répétition de situations se manifeste aussi lorsque des images du prologue semblent réapparaître dans le dernier quart du film. Cependant, ces images ne sont pas identiques mais ne se ressemblent que dans la situation qu'elles présentent. Ainsi, dans le prologue, Leo taille une branche seul, pendant que Justine arrive depuis le fond du plan. À la fin du film, l'enfant et sa tante le font ensemble (figure 95). Par ces éléments, le film témoigne du fait que la fin d'un monde, signifiée par la collision des deux planètes et par l'idée de renaissance que véhicule l'immersion dans l'eau³⁰², est irrépétable à l'identique. Comme le remarque Peter Szendy, la fin apocalyptique de *Melancholia* illustre parfaitement l'idée que « [c]haque fin de chaque film [...] est sans doute

³⁰² Symbole d'ontogenèse, l'eau implique l'anéantissement avant la renaissance.

la fin d'un monde »³⁰³ et qu'« en ce sens, le cinéma, après tout, c'est peut-être, *chaque fois unique*, l'apocalypse »³⁰⁴.

Contrairement aux autres exemples, dans *Antichrist*, la présence de l'altérité au sein de la répétition est réellement faite pour être remarquée, alors qu'une scène de flash-back est mise en place afin de révéler un élément important dont il est impossible de savoir s'il est réel ou fantasmé. Juste avant l'excision de la femme, des images rappelant le prologue apparaissent. Bien que le champ-contrechamp entre le couple et l'enfant soit maintenu, à l'exception du plan de la chute du garçonnet, les images proposées au spectateur ne sont pas des rééditions. Outre l'absence de musique, l'enfant n'est plus visible alors qu'il pousse la chaise vers la fenêtre, mais grimant sur cette chaise. Cependant, les plans du couple comprennent l'élément divergent le plus significatif : bien qu'il en soit proche, leur cadrage ne correspond à aucun de ceux du prologue et la femme a les yeux ouverts. Ainsi, ces images modifiées témoignent du traumatisme et de la culpabilité de la femme étendus au film entier. Il est impossible de savoir si la femme a réellement vu l'enfant s'approcher de la fenêtre sans réagir ou si sa culpabilité lui fait imaginer qu'elle a intentionnellement laissé son enfant mourir. Cette scène que le flash-back permet de revivre différemment peut alors être assimilée au traumatisme inconscient dont la répétition dans le transfert nécessite d'être interprétée. L'impossibilité de la répétition révèle alors la contradiction régissant l'idée de l'éternel retour, en particulier de l'inconscient qui se manifeste généralement de manière inédite³⁰⁵. En effet, Étienne Klein remarque :

« En somme, pour qu'il y ait devenir et non simplement rengaine, ouverture et non simplement retour, il faut que du hasard, de l'imprévisible, des modifications soient chaque fois mis en jeu, de sorte que chaque cycle se distingue du précédent. La différence injectée dans la répétition empêche la répétition... à l'identique et l'on n'est plus dans l'éternel retour ! »³⁰⁶

De la même manière, la répétition de contenus inconscients suppose inévitablement des différences avec ce qui est répété : pour être comprises et prises en compte, ces modifications requièrent une interprétation. Ainsi, les répétitions du transfert et du film inscrivent l'altération dans la répétition. Enfin, la réflexivité citationnelle des films étudiés provoque la répétition à travers l'adaptation de mythes plus ou moins anciens, et manifeste,

³⁰³ P. Szendy, *L'Apocalypse cinéma, 2012 et autres fins du monde*, Paris : Capricci, 2012, p. 69.

³⁰⁴ *Ibid.* Je souligne.

³⁰⁵ Outre le retour du refoulé, certains contenus inconscients se manifestent alors qu'ils étaient, auparavant, en dessous du seuil de la conscience, trop faibles pour y accéder. Voir notamment C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit.

³⁰⁶ E. Klein, *Les Tactiques de Chronos*, Paris : Flammarion, 2009, p. 81.

une fois de plus, l'impossibilité de la répétition intacte. En effet, l'adaptation suppose l'interprétation de celui qui adapte l'œuvre et celle du spectateur qui connaît les différences des deux créations³⁰⁷.

2.2.2.4. La répétition au service d'un nouveau discours : l'ouverture de *Nymphomaniac*

Outre les fausses répétitions de certaines scènes ou de certains éléments, la notion de répétition peut être constitutive du film, mettant alors en place une caractéristique du transfert à travers la construction de l'œuvre. Alors que par sa réflexivité, le prologue de *L'Heure du loup* met en place une situation propice au transfert, notamment en annonçant le film en tant que répétition visuelle du discours d'Alma, l'ouverture de *Nymphomaniac* manifeste l'impossibilité significative de la répétition, se trouvant pourtant au cœur de la construction de ce film hautement citationnel.

Le début de *Nymphomaniac*³⁰⁸ ne présente pas de prologue *stricto sensu*. Cependant, une démarcation entre les premiers plans et l'apparition des personnages à l'écran permet d'isoler la séquence d'ouverture qui offre des indications concernant la suite du film. La séquence étudiée englobe le début du film depuis l'apparition du titre jusqu'à l'image de Joe sur laquelle débute le morceau « Führe mich »³⁰⁹ interprété par Rammstein, introduisant également le personnage de Seligman et anticipant la rencontre des protagonistes. Cette séquence d'ouverture témoigne de l'impossible répétition qui se met en place dans le transfert. Les réflexivités citationnelle et formelle dont elle est constituée et les effets de répétition qui en découlent, révèlent des éléments concernant le propos du film.

Par les images et les sons, le film se raconte au spectateur. Lors de la séquence d'ouverture, le spectateur pénètre le film à travers un espace labyrinthique dévoilant également des éléments qui annoncent la présence du personnage principal, Joe. Les sons et les mouvements de caméra, empreints d'une influence tarkovskienne, témoignent quant à eux de la répétition d'un passé cinématographique. Enfin, les effets de répétitions formelles multiples annoncent une situation propice au transfert tant elles présentent de nuances et de distinctions.

Par un fondu silencieux, le titre du film apparaît, en blanc sur fond noir : *Nymph()maniac VOL. °I*. La typographie particulière annonce le sujet. En effet, la lettre O est

³⁰⁷ Voir notamment F. Vanoye, *L'Adaptation littéraire au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2011.

³⁰⁸ Time code de l'extrait de *Nymphomaniac Vol. I* : 00 : 00 : 00 – 00 : 03 : 01.

³⁰⁹ Piste issue des titres bonus de l'album *Liebe ist für alle da* (Rammstein, Universal Music Group, 2009).

remplacée par deux parenthèses qui s'ouvrent et se ferment. Ainsi, le spectateur se trouve face à un terme désignant une pathologie féminine³¹⁰. Cette caractéristique est accentuée par le graphisme offert par les deux parenthèses, ressemblant à l'extérieur d'un sexe féminin. Le spectateur peut également lire deux mots, reliés par cet organe et qui annoncent le propos du film, à savoir la rencontre d'une nymphe (*nymph*) et d'un maniaque (*maniac*). En effet, les deux parenthèses forment une sorte de cercle qui les regroupe. Dès l'apparition du titre, la dimension psychanalytique du film – qui implique souvent des questions sexuelles – et certaines caractéristiques des deux personnages principaux du présent diégétique sont annoncées.

Par les surcadrages la séquence annonce la pénétration d'un espace à l'intérieur de l'espace diégétique, mettant en abyme l'espace de projection, cinématographique et mental. Le caractère d'enfermement de l'espace est accentué par la composition des plans, bouchant la profondeur de champ par des murs, des fenêtres opaques, des portes fermées et une mise au point approximative (figure 119). En effet, le premier plan très surcadré, figurant une ruelle silencieuse, affiche plusieurs niveaux de profondeur de champ, mais aucun horizon infini (figure 120). À droite au premier plan se trouve un mur de briques. Le second plan présente également un mur de briques à droite, accompagné d'une gouttière et d'une barre de fer, et un mur de briques à gauche sur lequel il y a une fenêtre sombre et un auvent avec une gouttière. Au centre du troisième plan figure un muret en béton, derrière lequel, au quatrième plan, un mur de briques obstrue l'horizon. Cet enchevêtrement de murs crée un espace labyrinthique, qui d'une part, annonce la complexité et la multiplicité des espaces du film, et d'autre part, peut évoquer les méandres de la psyché composée par le film entier.

Plus tard dans la séquence, une image filmée au ras du sol ne laisse apparaître qu'une surface entièrement recouverte de bitume. Par un mouvement de caméra et un changement de focale, une main ensanglantée entre dans le champ, au premier plan. Dans le dernier plan de la séquence, un travelling avant permet à la caméra de s'approcher d'un trou carré situé au milieu d'un mur de briques. Alors que le trou noir prend toute la surface du plan, le mouvement d'appareil donne l'impression que la caméra y entre, pénétrant ainsi la fiction, qui pourtant a déjà commencé. On découvre enfin Joe, gisant au sol.

³¹⁰ « Exagération du désir sexuel chez la femme, conduisant à des attitudes de séduction et de provocation qui ne sont pas conformes au rôle féminin tel qu'il est généralement attendu dans la société occidentale. Comparée au satyriasis chez l'homme, la nymphomanie tient plus d'un diagnostic moral et d'un jugement de valeur que d'une véritable affection physique ou mentale, même si elle peut être parfois la conséquence de troubles endocriniens (hyperovarisme) ou d'un état d'excitation maniaque » (H. Bloch, *et al.* (dir), *Dictionnaire fondamental de la psychologie. L-Z*, Paris : Larousse, 2002, p. 855).

En plus du titre du film, la présence de gouttières depuis lesquelles s'écoule de l'eau, annonce la thématique sexuelle du film, tout comme le travelling vers l'intérieur du trou noir : par les motifs de l'écoulement et de la pénétration, la dimension d'espace mental laisse place à une grossière métaphore sexuelle. Ces références païennes et bibliques, passant par l'allusion à la sexualité et par l'évocation du Christ à travers le motif de la main ensanglantée, rappellent les œuvres de Tarkovski³¹¹. Cette influence, assumée par Lars von Trier³¹², se traduit également par les mouvements de caméra et la sonorisation de la séquence.

En effet, après 44 secondes de stimulation auditive sur fond noir, débutant par un fondu sonore, la première image apparaît, accompagnée d'un bourdonnement qui donne l'impression que le point d'écoute se situe sous l'eau. Cette première image, bien qu'elle soit fixe, rappelle une des premières images, très surcadrées, de *Stalker* (Tarkovski, 1979) précédant une suite de sons cacophoniques (figure 121). À partir de la deuxième image de *Nymphomaniac*, en plan rapproché, la caméra longe des parties du décor vu dans le premier plan fixe. Les sons entendus sur l'image noire qui précède ce premier plan se font à nouveau entendre : ainsi, leurs sources peuvent parfois être identifiées. Le procédé rappelle une fois de plus *Stalker* tant certains sons ne sont audibles qu'à la vue des images qui leur correspondent. Ainsi, dans *Stalker*, la caméra filme en travelling latéral les visages des personnages couchés, quand les effets sonores, manifestant la subjectivité des points d'écoute, changent selon les personnages visibles. Dans *Nymphomaniac*, bien que le son des gouttes d'eau percutant le sol se fasse entendre sans que le sol ne soit visible, certains sons sont audibles uniquement sur l'image figurant ce qui les motive, telles des pales tournant dans une bouche d'aération, des gouttes d'eau sur le couvercle d'une poubelle, des écrous qui s'entrechoquent ou encore le sifflement du vent s'engouffrant dans le trou noir. La mise au point de sons industriels instaure alors la répétition d'un passé cinématographique modifié.

Par ailleurs, l'influence du style tarkovskien se traduit par la structure de la séquence, construite d'une suite de plans mobiles, en travelings horizontaux et verticaux. Dans les œuvres de Tarkovski, ces mouvements de caméra témoignent d'une imprégnation chrétienne par la figuration de l'immanence, à travers l'horizontalité, et de la transcendance, se manifestant dans la verticalité. Comme dans les films tarkovskiens, et en particulier dans *Stalker*, l'association de surcadrages et de travelings avant, est utilisée dans ce début de

³¹¹ Andreï Roublev (Tarkovski, 1966) offre un exemple probant : au cours de son périple, alors qu'il cherche à retrouver la foi, le moine se retrouve au cœur d'une fête païenne où il subit une agression sexuelle.

³¹² Dans ses entretiens avec Stig Björkman, Lars von Trier fait notamment part de son admiration pour Tarkovski et en particulier pour *Le Miroir* qu'il dit avoir « vu au moins vingt fois » et « qui [l']obsède complètement » (L. von Trier, *Entretiens avec Stig Björkman*, Paris : Cahiers du cinéma, 2000, p. 30).

Nymphomaniac afin de faire entrer le spectateur dans le monde fictionnel. Mais au-delà de l'hommage, dans le film de Lars von Trier, la répétition du passé cinématographique est instaurée au service d'un autre discours sur le thème de la sexualité. Les travelings avant et latéraux ne dessinent plus une croix, comme dans *Stalker*³¹³, mais des mouvements fluides descendants. Accompagnés du son omniprésent de l'eau qui coule, bien que seule une légère neige soit visible, ces mouvements semblent engouffrer le spectateur dans un milieu humide, faisant ainsi écho à l'organe féminin figuré par la parenthèse du titre. Cette impression est accentuée par l'effet sonore de la première image, dont le point d'écoute semblait situé sous l'eau, ou peut-être *in utero*. Ainsi, de nombreux éléments de la séquence d'ouverture constituent une métaphore sexuelle.

Enfin, l'impossibilité de la répétition absolue se manifeste de manière formelle, par le son et par l'image. La séquence débute par une suite de sons superposés qui perdurent sur une image noire. Après un son de souffle résonant dans un conduit d'aération, auquel s'ajoute un bruit non identifié aux connotations industrielles, la percussion de gouttes de pluie sur un objet métallique retentit, de plus en plus fort. Il s'ensuit une accumulation de bruits confus, de grincements, de sons d'eau coulant d'une gouttière et de bourdonnements, dont les sources seront découvertes par la suite. Néanmoins, une écoute attentive de la séquence révèle que les sons entendus sans image n'apparaissent pas dans le même ordre lorsqu'ils sont répétés sur les images suivantes. Supposant un nouvel accompagnement visuel et une suite différente, la répétition n'est donc pas absolue. Pourtant, une attention particulière lors de l'écoute est nécessaire au spectateur qui voudrait s'en apercevoir. À l'instar des individus engagés dans le transfert (et en particulier en dehors de la cure), ignorant la répétition modifiée de contenus psychiques, le spectateur ne sait pas qu'il y a une répétition différente des sons : soit la ressemblance est trop grande pour permettre de relever les modifications à la première écoute, soit la séquence est tellement captivante, d'abord par le son puis par les images, que la similitude des points d'écoute passe inaperçue.

Outre les variations sur la bande-son, des répétitions empreintes de différences sont perceptibles au sein des images. Ainsi, après le premier plan demi-ensemble de la ruelle surcadrée, en plans rapprochés, la caméra longe des murs de brique ou de béton, gouttière et toiture visibles dans le premier plan. De nouveaux éléments apparaissent également, tels une poubelle, une bouche d'aération ou encore des écrous³¹⁴. La structure répétitive de la

³¹³ A. de Baecque, *Andreï Tarkovski*, Paris : Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, 1989, p. 95.

³¹⁴ Ces éléments singuliers peuvent encore faire référence au film *Stalker*, dans lequel les personnages accrochent des bandes de tissu à des écrous, ensuite lancés dans la Zone.

séquence se traduit également par les mouvements d'appareil. La caméra effectue les mouvements suivants : traveling vertical bas ; traveling latéral gauche ; traveling avant ; traveling vertical bas et latéral gauche ; traveling vertical bas ; traveling latéral gauche ; traveling avant. Bien que les sons et les images soient différents, le même enchaînement est répété, à l'exception du dernier mouvement avant le recommencement : le traveling combiné vertical et latéral gauche. Enfin, les répétitions formelles orchestrent l'apparition progressive de Joe. Hors champ dans le premier plan demi-ensemble de la ruelle, elle est visible en fin de séquence. Le plan qui présente Joe répète le premier malgré un cadrage plus large qui englobe dans le champ son corps gisant au sol. Entre-temps, elle a toutefois pénétré l'image lorsque sa main ensanglantée et immobile est entrée dans le champ par un changement de focale et un mouvement de caméra rasant le sol bitumé. D'abord hors champ, Joe est ensuite partiellement visible avant d'apparaître entièrement mais affaiblie. Cette position inhabituelle, au sol, semble suivre un événement significatif s'étant produit antérieurement au début du film. Ainsi, l'apparition de Joe à travers une répétition annonce la structure à venir du film : le récit de Joe répétera son passé, le réactualisant par la parole et par l'image tandis qu'au sein du récit, les répétitions seront aussi des variations.

À travers la mise en place de multiples répétitions, la séquence d'ouverture de *Nymphomaniac* témoigne de l'idée selon laquelle la répétition du transfert est une traduction « *en actes* »³¹⁵ et ignorée en tant que répétition. La séquence annonce ainsi les répétitions constitutives du film entier. Mais le transfert ne correspond pas seulement à l'incessante répétition d'une situation passée : il provoque parfois « l'apparition de quelque chose d'instantané »³¹⁶. Il consiste alors en une rencontre qui « produit la mise à jour d'un objet encore inconnu »³¹⁷. Le transfert peut se mettre en place uniquement dans la mesure où le spectateur aussi répète des contenus psychiques sur le film. Un nouvel élément apparaîtrait alors comme le résultat de la rencontre du film et du spectateur : face à l'ouverture de *Nymphomaniac*, la fausse répétition pourrait offrir un autre discours que celui des images auxquelles elle fait référence. Par ailleurs, la rencontre du spectateur avec des images cinématographiques, inédites bien qu'empreintes d'images du passé, pourrait être de l'ordre de l'événement dans le sens que lui donne Jacques Derrida.

³¹⁵ S. Freud, *Psychanalyse, textes choisis par Dina Dreyfus*, *op. cit.*, p. 57.

³¹⁶ V. Medda, « Hétérochronie du transfert », *op. cit.*, p. 138.

³¹⁷ P.-L. Assoun, « Le rendez-vous de Königsberg. Du temps du transfert au moment de la supervision », in : *La Temporalité du transfert, Revue Freudienne* n°112, 2010/3, p. 161.

2.2.2.5. Le transfert comme événement de l'expérience spectatorielle

La dimension kairique du transfert et l'impossibilité de la répétition exacte qui en découle témoignent d'une autre caractéristique du temps d'émergence de ce phénomène correspondant alors à un événement au sein de l'expérience spectatorielle. En effet, le kairós et l'événement présentent des points de convergence, tout comme l'événement et le transfert. Le kairós est un point critique qui correspond à l'heure souhaitée, dans le sens d'une occasion à saisir. C'est une heure surveillée, qui n'attend pas. De la même manière, un événement peut être attendu en général mais il est impossible de prévoir l'événement précis : il n'est ni anticipable ni calculable et il arrive comme une surprise bouleversante. Son arrivée est donc attendue en général, mais il faut savoir la saisir. Imprévisible, irrépétable et indicible, l'événement suppose, comme le kairós, les catégories du « *pas-encore* » et du « *jamais-plus* »³¹⁸.

Alors que le transfert répète des contenus psychiques qui se manifestent parfois dans le rêve, selon Jung ce dernier est « un événement et non une intention »³¹⁹. L'événement et le transfert sont, quant à eux, exceptionnels, ne pouvant être exigés, prédits, ou programmés³²⁰. Tout comme l'événement, le transfert est inattendu, bien qu'il soit attendu³²¹, car il apparaît en fonction des affinités entre deux individus : certes, sa manifestation est attendue au sein de la cure, mais en dehors, il est simplement inattendu et ignoré. Ainsi, au cinéma, le spectateur n'est pas préparé à accueillir le film comme altérité. En outre, bien que le transfert consiste en une répétition, celle-ci reste inattendue car elle correspond à la répétition, soit du refoulé dont on n'attend jamais le retour, soit de contenus qui n'ont pas encore été assimilés par le conscient et sont donc inconnus. Dans *Persona*, cette caractéristique du transfert se manifeste par la fusion des deux visages qui est relativement inattendue : à travers le traitement esthétique du film, le spectateur est préparé à la contamination psychique des deux femmes, mais il ne s'attend pas à ce qu'elle s'affiche sous cette forme manquant de subtilité – un split-screen grossier, accompagné d'un son soulignant l'accomplissement de la fusion.

Par ailleurs, dans l'expérience transférentielle ou spectatorielle, le transfert n'est pas une répétition pour l'individu qui le reçoit, mais il fait événement. L'événement n'a pas de témoin direct : au moment où il est arrivé, le témoin n'était pas en mesure de témoigner.

³¹⁸ C. Marcondes Cesar, « Le Kairos artistique », in : *Chronos et Kairos. Entretien d'Athènes*, op. cit., p. 97.

³¹⁹ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit., p. 85.

³²⁰ Voir J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », in : *Dire l'événement, est-ce possible ?*, op. cit., et C.G. Jung, *Psychologie du transfert*, op. cit.

³²¹ V. Medda, « Hétérochronie du transfert », op. cit., p. 166.

Ainsi, l'événement appartient à la temporalité de l'après-coup, tout comme la psychanalyse, tant l'analysant n'avait pas conscience du traumatisme au moment de sa formation, et ne pouvait donc pas en témoigner. La temporalité de la cure analytique, comme celle de l'événement, est une temporalité en deux actes : lorsque la chose a lieu, il n'y a pas de témoin, il s'agit d'un « événement par définition imprévisible et inattendu »³²². L'affect est absorbé sans être enregistré car il n'a pas de support d'inscription. Avec l'âge adulte et le langage, l'inscription devient possible mais l'affect a disparu : « [l]e sujet-témoin n'est donc pas contemporain de l'événement qui pourtant persiste en lui »³²³. En cure, l'analyste et l'analysant n'ont jamais fait l'expérience des contenus personnels que l'un comme l'autre transfèrent sur l'un ou l'autre. Dans le cas du cinéma, si un phénomène de transfert se met en place entre le film et son spectateur, ce dernier doit accueillir le film comme l'arrivant absolu de l'événement, sans y être préparé : le spectateur doit faire preuve d'une grande hospitalité pour accepter une telle visitation qui l'agit et l'altère. Ainsi, le transfert est aussi inattendu car il se met en place à l'insu des deux protagonistes, qui parfois le rejettent et le nient et parfois cherchent à se protéger des conséquences d'une trop forte implication. En effet, l'analysant se rend rarement compte qu'il transfère des contenus psychiques appartenant à son passé sur l'analyste. Ce dernier doit, quant à lui, trouver l'équilibre entre sa personnalité, qui « participe au même titre que [celle de] son patient »³²⁴ au sein du processus, et la personnalité que l'analysant projette sur lui, puisque, affecté par son malade, « ce n'est que dans la mesure où il est lui-même blessé qu'il pourra [le] guérir »³²⁵, bien que pour cela, il ne doive pas se laisser trop affecter.

L'événement pourrait également se manifester dans l'expérience spectatorielle par l'efficacité de la médiation cinématographique. Cette dernière projette la parole et l'action sur un écran duquel elles parviennent parfois à affecter et agir le spectateur, ému par ce qu'il voit. La parole et l'action font alors événement dans l'expérience spectatorielle. En effet, l'événement est défini par Derrida comme la visitation de l'arrivant absolu, forme d'altérité qui agit le sujet qui reçoit et l'altère.³²⁶ Or, le transfert consiste en une projection de contenus psychiques à travers la parole et l'action, tout comme la médiation cinématographique est une projection. Lorsque paroles et actions sont efficaces au cinéma, elles pourraient alors

³²² J.-L. Déotte, *L'Époque des appareils*, Paris : Éditions Lignes et Manifeste, 2004, p. 290.

³²³ *Ibid.*, p. 291.

³²⁴ C.G. Jung, *La Guérison psychologique*, *op. cit.*, p. 242.

³²⁵ *Ibid.*, p. 243.

³²⁶ Roudinesco remarque que « l'altérité [est] ce que Derrida appelle *l'événement* au sens fort du terme » (J. Derrida, E. Roudinesco, *De quoi demain...*, Paris : Fayard/Galilée, 2001, pp. 90 - 91).

provoquer un phénomène de transfert, qui surgirait dans le temps du kairos, c'est-à-dire, précisément au moment de l'efficacité de la parole et de l'action : le transfert ferait ainsi événement dans l'expérience spectatorielle.

Correspondant en l'arrivée de quelque chose d'unique et d'individuel, qui ne surgit qu'entre deux personnes particulières au sein d'une relation privilégiée, le transfert pourrait aussi manifester l'accomplissement de l'œuvre d'art, tant il émerge dans un instant kairique. En effet, Constança Marcondes Cesar explique qu'il n'y a pas « seulement un *instant créateur*, un kairos, de l'œuvre d'art, mais aussi une zone kairique à l'intérieur de laquelle le projet artistique s'exprime et s'accomplit »³²⁷. Cet accomplissement pourrait correspondre au potentiel affectif du film alors en mesure de faire événement au sein du spectateur. Au cinéma, cette destinée de l'œuvre pourrait donc se faire par un phénomène de transfert avec le spectateur. En outre, le transfert nécessitant deux sujets entre lesquels il se met en place, l'accomplissement qu'il permet pourrait également provoquer l'individuation du film (cf. chapitre 6). L'instant kairique d'émergence du transfert au cinéma serait donc un moment charnière dans l'expérience spectatorielle, moment lors duquel le spectateur accepterait de se laisser affecter par le film et ainsi, accepterait le transfert avant même qu'il n'ait lieu : comme il faut accepter l'événement³²⁸, le spectateur devrait donc dire oui au transfert sans même savoir qu'il va avoir lieu.

S'il peut se manifester dans l'expérience spectatorielle, le transfert présente néanmoins des différences avec le phénomène émergeant lors de la cure psychanalytique. En effet, au cours de la cure, le transfert ne se réduit pas à son instant d'apparition. Certes, ce dernier est de l'ordre de l'événement, mais une fois qu'on l'a saisi, c'est-à-dire qu'on a attrapé le kairos, le transfert se reproduit, séance après séance, entre deux individus particuliers. À l'inverse, au sein de l'expérience spectatorielle, si un transfert peut se mettre en place, il se manifeste entre un film particulier et un spectateur unique, sans qu'il se répète nécessairement à chaque vision, quand bien même ses effets perdureraient dans la psyché du spectateur. En effet, lors de futures expériences cinématographiques, un phénomène de transfert pourra ou non se manifester. Le cas échéant, il s'agira d'un nouveau transfert puisque l'un des protagonistes aura changé, en l'occurrence le film. En outre, si le spectateur revoit le même film, l'expérience vécue ne sera pas identique une fois sur l'autre, puisque les images ne seront pas inédites dans sa psyché. Par ailleurs, bien qu'un film puisse être vu plusieurs fois, il n'est pas

³²⁷ C. Marcondes Cesar, « Le Kairos artistique », in : *Chronos et Kairos. Entretien d'Athènes*, op. cit., p. 97.

³²⁸ Voir notamment, J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », in : *Dire l'événement est-ce possible ?*, op. cit.

explicitement programmé pour cela, contrairement aux séances de cure psychanalytique qui répondent à une certaine régularité : au sein de l'expérience spectatorielle, le transfert semble donc se réduire à son instant kairique d'apparition.

Enfin, s'imposant tel un événement, le phénomène de transfert pourrait donner lieu à une troisième image. Signification non évidente, cette dernière peut surgir dans toute expérience spectatorielle, quel que soit le film. Une scène tirée d'*Antichrist* et chargée en émotion va servir d'exemple afin d'expliquer ce concept, bien que la troisième image soit indépendante de l'excès affectif compris dans les images.

2.2.3. Apparition d'une troisième image comme événement de l'expérience du transfert au cinéma

Selon Deleuze, dans la théorie psychanalytique, qu'elle soit freudienne ou jungienne, « [t]oute la théorie de la répétition se trouve [...] subordonnée aux exigences de la simple représentation »³²⁹. Pourtant, il semblerait que le transfert, par son effet de répétition impossible, donne naissance à un tiers, c'est-à-dire à la présentation de quelque chose d'inédit, notamment dans l'expérience cinématographique. Alors que l'indomptable dieu grec *Kairos* anéantit le monde « pour le recréer à sa guise »³³⁰, il y apporte quelque chose de nouveau. De la même manière, la répétition du transfert consiste en une réélaboration³³¹, c'est-à-dire en la production³³² d'éléments nouveaux : en tant qu'événement unique et individuel issu d'une relation privilégiée, le transfert correspond à l'émergence d'un tiers, co-créé par les deux individus, dans le champ intersubjectif³³³. La troisième image, dont j'ai dit qu'elle trouvait sa place dans l'espace du corps du cinéma³³⁴, semble aussi émerger comme un événement et pourrait ainsi correspondre au tiers se manifestant dans le transfert. Elle est alors co-créée par le spectateur et le film. Comme l'événement et le tiers émergeant dans le

³²⁹ G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris : Puf, [1968] 2013, p. 137.

³³⁰ E. Moutsopoulos, « Kairos : la mise en l'enjeu », in : *Chronos et Kairos. Entretien d'Athènes*, op. cit., pp. 14-15.

³³¹ M. Schneider, « Temporalité, inconscient et répétition. Du mythe à l'élaboration théorique », op. cit., p. 27.

³³² Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Elaboration », [consulté en ligne le 23/10/2016, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9laboration>].

³³³ « Lorsque l'alliance thérapeutique fonctionne de manière efficace, quelque chose survient entre le client et le thérapeute qu'ils ont co-créé. Techniquement, cela se rapporte à un tiers dans le champ intersubjectif » (« When the therapeutic alliance is working effectively, something comes into being between the client and the therapist which they have co-created. Technically this is sometimes referred to as a third in the intersubjective field », L. Hockley, « The third image. Depth psychology and the cinematic experience », in : *Jung and Films II*, op. cit., p. 142. Je traduis).

³³⁴ Voir chapitre 1, pp. 49-50.

champ intersubjectif lors du transfert, la troisième image, différente pour chacun, est une réponse inattendue à l'activation, par les contenus du film, de contenus inconscients du spectateur.

À propos des trois niveaux d'image, Hockley conclut :

« Parfois, les spectateurs reconnaîtront les émotions et les expériences psychologiques des personnages du film (la première image). Parfois, regardant à l'intérieur du film, ils trouveront des sens plus "profonds" et complexes qui viennent de signifiants sensoriels du film (la deuxième image). Occasionnellement, quelque chose de plus personnel se produit, qui semble proche de ce qui se produit en thérapie où l'acte d'être intensément présent à un autre (dans ce cas un film) facilite les mécanismes de transfert et de contre-transfert »³³⁵.

Ainsi, dans cet instant kairique de surgissement du transfert, la signification psychologique de la rencontre entre le film et le spectateur semble pouvoir se révéler, sous la forme d'une image survenant elle-même d'un transfert. Pour Hockley, le simple fait de regarder un film a un impact psychologique mais sa signification ne devient évidente qu'à travers son étude et son interrogation³³⁶. Relevant ces trois types d'images qui apparaissent simultanément, Hockley évoque la sémiotique barthésienne sans reprendre le concept de troisième sens, présentant pourtant des similarités avec la troisième image.

Afin d'exemplifier ces différents niveaux d'images et de sens, intéressons-nous à une scène émotionnellement très chargée d'*Antichrist*, lors de laquelle le spectateur apprend, par l'intermédiaire du mari, que la femme maltraitait son enfant. Après avoir fait remarquer à la mère que les chaussures de Nick sont inversées sur une photo, l'homme se rend dans la grange afin d'en regarder davantage. Après quelques gros plans mettant en évidence les chaussures du garçon, portées au mauvais pied sur chaque photo, des images mouvantes de la mère chaussant l'enfant apparaissent. À la suite d'un plan rapproché sur les mains et les pieds, la caméra effectue un mouvement vertical afin de recadrer sur le visage de l'enfant pleurant. Par une coupe franche, l'image laisse apparaître un plan rapproché poitrine des deux personnages, face à face de profil. Malgré les gémissements du fils, la mère reste impassible.

³³⁵ « Sometimes viewers will acknowledge the emotions and psychological experiences in the characters in the film (the first image). Sometimes they will, as they look into the film, find "deeper" and more complicated meanings which come from the sensory signifiers of the film (the second image). Occasionally something more personal happens which seems close to what happens in therapy where the act of being intensely present to another (in this case a film) facilitates the mechanisms of transference and countertransference » (L. Hockley, « The third image. Depth psychology and the cinematic experience », in : *Jung and Films II, op. cit.*, p. 142. Je traduis).

³³⁶ « Just as is the case for dreams, cinema's psychological significance becomes apparent when the opportunity is taken to reflect on particular films and their meanings [...] This is not meant to suggest that "just" watching a film has no psychological impact », *Ibid.* p. 135. Je traduis).

Selon Hockley, la première image, c'est-à-dire ce qui est vu à l'écran, correspond au signifiant de la sémiotique. Elle pourrait aussi, selon Barthes, correspondre au premier sens informatif, celui de la communication. Voyant la scène d'*Antichrist*, le spectateur comprend ce qu'il voit : au milieu d'une clairière, la mère met des chaussures à son enfant qui pleure. Cette première image semble également s'apparenter au sens obvie, le deuxième sens qui « vient au-devant » et qui est « prélevé dans une sorte de lexique général, commun des symboles »³³⁷. Le terme symbole désigne alors un élément qui représente quelque chose d'autre, par convention culturelle : il n'est pas à comprendre dans son acception jungienne, c'est-à-dire en tant qu'élément indicible dont les possibilités de signification sont infinies. Quant à la deuxième image, provenant de « l'acte conscient d'interprétation »³³⁸ et donc d'une réflexion sur le film, elle ne saurait correspondre au deuxième sens tant celui-ci se présente naturellement à l'esprit. Dans la scène décrite, bien que ce ne soit pas visible à moins de faire un arrêt sur image, le spectateur comprend que la mère enfle les chaussures de l'enfant en inversant les pieds. En outre, il peut interpréter le comportement de la mère qui ne réagit pas, comme un signe de maltraitance parentale. Une fois ces éléments connus et vus, la culpabilité de la mère tout au long du film peut être comprise différemment : ce n'est plus seulement la culpabilité de n'avoir pu sauver son enfant, celle de ne pas l'avoir vu s'approcher de la fenêtre, mais ce peut être la culpabilité de la longue maltraitance présentée comme responsable de l'accident.

Enfin, la troisième image et le troisième sens, malgré des différences liées en partie à leur champ théorique et d'application, présentent des points communs, qui se retrouvent également dans la notion d'événement. De même que le troisième sens ouvre le champ du film infiniment³³⁹, la troisième image, dans sa potentialité, ouvre le film à des significations psychologiques infinies car elles sont différentes pour chacun. Elle est comme l'événement qui, selon Deleuze, n'a pas de sens mais « est le sens lui-même »³⁴⁰. À l'instar du sens obtus qualifiant le troisième sens, la troisième image pourrait s'imposer comme ce qui vient en trop : non pas qu'elle semble « émoussé[e], de forme arrondie »³⁴¹ et donc obtuse, mais elle peut être comparée à une mauvaise lecture émergeant dans la rencontre individuelle du

³³⁷ R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris : Éditions du Seuil, 1982, pp. 45.

³³⁸ « The second image, I want to suggest, can be thought of as arising from the act of conscious interpretation » (L. Hockley, « The third image. Depth psychology and the cinematic experience », in : *Jung and Films II, op. cit.*, p. 139. Je traduis).

³³⁹ R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III, op. cit.*, pp. 45-46.

³⁴⁰ G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris : Éditions de Minuit, 1969, p. 34.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 45.

spectateur avec le film. De la même manière, le troisième sens « excède la copie du motif référentiel, il contraint à une lecture interrogative »³⁴². Tel l'événement, la troisième image et le troisième sens sont indicibles. Alors que la troisième image est « *tertium non datur* », elle s'impose comme le résultat d'un transfert dans une expérience spectatorielle individuelle. Ainsi, elle comprend inévitablement des éléments inconnus et inconnaissables, c'est-à-dire symboliques. Comme l'événement qui est une question à laquelle seul l'événement peut répondre, la troisième image semble être non objectivable et n'exister que sous sa forme psychique : elle perd son sens absolu dès lors qu'elle est exprimée. Elle s'approche alors du troisième sens qui correspond à un signifié innommable, c'est-à-dire à quelque chose qu'on tente de nommer mais qu'on ne peut décrire car il ne copie rien, il ne représente rien mais s'impose comme « la forme même d'une émergence, d'un pli (voire d'un faux pli) »³⁴³. Ce niveau de la signifiante est « le contre-récit même »³⁴⁴, s'approchant de la « mauvaise lecture »³⁴⁵ à l'origine de la troisième image.

Bien que Barthes propose des exemples d'éléments précis à l'origine d'un sens obtus, ce dernier, à l'instar de la troisième image, semble être bien plus personnel pour être généralisé. Dans la scène d'*Antichrist*, ce troisième sens, qui a quelque chose à voir avec le déguisement visible, pourrait se trouver dans le brin d'herbe au premier plan, entravant légèrement la vue du visage de l'enfant tordu de douleur. Pour Barthes, ce troisième sens se situe où commence un autre langage, défini en tant que langage filmique³⁴⁶. Mais s'il correspond à celui de la troisième image, ce langage ne pourrait-il pas être celui de la psyché ? Il serait alors insaisissable, tel l'événement venant « depuis le passé comme avenir absolu », tant la troisième image, si on la considère comme le résultat d'un transfert, surgit du passé du spectateur et annonce son avenir psychique.

La troisième image advient comme un événement en ce sens qu'elle est en mesure d'affecter émotionnellement le spectateur. Damasio explique que les émotions provoquent des réactions physiques³⁴⁷. Certaines situations du film, similaires à des événements appartenant au passé du spectateur, peuvent entraîner des émotions qui se manifestent dans son corps et

³⁴² *Ibid.*, p. 44.

³⁴³ *Ibid.*, p. 56.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ « ... a type of "misreading" of the film » (L. Hockley, « The third image. Depth psychology and the cinematic experience », in : *Jung and Films II, op. cit.*, p. 133. Je traduis).

³⁴⁶ « ... le filmique est donc exactement là, dans ce lieu où le langage articulé n'est plus qu'approximatif et où commence un autre langage [...] Le filmique, c'est, dans le film, ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée » (R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III, op. cit.*, pp. 58).

³⁴⁷ A. Damasio, *Spinoza avait raison, op. cit.*

surgissent de sa mémoire, elle-même au cœur du phénomène de transfert. Comme l'événement qui « doit être accueilli là où il tombe »³⁴⁸, le spectateur doit accepter les émotions du film et le transfert, avant même qu'il n'ait eu lieu.

Selon Derrida, l'événement suppose

« un certain “oui”, un “oui” à, un “oui” à l'autre qui n'est peut-être pas sans rapport à un “oui” à l'événement, c'est-à-dire un “oui” à ce qui vient, au laisser-venir. L'événement, c'est aussi ce qui vient, ce qui arrive [...]. Il y a un “oui” à l'événement ou à l'autre, ou à l'événement comme autre ou venue de l'autre, dont on peut se demander si justement cela se dit, si ce “oui” se dit ou non »³⁴⁹.

De la même manière, le transfert s'impose aux deux individus qui le vivent, alors que la troisième image s'impose au spectateur. Au sein de l'expérience du film, le spectateur peut décider ne pas se laisser affecter, en ne regardant pas. Mais si un transfert se met en place, il ne peut pas décider de se laisser affecter : dès qu'il regarde, il est inévitablement affecté par le film : il doit dire oui au transfert avant même qu'il y ait l'idée du transfert. Ainsi, la troisième image semble pouvoir agir le sujet qui en fait l'expérience : elle ferait alors événement dans l'expérience spectatorielle. Son étude contribue à interroger la « signification psychologique des films », à la fois personnelle et collective, qui existe « entre les aspects représentationnels et ce qui est dit en termes plus conceptuels »³⁵⁰.

La dimension hétérochronique du cinéma analytique

À travers des thèmes psychanalytiques et par la réflexivité dont il fait preuve, le cinéma analytique dédouble la situation spectatorielle et celle de la cure. Ainsi, il met en évidence certains points communs entre le cinéma et la psychanalyse, notamment entre l'expérience spectatorielle et celle du transfert. Depuis la salle de cinéma, que le caractère hétérotopique approche du lieu de la cure favorisant le transfert, le spectateur est inséré, par la mise en abyme de sa position, dans un espace diégétique également hétérotopique.

³⁴⁸ D. gé Bartoli et S. Gosselin, « La Blessure de l'événement », in : *Multitudes* n°55, 2014/1, p. 111.

³⁴⁹ J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », in : *Dire l'événement, est-ce possible ?*, op. cit., p. 84.

³⁵⁰ « ...to exploring the psychological significance of films in which meaning exists somewhere in the interplay between the representational aspects of cinema and what is signified in more conceptual terms » (L. Hockley, « The third image. Depth psychology and the cinematic experience », in : *Jung and Films II*, op. cit., p. 133. Je traduis).

Dans cet espace doublement hétérotopique, le spectateur se confronte à un mélange de temporalités, passées, présentes, effectives et ressenties. Ainsi, le deuxième trait caractéristique du cinéma analytique correspond à la dimension hétérochronique de la temporalité qu'il implique. Tout comme le temps est au cœur du processus analytique et du transfert, qu'il soit interne à la cure ou qu'il apparaisse lors de toute relation à autrui, les images de cinéma possèdent un caractère hétérochronique. Dans le transfert, la répétition du passé résulte d'un double déplacement, spatial et temporel, permettant ainsi à l'individu qui transfère de trouver un lieu « où des représentations "anciennes" sont actualisées »³⁵¹. Cette répétition « se présente essentiellement comme une injonction à oublier le passé pour en faire du présent, à reporter sur le présent les formes et les prototypes des relations entretenues dans le passé »³⁵². Ainsi, à l'instar du temps ressenti dans le transfert qui correspond à la répétition d'un passé psychique, réactualisé dans un hors temps inclus dans le présent, l'expérience temporelle du spectateur de cinéma est dédoublée, en ce sens que « [l]a mise en intrigue audiovisuelle apparaît donc toujours comme une reconfiguration de l'expérience temporelle censée être vécue par les personnages fictionnels et vécue par le spectateur lui-même »³⁵³.

³⁵¹ J.-P. Lucchelli, *Le Transfert de Freud à Lacan*, Rennes : Pur, 2009, p. 26.

³⁵² J. Sédat, « Le temps à retrouver », *op. cit.*, p. 180.

³⁵³ P. Beylot, *Le Récit audiovisuel*, *op. cit.*, p. 162.

Le cinéma analytique

Par son déplacement spatial et temporel, le transfert implique à la fois une utopie – il est un lieu idéal où l'on actualise une situation fantasmatique – une hétérotopie – dirigé vers le passé, il survient dans un lieu effectif bien qu'il soit psychique – et une hétérochronie – il a lieu hors du temps réel. En effet, le transfert surgit dans un temps déterritorialisé : il survient depuis l'inconscient, corps psychique mémoriel, temporel et non spatial³⁵⁴. Pourtant, l'inconscient semble enraciné dans le lieu physique de la psyché, puisque selon Jung, les archétypes sont comme des matrices structurelles, des emplacements biologiques. Ainsi distingué du corps physique, il n'en est pas moins inséparable et solidaire : pas de corps sans psyché ni de psyché sans corps. À l'instar de son aspect hétérotopique, le caractère hétérochronique du transfert est double. D'une part, il ressort de la confusion des temporalités passées et présentes qui se retrouvent dans les films dont la réflexivité formelle provoque un retour du passé diégétique, et la réflexivité citationnelle donne lieu au retour d'un passé collectif. D'autre part, le passé qu'il actualise est lui-même de nature hétérochronique tant il est psychique, c'est-à-dire fantasmatique et non vécu. En outre, le transfert provoque une double répétition : tout comme le passé se répète à cette occasion, le transfert se répète séance après séance et cure après cure. Sorte de « bulle [...] exclusivement incluse dans l'existence du sujet »³⁵⁵ et reliée à un « temps extra-territorial [et] extra-ordinaire »³⁵⁶, le transfert semble s'imposer dans le temps imprévisible de l'événement : en rupture avec le temps linéaire traditionnel, il surgit dans l'instant présent, hors de la durée, tel un kairós dans la rencontre du spectateur avec les images des films.

³⁵⁴ J. Sédat, « Le temps à retrouver », *op. cit.*

³⁵⁵ V. Medda, « Hétérochronie du transfert », *op. cit.*, p. 139.

³⁵⁶ *Ibid.*

DEUXIEME PARTIE.

LES « PSYCHES-FILMS » DU CINEMA

ANALYTIQUE : UNE CONSTRUCTION

SPATIOTEMPORELLE PROPICE AU

TRANSFERT

Dédoublant des éléments qui se rapportent à la fois à la situation spectatorielle et à la situation transférentielle, tels le caractère hétérotopique de leur espace de projection, mécanique ou psychique et le caractère hétérochronique de la temporalité qu'impliquent les deux expériences, les films étudiés appartiennent à un cinéma analytique. Leurs réflexivités formelle, citationnelle et parfois thématique témoignent de leur caractère introspectif. Les fausses répétitions mettent en évidence des éléments importants tout en réfléchissant sur leur signification, par des modifications au sein de la réitération. La réflexivité citationnelle cinématographique, au travers des répétitions de films antérieurs des réalisateurs au sein de leurs propres œuvres, met en évidence la hantise d'un film par d'autres œuvres influentes. Enfin, les films proposent une analyse de la position spectatorielle à travers sa mise en abyme. Dédoublant la position du spectateur, certains personnages diégétiques témoignent des similitudes de sa situation avec celle de la cure, tant les films sont également sous-tendus par une forte influence psychanalytique.

Toutefois, alors que le transfert se manifeste dans toute relation interpersonnelle, il implique inévitablement la rencontre de deux psychés : interroger son surgissement dans l'expérience spectatorielle présuppose donc d'appréhender le film en tant que psyché. Outre la réflexivité qui lui est inhérente et qui contribue à la mise en évidence de la situation spectatorielle dans ce qu'elle a de propice au transfert, le cinéma analytique favorise la création de « psychés-films ». Ce que je propose de qualifier de « psyché-film » correspond à un film assimilable à l'objectivation d'une psyché en projection, c'est-à-dire que ses contenus psychiques sont rendus visibles à l'écran, comme ils le sont dans des rêves racontés. Néanmoins, concevoir la « psyché-film » ne correspond pas à la simple possibilité d'appréhender le caractère psychique de certains contenus du film. Afin d'être considérée comme un analogon de la psyché selon son modèle jungien, la « psyché-film » implique à la fois une construction spatiale et temporelle de l'œuvre ainsi qu'un inconscient propre au film se révélant notamment par sa constitution figurale. Ainsi, le film peut évidemment être vu comme une fiction qui raconte une histoire, mais la construction spatio-temporelle globale et la constitution figurale de la « psyché-film » doivent favoriser son interprétation en tant qu'objectivation d'une psyché en projection. Cette deuxième partie va se limiter à l'analyse des spécificités temporelles et spatiales des films étudiés en tant que « psychés-films ». Ces films ne se limitent pas au dédoublement des situations psychanalytique, spectatorielle et transférentielle. Alors qu'elle réactive le passé, la temporalité offerte par leurs images est assimilable à celle du conscient et des inconscients personnel et collectif. Se déroulant en huis clos, tout leur espace diégétique peut être envisagé comme un espace mental, favorisant la mise en place de mécanismes relationnels d'identification, d'introjction et de projection qui entrent en jeu dans le transfert.

Chapitre 3. Construction temporelle des « psychés-films » : la temporalité de l'inconscient au sein des images

Pénétrant le château à la recherche de Veronika Vogler, Johan se confronte à ses démons intérieurs, dessinés et racontés auparavant. Il y rencontre une vieille putain qui jacasse, un homme-oiseau, une vieille femme qui arrache son visage, etc. Fantasma le plus effrayant de Johan, l'Homme-Oiseau est présenté comme le négatif du Papageno de *La Flûte enchantée*. Ainsi, cette séquence¹ de *L'Heure du loup* établit un parallèle avec l'opéra de Mozart, écouté dans une scène antérieure. Seul, noyé dans une nuit sans fin, tourmenté par d'abominables démons, Johan est alors comme Tamino demandant, dans une scène « où culmine [son] découragement »² : « Nuit éternelle, quand donc te dissiperas-tu ? Quand mes yeux verront-ils la lumière ? »³ La séquence de *L'Heure du loup* peut alors rappeler les épreuves de Tamino pour entrer dans le Temple de Sarastro : désespéré, Johan finit par trouver Veronika Vogler, morte puis ressuscitée. Cette séquence d'initiation au château renferme des éléments qui présentent des caractéristiques de l'inconscient dans son acception jungienne. D'une part, les fantasmes de Johan, mis en scène sous la forme de personnages diégétiques inédits, peuvent s'apparenter à des contenus appartenant à un inconscient personnel. D'autre part, la référence assumée à *La Flûte enchantée*, opéra inspiré de nombreux éléments mythologiques, et dont Bergman réalisera quelques années plus tard, en 1975, une adaptation cinématographique bien que très théâtrale, peut témoigner de la présence de contenus appartenant à un inconscient collectif.

La présence de contenus assimilables à ceux d'inconscients, personnel et collectif, particuliers aux films, se manifeste dans les autres œuvres. Outre la réactualisation d'événements passés par la parole de personnages, la construction narrative temporelle des films, interrompant parfois une chronologie linéaire par un retour inévitable du passé pourtant inédit pour le spectateur, semble relever d'une temporalité assimilable à celle de l'inconscient personnel, notamment au travers de flash-back uniques n'apparaissant qu'une seule fois dans le film, et d'éléments de la composition des images. Par ailleurs, certains

¹ Time code de l'extrait de *L'Heure du loup* : 1 : 01 : 37 – 1 : 16 : 30.

² E. Törnqvist, « Le rôle de la musique dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman », in : *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*, n° 31, 2007 [consulté en ligne le 08/11/2016, URL : <http://afas.revues.org/1499>], p. 5.

³ Voir le livret de *La Flûte enchantée* [consulté en ligne le 15/11/2016, URL : http://laurentremise.typepad.fr/files/livret-mozart_diezauberflote-1-1.pdf].

contenus font directement référence à l'inconscient collectif, telles l'utilisation des quatre éléments, l'actualisation de mythes, les références historiques ou encore les références artistiques multiples.

3.1. Le passé raconté : la « psyché-film » se confie

Alors que la parole peut être révélatrice de désirs, de traumatismes et de situations inconscientes, elle est centrale en psychanalyse, discipline également connue sous le nom de thérapie par la parole⁴. Dans les films étudiés, l'actualisation d'épreuves traumatisantes se fait parfois par la parole des personnages qui racontent des situations appartenant au passé diégétique. Les traumatismes ainsi dévoilés pourraient appartenir au film entier, soit à la « psyché-film », qui s'exprimerait alors face au spectateur par la bande-son et les mots, comme le ferait un analysant en cure. Certes, toute la narration audiovisuelle d'un film, dépendant des multiples temporalités, du récit, de l'histoire et de la projection, correspond à son discours reçu par le spectateur. Dans *Nymphomaniac*, tout le récit de Joe est illustré par des images de flash-back qui correspondent à la visualisation de ses souvenirs et fantasmes, à travers une confusion des subjectivités de Joe et de Seligman : comme en témoignent certains effets embrayeurs des flash-back qui seront étudiés ultérieurement, les deux personnages semblent être à l'origine de ces images qui pourraient donc participer au récit d'une identité unique. Cependant, dans certaines œuvres, la réactualisation du passé par la parole, privée d'images de ce passé, met en évidence le parallèle entre la situation spectatorielle et celle du transfert : n'ayant pas fait l'expérience de ce que lui raconte l'autre – film ou analysant – le spectateur, comme l'analyste, ne peut que se l'imaginer. En outre, les éléments visuels associés aux paroles contribuent parfois à l'interprétation du film en tant que « psyché-film » tant ils peuvent témoigner de la fusion des personnages entre eux.

3.1.1. La parole d'Alma dans *Persona* : contamination visuelle du présent par le passé

Parfois, la parole du passé est accompagnée d'images du présent diégétique qui actualisent le passé. Dans *Persona*, le monologue logorrhéique d'Alma s'apparente à une thérapie par la parole. L'infirmière se confie à Elisabet, notamment lorsqu'après avoir évoqué

⁴ L'expression « *talking cure* » a été inventée par Anna O. lors de sa cure avec Freud. Voir S. Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse* (1909), Paris : Payot, 1965, p. 9.

un premier amour et prétendu qu'elle n'avait jamais trompé son fiancé malgré les nombreuses occasions, elle raconte son adultère et l'avortement qui a suivi. Ce récit est le dernier d'une suite de plusieurs confidences à la fin desquelles Alma s'écrit : « Peut-on n'être qu'une seule et même personne à la fois ? Je veux dire, étais-je deux personnes ? » Signes évidents du dédoublement, ces confessions annoncent la fusion des deux femmes et la possibilité d'appréhender le film comme une unité psychique composée d'instances multiples.

Lorsqu'Alma entreprend le récit de son adultère⁵, les deux femmes partagent le même plan. Elisabet est à demi allongée sur le lit, dans l'arrière-plan, alors qu'Alma est filmée de profil, dans un fauteuil au premier plan. L'infirmière raconte un après-midi de vacances durant lequel elle s'est rendue sur une plage, sans son fiancé. Elle y rencontre une autre femme, prénommée Katarina. Alma se remémore de nombreux détails tels les chapeaux qu'elles portaient et l'huile solaire de laquelle elles s'enduisaient. Nues sur la plage, les deux femmes remarquent deux jeunes garçons qui les observent. Le plan change pour ne plus filmer qu'Alma en plan rapproché épaule, lorsqu'elle raconte comment Katarina a invité les garçons à s'approcher. Le recadrage répond à la tension ressentie par l'infirmière et transmise au spectateur, par le récit oral. Ainsi, le plan resserre le cadre sur Alma, s'approchant de ses émotions qui sont alors également exprimées par le montage. Continuant son récit, Alma est de plus en plus gênée alors qu'elle raconte son adultère et le plaisir qu'elle a éprouvé.

Actualisant partiellement l'événement raconté oralement, les choix esthétiques témoignent aussi de l'unité psychique du film en tant que « psyché-film ». En effet, la narration de cette aventure est ponctuée de plusieurs recadrages qui associent Elisabet à Katarina quand ils ne mettent pas l'emphasis sur les propos d'Alma. Ainsi, lorsque l'infirmière évoque Katarina, l'image d'Elisabet apparaît à plusieurs reprises : comme Katarina regardait Alma et l'un des garçons, Elisabet, impassible, regarde fixement dans la direction d'Alma. À la fin de la scène, Elisabet est filmée en position allongée à côté d'Alma, rappelant encore la description de Katarina. Enfin, Elisabet dévoile sa bouche, jusque-là cachée par sa main, lorsqu'Alma explique que Katarina a pris l'un des garçons « dans sa bouche ». Malgré son absence, Katarina est rendue visible par la présence d'Elisabet. En outre, lors des plans demi ensemble, la comédienne est positionnée dans l'arrière-plan suivant l'axe d'une diagonale supérieure partant de la tête d'Alma (figure 8) : elle est présentée comme un élément du passé, projeté depuis la psyché d'Alma, en particulier si elle offre une incarnation à Katarina.

⁵ Time code de l'extrait de *Persona* : 00 : 27 : 11 – 00 : 32 : 40.

Lors du dernier plan de la scène, une coupe franche provoque une courte ellipse laissant apparaître les deux femmes, allongées côte à côte. Expliquant que son fiancé et elle ne voulaient pas d'enfant à cette époque, Alma évoque douloureusement son avortement. Elle cache alors de son bras les yeux d'Elisabet : les deux femmes n'ont plus qu'un seul regard, celui d'Alma, témoignant des sentiments de honte et des envies d'avortement qu'elles ont un jour ressentis (figure 9). Ces sentiments ont ensuite évolué : alors qu'Alma regrette son avortement, Elisabet pourrait regretter de ne pas avoir avorté. En ne laissant pas voir l'action qui les rapproche, l'ellipse offre immédiatement une figure fusionnée d'Alma-Elisabet qui n'a qu'un seul regard et qu'une seule parole.

Au cours de cette scène, la parole d'Alma actualise l'épisode de la plage. Ce discours est aussi réactualisé par le cadre et les positions des femmes. La combinaison des différents plans et l'ellipse précédant les larmes d'Alma insistent sur les éléments importants, témoignant aussi des débordements émotionnels, non seulement d'Alma mais du film entier, comme unité psychique : les associations d'Elisabet à un souvenir d'Alma (Katarina) et des regards d'Elisabet et d'Alma favorisent l'interprétation du film en tant que « psyché-film ». Les instants-clefs sont soulignés par les choix de montage et donc par le film entier alors qu'Elisabet est associée à Katarina, objectivant ainsi un élément du récit pourtant présenté comme celui d'un passé connu seulement d'Alma. Ainsi, face à la scène, le spectateur doit imaginer l'épisode raconté oralement par Alma et pourtant dissimulé dans l'image sous les traits d'Elisabet offrant une présence au souvenir de Katarina. Cela peut alors témoigner de l'unité psychique des deux personnages, partageant et participant à un même souvenir, l'une par la parole et l'autre par l'image. Ainsi, ce n'est pas seulement Alma qui raconte l'événement, mais le film entier, en en rendant perceptible certains éléments et en y incluant les deux femmes : à travers les images du présent, Elisabet est inséré dans le souvenir, ce qui encourage à interpréter les deux femmes comme les instances d'une même unité psychique que serait la « psyché-film ».

En outre, la thérapie par la parole peut également être celle d'Elisabet : bien qu'elle refuse de parler, les sentiments qu'elle nourrit envers son enfant sont évoqués par Alma lors de la séquence dédoublée. Cette séquence offre un autre indice concernant l'unité psychique des deux femmes, associées et opposées dans ce monologue acerbe et virulent, joué deux fois. Ces deux séquences se font écho, traduisant le traumatisme de chacune des femmes vis-à-vis de la maternité. L'avortement d'Alma est alors présenté comme le meurtre désiré de l'enfant d'Elisabet et le traumatisme qu'il induit est commun au film entier, alors appréhendé comme

une « psyché-film ». En effet, Alma formule verbalement le désir d'Elisabet d'avoir « un bébé mort-né », alors qu'elle-même est incapable d'exprimer son amour pour les enfants, arrêtant sa phrase au beau milieu⁶. Elle est alors associée à Elisabet par son mutisme. Tout le film interroge cette question de la maternité, liée à celle de la sexualité qu'il faut assumer : l'avortement d'Alma est mis en parallèle avec l'enfant mal-aimé d'Elisabet alors que le récit de l'aventure sexuelle adultère à plusieurs trouve un écho dans la lecture de la lettre du mari d'Elisabet, narrant une relation sexuelle dans les bois. Annonçant « le viol psychique que subit par la suite l'infirmière de la part de sa compagne »⁷, la scène de confessions d'Alma fait écho à la séquence dédoublée à la fin de laquelle la fusion des deux femmes est rendue manifeste par les demi-visages unis en split-screen. Alors que les deux femmes ont connaissance des secrets de l'autre (par son attitude et ses positions dans l'image, Elisabet participe au souvenir d'Alma qui, elle, connaît les sentiments passés et présents d'Elisabet vis-à-vis de sa maternité), les deux femmes partagent les mêmes souvenirs d'événements auxquelles elles n'ont pas toujours assisté. Elles pourraient ainsi appartenir à la même psyché que serait le film entier, c'est-à-dire la « psyché-film ».

3.1.2. Les surimpressions et les inserts extradiégétiques comme appels à une autre mémoire dans *Nymphomaniac*

Dans le cas de *Nymphomaniac*, malgré la structure narrative du film, le passé n'est pas toujours figuré par des images en mouvement l'actualisant visuellement à l'écran. Il arrive que certaines images n'apparaissent qu'après quelques dizaines de secondes de récit de Joe. D'autres images apparaissent en surimpression sur les plans du présent, illustrant les propos de Seligman. La surimpression superpose alors des temporalités présentes et passées, rappelant la mise en scène de *Persona* bien que les manifestations visuelles soient plus directes. Ainsi, lorsque Seligman compare la situation de Joe, qui ne ressent plus de plaisir sexuel, à un paradoxe de Zénon, la surimpression de dessins illustrant l'histoire d'Achille et la tortue apparaît. Fixes, les dessins font référence au passé en ce sens qu'ils illustrent une théorie présocratique. Ce paradoxe vise à expliquer la situation passée racontée et vécue par Joe. D'autres surimpressions, introduites par Seligman sur des images du passé de Joe, encouragent à considérer le film comme une « psyché-film » : les images mélangent les

⁶ Après avoir dit à Elisabet, « tu désires avoir un bébé mort-né », Alma finit par se défendre de leur ressemblance, s'écriant « Je ne suis pas comme toi ! [...] J'aime ... ».

⁷ S. Roux, *La Quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman*, op. cit., p. 92.

subjectivités des deux personnages, celle de Joe par la visualisation du passé connu d'elle seule ; et celle de Seligman à travers les illustrations de ses commentaires. Ces derniers engendrent parfois des inserts extradiégétiques. Par exemple, le récit du premier orgasme spontané de Joe à douze ans est interprété par Seligman comme une version blasphématoire de la Transfiguration de Jésus sur la montagne, « l'un des passages les plus sacrés de l'Église d'Orient, quand le corps du Christ [*the humanity of Christ*] est illuminé par la lumière divine de l'éternité ». Pendant que Seligman explique sa comparaison, un recadrage de *La Transfiguration* de Raphaël⁸ est inséré entre les images du présent (figure 122). Réactualisé par la parole, le passé est aussi visualisé. En tant qu'objet d'art préexistant, la toile est renouvelée à l'image, et ce d'autant plus qu'elle est recadrée. Mais cette visualisation n'actualise pas l'événement passé, supposé réel, comme le font les images en mouvement. Seligman identifie ensuite les deux femmes apparues à Joe : Valeria Messalina, « la plus célèbre nymphomane de l'histoire » et la putain de Babylone. À son évocation, un insert extradiégétique d'une photographie d'une statue de Messalina⁹, aussi connue sous le nom d'*Augusta meretrix* (putain impériale) est visible (figure 123). Seligman explique que « [c]ette image vient d'une statue du Louvre ». Mais l'image en question n'est visible que pour le spectateur : l'insert extradiégétique, appartenant bien au film, est présenté par un personnage diégétique comme si l'image lui était visible. Cela fournit un signe supplémentaire à l'interprétation de *Nymphomaniac* en tant que « psyché-film », puisque tous les contenus du film sont potentiellement connaissables pour les autres éléments du film que représentent les personnages. Enfin, un troisième insert extradiégétique présente un gros plan sur *La Putain de Babylone*¹⁰, réalisée par William Blake (figure 124).

Ainsi, les nombreux commentaires érudits de Seligman font souvent référence à un passé culturel et mythique, c'est-à-dire collectif. Fixes, ces images sont insérées comme des images d'un passé achevé : elles actualisent le passé en tant que passé. Tout en les séparant de l'univers diégétique concret de Seligman et Joe, les images actualisent des éléments culturels, que peut connaître le spectateur. La vision de ces images peut réactiver leur souvenir dans son

⁸ Dernier tableau inachevé peint par Raphaël entre 1518 et 1520, *La Transfiguration* (huile sur bois, 405 x 278, Pinacothèque de la cité du Vatican) se compose de deux segments narratifs. La partie inférieure représente le miracle de l'enfant possédé alors que la partie supérieure figure la Transfiguration sur le mont Thabor. Le Christ lévite devant des nuages illuminés, aux côtés de Moïse et Elie. La reproduction insérée dans *Nymphomaniac* est coupée, ne laissant apparaître que la partie supérieure.

⁹ La statue de l'Impératrice Messaline (vers 45 ap. J.-C., marbre, h : 1,95 m, Paris, Musée du Louvre) représente l'épouse de l'empereur Claude, et leur fils Britannicus.

¹⁰ *La Putain de Babylone* (1809, aquarelle, plume et encre, 26,6 x 22,3, Londres, British Museum).

esprit. Ainsi, le spectateur assiste au récit du film, tout en étant dans une position similaire à celle de l'analysant, dont les contenus psychiques sont amenés à la conscience.

3.1.3. Double subjectivité du souvenir de Johan dans *L'Heure du loup*

La réactualisation du passé par la parole peut aussi faire appel à un passé antérieur au film, lorsque le récit du passé personnel d'un personnage diégétique fait référence à un passé plus ancien. Dans *L'Heure du loup*, outre le récit du prologue et de l'épilogue prononcé par Alma et se présentant comme la répétition orale d'un passé qui sera visible dans la suite du film, la réactualisation d'un passé diégétique est mise en scène par la parole de Johan. Comme dans *Persona*, ce récit du passé n'est pas visualisé. La scène place alors le spectateur dans une position proche de celle d'un analyste en cure : il doit imaginer ce qui lui est raconté. Au cours d'une nuit, Johan confie à Alma un événement traumatisant de son enfance :

« C'était une sorte de punition. On m'enferma dans la penderie. Pas un bruit, et le noir. J'étais terrorisé et je cognai dans la porte. On m'avait dit qu'un petit homme vivait dedans, qui rongeaient les orteils des enfants pas sages. Cessant de cogner, j'entendis un bruit... Je crus que mon heure était venue. Paniqué, je me mis à grimper sur les étagères. Essayant de me hisser, je fis dégringoler les vêtements. Je perdis prise et tombai. Je luttais contre cette créature et hurlai... demandant pardon ! Enfin la porte s'ouvrit et je sortis à la lumière. Mon père dit : "Ta mère m'assure que tu regrettes." Je criai : "Oui, pitié !" "Va sur le sofa" me dit-il. J'allai sur le sofa vert de sa chambre, empilai les coussins, puis allai chercher sa canne, baissai mon pantalon, et me penchai sur les coussins. Père dit : "Combien de coups as-tu mérités ?" Je répondis : "Le maximum." Il me frappa, fort, mais c'était supportable. À la fin, je me tournai vers ma mère et demandai : "Me pardonnes-tu ?" Elle pleura et dit : "Oui, bien sûr." Elle me tendit la main, que j'embrassai... »

Lors de ce récit, le plan est fixe. Alma se situe dans l'arrière-plan, de profil, dans l'espace laissé libre par le corps en plan rapproché poitrine de Johan, de face au premier plan (figure 47). Le visage d'Alma se dessine sur la vitre, laissant apparaître son œil droit brillant. Bien que Johan soit de face, seul le quart supérieur gauche de son visage est visible : l'éclairage latéral noie dans l'obscurité la moitié gauche de son visage et l'ombre de sa main, dont les doigts sont posés sur le haut de sa pommette, cache le bas de la moitié droite de son visage. Ainsi, les deux visages se complètent : l'un offre son œil droit, l'autre son œil gauche et alors que la bouche de Johan, dont on entend la voix, est invisible, celle d'Alma, pourtant muette, apparaît à l'écran. En outre, à la fin du récit, Alma est filmée de face et cache son visage de ses mains, rappelant les gestes de Johan au cours de ses confessions.

En plus d'assimiler les deux personnages l'un à l'autre à travers une esthétique bergmanienne courante, le récit de la punition subie par Johan actualise un souvenir d'enfance de Bergman, relaté dans *Laterna Magica*. Bergman y raconte notamment une « punition spontanée, pour un enfant qui avait peur dans le noir »¹¹ : on l'enfermait dans une penderie dans laquelle vivait, selon la cuisinière, « un petit être qui mangeait les doigts de pied des enfants désobéissants »¹². Le récit de Johan peut alors être interprété par le spectateur, qui n'en a pas fait l'expérience réelle ou visuelle, comme un souvenir subjectif et romancé de Bergman à travers un personnage diégétique qu'il a créé.

En tant qu'autobiographie, *Laterna Magica* est un « [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »¹³, et suppose que Bergman établisse un pacte autobiographique avec son lecteur. Opposé au pacte de fiction, ce concept de Philippe Lejeune suppose que tout auteur d'autobiographie noue un pacte implicite avec le lecteur, selon lequel il s'engage à se montrer tel qu'il est réellement, sans mensonges. Face à *L'Heure du loup* qui n'est pas une autobiographie, ce pacte n'a pas lieu d'être. Par ailleurs, publié en 1987, *Laterna Magica* est postérieur à la réalisation de *L'Heure du loup* : l'anecdote ne devient un souvenir que le spectateur considère comme réel qu'après la publication de l'autobiographie. Cependant, le spectateur actuel peut avoir connaissance de la subjectivité multiple du souvenir qui lui octroie une dimension collective. En effet, le souvenir raconté appartient à la fois à la subjectivité de Bergman, à celle de Johan comme *alter ego* de l'auteur et à celle du film entier, soit de la « psyché-film » s'adressant au spectateur. Le souvenir est raconté et non montré, insistant sur le caractère lacunaire de la mémoire qui révèle ce dont elle se souvient et qu'elle a parfois arrangé : la mémoire peut faire défaut et corrompre le pacte. La référence autobiographique insiste donc sur la dimension construite des souvenirs, qu'ils soient racontés en cure ou non. En effet, le souvenir de Johan est remémoré subjectivement par le personnage construit par Bergman dont le souvenir est romancé dans *L'Heure du loup* et dans *Laterna Magica*. De la même manière, le récit raconté n'est pas imagé car il est impossible de mettre en scène un passé réel sans le modifier visuellement. Ainsi, le souvenir de Bergman ne peut être vu. La nature autobiographique du souvenir souligne la dimension subjective des images cinématographiques malgré leur caractère visuellement objectif. Le souvenir appartient à une subjectivité double, à la fois extérieure à la

¹¹ I. Bergman, *Laterna Magica*, op. cit., p. 19.

¹² *Ibid.*, pp. 19-20.

¹³ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil, 1975, p. 14.

diégèse – celle de Bergman – tout en y étant insérée à travers Johan. Par ailleurs, Alma et Johan sont associés l'un et l'autre par les choix esthétiques : la subjectivité de chacun d'eux forme alors une unité. Ainsi, le souvenir peut être celui de la « psyché-film », c'est-à-dire un souvenir partagé par les différentes subjectivités qui la composent. Cette idée est accentuée par d'autres scènes témoignant du savoir d'Alma à propos d'éléments que seul Johan devrait connaître (*cf. infra*).

3.1.4. Remémoration d'images antérieures : l'accident d'*Antichrist* et le rêve de *Melancholia*

Alors que la réactualisation du passé par la parole d'un personnage peut se produire sur des images du présent, elle peut néanmoins faire référence à d'autres images, visibles différemment à un autre moment du déroulement du film. Le spectateur est encore placé dans la position de l'analyste qui doit imaginer ce qui lui est raconté, mais il est également dans une position similaire à celle de l'analysant : il se souvient d'images, dont il a précédemment fait l'expérience par la vue mais qui sont modifiées par le récit. Le spectateur se souvient donc d'un événement un peu différent de celui auquel il a assisté, comme l'analysant répète un passé modifié, notamment par le double déplacement – de temps et de personne – inhérent au transfert. Répétant dans son esprit la scène vue précédemment, le spectateur répète ce qu'il a enregistré consciemment et inconsciemment : il est comme l'analysant qui raconte un souvenir, reconstitué par sa subjectivité.

Ainsi, dans *Antichrist*, lors d'un dialogue avec son mari, la femme hospitalisée exprime sa culpabilité au sujet de la mort de leur fils. Leurs positions au sein des plans, les choix d'échelles et le montage annoncent progressivement l'unité psychique des deux personnages. Avant le récit de la femme, ils ont été liés par des plans de leurs mains enlacées ou encore par des mouvements de caméra leur permettant d'appartenir aux mêmes plans sans qu'ils soient dans les mêmes images. Le récit débute par une série de champs-contrechamps entre des plans rapprochés épaulement de la femme de profil à la droite du cadre et de l'homme, de face à la gauche du cadre (figure 70). Bien qu'ils soient dans des plans séparés, les personnages offrent chacun une place à l'autre par le vide laissé dans leurs plans : l'espace d'accueil de l'autre, même invisible, est toujours présent. La scène se poursuit par un gros plan de la femme de face à droite, sur lequel l'homme est en amorce de dos et flou, à la gauche du cadre (figure 71). Les personnages partagent donc le même plan, mais l'homme n'est qu'une masse floue et sans visage : la mise au point permet aussi de ne faire exister

qu'un seul personnage dans le visible. Enfin, la scène se termine par un plan rapproché épaulé des deux personnages, lui à gauche d'abord de profil, puis de face, elle à droite de profil (figure 72). Après quelques mouvements, les acteurs se retrouvent face à face, leurs têtes penchées l'une vers l'autre (figure 73). La combinaison d'un personnage de face et d'un autre de profil rappelle les compositions bergmaniennes, en particulier la scène du récit de Johan dans *L'Heure du loup*, bien que la lumière d'*Antichrist* ne soit pas aussi dure. Les deux profils face à face rappellent, quant à eux, une image de *Persona*, sur laquelle les deux femmes prenaient des positions similaires (figure 10). Ainsi, ces images d'*Antichrist* pourraient s'approcher d'une étude visuelle, définie par Nicole Brenez comme

« une rencontre frontale [...] un face à face entre une image déjà faite et un projet figuratif qui se consacre à l'observer, autrement dit [...] une étude d'image par les moyens de l'image elle-même »¹⁴.

Remployant les échelles de plan – gros plans et plans rapprochés –, les positions des personnages dans le cadre – de face et de profil – et l'absence de profondeur de champ de la scène typiquement bergmanienne de *L'Heure du loup*, cette scène d'*Antichrist* traite aussi du thème de la maternité¹⁵. L'enfant décédé et maltraité par la femme peut évoquer l'enfant tué par Johan dans *L'Heure du loup*, ou le manque d'amour maternel d'Elisabet Vogler et l'avortement d'Alma, mis en parallèle avec le désir de meurtre de l'enfant, et son accomplissement, dans *Persona*. La scène questionne aussi le thème du couple, de sa complémentarité ou de son incommunicabilité. En tant qu'étude visuelle, les images pourraient interroger la construction des « psychés-films » bergmaniennes. Ces dernières sont constituées par opposition et fusion de personnages complémentaires. Alors que dans les films de Bergman, les personnages fusionnent dans les mêmes plans, dans *Antichrist*, leur opposition est mise en évidence à travers leur séparation par le cadrage : chaque position du personnage dans le cadre offre une place à l'autre pour fusionner. L'image permet donc de fusionner les personnages entre eux, en offrant toujours une place pour l'autre dans les plans de l'un. Mais elle permet aussi de les opposer dans leur complémentarité : filmés dans les mêmes types de plans, lorsque l'un est de dos ou flou alors que l'autre est visible de face, les deux personnages ne semblent pas pouvoir avoir simultanément une identité propre, ce qui peut être interprété comme un signe de leur unité psychique. Les choix esthétiques des images

¹⁴ N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p. 313.

¹⁵ Les thèmes de la maternité (*Le Silence*, *L'Heure du loup*, *La Honte*), de l'avortement (*Ville portuaire*, *La Soif*, *Au seuil de la vie*, *Persona*) de l'amour maternel (*Persona*, *Sonate d'automne*, *Fanny et Alexandre*), de l'abandon (*Crise*, *Un été avec Monika*) et de la perte de l'enfant (*Il pleut sur notre amour*, *La Prison*, *Une passion*, *Cris et chuchotements*) sont récurrents dans les œuvres de Bergman.

insistent sur la complémentarité des personnages et donc sur la possibilité d'appréhender le film en tant que « psyché-film » dans laquelle deux archétypes opposés (les structures de l'inconscient) se confrontent tout en étant fusionnés par le fait qu'ils appartiennent à la même psyché (cf. chapitres 5 et 6).

Cependant, l'étude visuelle comme elle est définie par Brenez semble nécessairement intentionnelle. Or, il ne semble pas que Lars von Trier ait assumé ce remploi *in re*¹⁶ d'Ingmar Bergman, bien que ces images d'*Antichrist* travestissent une esthétique bergmanienne en général. Si la reprise n'apparaît que de l'interprétation du spectateur, la scène pourrait comprendre des caractéristiques du *remake* secret, sans pour autant en être un. Selon Marie Martin, le *remake* secret « ne se soucie d'aucune intentionnalité »¹⁷ et se situe « à l'intersection fluctuante et complexe entre création auctoriale et création spectatorielle, consciente ou non »¹⁸ : il « s'origine dans un double acte de spectature, puisque l'auteur du *remake* est avant tout spectateur de l'original »¹⁹. Cependant, contrairement aux images d'*Antichrist*, le *remake* secret correspond à la réécriture d'un « film entier » et non d'« une scène traumatique » et il « ne peut se penser que dans un double regard sur l'histoire globale du cinéma et les désastres intimes et historiques du XX^e siècle »²⁰. À travers la reprise d'éléments d'une esthétique bergmanienne, ces images d'*Antichrist* rappellent notamment *Persona* – pour le thème de l'enfant perdu – et *L'Heure du loup* – par la circulation de figures formées par la position du corps des acteurs. Ainsi, certaines images d'*Antichrist* proposent une « reconfiguration des traumas »²¹, à travers la relation non pas d'un mais de plusieurs films matriciels dont certains effets sont transposés par un film second. En outre, révélant un trauma initial qui n'est pas lié aux catastrophes historiques du XX^e siècle, *Antichrist* ne correspond donc pas à un *remake* secret. Néanmoins, questionnant la constance ou la défaillance de l'amour maternel, la scène fait appel à la dimension collective de l'inconscient, dont l'un des principaux archétypes est la Grande Mère, à la fois nourricière bienfaitrice et malfaisante destructrice. Les ressemblances avec des plans bergmaniens, qu'elles soient

¹⁶ Selon Brenez, le remploi *in se*, un remploi de la chose elle-même, par opposition au remploi *in re* qui correspond à un pillage de style (N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit. pp. 313-335).

¹⁷ M. Martin, « Présentation », in : *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 25, n°2-3, 2015, p. 8.

¹⁸ *Ibid.* Je souligne.

¹⁹ M. Martin, « Le *remake* secret : généalogie et perspectives d'une fiction théorique », in : *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 25, n°2-3, 2015, p. 16.

²⁰ M. Martin, « Présentation », in : *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, op. cit., p. 11.

²¹ *Ibid.* p. 7.

volontaires ou non, participent à l'interprétation du film en tant que « psyché-film » : à l'instar des films de Bergman, *Antichrist* est formé par des personnages associés l'un à l'autre, comme les différentes instances d'un même individu que serait la « psyché-film ».

Par ailleurs, le récit de la femme correspond à un passé qu'elle imagine mais auquel le spectateur a assisté lors du prologue. En effet, la femme révèle au mari certains détails auxquels elle n'a pas pu assister la nuit de l'accident. Ainsi savait-elle que l'enfant sortait de son lit pour aller se promener, mais contrairement au spectateur qui l'a vu faire, elle n'a pas assisté à l'événement. Elle ajoute des détails supposés, concernant l'état d'esprit de l'enfant, seul et désorienté, avant l'accident. En tant que souvenir imaginé par la femme et pourtant visualisé au cours du prologue, ce récit participe à l'interprétation du film en tant que « psyché-film » : instance de la « psyché-film » qui renferme cet événement comme contenu psychique, la femme le connaît même si elle n'y a pas assisté dans une réalité extérieure. L'événement raconté n'est pas actualisé dans les images au moment de leur récit. Alors que le spectateur entend le discours de la femme, le souvenir du prologue est rappelé à sa mémoire. À l'inverse du couple qui imagine ce qui s'est produit et ce que la femme raconte, le spectateur se souvient, plus ou moins confusément, des images auxquelles il a assisté. Ainsi, le spectateur est à la fois dans une situation d'analyste, écoutant le récit du film, et dans une position d'analysant, dont les souvenirs sont ramenés à la conscience.

Dans *Melancholia*, le récit du rêve de Justine fait aussi appel aux images du prologue et donc aux souvenirs du spectateur. Lors de la scène, Claire rejoint Justine dans la chambre de Léo. Au cours de leur discussion, les deux femmes sont rarement dans le même plan. Reprenant les choix esthétiques d'*Antichrist*, lorsque les personnages partagent la même image, l'une est visible alors que l'autre est partiellement cachée par un objet, ou de dos en amorce, sombre et floue (figure 96). Ainsi, les deux femmes sont complémentaires, comme le confirmera leur interprétation en tant que figure archétypique (cf. chapitre 5). Allongée, les yeux fermés, Claire raconte son rêve : « Je marche péniblement à travers du fil gris laineux. Il me colle aux jambes. Il est vraiment lourd à traîner ». Ce souvenir est celui d'un rêve pour le personnage, et celui des images du film pour le spectateur. Ce dernier est placé à la fois dans la position de l'analyste – à l'instar de Claire face à Justine qui raconte son rêve telle une analysante en cure – et dans celle de l'analysant – comme la « psyché-film » à travers le personnage, le spectateur se souvient du rêve du film dont il a fait l'expérience visuelle et émotionnelle. Cependant, le récit n'étant pas celui du spectateur, c'est bien le film qui raconte

son rêve en l'interprétant. Dans une posture d'analysant, le film s'analyse lui-même tout en s'offrant à l'analyse du spectateur.

Dans ces cinq cas de réactualisation du passé par la parole, des événements douloureux, parfois traumatisants, sont racontés. Dévoilés par la « psyché-film », ils ne sont pas directement visibles au moment de leur expression orale : à travers la bande-son et les mots, le film s'exprime face au spectateur, comme le ferait un analysant en cure. Ainsi, la réactualisation du passé par la parole d'un personnage est un élément favorisant l'expression de la « psyché-film » : dans le cas de la confession non visualisée d'un seul personnage, la situation dédouble celle d'une cure psychanalytique – le personnage se confie à l'autre tandis que la « psyché-film » se confie au spectateur. À l'instar de l'analyste qui n'a pas assisté aux événements racontés, le spectateur ne connaît de ce que le film-analysant a vécu, que ce qu'il accepte de lui dire par les mots. Ainsi, s'ajoutant à la mise en scène d'une situation diégétique rappelant une situation de cure, les confessions de certains personnages créent une situation propice au transfert.

Parfois, des éléments cinématographiques offrent néanmoins une visualisation de l'événement raconté. Alors que les subjectivités sont mélangées, les confessions peuvent être considérées comme celles du film entier et non d'un personnage particulier. En effet, le film est une unité de laquelle les personnages sont indissociables : ils n'existent pas tels quels en dehors du film et ne sont pas des individus réels. Par ce mélange de subjectivité, tout événement se jouant dans le film peut alors être considéré comme la manifestation de contenus ou conflits psychiques de la « psyché-film ».

Enfin, la répétition du passé par la parole peut annoncer la répétition constitutive de l'œuvre : dans *L'Heure du loup* ou *Nymphomaniac*, la répétition orale laisse ensuite place à sa visualisation en images. Mais cette situation est parfois inversée alors qu'un élément déjà vu précédemment est répété. Les souvenirs du spectateur sont alors stimulés, répétant les images du passé comme elles ont été enregistrées par la mémoire et dans l'inconscient. Bien que la répétition du transfert ne soit pas une répétition de souvenirs mais de ce qui est inconscient, face à des images évoquées précédemment, le spectateur pourrait répéter dans son esprit ce qu'il a enregistré inconsciemment, rapprochant ainsi cette expérience de celle du transfert.

3.2. Les temporalités subjectives du conscient et de l'inconscient personnel

L'interprétation du film en tant que « psyché-film » suppose de s'intéresser au caractère temporel de la psyché, en particulier de l'inconscient, ainsi qu'à ses résonances au sein des œuvres cinématographiques. Par la réflexivité inhérente au cinéma analytique, les films présentent des caractéristiques temporelles dont certaines peuvent être associées à un temps linéaire, correspondant à un ordre chronologique du récit à l'intérieur des séquences mais aussi à la temporalité de la conscience. Les films du corpus présentent également des aspects temporels apparentés à un temps cyclique qui, en plus d'être la forme temporelle de l'inconscient, se manifeste notamment par la réflexivité. En effet, qu'il soit personnel ou collectif, l'inconscient se rapporte inévitablement à une forme de passé – inconnu ou oublié – répété dans le phénomène de transfert. Au sein des films, les effets de répétitions, pouvant correspondre à des rééditions structurelles et esthétiques, témoignent d'une réflexivité formelle, alors que les références artistiques ou mythiques révèlent une réflexivité citationnelle.

Propices au transfert parce qu'elles appartiennent à un cinéma analytique, les « psychés-films » pourraient être constituées d'images présentant des caractéristiques temporelles s'apparentant au chronos et à l'aiôn. Ces deux conceptions du temps trouvent des échos au sein des temporalités supposées par le conscient et les inconscients, impliqués dans le transfert.

3.2.1. Chronos : le temps chronologique et le conscient

Le temps linéaire objectif correspond au temps chronologique comme il est appréhendé communément par le conscient : le passé précède le présent suivi du futur. Bien que pour Jung, le conscient trouve sa racine dans l'inconscient et notamment dans les archétypes de l'inconscient collectif²², la conscience correspond au niveau de la psyché accessible immédiatement. Aussi, j'interroge en premier lieu l'éventualité d'une temporalité de la conscience au sein des films. Malgré la possibilité de sa répétition infinie, par le passage du temps qu'implique le déroulement du film constitué d'un début, d'un milieu et d'une fin, sa temporalité possède toujours une dimension linéaire, inhérente à la narration filmique qui reste néanmoins une communication *in absentia* : les images, passées en ce qu'elles sont

²² C. G. Jung, *Les Racines de la conscience*, *op. cit.*

préexistantes, viennent s'actualiser dans le présent de la projection. Cependant, « le flux audiovisuel désigne [...] l'événement dans son devenir »²³ : ce présent est toujours en fuite et se conforme à la conception du temps selon le modèle instauré par Chronos. En effet, le temps chronologique est représenté sous forme d'une ligne sur laquelle se succèdent des instants. Il dépend des relations temporelles entre deux événements, dont l'un peut être antérieur, postérieur ou simultané à l'autre.

Dans une grande majorité de films, la narration respecte une base linéaire chronologique. De la même manière, dans les œuvres étudiées, malgré des structures temporelles diégétiques parfois cycliques, une linéarité est maintenue au sein de nombreuses séquences. Ainsi, s'ouvrant sur l'allumage de la lampe à charbon d'un projecteur et se terminant par son extinction, *Persona* débute par un événement antérieur à celui sur lequel il se finit. Il en est de même pour *Melancholia* : excluant le prologue, le film commence par le mariage et la plongée dans la mélancolie de Justine pour se terminer par l'Apocalypse. S'approchant d'un temps circulaire, *Antichrist* débute par la mort accidentelle de Nick entraînant l'arrivée à Éden puis se conclut sur le décès de la femme et le départ de l'homme quittant la forêt. Bien qu'il revienne à un état de deuil – à supposer qu'il l'ait quitté – la situation du mari a évolué, notamment à travers les nombreuses actions qu'il a effectuées. Enfin, plaçant leur séquence finale postérieurement à la séquence d'ouverture sur la ligne de temps vécu par les personnages, le début et la fin de *L'Heure du loup* et de *Nymphomaniac* indiquent qu'une courte durée s'est écoulée, bien qu'elle soit indéterminée. En outre, dans *Nymphomaniac*, la vie de Joe est racontée au travers de flash-back classés dans un ordre principalement linéaire ; dans *L'Heure du loup*, à l'exception des scènes de fantasmes, les séquences sont agencées de manière chronologique : à l'intérieur des flash-back mis en place dans ces deux films, des séquences linéaires se suivent, participant de la construction d'une logique narrative comparable au conscient.

En effet, le conscient permet d'appréhender la dimension chronologique du temps. Comme le remarquent tout autant Bergson que Freud, le temps est un produit du système conscient²⁴ car son écoulement suppose une conscience, elle-même signifiant « d'abord mémoire »²⁵. La conscience implique la possibilité de retenir le passé et d'anticiper l'avenir²⁶. Elle est donc indispensable à la conception du présent car ce dernier, purement théorique, ne

²³ P. Beylot, *Le Récit audiovisuel*, op. cit., p. 153.

²⁴ « La relation au temps elle aussi est liée au travail du système Cs. », S. Freud, *Métapsychologie*, op. cit., p. 96.

²⁵ H. Bergson, *L'Énergie spirituelle. Essais et conférences*, op. cit., p. 9.

²⁶ *Ibid.*

peut être perçu²⁷. Dans une perspective psychanalytique et en termes de durée, le temps surgit dans le délai entre le besoin et la satisfaction. Ainsi, le temps peut être pensé et ressenti car il suppose une attente, trouvant son origine dans l'attente de la mère nourricière.

Par ailleurs, la conscience du film peut être envisagée par la comparaison bergsonienne de la mémoire à une plaque sensibilisée²⁸. Les images cinématographiques sont alors associées à des parcelles de mémoire : sur la plaque photographique ou sur le support numérique s'inscrivent « les impressions faites par les objets extérieurs »²⁹. La mémoire supposée du film pourrait alors être celle du point de vue de la caméra.

Le temps chronologique est également défini par Bergson comme une « évidence immédiate » et une « surprise permanente »³⁰. Ces deux éléments caractéristiques contribuent aussi au rapprochement avec le temps impliqué par le film. En effet, les photogrammes successifs ne sont pas exactement identiques et pourtant très peu différents, de manière à ce que leur défilement, par l'effet de la persistance rétinienne, crée l'illusion du mouvement. Ces images arrivent alors comme une « évidence immédiate » tant ce mouvement est attendu et pressenti par le spectateur. Cependant, jusqu'à ce qu'il ait réellement lieu, ce mouvement attendu reste incertain puisqu'il n'existe pas encore, témoignant ainsi d'une « surprise permanente ». L'appréhension du temps chronologique instaurée par la conscience peut donc contribuer à sa comparaison avec le film car bien qu'il n'ait pas de conscience réelle, ce dernier peut présenter une temporalité rappelant celle qu'implique la conscience.

Le rapprochement entre le temps supposé par la conscience et celui impliqué par le film peut également s'établir en revenant sur l'origine mythologique du temps chronologique. Dans la mythologie grecque, le temps chronologique est personnifié par le dieu Chronos, souvent assimilé par confusion avec son homonyme Cronos, le roi des Titans. Dans ses représentations artistiques, dès la fin de l'Antiquité, l'image de Chronos figure parfois un vieillard doté d'une paire d'ailes, d'une faux et d'un sablier³¹. Or, la faucille est l'instrument qui permet à Cronos de libérer le monde. Selon le mythe, par le coït incessant de leurs parents Ouranos (le ciel) et Gaïa (la terre), Cronos et ses frères et sœurs sont prisonniers dans les entrailles de leur mère. À l'aide d'une faucille que lui a donnée Gaïa, Cronos émascule

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p 23.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ F. Worms, « La conception bergsonienne du temps », in : *Le Temps*, A. Schnell (dir.), Paris : Vrin, 2007, p. 182.

³¹ Voir E. Panofsky, « Father Time », in : *Studies in Iconology. Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance*, New York : Westview Press, [1962] 1972, pp. 69-94.

Ouranos et devient ainsi le fils castrateur et libérateur qui permet au monde d'exister à travers la création d'un espace libre entre le ciel et la terre. Libérant le monde, Cronos libère également Chronos en ce qu'il permet l'apparition d'un temps linéaire³². En effet, le temps personnifié en Chronos correspond à un temps qui dispose de la vie : il s'agit d'un tout dans lequel les êtres et choses s'inscrivent spatialement et temporellement et qui « appartient à la constitution du monde »³³. De la même manière, la création d'un film correspond à la création à la fois d'un monde diégétique et d'une temporalité chronologique supposant un substitut de conscience propre au film dans lequel un passé toujours en devenir persiste. Par la création du film, l'équipe de réalisation libère, en quelque sorte, le monde diégétique et le temps linéaire qui le constitue, car les images peuvent alors s'objectiver à travers le mouvement de leur défilement qui suppose le temps.

Cependant, « [l]a conscience représente le fait très particulier, propre à l'homme, de l'émergence de la capacité de connaître et de reconnaître un processus en cours et de le rapporter au sujet du processus »³⁴. Le film n'étant ni un animal ni un individu, sa conscience n'est qu'illusoire. Pour être prise en compte, elle nécessite la conscience réelle du spectateur qui, selon Esquenazi, « devient, pendant la projection du film, la connexion aiguë d'une activité de perception et d'une activité de mémoire »³⁵. La nouvelle mémoire qui en résulte correspond à « l'ensemble organisé des événements du film jusqu'à l'événement perçu actuellement »³⁶ et constitue « le sens du film »³⁷, car elle le construit et le fonde. La fausse conscience du film dépend alors de la conscience du spectateur dont la mémoire en est à l'origine.

3.2.2. Inconscient personnel

Alors que le conscient présente des liens étroits avec la mémoire, « [l]'inconscient n'est pas la mémoire, fût-elle refoulée »³⁸. Le temps de l'inconscient est un temps qui ne le « fait exister qu'au moment même de son dévoilement discontinu »³⁹. En effet, le temps

³² E. Klein, *Les Tactiques de Chronos*, *op. cit.*, p. 41.

³³ M. Theunissen, *Théologie négative du temps*, Paris : éditions du Cerf, 2013, p. 256.

³⁴ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens*, *op.cit.*, p. 20.

³⁵ J.-P. Esquenazi, *Film, perception et mémoire*, *op. cit.*, p. 44.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ K. Movallali, « Temps de désir et temporalité de l'inconscient », *op. cit.*, p. 7.

³⁹ *Ibid.*, p. 6.

supposé par l'inconscient n'est pas linéaire mais correspond à un temps tributaire à la fois du passé et de l'avenir : la temporalité de l'inconscient est cyclique en ce qu'elle réactualise un passé qui n'a parfois eu lieu que fantasmatiquement et qui annonce l'avenir psychique car il est « rempli de germes de situations psychiques et d'idées à venir »⁴⁰. Ainsi, au-delà de la comparaison de sa linéarité avec le temps supposé par la conscience, la temporalité impliquée par le film peut aussi être mise en parallèle avec celle de l'inconscient : par ses images, ce qui a été présent à la caméra dans le passé est réactualisé à l'écran et annonce l'avenir en ce sens que le film existe déjà dans sa totalité.

Le film et l'inconscient présentent un caractère hétérochronique : ils sont à la fois hors du temps et regroupent de multiples temporalités. En effet, à l'instar du film qui ne subit aucune transformation une fois qu'il peut être projeté, l'inconscient est comme le passé, impossible à modifier⁴¹. Certes ses contenus peuvent parfois accéder à la conscience, mais lorsqu'ils sont inconscients, ils ne sont pas affectés par le passage du temps et ils restent donc immuables. Ainsi, selon Freud, les contenus refoulés de l'inconscient « ne sont pas ordonnés dans le temps, ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, n'ont absolument aucune relation avec le temps »⁴² : ils sont anachroniques et intemporels. L'inconscient serait donc « en dehors du temps »⁴³ car il n'en subit pas les effets. Néanmoins, cette affirmation semble erronée : suivant Étienne Klein, on dira plutôt que l'inconscient baigne dans un temps sans devenir et non qu'il est hors du temps⁴⁴. L'inconscient peut donc être considéré dans son rapport avec le temps, qu'il s'agisse d'un temps passé appartenant au vécu du sujet ou d'un temps mythique ou éternel qui semble avoir toujours existé et exister toujours.

Chargé de contenus individuels, l'inconscient personnel est propre à la personnalité de l'individu. À travers la construction narrative des flash-back uniques et par divers éléments au sein de la composition des images telles les photographies, les miroirs et les jeux d'ombre et de lumière, certains contenus filmiques propres à la diégèse pourraient être identifiés à des contenus appartenant à un inconscient personnel de la « psyché-film ».

⁴⁰ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit., p. 60.

⁴¹ « Les processus du système inconscient sont intemporels, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas ordonnés dans le temps, ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, n'ont absolument aucune relation avec le temps » (Freud, *Métapsychologie*, op. cit., p. 96).

⁴² *Ibid.*

⁴³ Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris : Fayot, 1984, p. 291.

⁴⁴ E. Klein, *Les Tactiques de Chronos*, op. cit., p. 198.

3.2.2.1. Le flash-back unique

Rappelant parfois la temporalité de l'inconscient personnel, la construction narrative temporelle des films participe à la construction de la « psyché-film ». L'inconscient personnel correspond à la fois au passé refoulé qui constitue l'inconscient freudien, et à « tous les souvenirs perdus, en plus des contenus qui sont encore trop faibles pour pouvoir accéder à la conscience »⁴⁵. Ces contenus qui, selon Jung, « proviennent d'une activité combinatrice inconsciente d'où proviennent aussi les rêves »⁴⁶, appartiennent au passé vécu par le sujet et peuvent être découverts lorsqu'ils s'imposent à la conscience, notamment à travers les rêves et le transfert. Le rapprochement fréquent du film au rêve a permis de considérer le premier comme analogon du second, notamment à travers le montage au sein duquel la théorie cinématographique freudienne a transposé les notions de déplacement et de condensation. Ainsi, Maxime Scheinfeigel résume-t-elle cette idée en remarquant que la prise de vue consiste en cadrage et filmage, soit « sélection » et « découpe », et que le montage est « un travail de condensation » fonctionnant principalement par « ellipses spatio-temporelles »⁴⁷. Néanmoins, la dimension immatérielle des rêves, constitués de sensations et d'impressions, suppose que le rêveur mette des mots sur le souvenir « plus ou moins exact ou confus, complet ou lacunaire, des images rêvées »⁴⁸. Ainsi, le déroulement du film narratif le rapproche-t-il au mieux de l'objectivation d'un rêve, c'est-à-dire du récit de son souvenir bien souvent réinventé⁴⁹. Les rêves et fantasmes sont alors représentés, c'est-à-dire « effectivement présent[s] à la vue » mais « sous la forme d'un substitut, en recourant à un artifice »⁵⁰. Les images cinématographiques offrent une manifestation concrète et matérielle des phénomènes oniriques et fantasmatiques mais ne rendent pas « perceptible [...leur] nature caractéristique » ni leurs « traits fondamentaux »⁵¹.

Cependant, au sein de la temporalité linéaire des œuvres, une autre temporalité proche de celle de l'inconscient pourrait surgir, notamment à travers certains phénomènes de flash-back. En effet, ces derniers semblent être en mesure de témoigner d'un inconscient personnel en ce sens qu'ils font référence à des éléments appartenant au passé diégétique et donc

⁴⁵ C.G. Jung, *L'Énergétique psychique*, *op. cit.*, pp. 98-99.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ M. Scheinfeigel, *Rêves et cauchemars au cinéma*, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Représenter », [consulté en ligne le 08/11/2016, URL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/repr%C3%A9senter>].

⁵¹ *Ibid.*

spécifique à l'œuvre. Ils peuvent alors être considérés comme des éléments témoignant d'un passé réel et vécu par le film car ils le composent. Le cas des flash-back instaurés comme tels mais visibles une seule fois dans le film, en opposition à ceux qui répètent un élément vu précédemment, semble produire des exemples probants pour penser les similarités entre les temporalités supposées par les films et l'inconscient. Bien qu'ils n'aient pas le même potentiel transférentiel que les flash-back effectuant une répétition manifeste appelant directement la notion de répétition propre au transfert, les flash-back à vision unique peuvent comprendre des contenus émotionnellement chargés et qui peuvent également témoigner d'une forme de répétition. Le flash-back met en place le retour du passé qui surgit dans le présent du film, comme les contenus de l'inconscient se manifestent par irruption dans l'actuel. Correspondant à un retour du passé qui appartient au temps du récit ou de l'histoire diégétiques dans ce qu'ils ont de spécifique, les flash-back peuvent témoigner d'un inconscient personnel dont certains contenus accéderaient alors au conscient. En effet, à la suite d'Heidegger, Medda remarque que « pour les Grecs, ce qui est oublié est “resté caché” et non quelque chose qui a accompli l'opération de l'oubli »⁵². Or, les images de flash-back visibles une seule fois au cours du film ne sont pas des images oubliées par le spectateur qui en aurait précédemment fait l'expérience. Certes, elles appartiennent au passé diégétique mais elles n'ont pas été rendues visibles au moment supposé de leur déroulement. En outre, Medda ajoute que ce qui est oublié correspond à « la “chose” qui est là en tant que cachée »⁵³. Certains éléments inaccessibles des flash-back peuvent ainsi témoigner non pas d'un souvenir supposant « une présentification [... de] quelque chose qui a été autrefois expérimenté »⁵⁴, mais du surgissement de contenus de l'inconscient. Bien que Medda définisse ainsi les contenus refoulés de l'inconscient freudien, ces caractéristiques semblent également s'appliquer pleinement aux contenus qui n'ont jamais été expérimentés comme conscients, qui ne proviennent donc pas de situations vécues traumatiques et qui composent l'inconscient personnel jungien. Certes Freud admet également l'existence de contenus de l'inconscience non refoulés, mais il ne les considère pas comme inconscients précisément car il ne croit pas à leur possible (re)mémoration par le conscient.

La dimension insaisissable des contenus de certains flash-back peut être exacerbée par la singularité de l'apparition de leurs images qui leur octroie un statut incertain et une visibilité propre à des contenus conscients nécessitant ainsi une interprétation de la part du

⁵² V. Medda, « Hétérochronie du transfert », *op. cit.*, p 144.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

spectateur. En effet, le flash-back correspond à une actualisation du passé dans le présent. Mais si ses images n'ont pu être vues préalablement dans le film, leur statut est ambigu : sont-ce les images d'un passé réel vécu, d'un passé fantasmé ou encore de l'objectivation d'un passé psychique ? En tant qu'actualisation d'un passé en images, le flash-back semble correspondre à la visualisation d'un souvenir qui est alors rendu accessible au conscient et donc précisément pas inconscient. Pourtant, nombre de films font appel à des flash-back au profit de scénarios psychanalytiques, confondant traumatisme inconscient et souvenir d'une situation à l'origine d'un traumatisme⁵⁵. Comme le remarque notamment Marc Vernet, une vulgarisation de la psychanalyse est parfois mise à l'œuvre afin de « fournir un nouvel alibi à la structure du film narratif américain », justifiant « la démarche du film »⁵⁶. Cela peut se traduire par des effets de rimes, également relevés par Raymond Bellour, possiblement mis en place par les flash-back⁵⁷. Manifestant l'événement traumatique qui a perturbé le personnage, sous forme de souvenir visualisé, le flash-back exclut cet événement de l'inconscient. Cependant, bien qu'il soit issu d'une construction narrative délibérée, le flash-back est constitué d'images dont le statut est ambigu et qui pourraient également révéler des éléments incompréhensibles *a priori*, c'est-à-dire des éléments nécessitant une interprétation de la part du spectateur et témoignant de contenus traumatiques affectant le film entier.

Exacerbant le caractère ambigu des images de flash-back, les films étudiés témoignent de cette idée de contenus inaccessibles compris en leur sein. Ainsi en est-il de l'unique flash-back de *Persona* lors duquel Elisabet Vogler jouant *Électre* sur une scène de théâtre est prise de mutisme⁵⁸. Ce flash-back qui arrive lors de la première scène suivant le prologue révèle le moment déclencheur du film puisque c'est à la suite de ce silence qu'Elisabet est hospitalisée et rencontre alors Alma. Images d'un passé inventé pour et par le film, accompagné des explications de la docteure en voix off, ce flash-back présente donc le moment où surgit le traumatisme du personnage, extrapolé au film entier tant il est à l'origine de l'action à venir. Cependant, il ne révèle pas la cause, ni visible ni audible, de ce traumatisme. Ainsi, le souvenir d'un passé vécu apparaît de manière explicite mais le traumatisme inconscient reste caché et inaccessible. Néanmoins, certains éléments du flash-back dévoilent des aspects centraux qui témoignent peut-être de causes du traumatisme du film. En effet, la docteure, dont on entend la voix off sur les images du passé, n'est pas visible avant le flash-back ni

⁵⁵ On en trouve des exemples probants dans *La Maison du docteur Edwardes* (Hitchcock, 1945), *Pas de printemps pour Marnie* (Hitchcock, 1964) ou encore *Soudain l'été dernier* (Mankiewicz, 1959).

⁵⁶ M. Vernet, « Freud : effets spéciaux - Mise en scène : U.S.A. », in: *Communications*, op. cit.

⁵⁷ R. Bellour, *L'Analyse du film*, op. cit.

⁵⁸ Time code de l'extrait de *Persona* : 00 : 05 : 58 – 00 : 06 : 47.

immédiatement après. Ainsi, le lien entre ce qui est dit et ce qui est montré met en évidence la relation entre le corps et la voix. Cette relation est problématique tout au long du film puisque, outre son importance dans le travail de l'actrice, elle semble ressortir de l'opposition entre action et parole instrumentalisée au profit d'un discours choisi, opérée par Arendt dans *Condition de l'homme moderne*⁵⁹. Ce flash-back semble alors témoigner d'un traumatisme du film s'exprimant par l'absence de corps pour la voix et l'absence de voix pour le corps, soit par un clivage entre le corps et la voix.

En outre, la conjonction à venir des deux femmes est annoncée par les plans d'Alma avant et après le flash-back. Le lien provoqué par le montage entre les deux femmes est accentué par l'échelle des plans et les angles de prise de vue : une fois qu'Elisabet s'est retournée et approchée de la caméra, elle se trouve un peu à gauche du cadre, en plan rapproché épaule. Il s'ensuit un plan rapproché épaule d'Alma, de $\frac{3}{4}$ face et à droite du cadre. La caméra transgresse alors la règle des 180° et Alma se trouve en plan rapproché épaule à la gauche du cadre. Par cette suite de plans, l'opposition et l'association des deux femmes sont mises en évidence (figure 11).

Enfin, ce flash-back témoigne des convergences entre cinéma et psychanalyse, à travers la présence de projecteurs éclairant le visage d'Elisabet dont le traumatisme, à l'origine de la situation diégétique, va être interrogé et correspond en partie au traumatisme du film⁶⁰. La métaphore optique⁶¹ de l'inconscient offre au projecteur de cinéma la possibilité de faire apparaître des images considérées comme psychiques. Les projecteurs de la scène de théâtre ne projettent pas d'images mais ils mettent en lumière la situation lors de laquelle le mutisme d'Elisabet s'est manifesté, sans que les raisons en soient précisées. Ainsi, ils révèlent des éléments pouvant revêtir une dimension inconsciente, mais qui nécessitent d'être interrogés, développés et interprétés afin d'être accessibles et connaissables. Le spectateur assiste alors au souvenir visible mais le traumatisme inconscient reste caché. Au même titre que les éléments du rêve doivent être interprétés car pour « comprendre la signification de

⁵⁹ H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*

⁶⁰ Bien que les raisons du mutisme d'Elisabet n'aient jamais d'explication directe, le traumatisme de la comédienne peut s'interpréter autour de la question de la maternité et de l'amour maternel, question commune aux deux femmes et qui est au cœur du film. Ce thème est traité dès le prologue qui se présente comme un douloureux enfantement, auquel tout le film fait écho à travers nombre de plans rappelant les images matricielles (*cf.* chapitre 6).

⁶¹ Voir : S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*

symptômes », il faut « comprendre à la fois ce que le rêve pense et comment il le pense »⁶², les contenus insaisissables du flash-back – passé surgissant dans le présent – demandent à être interprétés afin d’être compris : pour être dévoilé, le traumatisme nécessite l’interprétation personnelle du spectateur, dépendant de son propre inconscient et de sa propre compréhension de ce que le film dit et montre de lui-même. Quand bien même elle serait le résultat d’une analyse filmique poussée, cette interprétation est individuelle, comme l’interprétation en cure relève de la rencontre particulière entre l’analysant et l’analyste. Malgré l’idée selon laquelle « [i]nterpréter, c’est appauvrir, c’est réduire le monde pour ériger un monde fantôme de significations »⁶³, l’interprétation est inévitable face à des contenus chargés de significations possibles, qu’ils constituent des images délibérément ambiguës, comme celle des flash-back uniques, ou non. Par ailleurs, puisqu’elle découle de la rencontre particulière du film et de son spectateur, cette interprétation pourrait parfois témoigner d’un phénomène de transfert émergeant dans l’expérience spectatorielle. En effet, le spectateur interprète la scène à partir du contenu des images, mais aussi en fonction de ce qu’il y projette lui-même comme aspects personnels. Ainsi, cette interprétation ne correspond plus seulement à la deuxième image définie par Hockley, mais pourrait témoigner de la troisième image. En effet, la deuxième image se manifeste à travers l’acte principalement conscient d’interprétation : elle pourrait survenir par l’acte d’analyse, plus ou moins minutieux mais volontaire, lorsque le spectateur décompose le film « en ses éléments de manière à le définir, le classer, le comprendre »⁶⁴, afin de l’expliquer. En tant que réponse émotionnelle, la troisième image surgit d’une interprétation inconsciente, consistant à « [d]onner un sens personnel [...] dont l’explication n’apparaît pas de manière évidente »⁶⁵ : il s’agit de l’« [a]ttribution d’une signification déformée ou erronée »⁶⁶ aux images. La troisième image « surgit comme le résultat du visionnage du film, même s’il ne semble pas directement lié à son récit »⁶⁷. Elle « se réfère aux réponses personnelles imprévues [...] invisibles [...] inattendues que [...] les spectateurs

⁶² « ...if you want to understand the meaning of symptoms, you have to understand both *what*, and *how*, dreams mean » (V. Lebeau, *Psychoanalysis and Cinema, The Play of Shadows*, Londres : Short cuts, 2001, p. 36. Je traduis).

⁶³ M. Joly, *L’Image et son interprétation*, Paris : Nathan, 2002, p. 196.

⁶⁴ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Analyser », [consulté en ligne le 01/08/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/analyser>].

⁶⁵ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Interpréter », [consulté en ligne le 01/08/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/interpr%C3%A9ter>].

⁶⁶ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Interprétation », [consulté en ligne le 01/08/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/interpr%C3%A9tation>].

⁶⁷ « This “image” may be a concrete one which can be captured or even sometimes seen, but more often it is a metaphorical image, a sense, a thought or feeling that has arisen as a result of watching a film even if it does not appear to be directly related to its narrative » (L. Hockley, *Somatic Cinema, op. cit.*, p. 38. Je traduis).

peuvent avoir aux films »⁶⁸. Impliquant parfois une perte du sens narratif remplacée par une signification personnelle, cette troisième image « provient d'une relation dans laquelle l'inconscient du spectateur récupère le film pour créer une signification qui est affûtée, personnalisée et spécifique à chaque spectateur⁶⁹. Ainsi, alors que le transfert est individuel et non-systématique, l'interprétation d'un film pourrait parfois résulter de ce type de phénomène, notamment lorsqu'une troisième image émerge de la rencontre.

Contrairement à *Melancholia*, qui ne présente aucun flash-back malgré des images de flash-forward supposant inévitablement une répétition visible afin d'être comprises comme images d'événements futurs, les autres œuvres étudiées sont en partie composées d'images de flash-back, dont il est impossible de connaître leur appartenance à un passé diégétique réel ou fantasmé, exacerbant ainsi une caractéristique propre aux flash-back en général.

Ainsi, le fonctionnement narratif de *Nymphomaniac* étant construit sur un principe de flash-back, le statut de ces derniers est également très instable et ambigu. En effet, Joe raconte sa vie à Seligman et le passé est alors visible à l'écran. Parfois la voix off de Joe permet de faire la transition entre les temporalités, accentuant le double statut des images présentées non seulement comme les souvenirs subjectifs de Joe, qu'elle peut avoir modifiés volontairement remarque Seligman, mais aussi comme le passé réel objectif révélé par certains plans et détails assurément ignorés par Joe qui n'a pas pu en faire l'expérience directe. Ainsi, même quand le personnage qui provoque le flash-back est celui qui l'a vécu, il n'est pas rare que l'image propose davantage de contenus que ce qui est strictement de l'ordre de la subjectivité du personnage. Par ailleurs, l'ambiguïté du statut des flash-back est encore exacerbée par la capacité qu'a parfois Seligman à influencer sur les images racontées par Joe ou à en connaître des détails non verbalisés. En effet, l'interruption de Seligman entraîne le rembobinage du début de la scène où Joe et B sillonnent le couloir du train⁷⁰. Puis, les images, correspondant au flash-back de Joe, défilent à nouveau à l'endroit, accompagnées d'éléments en surimpression illustrant les propos en voix off de Seligman. Ainsi, il est en mesure d'interrompre les images engendrées par Joe, ce qui laisse à penser que ces images pourraient aussi être ce qu'il imagine à partir du discours de Joe. En outre, Seligman semble connaître de ces images de flash-back, certains détails qui ne sont pas racontés par Joe pendant que sa voix off se fait toujours entendre. Alors qu'il semble impossible que Seligman ait connaissance de la

⁶⁸ « The third image [...] refers to the unlooked-for [...] unseen [...] unexpected personal responses that [...] viewers, can have to films » (*Ibid.*, p. 1. Je traduis).

⁶⁹ « The third image [...] arises from a relationship in which the unconscious of the viewer co-opts the film to create a meaning that is honed, bespoke and specific for each viewer » (*Ibid.*, p. 84. Je traduis).

⁷⁰ Time code de l'extrait de *Nymphomaniac Vol.1* : 00 : 22 : 30 – 00 : 27 : 23.

musique rituelle du « Petit Troupeau », il explique néanmoins qu'elle est blasphématoire car le triton, entre si et fa, est considéré comme l'intervalle du diable. Plus tard, lorsqu'il reparle du « Petit Troupeau », sa voix off semble engendrer des images qui *a priori* sont des souvenirs de Joe.

Dans le cas de *L'Heure du loup*, les multiples flash-back visibles une seule fois sont engendrés par la lecture du journal intime de Johan par Alma⁷¹. Ils mettent ainsi en évidence une ambiguïté entre la réalité vécue par Johan, celle qu'il fantasme, et ce que peut imaginer Alma, car ils peuvent appartenir à la subjectivité de différents personnages. Ainsi, Alma feuillette le journal de son mari, sur les conseils d'une vieille femme étrange qui semble sortir de son imagination. Alors qu'elle commence à lire, la voix off de Johan prononce ce qu'il a écrit à la première personne. Puis, l'image d'Alma laisse place à des images semblant illustrer ce qui est raconté. La voix off se fait encore entendre quelques secondes laissant ensuite place au son in. Une fois le flash-back terminé, Alma réapparaît dans le présent diégétique, par un simple cut. Le deuxième flash-back est embrayé de la même manière, par la voix off de Johan, d'abord sur un plan d'Alma, puis sur les images de ce qu'il a écrit. Cependant, après un retour sur Alma dans le présent diégétique, le troisième flash-back débute sans voix off. Cette construction associant des plans d'Alma à la voix off de Johan accentue l'ambiguïté du statut des images appartenant *a priori* à des flash-back. En effet, les images d'Alma en plan rapproché précèdent les flash-back, laissant penser qu'ils correspondent à des images mentales de la jeune femme. Mais la présence de la voix off de Johan et la lecture de son journal semblent signifier que ces images correspondent aux situations vécues précédemment par l'artiste. Cependant, il est impossible de savoir s'il s'agit de souvenirs vécus ou fantasmés : les personnages qu'il croise lors de ces flash-back peuvent être considérés comme ses démons intérieurs, qu'il a par ailleurs dessinés. En outre, ces images pourraient provenir de l'imagination d'Alma excitée par la lecture du journal. Cette idée est accentuée par l'absence de voix off lors du troisième flash-back et par le fait qu'Alma et Johan prennent des places comparables au sein du cadre. En effet, Alma est d'abord filmée en plan rapproché taille de face, tout comme Johan lors du changement d'espace-temps (figure 48). Avant le deuxième flash-back, la jeune femme se déplace légèrement et s'allonge, la tête dirigée vers la droite du cadre puis son image laisse place à celle de Johan, à la droite du cadre (figure 49). Bien qu'ils soient relatés par Johan dans son journal, les événements auxquels assiste le spectateur semblent pouvoir résulter d'une double subjectivité : racontés par Johan, ils

⁷¹ Time code de l'extrait de *L'Heure du loup* : 00 : 18 : 08 – 00 : 26 : 56.

pourraient néanmoins correspondre aux images mentales de l'imagination d'Alma qui semblent s'identifier à son époux par les positions dans le cadre. Enfin, Alma apparaît face caméra en plan rapproché poitrine au centre du cadre en position allongée. Johan se trouve ensuite en plan rapproché taille, debout au centre et de dos. Lors de ce dernier flash-back, l'association par l'image n'est pas aussi évidente que dans les deux scènes précédentes. Cependant, l'absence de voix off indique qu'elle n'est pas indispensable à la visualisation des événements : alors que par leur positionnement, Alma et Johan semblaient pouvoir se remplacer l'un et l'autre en tant que subjectivité à l'origine des images, l'absence de voix off octroie définitivement à Alma le statut du personnage à partir duquel les images, alors mentales, surviennent. Ainsi, la subjectivité des images est ambiguë, oscillant entre images d'un passé diégétique réel, souvenirs ou fantasmes de Johan et imagination d'Alma. Le statut incertain des images favorise leur appréhension en tant que contenus traumatiques car il pourrait témoigner de l'inconscient personnel du film : ce qui à première vue pourrait correspondre aux images mentales d'un personnage s'avère chargé de la subjectivité de tous les personnages et donc du film entier. Comme le remarque Jacques Aumont, cette incertitude quant à la subjectivité des trois premiers récits du journal intime se répercute sur celui du meurtre de l'enfant, quatrième récit qui « devient indécidable dans son ancrage à la fiction »⁷². L'auteur ajoute :

« Le petit film de ce meurtre horrible est-il le récit d'un rêve angoissant ? est-il la folie de Johan ? est-il une virtualité que le film propose parmi les autres scènes fantastiques qui vont suivre ? Tout glisse, du rêve au fantasme, du fantasme au fantastique. Tout devient dangereux, baigné d'irréel »⁷³.

De la même manière, un des flash-back d'*Antichrist* est embrayé par un personnage qui n'a pas pu assister aux événements présentés, provoquant une incertitude quant à la nature de ces images, soit imaginées, soit qui appartiennent à un passé réel. Ainsi, le mari observe l'inversion des chaussures de l'enfant sur plusieurs clichés et comprend alors que la mère maltraitait son fils. Un gros plan sur les pieds chaussés de l'enfant en photographie laisse place à un plan très rapproché des mains de la mère et des pieds de l'enfant qu'elle chausse, alors qu'il pleure⁷⁴. Cet enchaînement semble suggérer que les images suivantes, alors que l'enfant est en vie, correspondent à une des nombreuses fois où la mère le chaussait mal, c'est-à-dire à un événement passé. Il s'ensuit un mouvement de caméra recadrant le visage en

⁷² J. Aumont, *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images »*, Paris : Cahiers du cinéma, 2003, p. 162.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Time code de l'extrait d'*Antichrist* : 01 : 10 : 47 – 01 : 11 : 09.

souffrance de l'enfant puis un plan rapproché taille des deux personnages face à face, laissant apparaître le visage impassible de la mère lançant les chaussures de l'enfant en pleurs. Enfin, le retour sur un plan du mari paniqué dans le présent diégétique se fait par coupe franche. Ainsi, l'image du passé que représente la photographie semble s'actualiser dans une nouvelle image présentifiant le passé. Cependant, l'événement montré dans ce qui semble être un flash-back ne correspond pas au moment de la prise de la photographie. En effet, l'enfant ne porte pas le même pull et n'a pas toujours de chaussettes. L'absence d'une voix off, qui correspondrait à celle du personnage ayant vécu les événements du flash-back, offre deux possibilités : soit les images présentent ce qu'imagine le mari, soit elles appartiennent au passé réel objectivé par le film. Dans ce second cas, ce passé appartient à l'univers diégétique du film entier. Le flash-back pourrait alors être considéré comme le souvenir subjectif du film. Ainsi, ce flash-back témoigne de l'indiscernabilité du subjectif et de l'objectif propre à l'image-temps selon Deleuze puisqu'« on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental »⁷⁵. Hors du temps tout en appartenant au passé alors qu'il est présentifié à l'image en ce sens qu'il est potentiellement fantasmatique autant qu'il peut relever du passé réel et qu'il est rendu accessible à la conscience, le flash-back est alors hétérochronique.

L'indistinction du subjectif et de l'objectif est également introduite dans un autre flash-back et interroge la dimension fantastique d'*Antichrist* : s'agit-il d'une possibilité réaliste dans l'univers diégétique ou nécessite-t-elle d'être rationalisée ? Alors que la femme raconte un souvenir à son mari, le spectateur est plongé dans le flash-back par une coupe franche⁷⁶. Elle y découpe une reproduction de gravure sur le thème de la sorcellerie intitulée *The Apprehension and Confession of Three Notorious Witches*, lorsque les pleurs d'un enfant se font entendre. Pensant qu'il s'agit des pleurs de son fils, la femme le cherche à l'extérieur du chalet. Son état de panique est exprimé dans la forme filmique par la caméra portée très mobile qui l'accompagne et accentue le caractère subjectif du flash-back. En outre, le choix de focale et l'effet spécial pratiqué sur la profondeur de champ créent un effet de distorsion et donnent l'impression que la forêt bouge. Le son des pleurs, quant à lui, est englobant et d'un volume sonore très élevé alors que sa source est invisible. Il semble difficilement pouvoir provenir du garçonnet, comme le confirme le plan lors duquel la mère trouve son fils dans la grange : l'enfant ne pleure pas mais les sanglots sont toujours audibles. Les pleurs peuvent alors soit être issus de l'imagination de la mère, soit être ceux de la forêt qui entoure le lieu à

⁷⁵ G. Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 15.

⁷⁶ Time code de l'extrait d'*Antichrist* : 00 : 45 : 36 – 00 : 48 : 54.

l'instar du son, et bouge comme si elle était vivante. Bien que d'autres éléments du film laissent penser que des événements paranormaux peuvent se produire, l'explication rationnelle est suggérée par le mari et par un plan de l'arrière de la tête de la femme sur laquelle la caméra zoome juste après un plan d'ensemble de la forêt accompagné des sanglots. Enfin, le flash-back révèle un élément traumatique à l'origine du film : la maltraitance de l'enfant par la mère. Sans assister à l'inversion des chaussures, le spectateur peut constater la négligence de la mère envers son enfant. En effet, lorsqu'elle le trouve dans la grange et remarque qu'il ne pleure pas, elle referme la porte et s'en va, laissant l'enfant seul, jouant avec une bûche à côté de ce qui semble être un bidon de produits nocifs.

Ainsi, comme dans *Persona*, les contenus des flash-back de *L'Heure du loup* et d'*Antichrist*, enfermant des éléments insaisissables, peuvent souligner la présence de traumatismes. La suite de chaque film offrira des indications quant aux origines de ces traumatismes, bien qu'elles restent mystérieuses. Dans *L'Heure du loup*, lors du premier flash-back, le baron von Merkens vient à la rencontre de Johan afin de l'inviter à un dîner. Arrivant du fond du plan, depuis la profondeur de champ mais hors vue, le baron semble être un élément déjà présent même lorsqu'il est encore caché. À l'instar du baron, lors du deuxième flash-back, Veronika Vogler surgit de la profondeur de champ pourtant bouchée par la plage rocailleuse : les deux personnages apparaissent alors comme des fantômes inconscients en tant que contenus cachés mais néanmoins présents, témoignant du fait que « lorsque quelque chose échappe à notre conscience, cette chose ne cesse pas pour autant d'exister »⁷⁷. Bien que l'homme du troisième flash-back ne provienne pas de la profondeur de champ ni du hors-vue, il s'acharne à approcher Johan afin de s'imposer dans son plan. En poursuivant ainsi l'artiste, il cherche à le dominer à l'instar du baron von Merkens et de Veronika. Ceux-ci, arrivant depuis la profondeur de champ, sont surélevés au sein du plan par rapport à Johan qui s'efforce pourtant d'échapper à ses fantômes incarnés. Pour cela, il frappe l'homme du troisième flash-back afin qu'il cesse de le talonner et de parler sans répit. Cette violence est également suggérée lorsque Veronika exhibe un hématome sur son sein, accusant Johan d'en être responsable. Cette agressivité paraît être dirigée vers les personnages susceptibles d'attirer sexuellement Johan. Elle pourrait ainsi témoigner du refus, voire du refoulement, de son homosexualité⁷⁸, bien que cette explication soit principalement le résultat de conjectures. Enfin, la lettre anonyme envoyée à Veronika semble annoncer des événements

⁷⁷ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit. p. 50.

⁷⁸ Voir notamment J. Aumont, *Ingmar Bergman : « Mes films sont l'explication de mes images »*, op. cit., 2003.

futurs concernant Johan. Alors que la première phrase indique, « Tu ne peux pas nous voir, mais nous te voyons », il est possible d'établir un parallèle entre la situation de Johan avec ses démons intérieurs et celle du film face au spectateur : les instances psychiques inconnues de la conscience sont comme le spectateur qui voit le film sans être vu. Ajoutant que « des choses horribles vont arriver » et précisant notamment que « la fin est proche », la lettre pourrait augurer de la mort imminente de Johan. En outre, les « rêves [qui] peuvent être révélés » et la remarque de l'homme giflé selon qui « on revient toujours sur les lieux du crime », pourraient faire référence au meurtre, réel ou fantasmé, de l'enfant dont les images seront visibles dans la suite du film. Alors que des éléments *a priori* hermétiques à la compréhension offrent des pistes interprétatives, des contenus insaisissables et incertains persistent au sein des flash-back. En effet, le film ne justifie pas tous ses éléments : par exemple, le meurtre de l'enfant par Johan reste inexpliqué et suppose l'interprétation personnelle de chaque spectateur pour être rationalisé.

L'ambiguïté du statut et de l'appartenance des images de flash-back semble courante et non spécifique aux films étudiés. En effet, pour relever d'une subjectivité unique et non ambiguë, le flash-back devrait résulter d'une cohésion parfaite entre les points de vue, d'écoute et de savoir. Par ailleurs, outre les diverses subjectivités des personnages auxquels peuvent appartenir les flash-back comme souvenirs, certains détails laissent entendre qu'ils pourraient aussi correspondre au passé réel objectif. Mais cette objectivité est peut-être feinte : le flash-back, en particulier lorsqu'il s'agit d'un flash-back unique, témoigne de la répétition d'un passé diégétique inconnu. Or, la diégèse est construite par le film, tout comme les souvenirs peuvent être reconstruits par la subjectivité. Cette dernière correspond à la qualité de ce qui « ne donne pas une représentation fidèle de la chose observée » mais résulte « d'un choix effectué » par le « sujet pensant »⁷⁹ auquel elle appartient. Le caractère construit du flash-back pourrait ainsi lui octroyer un statut subjectif : l'appartenance des images au passé diégétique témoignerait de la subjectivité du film puisque ce qui relève de la diégèse est spécifique au film et à son univers.

En outre, les flash-back étudiés semblent trouver, comme le propose Deleuze, leur « propre nécessité d'ailleurs », c'est-à-dire que quelque chose doit justifier « qu'on ne puisse pas raconter l'histoire au présent »⁸⁰. Dans le cas des films étudiés, cette impossibilité pourrait provenir de ce qui peut être assimilé à leurs traumatismes sous forme de contenus

⁷⁹ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Subjectivité », [consulté en ligne le 15/05/2016, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/subjectivite%C3%A9>].

⁸⁰ G. Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit. p. 67.

insaisissables dévoilant l'influence constante de l'inconscient sur le conscient. La présence de ces traumatismes est alors révélée par le surgissement du passé dans le présent. Au-delà de la dimension chronologique du film à partir de laquelle se construit ce retour du passé, au moment de sa présentification, le flash-back est hétérochronique. En effet, comme l'hétérotopie est un espace d'illusion et une juxtaposition de lieux *a priori* incompatibles, l'hétérochronie des flash-back correspond à l'illusion d'une actualisation du passé dans le présent, bien qu'il appartienne toujours immanquablement au passé. Outre ces flash-back, au sein des images, d'autres éléments témoignent d'une simultanéité des temporalités : les photographies, les images en miroir et les changements de lumière à vue.

3.2.2.2. Composition temporelle des images

Au sein de la psyché, l'inconscient peut se révéler en s'objectivant dans le conscient avec lequel il coexiste. Certains types d'images témoignent de cette coexistence et de ce possible dévoilement : les photographies représentent un passé historique ou diégétique partiellement inconnu ; les miroirs montrent le double inversé de l'image, rappelant la personnalité n°2 dont parle Jung⁸¹ ; les jeux d'ombre et de lumière révèlent des éléments jusqu'alors invisibles tout en oubliant d'autres auparavant visibles et connus. S'ils font appel à des éléments diégétiques, ces contenus du film assimilables à l'inconscient se rapprochent de l'inconscient personnel.

En tant que traces⁸² d'événements terminés, les photographies font référence au passé. Existant préalablement aux images filmiques dans lesquelles elles sont comprises, les photographies filmées peuvent avoir différentes qualités. Elles peuvent être rapprochées de l'inconscient qui est lié au passé, simultanément au présent conscient et dont les contenus peuvent annoncer l'avenir psychique. Comme l'a remarqué Freud, le lieu de l'inconscient peut être envisagé comme le point d'un appareil photographique où se forme l'image⁸³. Fixes, les photographies font référence au passé, inaltérable au même titre que l'inconscient. Elles

⁸¹ C. G. Jung, « *Ma vie* ». *Souvenirs, rêves et pensées*, Paris : Gallimard, [1961] 2014, pp. 86-87.

⁸² Voir notamment R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Gallimard Seuil, 1980, pp. 148-151. Dans la distinction qu'il fait entre le *studium* et le *punctum* comme éléments hétérogènes au sein d'une photographie, Barthes propose deux types de *punctum* : le premier s'impose comme un détail, une « zébrure inattendue qui vient parfois traverser [...le *studium*] », le second correspond au temps, au « ça-a-été » de l'image photographique. De la même manière, bien que le cinéma s'éloigne de la photographie par son mouvement, quand elles procèdent d'une captation de la réalité, ses images manifestent inévitablement la trace d'un passé qui a été et qui n'est plus.

⁸³ S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 455.

peuvent manifester des contenus assimilables à ceux de l'inconscient, sous forme de contenus inconnus ou oubliés.

Ainsi, dans *Persona*, Elisabet regarde la photographie intitulée *L'Enfant juif de Varsovie* (figure 12). En tant que document historique, l'image fait appel à la mémoire et à l'inconscient collectifs, marqués par la Shoah. Cependant, elle peut aussi apparaître comme le signe d'un inconscient personnel : la figure de l'enfant menacé sur la photographie fait écho à la situation personnelle d'Elisabet qui n'aime pas son enfant et à celle d'Alma qui, en avortant, a supprimé l'enfant qui aurait pu naître. Tels des contenus inconscients directement inaccessibles, ces figures appartenant au passé diégétique sont immédiatement invisibles : les contenus inconscients sont déguisés sous l'image de l'enfant juif que représente la photographie dans laquelle ils s'objectivent sous une forme préexistante. Faisant référence au passé historique qu'elle représente, et au passé diégétique qu'elle maquille, la photographie peut être un signe de l'inconscient personnel de la « psyché-film », marquée par des questionnements concernant l'amour maternel.

Le thème de la maltraitance et de l'amour maternel est également au centre d'*Antichrist* dans lequel les photographies représentent directement l'enfant perdu par le couple. Rendant visible la maltraitance de l'enfant, probablement à l'origine de sa mort, elles font référence à un passé diégétique supposé, car les événements qu'elles figurent n'ont pas été vus auparavant. Les sévices maternels sont comme des contenus de l'inconscient qui n'auraient pas encore accédé à la conscience ou qui auraient été refoulés. Appartenant au passé diégétique, la maltraitance est enfin dévoilée à l'image, en accédant au visible.

Dans *Nymphomaniac*, les photographies témoignent aussi d'un passé diégétique supposé car il est inconnu autrement. En effet, Joe trouve des morceaux déchirés de photographies de vacances de Jérôme. Ces vacances sont accessibles au spectateur uniquement à travers les photographies, dont les déchirures accusent la séparation du couple de Jérôme. Par ailleurs, les photographies présagent de l'avenir immédiat : dans le plan suivant, Jérôme apparaît. Cette annonce du futur se retrouve dans *Melancholia* alors que Mickael donne à Justine une photographie d'un terrain qu'il lui offre. Les pommiers qui y poussent peuvent être considérés comme une référence mythologique au jardin d'Éden et à la chute d'Ève et Adam. Ainsi, ils annoncent aussi le malheur à venir, à la fois pour le couple qui va se séparer et pour le monde qui va être anéanti.

Un deuxième élément peut témoigner d'un inconscient personnel propre à la « psyché-film » : les images reflétées dans un miroir. « Le miroir est brisé mais que reflètent ces fragments ? » demande la lettre reçue par Veronika Vogler dans *L'Heure du loup*. Cette question fait écho à une phrase de *Laterna Magica* où Bergman écrit : « Le miroir était brisé, ses éclats reflétaient le néant »⁸⁴. Proposant un reflet immédiat de l'image actuelle, le miroir crée ce que Deleuze a défini comme des images-cristal. Ces images supposent un

« point d'indiscernabilité des deux images distinctes, l'actuelle et la virtuelle, tandis que ce qu'on voit dans le cristal est le temps en personne, un peu de temps à l'état pur, la distinction même entre les deux images qui n'en finit pas de se reconstituer »⁸⁵.

La temporalité de l'inconscient, actuelle au moment de son dévoilement, présente des points de convergence avec le concept d'image-cristal. Malgré sa critique de la psychanalyse freudo-lacanienne⁸⁶ et bien que Deleuze ne les définisse pas en ces termes, les cristaux de temps au sein des images cinématographiques, pourraient témoigner d'une temporalité assimilable à celle de l'inconscient. L'indiscernabilité de l'actuel et du virtuel au sein des images-cristal pourrait correspondre à une simultanéité du conscient et de l'inconscient au sein de la psyché. En effet, selon Deleuze, les images-cristal montrent une face actuelle mais comportent aussi une ou plusieurs faces virtuelles qui seront actualisées dans une autre image, ou dans la même, à l'occasion d'une modification de son contenu, par recadrages, jeux sur la profondeur de champ, sur la bande-son, etc. De la même manière, les contenus de l'inconscient peuvent s'actualiser à chaque instant, dans le conscient et dans les œuvres d'art puisqu'en « donnant forme [à une image archétypique], l'artiste la traduit dans le langage du présent »⁸⁷.

Entre les différentes faces actuelles et virtuelles des images-cristal, il y a une relation de coalescence, signifiant qu'elles coexistent et sont réversibles. Deleuze ajoute :

⁸⁴ I. Bergman, *Laterna Magica*, *op. cit.*, p. 248.

⁸⁵ G. Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, pp. 109-110.

⁸⁶ La principale critique adressée aux psychanalyses freudienne et lacanienne par Giles Deleuze et Felix Guattari concerne la réduction de l'inconscient au champ familial, notamment à travers l'impérialisme du complexe d'Édipe. Pour les auteurs, le rapport au monde d'un individu ne devrait pas être interprété comme le résultat du lien parental, mais c'est le lien avec les parents qui témoignerait du rapport à l'environnement social. Voir : G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : L'Anti-Édipe* et *Mille Plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1972 et 1980.

⁸⁷ « By giving it [an archetypal image] shape, the artist translates it into the language of the present » (C. G. Jung, « On the Relation of Analytical Psychology to Poetry » (1931), in : *The Collected Works of C. G. Jung*, vol. 15, *op. cit.*, para. 130. Je traduis).

« L'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, ou du présent et passé, de l'actuel et du virtuel, ne se produit donc nullement dans la tête ou dans l'esprit, mais est le caractère objectif de certaines images existantes, doubles par nature »⁸⁸.

Bien que l'inconscient et le conscient ne soient pas réversibles, ils coexistent également. Les reflets dans les miroirs offrent des images objectives de cette indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, pouvant être vue comme celle du conscient et de l'inconscient. Par ailleurs, le miroir qui offre une image virtuelle de l'actuel, est aussi un signe fréquent de prise de conscience d'un élément inconscient :

« Dans la symbolique des rêves, la prise de conscience est très souvent figurée par des images en miroir, en particulier celle du double identique [...] On peut être sûr, lorsqu'apparaît ce type d'images dédoublées, que le sujet est dans un moment de passage de contenus psychiques de l'inconscient vers le conscient. Le motif jusque-là inconscient se reflète comme dans un miroir : son image apparaît – son image et en même temps sa dénomination –, le langage étant alors l'étape suivante qui conduit à la prise de conscience réflexive : ce qui est vu est nommé, ce qui est nommé peut être compris »⁸⁹.

Dans *Persona*, on trouve au moins trois sortes d'images au miroir selon la typologie de Bertetto : des « images reproduites de manière imprécise dans un miroir, une vitre ou une autre surface reflétante, telle l'eau » ; des « images virtuelles d'un miroir invisible » et des « images d'un ou deux personnages se regardant au miroir »⁹⁰.

Ainsi, après qu'Alma a lu la lettre d'Elisabet, elle se tient devant une mare qui reflète son image, tête en bas. Formant une image-cristal, le reflet correspond à la face virtuelle de l'infirmière, qui va s'actualiser dans la suite du film. En effet, l'image inversée d'Alma figure son changement après la trahison d'Elisabet : les aspects négatifs de l'infirmière sont objectivés. L'« archétype [...étant...] perçu [...] comme un miroir anthropomorphe ou personnifié, de la complexité [...] de la réalité »⁹¹, par le renversement du rapport entre les deux femmes, des contenus qui pourraient appartenir à l'archétype de l'ombre de la « psyché-film », accèdent à la conscience en s'objectivant dans l'image, sous la figure d'Alma (*cf.* chapitre 5). L'image-cristal créée par le reflet peut témoigner de l'inconscient personnel de la « psyché-film » car elle est liée à une situation diégétique spécifique au film. Mais, formée à travers l'élément eau, cette image-cristal est aussi liée à l'inconscient collectif (*cf. infra*).

⁸⁸ G. Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁹ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens*, *op.cit.*, p. 22.

⁹⁰ P. Bertetto, *Le Miroir et le simulacre*, Rennes : Pur, 2015, p. 123.

⁹¹ « ...the archetype is [...] seen [...] as an anthropomorphic or personified mirror of the complexity [...] of reality » (T. Waddell, *Mistakes*, *op. cit.*, p. 35. Je traduis).

Lorsqu'Alma et Elisabet se rejoignent durant la nuit et entremêlent leurs chevelures, en se regardant au miroir, ce dernier « n'est pas visible, bien qu'explicitement présupposé par les expressions des deux personnages »⁹². L'image comporte aussi une face actuelle et une face virtuelle, mais ces deux faces – les deux visages des protagonistes – permutent, étant chacune à la fois la face virtuelle de l'autre qui est alors face actuelle. Les faces virtuelles sont comprises comme versant de l'inconscient de la « psyché-film » car chacune des femmes est l'ombre de l'autre et réciproquement. Cette image est donc un signe supplémentaire de la fusion des deux femmes, opposées mais complémentaires. L'image de fusion réapparaît lorsqu'avant de quitter l'île, Alma se recoiffe face au miroir. Son reflet est complété par une ancienne image-cristal en surimpression, qui ne contamine pas son corps en amorce (figure 13). Ainsi, le corps d'Alma est actuel et son reflet dans le miroir forme une image virtuelle. Mais cette dernière est actuelle par rapport à l'image d'Alma et Elisabet entremêlant leurs chevelures en surimpression. Combinant le présent et son passé immédiat à un passé plus lointain, qui prenait déjà la forme d'une image-cristal, cette image témoigne du pouvoir du miroir à « brouiller les apparences en effaçant les distinctions entre [l'actuel et le virtuel...] autoris[ant] sans difficulté tous les passages et toutes les incursions dans l'imaginaire »⁹³. Regardant son reflet dans le miroir, Alma y voit sa ressemblance avec Elisabet : l'image des deux femmes matérialise leur fusion.

Les images au miroir présentes dans *Nymphomaniac* sont aussi de trois sortes : des « images d'un ou plusieurs personnages réfléchis dans un miroir, mais ne couvrant pas entièrement le champ visuel » ; des « images au miroir ne réfléchissant pas un personnage » ; et des « images reproduites de manière imprécise dans un miroir, une vitre ou une autre surface reflétante »⁹⁴.

Lorsque Joe se rend à une réunion de nymphomanes anonymes, elle voit son reflet dans un miroir (figure 133). L'image n'est pas celle de Joe adulte mais adolescente. Alors que pour Deleuze, « [l]e présent c'est l'image actuelle et *son* passé contemporain, c'est l'image virtuelle l'image en miroir »⁹⁵, l'image virtuelle de Joe n'est pas celle du passé immédiat mais d'un passé plus lointain, présenté comme immédiat par l'utilisation du miroir. Dans ce reflet comme au sein de l'inconscient, les temporalités sont simultanées. Tel un contenu inconscient qui atteint la conscience, le passé de Joe s'objective dans l'image. À l'instar d'un contenu

⁹² P. Bertetto, *Le Miroir et le simulacre*, op. cit., p. 123.

⁹³ M. Scheinfeigel, *Cinéma et magie*, Paris : Armand Colin, 2008, pp. 91-92.

⁹⁴ P. Bertetto, *Le Miroir et le simulacre*, op. cit., p. 123.

⁹⁵ G. Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 106.

inconscient influençant le conscient, cette image inédite influence la réaction de Joe dans le présent et donc le déroulement du film.

Un autre reflet de Joe apparaît dans le miroir de la chambre de Seligman, à la suite d'un reflet de la caméra de Lars von Trier (figure 134). Après un travelling avant accompagnant le plan, apparaît le titre du septième chapitre, « Le Miroir ». Au cours du chapitre, on assiste à l'avortement de Joe. Cette scène fait écho à son accouchement au cours du chapitre 6. Filmée à travers une surface réfléchissante située au plafond de la salle d'opération, l'image du nouveau-né était monstrueuse, comme le fœtus avorté. Tel un reflet inversé, l'accouchement devient l'avortement, la naissance laisse place à la mort : alors que le fœtus bouge hors du corps de la mère, l'enfant avorté est monstrueux, à l'instar du reflet du nouveau-né (figure 125). La visibilité du fœtus avorté renvoie à l'enfant vivant abandonné par sa mère, comme celui d'Elisabet Vogler dans *Persona*.

Enfin, les jeux de lumière peuvent manifester certains aspects de l'inconscient de la « psyché-film ». L'éclairage latéral de *Persona* scinde les visages entre ombre et lumière, multipliant les effets de cristallisation : chaque visage ou moitié de visage éclairé peut passer dans l'ombre, et inversement, chaque visage ou moitié de visage dans l'ombre peut être éclairé, par un recadrage ou un changement de plan. À tout moment, des contenus filmiques, assimilables à ceux de l'inconscient car ils sont invisibles, peuvent être éclairés par la conscience, révélant la complémentarité des deux femmes en tant qu'éléments constitutifs de la « psyché-film ».

La cristallisation du présent et du passé ou du conscient et de l'inconscient se manifeste également dans *L'Heure du loup*, lorsqu'une nuit, avant d'avouer le meurtre de l'enfant, Johan explique à Alma ce moment :

« Il fut un temps où les nuits étaient faites pour dormir d'un profond sommeil, sans rêves. Dormir et s'éveiller sans peur [...] Nous avons attendu l'aube, chaque nuit. Mais c'est l'heure la pire [...] Les anciens l'appelaient "l'heure du loup". Celle où meurent la plupart des gens, où naissent la plupart des enfants. À présent c'est celle de nos cauchemars. Et si nous sommes éveillés, nous avons peur. Nous avons peur ».

Au cours de cette scène, le visage de Johan est le théâtre de la cristallisation. Alors que le peintre craque des allumettes et les approche de son visage, le miroitement de l'image la fait osciller entre lumière et ombre, ou présence et absence⁹⁶, actualisant ainsi un souvenir traumatisant. En effet, la partie très lumineuse de l'image renvoie à la surexposition de scènes de mort, de Johan ou de l'enfant qu'il tue. Inconnu autrement qu'à travers un flash-back

⁹⁶ Voir D. Païni, *Le Cinéma, un art moderne*, Paris : Cahiers du cinéma, 1997.

visualisé après l'explication, l'événement traumatisant du meurtre de l'enfant se rapporte à un contenu de l'inconscient personnel de la « psyché-film ». Ultérieurement dévoilé à la conscience, cet événement est indirectement annoncé par la luminosité de l'image : tel un contenu inconscient et néanmoins présent, il s'objective quelques minutes plus tard. Par ailleurs, les contenus de l'image restant dans l'obscurité traduisent les aspects sombres de l'heure du loup, à laquelle semble correspondre la temporalité du film à l'atmosphère cauchemardesque. Ainsi, par la noirceur qui les caractérise, les images font référence à un mythe collectif.

Enfin, dans l'œuvre de Lars von Trier, les ombres multiples provoquées par la Lune et la planète Melancholia, révèlent des éléments de la « psyché-film ». En effet, chaque personnage est accompagné de deux ombres annonçant les différentes figures archétypiques incarnées par les personnages (*cf.* chapitre 5).

À travers certains éléments de la construction narrative ou de la constitution des plans, la temporalité des images qui font référence à un passé diégétique s'apparente à celle de l'inconscient personnel. Bien qu'ils restent influencés par le temps chronologique, en tant que retour inévitable du passé au sein du présent, les flash-back et les photographies pourraient aussi faire appel à la cyclicité du temps éonique⁹⁷ dont les particularités sont exacerbées dans l'inconscient collectif. Substituant le passé au présent, les flash-back et les photographies peuvent faire référence aux souvenirs de la « psyché-film » ainsi qu'à des éléments assimilables à un inconscient personnel. Pourtant, accompagnés d'éléments naturels, les flash-back, les photographies et les reflets pourraient faire appel à un temps cyclique qui correspondrait à celui de l'inconscient collectif. Au-delà du mélange de temporalités, ces éléments filmiques pourraient alors témoigner de la simultanéité de l'inconscient personnel et de l'inconscient collectif.

⁹⁷ Le temps éonique fait référence à celui de l'Aïôn, terme grec désignant l'éternité (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Éon », [consulté en ligne le 26/08/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/eon>].

3.3. Aiôn : la temporalité cyclique de l'inconscient collectif

Alors que selon Halbwachs, la « conscience individuelle n'est que [...] le point de rencontre des temps collectifs »⁹⁸, selon la psychologie analytique, l'inconscient non n'est pas seulement personnel mais comprend également une dimension collective. Ainsi, au-delà de l'inconscient personnel se trouve l'inconscient collectif. Le temps auquel pourraient être assimilés ses contenus correspond au temps significatif des rêves qui s'emparent des matériaux tirés de l'expérience la plus récente pour traduire des réalités beaucoup plus lointaines et profondes de la psyché. Comme le précise Hauke, l'inconscient collectif est « représenté comme universel, collectif, intemporel et infini »⁹⁹. En outre, l'inconscient collectif est structuré par des archétypes qui sont les « modèles des grandes traditions mythologiques »¹⁰⁰, également « à l'origine des cosmogonies [...] et des traditions religieuses »¹⁰¹. Ainsi, cet inconscient collectif fait référence au temps des mythes qui, selon Eliade¹⁰², se rapportent aussi à un temps sacré. Le temps impliqué par l'inconscient collectif pourrait alors être celui de l'aiôn, correspondant au temps divin, « qui s'est inséré dans le présent de chaque être humain et qui, de ce présent, illumine l'avenir et le passé »¹⁰³.

Les mythes, transmis par la parole des primitifs, actualisent l'événement primordial par cette parole et les actes qui l'accompagnent. En effet, lors des rites, grâce à la participation mystique qui repose sur le fait que le sujet ne se distingue pas de l'autre, les primitifs revivent la cosmogonie *in illo tempore*. Ce temps du mythe est alors tout à la fois présent, éclairant le passé et ouvert sur l'avenir dans un mouvement d'éternel recommencement. Il semble alors hétérochronique en ce sens qu'il est « de tous les temps » et par là même, « hors du temps », en rupture avec le temps traditionnel¹⁰⁴. Selon la psychologie analytique, la participation mystique est proche du phénomène de transfert qui consiste en la projection de qualités

⁹⁸ M. Halbwachs, « La mémoire collective et le temps », in : *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 101, Paris : Puf, [1947] 1996, p. 63.

⁹⁹ « The unconscious is depicted as universal, collective, timeless and infinite » (C. Hauke, *Visible Mind*, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰⁰ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰² M. Eliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*

¹⁰³ M. Theunissen, *Théologie négative du temps*, *op. cit.*, p. 256.

¹⁰⁴ M. Foucault, « Des espaces autres (1967) », *op. cit.*, p. 759.

inconscientes, personnelles et collectives¹⁰⁵. Ces projections d'archétypes peuvent alors faire écho aux structures mythologiques, puisqu'elles sont sous-tendues par l'inconscient collectif qui, selon Jung, « se souvient toujours des choses sacrées, immémoriales »¹⁰⁶.

À l'instar du récit des primitifs les transportant *in illo tempore*, le récit oral de l'analysant transporte l'analyste dans le temps du « il était une fois »¹⁰⁷, à travers une « temporalité répétitive et fondatrice proche de celle du mythe et située à côté ou en deçà du déroulement chronologique »¹⁰⁸. Par son récit, le film peut transporter le spectateur dans un temps similaire. En effet, le spectateur est plongé dans le temps de l'histoire racontée, qui se répète à chaque projection, au sein d'une temporalité hétérochronique. Ce temps dans lequel le spectateur est transporté pourrait également être celui, *in illo tempore*, de la cosmogonie du film. Certaines marques métadiscursives relevant d'une réflexivité thématique, telle le projecteur et la caméra dans *Persona*, les sons de tournage de *L'Heure du loup*, ou encore le reflet de la caméra de Lars von Trier dans *Nymphomaniac*, peuvent laisser entrevoir des éléments de la création du film et ainsi donner au spectateur un aperçu du moment de cette création. Mais alors que ces marques métadiscursives dévoilent en partie la création technique des films, l'utilisation des quatre éléments dans leur constitution semble plus en mesure de faire écho à l'inconscient collectif qui est à l'origine des cosmogonies, car il s'agit de contenus et références faisant directement appel à des mythes.

En effet, dans la cosmogonie platonicienne, le démiurge a créé le monde en s'aidant des quatre éléments¹⁰⁹ que sont l'eau, la terre, le feu et le vent. Outre le fait que leur présence dans les films témoigne de la cosmogonie du monde diégétique, les quatre éléments soulignent également le temps éonique auquel fait appel cette cosmogonie, rapprochant

¹⁰⁵ « La participation mystique [...] désigne un type particulier de connexion psychologique avec des objets, et repose sur le fait que le sujet ne peut pas clairement se distinguer de l'objet, mais est lié à lui dans une relation directe qui équivaut à une identité partielle. Cette identité résulte d'une unité du sujet et de l'objet, *a priori* [...] Chez les peuples civilisés, cela se produit habituellement entre des personnes, rarement entre une personne et une chose. Dans le premier cas, c'est une relation transférentielle... » (« *Participation mystique* [...] denotes a peculiar kind of psychological connection with objects, and consists in the fact that the subject cannot clearly distinguish himself from the object but is bound to it by a direct relationship which amounts to partial *identity*. This identity results from an *a priori* oneness of subject and object. [...] Among civilized peoples it usually occurs between persons, seldom between a person and a thing. In the first case it is a transference relationship... », C.G. Jung, « Psychological Types » (1923), *The Collected Works*, vol. 6, *op. cit.*, para. 781. Je traduis).

¹⁰⁶ C. G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁷ M. Schneider, « Temporalité, inconscient et répétition. Du mythe à l'élaboration théorique », *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ « L'ordre du monde est composé de ces quatre éléments pris chacun dans sa totalité : Dieu a composé le monde de tout le feu, de toute l'eau, de tout l'air et de toute la terre... » (Platon, « *Timée* ou *De la nature* », In : *Œuvres de Platon*, t. 12., trad. Victor Cousin, [consulté en ligne le 30/05/2016, URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Tim%C3%A9e_\(trad._Cousin\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Tim%C3%A9e_(trad._Cousin))], p. 123.

encore davantage les contenus filmiques de l'inconscient collectif. Bien que leur importance et leur fonction symbolique diffèrent selon les films étudiés, ces quatre éléments sont présents dans leur constitution, dévoilant l'*anima mundi* des œuvres et prenant ainsi part à l'idée de contenus assimilables à ceux de l'inconscient collectif en leur sein. En effet, Hauke remarque qu'avec le concept de l'inconscient collectif, Jung n'a pas seulement ajouté une dimension universelle à la psyché, mais que cette idée se déploie au-delà de l'individu pour désigner le fait que ce dont on fait l'expérience en tant que psyché est aussi extérieur à elle, appartenant au monde entier. Cette indistinction entre la psyché et le monde est parfois désignée sous le terme d'*anima mundi*¹¹⁰. Outre leurs constitutions comprenant les quatre éléments qui objectivent des contenus de l'inconscient collectif, en ce qu'ils appartiennent au monde, les films pourraient ainsi être entièrement sous-tendus par l'inconscient collectif.

Dans la constitution de l'univers diégétique, la présence d'images appartenant au régime de l'image-temps comme il est théorisé par Deleuze, pourrait également témoigner de l'inconscient collectif. En effet, pour Deleuze, l'image-temps se réfère au temps éonique. Bien que selon l'auteur, l'aiôn ne soit pas le temps éternel, mais celui de l'événement, il trouve des échos dans l'acception jungienne du concept. Pour Deleuze, l'aiôn s'oppose au chronos : le temps du « présent vivant »¹¹¹ s'oppose au temps double du passé et de l'avenir, au temps qui « n'a pas de présent »¹¹². L'aiôn correspond alors à l'événement, « toujours prêt à venir [...] et toujours déjà passé »¹¹³. Pour Jung, l'aiôn est un concept temporel lié à l'archétype du Soi vers lequel tend toute la personnalité : il est le temps immémorial de l'inconscient collectif, annonçant le devenir de l'individu. Inévitablement passé, il est inséparable de l'avenir. Toujours présent, il est pourtant déjà passé et tourné vers l'avenir. À l'instar de l'aiôn, l'inconscient collectif est « éternel » et « immuable », « partout et toujours

¹¹⁰ « La psychologie jungienne est plus qu'une psychologie des esprits individuels. Non seulement Jung a proposé l'idée d'un inconscient collectif, ajoutant ainsi un contexte universel et historique à la psychologie des profondeurs, mais son idée est prolongée au-delà de la psyché personnelle, afin de théoriser comment ce dont nous faisons l'expérience en tant qu'esprit ou psyché, est aussi en dehors de nos têtes et dans le monde entier. Autrefois, cette intégration de la psyché et du monde était appelée *anima mundi* ou âme du monde. » (« Jungian psychology is more than a psychology of individual minds. Not only did Jung propose the idea of a collective unconscious, thus adding a universal and historical context to depth psychology, but his idea extended beyond the personal psyche to theorize how what we experience as mind or psyche is also outside our heads and in the world at large. In former times this integration of psyche and world was called *anima mundi* or world-soul », C. Hauke, « Soul and space in the Coen brothers' *No country for Old Men* », In : *Jung and Films II*, *op. cit.*, p. 92. Je traduis).

¹¹¹ G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹² P. Mengue, « Aiôn / Chronos », in : *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, R. Sasso et A. Villani (dir.), Paris : Vrin, 2003, p. 41.

¹¹³ G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 172.

présent »¹¹⁴. Ainsi, au-delà du temps éonique dans son acception deleuzienne, les images à forte profondeur de champ, présentant des « nappes de passé » et des « pointes de présent »¹¹⁵, pourraient être empreintes de l'inconscient collectif. Bien que Deleuze affirme que « la plupart des fois où la profondeur de champ trouve une pleine nécessité, c'est en rapport avec la mémoire », précisant qu'il s'agit d'un « en deçà, et un au-delà, de la mémoire psychologique : les deux pôles d'une métaphysique de la mémoire »¹¹⁶, la profondeur de champ pourrait aussi représenter des couches de l'inconscient collectif desquelles pourraient surgir des souvenirs ou des contenus inconscients accédant à la conscience. En effet, selon l'auteur, toutes les nappes de passé coexistent tout en faisant référence à des moments différents du passé. À l'instar des contenus de l'inconscient, elles ne sont pas hiérarchisées temporellement et comme les contenus de l'inconscient collectif, elles font parfois référence à des passés immémoriaux. Le temps éonique de l'inconscient collectif pourrait alors être compris comme l'éternité dans le temps et non seulement celle du temps, car il crée un effet de suspension. Au sein des images à grande profondeur de champ demeurent parfois différentes couches temporelles qui pourtant suspendent le temps dans son déroulement traditionnel. Telle serait alors, selon Deleuze, « la fonction de la profondeur de champ : explorer chaque fois une région de passé, un continuum »¹¹⁷.

Dans les deux films de Bergman, les îles sont entourées par la mer qui est, selon Jung, « le symbole de l'inconscient collectif car, sous sa surface miroitante, elle cache des profondeurs insoupçonnées »¹¹⁸. La profondeur de champ laisse souvent apparaître l'élément eau sous différentes formes. Ainsi, la mer est omniprésente dans la profondeur de champ de nombreux plans extérieurs de *Persona*. Parfois scintillante, elle peut aussi entraver la vue d'algues qu'elle submerge (figure 14). Lors de la séquence de confession, Alma et Elisabet discutent face à face, séparées par une fenêtre au deuxième plan sur laquelle tombe une forte pluie. Derrière la fenêtre, dans l'arrière-plan, il y a la mer que Jung compare à l'inconscient, affirmant que l'un comme l'autre « donne sans cesse naissance à une foule innombrable et toujours renouvelée d'êtres vivants dont on ne peut espérer saisir toute la richesse »¹¹⁹ (figure 15). Ainsi, la temporalité éonique de l'inconscient collectif est signifiée par la nappe

¹¹⁴ M.-L. von Franz, « Quelques aspects archétypiques de notre idée du temps », in : *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n°18, 1978/2.

¹¹⁵ G. Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 143-144.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 140.

¹¹⁸ C. G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, op. cit., p. 69.

¹¹⁹ C. G. Jung, *Psychologie du transfert*, op. cit., p. 31.

de passé formée dans le fond du plan, alors que la pluie, signe d'ontogenèse¹²⁰, figure le temps cyclique des cosmogonies et du cinéma tant la fenêtre double son écran.

L'eau témoigne aussi de la transformation d'Alma : la pluie s'arrête après la lecture de la lettre, signifiant le renouveau alors que son comportement vient de changer ; Alma se lave le visage à l'eau afin de retrouver son calme ; l'eau désaltère, présageant de la fusion des deux femmes en une. En effet, au cours d'une nuit, avant qu'Elisabet la rejoigne, Alma se lève pour se servir un verre d'eau. D'abord dédoublée par son ombre et son reflet dans un miroir (figure 16), elle se tient ensuite de profil et en contre-jour alors qu'elle se désaltère, refusant ainsi l'altérité (figure 17).

Selon Jung, l'eau n'est pas seulement un symbole de renaissance, mais aussi de destruction par engloutissement. En effet,

« les sombres eaux de la mort deviennent les eaux de la vie [...] la mort et sa froide étreinte [sont] le giron maternel, tout comme la mer, bien qu'engloutissant le soleil, le ré-enfante dans ses profondeurs... Jamais la Vie n'a pu croire à la Mort ! »¹²¹

Contrairement à sa mise en scène dans *Persona*, dans *L'Heure du loup*, l'eau est un élément destructeur : l'arrivée du couple en barque évoque la traversée du Styx permettant aux morts d'accéder aux Enfers ; après le meurtre de l'enfant, son corps est englouti par la mer ; après l'attaque de Johan par ses démons, il disparaît dans l'eau. Par ailleurs, Alma puise de l'eau lorsqu'arrive la vieille femme qui lui conseille de lire le journal de son mari. Ainsi, puiser l'eau revient à plonger dans l'inconscient, comme en témoignent les aspects fantasmatiques des images qui suivent.

Dans *L'Heure du loup*, la profondeur de champ laisse aussi entrevoir plusieurs nappes de passé. Alors qu'ils rentrent chez eux, Johan et Alma sont filmés en plan demi-ensemble, de profil et en contre-jour. Au second plan, le ciel et la mer se fondent l'un dans l'autre, pendant que le soleil se couche. Ensuite, un plan large de Johan et Alma sur une colline laisse voir leur maison dans l'arrière-plan, sur fond de ciel et mer toujours indifférenciés. Au deuxième plan, des arbres tortueux projettent des ombres qui atteignent le premier plan, où se tiennent l'homme mutique et la femme dont les paroles sont en partie couvertes par le bruit du vent. La scène présente alors trois éléments – l'eau, la terre à travers les arbres, et le vent – et quatre nappes de passé (figure 50). En effet, la mer figure l'inconscient collectif, lui-même regroupant plusieurs temporalités mises sur un plan unique. La maison, quant à elle, est un

¹²⁰ N. Julien, *Le Dictionnaire des Symboles*, entrées « Eau », pp. 113-115, et « Pluie », pp. 303-304, Paris : Alleur, Marabout, 1989.

¹²¹ C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido*, Paris : Éditions Montaigne, 1927, p. 209.

signe de passé et de futur car il s'agit du lieu où vont se rendre les personnages, mais aussi celui où débute et se termine le film, alors qu'Alma s'adresse à la caméra. Les ombres des arbres tortueux font le lien entre l'inconscient et le conscient, comme des signes de la contamination du conscient par l'inconscient torturé des personnages. Enfin, ces derniers évoluent dans une autre sphère temporelle : actif, chacun d'eux pourrait correspondre à une pointe de présent en perpétuel changement.

Les trois autres éléments sont moins présents mais néanmoins visibles. Les roches et les arbres sont des éléments telluriques. Les branches et troncs tortueux matérialisent l'intériorité des personnages. Lors de la visite du mari d'Elisabet Vogler dans *Persona*, l'entrelacement des branches dans l'arrière-plan accompagne la confusion des identités des deux femmes (figure 18). Dans *L'Heure du loup*, ces branchages, formant un labyrinthe végétal, manifestent le caractère torturé de Johan qui meurt sur fond de branches tordues (figure 51). « [U]ltra vivant » selon Bachelard, le feu « vit dans notre cœur »¹²². Certes destructeur du bonze et de la pellicule dans *Persona*, il représente la vie qui se consume dans *L'Heure du loup*. Bien que les bougies et lampes à huile apportent de la lumière à l'obscurité, les allumettes craquées par Johan brûlent très rapidement, comme un signe de sa mort prochaine. En outre, Alma entoure de ses mains la flamme d'une bougie, comme elle est gardienne de la vie de l'enfant qu'elle attend. Enfin, le vent souffle sur les deux îles, témoignant du déplacement des âmes. Selon Bachelard, le vent apparaît « comme un mimologisme de l'expiration complète [...car...] il ne prend son exacte valeur sonore qu'en fin de souffle », ajoutant que « [d]ans cette vie imaginaire du souffle, notre âme, c'est toujours notre dernier soupir »¹²³. Dans *Persona*, ce mouvement se traduit par la fusion des deux femmes à laquelle tout le film concourt. Dans *L'Heure du loup*, le vent plus vigoureux, pourrait être un signe du décès à venir de Johan, arrivé sur l'île comme un mort accompagné par Charon aux Enfers.

Dans les œuvres de Von Trier, l'élément terre est omniprésent à travers la nature. Ainsi, lors de l'épilogue d'*Antichrist*, des spectres de femmes qu'on suppose avoir été accusées de sorcellerie puis assassinées apparaissent depuis la profondeur de champ également constituée d'arbres (figure 74). Ces spectres, qui pourraient figurer l'archétype de la sorcière sous diverses incarnations, forment une nappe de passé progressant vers l'avant du cadre tout en étant chacune le signe d'un passé unique. Les bras de ses femmes sont aussi

¹²² G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris : Gallimard, [1949] 2015, p. 23.

¹²³ G. Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : LGF, [1943] 2016, p. 311.

visibles durant une scène de sexe au pied d'un arbre alors que le couple est allongé sur un tronc et des racines tortueuses (figure 75). Reprenant les termes de Huysmans à la manière de Bachelard, les racines peuvent être considérées comme du « fil souterrain fonctionnant dans l'obscurité de l'âme »¹²⁴ : accompagnées des spectres de sorcière, elles témoignent de la noirceur psychologique de la femme en proie à ses démons intérieurs.

Dans *Melancholia*, lors de la dernière scène, la planète qui va percuter la Terre s'avance vers l'avant du plan depuis le ciel en profondeur de champ et finit ainsi par boucher l'horizon. Cette planète est alors un signe d'éternel recommencement, faisant appel au passé et à l'avenir. Au centre du plan, les trois personnages sont assis sous les branches formant la cabane magique devant laquelle se prolonge la colline (figure 97). Ces éléments représentent déjà le passé de ce qu'a été la Terre dont la disparition imminente est inéluctable.

Enfin, dans *Nymphomaniac* lorsque Joe trouve son arbre, le travelling arrière puis latéral modifie le contenu du plan dans sa profondeur. Ainsi, sur fond de ciel et montagne, Joe se tient debout au deuxième plan, face à l'arbre dont le tronc tortueux, au premier plan, la surcadre (figure 126). En reculant, la caméra laisse apparaître l'arbre entier. Puis, le mouvement circulaire agrandit l'espace offert à Joe, bien que son corps paraisse minuscule comparé à l'arbre qui la surcadre toujours (figure 127). Ces plans sont constitués de trois nappes de passé visibles à travers trois niveaux de profondeur de champ : le ciel et la montagne, rappelant le coït incessant d'Ouranos et Gaïa avant la création du monde et témoignant du temps éonique, à la fois passé, présent et futur ; Joe qui trouve le lien avec son inconscient, enfin initiée après toutes les épreuves qu'elle a passées tout au long du film ; l'arbre, figurant l'âme-arbre dont lui parlait son père et correspondant donc à l'inconscient de Joe, à la fois passé et ouvert sur le futur. Par une coupe franche, Joe et l'arbre sont alors filmés face à face, au même niveau de la profondeur du plan, témoignant du lien retrouvé de Joe avec son inconscient (figure 128).

Régénératrice dans *Melancholia*, l'eau est aussi un signe de deuil et de sexualité dans *Antichrist* et *Nymphomaniac*. Au beau milieu de son mariage, Justine prend un bain pour se ressourcer. Cette immersion annonce aussi la mort à venir tant « les eaux immobiles évoquent les morts parce que les eaux mortes sont des eaux dormantes »¹²⁵. Dans *Antichrist*, l'eau, qui peut parfois être un « véritable support matériel de la mort »¹²⁶, rythme le prologue, mêlant la

¹²⁴ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris : José Corti, 1948, p. 198.

¹²⁵ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris : LGF, [1942] 2016, p. 78.

¹²⁶ *Ibid.*

sexualité et la mort de l'enfant. Dans *Nymphomaniac*, l'eau est sexualisée : elle est utilisée pour la masturbation ludique de Joe enfant et elle annonce le thème de la sexualité lors du prologue, notamment parce qu'elle est couplée au vent, selon l'idée que « dès que deux substances élémentaires s'unissent [...] elles se sexualisent »¹²⁷. Le sifflement du vent est aussi un cri sexuel, retentissant dans le prologue alors qu'il s'engouffre dans le trou d'un mur. Il souffle également lors du premier orgasme spontané de Joe sur la montagne, annonçant le début de la frénésie sexuelle se déroulant tout au long du film. Le vent se manifeste aussi lors des rencontres surnaturelles du mari dans *Antichrist*, comme un souffle démoniaque. Dans *Melancholia*, le calme du vent lors du prologue, accentué par le ralentissement de la vitesse de défilement, présage de la sérénité de Justine face à l'apocalypse. Enfin, le feu est un élément parfois destructeur ou purificateur. Dans *Nymphomaniac*, Joe brûle une voiture, précisant en voix off ne pas savoir si elle a quitté la société ou si la société l'a quittée. Dans *Melancholia*, le feu détruit la reproduction d'une peinture de Bruegel l'Ancien et se manifeste lors de la collision provoquant la fin du monde. Dans *Antichrist*, le feu provoque la purification par la destruction du cadavre de la femme.

Ainsi, le spectateur se trouve face aux créations de mondes diégétiques constitués à l'aide des quatre éléments. Réactualisées lors de chaque projection, ces créations rappellent les mythes cosmogoniques structurés par l'inconscient collectif. Selon Jung,

« [I]es mythes racontent des histoires fantastiques sur la naissance du monde et la biographie des dieux. Ce sont les objectivations des structures internes du fonctionnement psychique, exprimées sous forme symbolique. En effet, les mythes ont été élaborés par des intelligences humaines en tant que tels, ils sont une projection de cet esprit, l'expression par l'imaginaire et le symbole des forces qui l'animent »¹²⁸.

Outre l'utilisation des quatre éléments, les échos de la temporalité de l'inconscient collectif se trouvent dans les références historiques et dans la réflexivité citationnelle des films étudiés qui adaptent des mythes anciens. Alors que l'inconscient est une « matrice créatrice [...] des mythes »¹²⁹, ces derniers « nous montrent combien les contenus de l'inconscient sont fluctuants et insaisissables [...] s'expriment par projection, sont multiformes et transformables »¹³⁰. La transposition et les variations d'images préexistantes dans de nouvelles œuvres offrent une nouvelle objectivation à des représentations culturelles déjà connues. Diverses références sous-tendues par l'inconscient collectif parcourent les

¹²⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹²⁸ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens*, op. cit. p. 74.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 79.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 76.

films, qu'elles figurent des événements historiques, mythologiques ou artistiques, notamment cinématographiques. Ainsi, en plus de la référence au mythe de l'Antéchrist, la thèse de la femme dans *Antichrist* portait sur l'Inquisition. Parmi les dessins et gravures représentant des exécutions de femmes accusées de sorcellerie, on peut notamment voir l'image accompagnant l'opuscule intitulé *The Apprehension and Confession of Three Notorious Witches*¹³¹. La gravure présente les trois femmes pendues, Joan Cunny, Joan Upney et Joan Prentice. Elle illustre également certains détails des confessions : on y voit deux des farfadets de Cunny, les crapauds d'Upney, et Prentice, assise sur une chaise, laissant le diable sous forme d'un furet boire le sang de sa joue. Ainsi, la gravure mentionne la chasse aux sorcières, événement historique manifestant une peur collective. Évoquant le meurtre d'une enfant, tuée par le furet après que Joan Prentice lui a seulement demandé de pincer la fillette, la gravure fait aussi écho à la culpabilité du personnage féminin concernant la mort de l'enfant.

L'évocation d'événements historiques est inévitablement liée à l'inconscient collectif. En effet, la dimension historique d'un événement survient lors de son interprétation qui « n'échappe pas à notre irrationalité », la plaçant aux « frontières du conscient avec [...] l'inconscient collectif »¹³². Jacques Le Bourgeois ajoute que

« l'histoire s'appuyant sur la mémoire collective, de par la nature de celle-ci, effleure les limites de l'inconscient, tout en révélant des différences variant selon le fonds culturel. Les phobies, les oublis, les traumatismes collectifs comme les génocides, les guerres, laissent des traces psychologiques profondes dans les mentalités que le rationnel ne maîtrise plus et qui se traduisent par des comportements irrationnels inexpliqués, mais pourtant indubitablement présents dans les évolutions passées, présentes, voire futures »¹³³.

Ainsi, « la mémoire collective [...] est le pont entre l'histoire et l'inconscient du groupe auquel cette dernière s'intéresse ». Les événements historiques sont donc liés à « des inconscients collectifs spécifiques d'une histoire, d'une culture »¹³⁴.

La réflexivité citationnelle manifeste également des contenus de l'inconscient collectif. En effet, les œuvres d'art sont des projections de contenus de l'inconscient sous des formes objectivées, au même titre que les mythes sont sous-tendus par l'inconscient

¹³¹ *The Apprehension and Confession of Three Notorious Witches. Arraigned and by justice condemned and executed at Chelmes-forde, in the Countye of Essex, the 5. day of Julye, last past.* 1589, Anonyme, 1589, [consulté en ligne, le 26/11/2016, URL : <http://dhayton.haverford.edu/pamphlets/1589/01/the-apprehension-and-confession-of-three-notorious-witches/>].

¹³² J. Bourgeois, « L'inconscient de l'Histoire », in : *Les Cahiers psychologie politique*, n 19, août 2011. [consulté en ligne le 19/11/2016, URL : <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1887>].

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

collectif¹³⁵. Dans *L'Heure du loup*, il est fait référence à *La Flûte enchantée*, dont un extrait est écouté par les convives du dîner. La scène manifeste alors la grande notoriété de l'opéra de Mozart qui

« continue encore aujourd'hui à être donné dans des versions toujours nouvelles, toujours plus inventives, dont les décors audacieux et inspirés répondent au goût des plus jeunes comme des plus âgés, indépendamment de leur degré de culture, témoigne du fait que les forces qui sont condensées dans les personnages de cet opéra se rattachent aux couches les plus profondes d'un inconscient également partagé entre tous. En l'écoutant, nous voyons émerger de façon quasi magique des symboles de tous les temps, ceux du corps, de l'âme et de l'esprit, dans la lutte éternelle du principe du Bien avec le principe du Mal, ainsi que la représentation du plus grand Bien et de Celui qui dispense ce Bien aux hommes »¹³⁶.

L'émotion visible sur les visages des spectateurs en gros plans traduit la dimension collective transmise par la citation de l'opéra : chaque spectateur est bouleversé par la musique de Mozart. Ce potentiel émotionnel de l'œuvre est dû à l'universalité de ses origines. Suivant l'idée d'Alfons Rosenberg, Vladeta Jerotić explique que *La Flûte enchantée* est un opéra qui

« réunit l'héritage de l'histoire spirituelle de quatre millénaires. Cet héritage comprend les mystères égyptiens sur Isis et Osiris, l'idée de l'alliance spirituelle des pythagoriciens, l'académie spirituelle de Platon et surtout les mystères helléniques, puis les contes de fées européens et l'idée chrétienne de croyance, d'espérance et d'amour, ainsi que la nostalgie du Tout qui caractérise le XVIIIe siècle »¹³⁷.

Ainsi, comme toute œuvre d'art, l'opéra est sous-tendu par l'inconscient collectif. Sa citation dans *L'Heure du loup* renvoie aussi à un souvenir autobiographique de Bergman, et ainsi à l'inconscient personnel de la « psyché-film ». Le personnage de Tamino dans le théâtre miniature rappelle le lutin dévoreur d'orteils. La scène annonce, de manière déguisée, les confessions à venir de Johan sur son enfance : le personnage miniature peut être vu comme un élément de l'inconscient, qui se dévoilera plus précisément dans une scène ultérieure.

Nymphomaniac regorge de références multiples exposées par l'érudition de Seligman. Outre la référence à la Révolution russe à travers les images fictionnelles d'une anecdote factice, il est question du châtement romain le plus sévère, notamment dispensé à Jésus. Le chemin de croix de ce dernier est également figuré, entre autres références au christianisme. Il est aussi fait référence à Odin, dieu de la mythologie scandinave, ainsi qu'à des individus réels tels Valeria Messalina et Andreï Roublev. Les citations sont aussi littéraires à travers les

¹³⁵ C. G. Jung, *Les Racines de la conscience*, op. cit., pp. 21-73.

¹³⁶ V. Jerotić, *Jung entre l'Orient et l'Occident*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 2012, p. 183.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 184.

références aux œuvres d'Edgar Poe, au *Faust* de Thomas Mann, ou encore à James Bond. Le film se nourrit également d'œuvres musicales : entre autres, *L'Anneau des Nibelungen* de Wagner, la Valse n°2 de Chostakovitch, des œuvres de Bach, de Beethoven et de Mozart. Enfin, *Nymphomaniac* abonde de citations cinématographiques : de reprises visuelles d'Étienne-Jules Marey, précurseur du cinéma (figure 129), à Tarkovski en passant par diverses autocitations, sans oublier la référence à *Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995). La réflexivité citationnelle peut mettre en évidence un inconscient collectif cinématographique, qui correspondrait aux résidus inconscients de la mémoire cinématographique manifeste au sein des films et partagée par tous les spectateurs. Non seulement les films, en tant qu'œuvres d'art, recèlent des projections de contenus psychiques témoignant de l'inconscient collectif, mais ils ont aussi influencé l'inconscient collectif à travers les représentations qu'ils en proposent. La réflexivité citationnelle révèle la structure des films par l'inconscient collectif car elle fait appel à des représentations connues qui ont elles-mêmes donné lieu à des mémoires et inconscients collectifs.

À l'instar des mensonges de Verbal Kint alias Keyser Söze, le récit de Joe se structure à l'aide d'éléments qu'elle remarque dans la chambre de Seligman. Lors d'une scène, la caméra parcourt l'espace suivant la vue subjective de Joe. Elle s'arrête sur des éléments de la pièce qui ont donné des points de départ à chaque chapitre du récit. Ce même procédé est utilisé lors du twist de *Usual Suspects*. Outre les autoréférences de Lars von Trier, partiellement relevées dans le chapitre 1, les citations tarkovskiennes, tels les mouvements de caméra, horizontaux et verticaux, sont les plus nombreuses. Ainsi, lors de son premier orgasme, Joe lévite telles les femmes du *Miroir* (Tarkovski, 1974), de *Solaris* (Tarkovski, 1972) et du *Sacrifice* (Tarkovski, 1986) (figure 130). En outre, l'icône « à la manière de Roublev » comme le précise Seligman, offre une citation d'*Andreï Roublev* (Tarkovski, 1966) (figure 131) ; l'arbre isolé que rencontre Joe rappelle ceux du *Sacrifice* et de *L'Enfance d'Ivan* (Tarkovski, 1962) (figure 132) ; la musique de Bach qu'écoute Seligman, intitulée « Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ », issue du *Petit livre d'orgue* est directement reprise de *Solaris* ; le nom du septième chapitre, « Le Miroir », est une référence directe au film éponyme de Tarkovski.

L'influence tarkovskienne est aussi omniprésente dans les autres œuvres de Von Trier. Ainsi, le chalet d'*Antichrist* ressemble à la maison du *Miroir*, consumée par les flammes comme l'est le corps de la femme incarnée par Charlotte Gainsbourg (figure 76). La brume et la végétation font, quant à elles, respectivement écho à *Nostalghia* (Tarkovski, 1983) et

Solaris (figure 77), alors que l'arbre tortueux sans feuille rappelle celui de *L'Enfance d'Ivan* (figure 78). La répétition d'une musique classique unique tout au long de *Melancholia* s'inspire du choix de Tarkovski pour *Solaris* ; la chute de la météorite en feu apparaissant derrière la fenêtre rappelle le feu visible à l'extérieur, depuis l'intérieur de la maison du *Miroir* (figure 98) et la reprise du tableau *Ophelia*¹³⁸ de Millais (figure 99) renvoie aussi à la statue présente sous le torrent d'eau dans *Nostalghia* (Tarkovski, 1983).

3.3.1. *Persona* : Histoire collective occidentale

La référence à *Électre*, rôle joué par Elisabet Vogler dans *Persona*, juste avant son apathie, évoque le complexe du même nom, proposé par Jung comme équivalent féminin du complexe d'Œdipe¹³⁹. Malgré la dimension collective de ce complexe que toute femme devrait résoudre, il n'est pas mis en scène dans *Persona* : le rapport entre les deux femmes n'est pas présenté comme une relation mère-fille. Toutefois, les comportements d'Elisabet et d'Alma rappellent certains personnages d'*Électre*. D'une part, Alma use de manipulation affective envers sa patiente et endosse le rôle névrosé d'Électre, femme sans enfant qui rejette la mère afin de venger son père. En effet, Alma « volera » le mari d'Elisabet. D'autre part, Elisabet, rejetant son enfant, semble vouloir ressembler à Électre, mais son comportement est plus proche de celui de Clytemnestre assassinée par son fils Oreste : en se taisant, Elisabet veut détruire le masque social qu'elle doit porter afin de se conformer au rôle de mère aimante imposé par la société. Ce désir d'autodestruction sociale s'origine dans le conflit entre Elisabet et son enfant, dont l'existence entraîne alors le mutisme morbide de sa mère. Ainsi, la naissance du fils est le point de départ de la mort du personnage social de la mère.

Outre la référence au mythe d'*Électre*, deux éléments importants de *Persona* font référence à la mémoire collective, ainsi qu'à l'inconscient collectif à laquelle elle est liée. Le premier apparaît au début du film, alors qu'Elisabet regarde la télévision dans sa chambre d'hôpital¹⁴⁰. On peut y voir les images de l'immolation par le feu d'un bonze vietnamien, suivant l'exemple du suicide de Thích Quảng Đức, moine bouddhiste de soixante-six ans décédé le 11 juin 1963, à Saïgon, après sept ans de guerre du Vietnam et juste après que le président Diem a tué neuf bouddhistes.

¹³⁸ J. E. Millais, 1851-1852, huile sur toile, 76 x 112 cm, Tate Britain, Londres.

¹³⁹ Voir J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, entrée « Complexe d'Électre », *op. cit.*, pp. 78-79.

¹⁴⁰ Time code de l'extrait de *Persona* : 00 : 13 : 10 – 00 : 14 : 50.

Filmée en plan large dans sa chambre d'hôpital, Elisabet regarde un écran de télévision. Bien que l'écran ne soit pas visible dans le plan, les ondes lumineuses qui s'en échappent éclairent le corps d'Elisabet. Cette dernière est dédoublée par une ombre qui grandit ou rétrécit alors qu'elle fait les cent pas (figure 20). Après qu'elle s'est arrêtée, un raccord regard laisse apparaître l'écran de télévision sur lequel sont diffusées des images de reportage : des gens paniqués courent dans la même direction. Par un recadrage, l'image du reportage diffusé par la télévision prend tout l'espace du champ et devient ainsi l'image de *Persona*, au centre de laquelle est visible un brasier. Un changement d'échelle et d'angle permet de reconnaître une forme humaine sous les flammes. Les raccords regard suivants ne relient plus Elisabet et l'écran de télévision, mais Elisabet et le bonze : bien qu'ils ne partagent pas les mêmes plans, ils partagent le même espace du cadre et sont présentés sur le même niveau diégétique. La disjonction temporelle, entre le film de Saïgon et le film *Persona* dans lequel il est diffusé, est effacée par les choix de cadrage et le montage. En effet, bien que l'événement soit contemporain à l'époque de réalisation du film, le reportage que regarde Elisabet est une rediffusion comme en témoigne la répétition de la chute du bonze : il appartient donc au passé par rapport aux images d'Elisabet. Cette simultanéité de temporalités éloignées, provoquée par les choix esthétiques, s'apparente à la temporalité supposée par l'inconscient : ce dernier témoigne d'un passé plus ou moins lointain, comme l'immolation du bonze est actuelle en 1966 mais appartient au passé historique en 2017 ; sa manifestation annonce le futur psychique, comme la scène du bonze fait écho à une scène ultérieure du film et annonce la consommation à venir de la pellicule, brûlant non plus le visage d'Elisabet mais celui d'Alma ; il coexiste avec le présent tant son influence sur le conscient est permanente. Une impression de dilatation du temps est aussi mise en place à travers les répétitions des images de la chute du bonze et du mouvement de recul d'Elisabet. Ainsi, les plans rappellent la temporalité de l'inconscient, dont certains contenus appartiennent au passé tout en étant toujours présent : la mise en rapport des images d'Elisabet et de celle du bonze témoigne de l'influence du collectif – le bonze représentant le passé historique – sur le personnel – l'histoire singulière d'Elisabet.

Ainsi, les choix de cadrage et de montage associent Elisabet et le bonze : les échelles de plans de l'une comme de l'autre se rapprochent puis s'éloignent, tandis que le reflet du feu sur le visage d'Elisabet, accompagné du bruit des flammes, manifeste le désir d'autodestruction de la comédienne, comparable à l'autodestruction effective du bonze qui se suicide. La présence de l'élément feu intervient alors comme un signe de destruction, mais elle témoigne aussi d'un désir de renaissance. En effet, selon la croyance bouddhique, après sa

mort, le bonze se réincarnera, sans mauvais karma : certes *a priori* condamnable, son suicide est un geste honorable de protestation contre l'oppression. La présence du feu, symbole de destruction et de renaissance, peut aussi rappeler l'inconscient collectif. En effet, par ces deux principes, l'élément feu manifeste la cyclicité supposée par la temporalité éonique de l'inconscient collectif. Projeté sur le visage d'Elisabet, le feu manifeste son désir d'autodestruction qui pourrait aussi être un désir de renaissance : alors qu'elle proteste contre une oppression sociale, elle semble demander le droit de vivre sa vie sans mensonges qui viseraient à respecter des conventions culturelles et sociales lui imposant, par son statut de femme, la maternité et l'amour inconditionnel pour son enfant. Elisabet proteste donc contre un assujettissement à des contraintes culturelles et sociales ancrées dans l'inconscient collectif occidental.

Cette protestation contre l'oppression trouve un écho dans la seconde référence à la mémoire collective. Toujours seule dans sa chambre, allongée sur le ventre sur son lit, Elisabet cache son visage de ses mains avant de se redresser pour s'emparer d'un livre dans lequel elle a glissé une photographie¹⁴¹. Elle regarde longuement l'image invisible à l'écran, puis la pose sous la lampe avant d'en accentuer l'intensité lumineuse. Le regard absorbé d'Elisabet et l'endroit où elle a trouvé la photographie laissent penser qu'elle figure son mari ou son fils, c'est-à-dire une personne proche et qui pourrait lui manquer dans sa situation. Mais le contrechamp ne tarde pas à laisser apparaître le cliché très célèbre connu sous le nom « L'enfant juif de Varsovie » et datant du 16 mai 1943. Cette photographie, figurant plusieurs juifs menacés par des SS, dont un enfant, un peu à l'écart, a été prise par un photographe nazi pour le compte de Jürgen Stroop, le responsable SS de la région de Varsovie. Cette photographie, dont la légende dit « *Mit Gewalt aus Bunkern hervorgeholt* », ce qui signifie « tirés de force de leur trou », devait faire partie d'un rapport destiné à Himmler, afin de témoigner de la destruction du Ghetto. Retournées contre leur commanditaire, les photographies du rapport furent utilisées comme pièces à charge au procès de Nuremberg¹⁴². Cette photographie n'a donc pas été prise dans le but de dénoncer la barbarie des SS mais pour témoigner de la victoire manifeste de l'idéal nazi, dominant les juifs du Ghetto. Pourtant, elle révèle la cruauté de l'oppression nazie : on y voit principalement des femmes et des enfants menacés par des armes.

¹⁴¹ Time code de l'extrait de *Persona* : 00 : 56 : 52 – 00 : 58 : 26.

¹⁴² F. Albera, « *Persona* : le regard du refus », in : 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°67, 2012. [consulté en ligne le 24/09/2016. URL : <http://1895.revues.org/4524>].

Alors que les images mouvantes du bonze témoignaient d'une réalité actuelle en 1966, la photographie du Ghetto faisait déjà référence au passé. Cependant, Bergman place les deux événements sur le même niveau temporel en offrant un mouvement à la photo : des éléments de l'image sont découpés en plans larges, gros plans et très gros plans de visages et de mains.

L'alternance des échelles, la répétition du plan de l'enfant et les effets de rapprochement et de recul par rapport aux éléments filmés, rappellent les images du bonze : la photographie du Ghetto de Varsovie est ainsi actualisée. Comme le remarque François Albera, « Bergman [...] offre [...] une alternative [...] aux images d'archive [...] en faisant “entrer l'actualité dans le temps” nous permettant d'appréhender cette image-là “malgré tout” »¹⁴³. En effet, contrairement à son apparition dans *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955), la photographie n'est pas utilisée comme élément d'un document, participant au recyclage du « matériau d'origine monté et rythmé »¹⁴⁴, mais elle est un document historique inséré dans une fiction, la suspendant par son statut d'archive :

« Un document qui vient déstabiliser, déchirer un univers fictionnel lequel, en retour, lui donne un autre statut que celui d'une archive historique et l'ouvre à une autre compréhension qui demeure toutefois – peut-être même justement en raison de la “célébrité” qui est sienne – de nature historique »¹⁴⁵.

Dans *Nuit et brouillard*, le « montage en alternance fondé sur un aller-retour constant entre les images d'archives et les images filmées dans les camps par l'équipe du film [...] favorise une montée en puissance visuelle jusqu'à l'horreur des images finales »¹⁴⁶. Dans *Persona*, la présence de la photographie, en tant qu'image d'archive, remplit une double fonction, diégétique et historique : elle témoigne de la relation qu'entretient Elisabet avec son enfant et elle manifeste la culpabilité occidentale. En effet, à travers les gros plans sur ses mains, l'enfant juif menacé rappelle celui d'Elisabet caressant l'écran de projection dans le prologue. Au-delà de cette association diégétique, la scène de la photographie s'inscrit comme une métaphore de la société suédoise et de sa position dans le conflit de la Seconde Guerre Mondiale : pays neutre, la Suède a néanmoins ouvert ses lignes de chemin de fer, facilitant ainsi la déportation. L'inconscient collectif revêt alors une dimension culturelle européenne et en particulier suédoise.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ V. Lowy, *L'Histoire infilmable. Les camps d'extermination nazis à l'écran*, Paris : L'Harmattan, 2001, p. 55.

¹⁴⁵ F. Albera, « *Persona* : le regard du refus », *op. cit.*

¹⁴⁶ V. Lowy, *L'Histoire infilmable, op. cit.*, p. 114.

Elisabet incarne cette culpabilité tant son apathie est présentée comme une réaction aux violences de l'humanité, condensée et symbolisée par ces deux événements : alors qu'elle regarde les images du bonze, la comédienne couvre sa bouche de sa main, comme un signe de son refus de parler. Filmée dans des plans de plus en plus serrés, Elisabet recule à plusieurs reprises mais en vain. Son incapacité à s'éloigner manifeste l'impossibilité d'ignorer l'événement.

En outre, ces deux événements font appel à l'inconscient collectif, sous des formes objectivées différentes. Leur mise en parallèle par les échelles de plan et les mouvements de rapprochement et de recul projette le bonze dans une dimension de l'inconscient et donc du passé, bien qu'il soit actuel, alors que l'enfant juif, appartenant au passé historique et témoignant d'une mémoire et d'un inconscient collectifs, est actualisé par un substitut de mouvement. Les images du bonze inconnu convoquent le souvenir de l'immolation du bonze connu, c'est-à-dire d'un événement historique ayant laissé sa trace sur l'inconscient collectif. À l'instar de l'enfant juif, le bonze est un élément de la mémoire collective ayant également marqué l'inconscient collectif d'une culture. En effet, la mémoire collective est

« l'accumulation, générations après générations, de mythes, de légendes, de souvenirs vécus ou racontés, de savoir-faire, de rites, de peurs, de phobies, subissant tous le polissage ou la transformation de la transmission. Le processus génère un patrimoine culturel plus ou moins sacralisé auquel s'identifie un groupe ou un peuple. Nous y trouvons donc la combinaison des produits d'un conscient collectif et les traces de l'inconscient de cette même collectivité »¹⁴⁷.

Par ailleurs, les deux éléments, que sont le bonze et l'enfant juif, sont mis en relation avec le désir de la femme de tuer son enfant, c'est-à-dire avec un sentiment inacceptable au regard de la société. Participant à la dimension archétypique du personnage d'Elisabet (*cf.* chapitre 5), cette haine de l'enfant est liée à l'inconscient collectif dans lequel la mère est à la fois bonne et nourricière ainsi que mauvaise et destructrice.

Ainsi, le film met en scène l'histoire répétée des opprimés, figurés par deux anonymes que sont le bonze et l'enfant juif, et celle d'Elisabet Vogler dont le désir de destruction de l'enfant se traduit aussi par un désir d'autodestruction. Dans les deux scènes, le regard d'Elisabet est éclairé par une source lumineuse située au lieu de l'image historique : le comportement de la comédienne est mis en parallèle avec ces événements. En effet, comme le remarque Bergom-Larsson :

¹⁴⁷ J. Bourgeois, « L'inconscient de l'Histoire », in : *Les Cahiers psychologie politique, op. cit.*

« Dans *Persona*, le suicide du moine bouddhiste, qui voulait être un geste de protestation contre l'oppression au Vietnam, est mis sur le même plan que l'extermination des juifs dans l'Allemagne hitlérienne. Il [Bergman] découvre la corrélation interne de ces actes politiques dans le désir de la femme de tuer son enfant, dans le déni par la femme du lien humain fondamental entre un enfant et sa mère. À partir de cet acte, il semble y avoir un pont vers la brutalité de la réalité extérieure »¹⁴⁸.

3.3.2. *Melancholia* : l'œuvre mélancolique

Dans *Melancholia*, les contenus du film pouvant témoigner de l'inconscient collectif sont multiples. Outre l'utilisation des quatre éléments, l'œuvre est chargée d'influences culturelles à des mythes anciens, telle la référence à l'Apocalypse à travers la collision des planètes, à *Tristan et Isolde* par la musique, et au complexe de Cassandre que semble subir le personnage de Justine. Tandis que les images de création artistique sont des projections d'archétypes¹⁴⁹, en tant que « matrice créatrice »¹⁵⁰ des mythes, l'inconscient collectif semble participer à la construction du film. Les nombreuses citations de mythes et d'œuvres d'art confirment les propos de Lars von Trier expliquant que dans *Melancholia*, « tout est volé, mais c'est comme ça que les œuvres se font »¹⁵¹ et confèrent également au film un caractère mélancolique. En effet, le mélancolique ressasse « le passé qui ne passe pas »¹⁵² : témoignant d'un retour perpétuel au passé à travers diverses citations d'œuvres préexistantes, *Melancholia* semble également ressasser le passé. L'analyse du prologue offre une interprétation convaincante du caractère mélancolique du film : se présentant comme un rêve, notamment par son caractère prospectif, le prologue révèle des événements à venir et manifeste des contenus de l'inconscient collectif, tout en témoignant de sa dimension mélancolique tant il est structuré par les quatre éléments, des mythes et de nombreuses références artistiques.

¹⁴⁸ « In *Persona* the Buddhist monk's suicide, intended as a protest against oppression in Vietnam, is equated with the extermination of the Jews in Hitler's Germany. He [Bergman] finds the inner correlation of these political acts in the female's desire to kill her child, in a woman's denial of the fundamental human relation between a child and his mother. From this act there seems to be a bridge across to the brutality of external reality » (M. Bergom-Larsson, *Film in Sweden, Ingmar Bergman and Society*, Londres : The Tantivy Press, 1978, p. 91. Je traduis).

¹⁴⁹ Voir notamment T. Waddell, *Mis/takes*, *op. cit.* ; C. G. Jung, *Sur l'interprétation des rêves*, *op. cit.* ; C. Hauke, *Visible Mind*, *op. cit.* ; G. Guy-Gillet, « L'image », *op. cit.*

¹⁵⁰ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens*, *op. cit.*, p. 79.

¹⁵¹ S. Delorme, « La douceur de la mélancolie. Entretien avec Lars von Trier », in : *Cahiers du cinéma*, n°669, 2011, p. 38.

¹⁵² J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard, 1987, p. 70.

La dimension onirique du prologue se manifeste à travers trois axes principaux : une esthétique éloignée de celle du reste du film, l'utilisation des quatre éléments et l'annonce d'événements qui adviendront au cours du film notamment à travers diverses références mythologiques. En effet, alors que la suite de *Melancholia* est filmée avec une caméra portée très mobile, le prologue est composé de seize plans fixes à la lumière artificielle dont certains changements se font à vue. Les images défilent au ralenti et sont accompagnées d'une musique extradiégétique. La fixité des plans et la saturation des couleurs contrastent avec le reste du film, plaçant le prologue dans une autre réalité. Alors que la caméra portée des images de la suite de l'œuvre, rappelant l'esthétique revendiquée par le manifeste du Dogme 95¹⁵³, donne l'impression d'une vidéo amateur, l'esthétique très stylisée du prologue accentue son caractère illusoire. Par ailleurs, dans son acception psychiatrique, la mélancolie se traduit principalement par un ralentissement idéomoteur¹⁵⁴ : le ralentissement de la vitesse de défilement octroie aux images, non seulement une dimension onirique mais aussi un caractère mélancolique. Ce dernier se traduit également par la prégnance de l'élément tellurique dans la constitution des images, notamment figuré par la densité de la végétation au milieu de laquelle Justine se dirige vers Léo taillant des branches (figure 100). En effet, dans la théorie des humeurs d'Hippocrate¹⁵⁵, chaque humeur est associée à un élément : le feu et la bile jaune ; le vent et le sang ; l'eau et la pituite ; la terre et la mélancolie. Couplée à la présence des quatre éléments, la profondeur de champ crée des images manifestant des contenus de l'inconscient collectif.

Ainsi, le deuxième plan du prologue figure une étendue d'eau dans la profondeur de champ, de l'herbe et des arbres verts ainsi qu'un gigantesque cadran solaire au premier plan. Calme, bleu clair et scintillante à l'instar de la planète Melancholia, l'eau est associée à la mélancolie : en plus d'être un symbole de l'inconscient, elle est « la matière de la

¹⁵³ En mars 1995, Lars von Trier et Thomas Vinterberg créent le collectif Dogme 95 qui vise à remettre en cause le langage cinématographique conventionnel : « DOGME 95 va à l'encontre du cinéma de l'illusion à travers l'ensemble des règles irrévocables qui forment le VŒU DE CHASTÉTÉ » (S. Björkman, reproduction du manifeste Dogme 95 publié à Copenhague le lundi 13 mars 1995, signé Lars von Trier et Thomas Vinterberg. Distribué lors du colloque « Le cinéma vers son deuxième siècle », 2000, pp. 161-162). Dix règles sont alors à respecter par les cinéastes : tourner en extérieurs, sans décors ni accessoires ajoutés ; en prise de son directe et sans musique additionnelle ; en caméra portée à l'épaule ; en couleur et lumière naturelle ; sans effets spéciaux quels qu'ils soient ; sans actions superficielles ; sans disjonctions spatiotemporelles ; en 35 mm standard ; le réalisateur ne doit pas être crédité et les films de genre sont interdits.

¹⁵⁴ W. de Carvalho et D. Cohen, « Aspects sémiologiques de la dépression à l'âge adulte », in : *Les Maladies dépressives*, H. Lôo, J.-P. Olié, M.-F. Poirier (dir.), Paris : Flammarion, 2003, pp. 3-18.

¹⁵⁵ J. Jouanna, « La théorie des quatre humeurs et des quatre tempéraments dans la tradition latine (Vindicien, PseudoSoranos) et une source grecque retrouvée », in : *Revue des Études Grecques*, t. 118, janvier-juin 2005, pp. 138-167, [consulté en ligne le 24/11/2016, URL : http://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_2005_num_118_1_4609].

mélancolie »¹⁵⁶. Ce lien entre l'eau et la mélancolie se manifeste également à travers le personnage de Justine, associée à la planète Melancholia ainsi qu'à l'élément aqueux. La découverte de Justine et celle de la planète les met en relation : le premier plan laisse apparaître le visage rond de Justine, alors que le quatrième montre Melancholia, positionnée à la même place dans le cadre. Par ailleurs, alors que Justine prendra de nombreux bains au cours du film, dans le prologue, elle est filmée dans l'eau d'un ruisseau, au sein d'un plan-tableau reprenant *Ophelia*¹⁵⁷. La terre comme élément mélancolique est également figurée par les plans sur lesquels on peut voir les personnages s'enfoncer dans le sol ramolli par l'approche de la planète. Ainsi, l'eau et la terre matérialisent la mélancolie de l'œuvre tout en se manifestant comme des contenus de l'inconscient collectif.

Le feu et le vent sont aussi présents dans le prologue, à travers les éclairs et la chute de la météorite ainsi que par le mouvement des robes, du drapeau et des cheveux de Justine. Issu du grec ancien *pneûma*, le souffle du vent représente le souffle divin. Élément qui permet la transmission du savoir, il peut aussi symboliser la colère des dieux et le déplacement des âmes, comme en témoigne la présence de papillons qui s'envolent. En effet, comme l'indique son étymologie le papillon est un symbole de l'âme humaine : en grec, le mot « psyché »¹⁵⁸ désigne à la fois l'âme et le papillon.

L'irréalité exacerbée des images du prologue offre à la séquence une propriété onirique qui se manifeste également par l'annonce de nombreux éléments concernant la suite du film. Le dixième plan présage des pouvoirs surnaturels de Justine (figure 101) : des éclairs sortent de ses mains. Ce plan annonce vaguement certains éléments à venir puisque le don de Justine ne lui permet pas d'influer physiquement sur les éléments, mais de connaître l'avenir. Il peut donc être vu comme une référence au mythe de Cassandre qui reçut le don de prédire l'avenir sans jamais être ni comprise ni crue. D'autres plans présentent le lieu du drame : la propriété du mari de Claire et son golf à dix-neuf trous (figure 102). Par ailleurs, les plans de Justine en robe blanche préfigurent son mariage (figure 103) alors que l'un d'eux illustre son rêve, raconté à Claire ; les images de Leo taillant des branches annoncent la construction de la cabane magique ; et l'imitation du tableau *Ophelia* de Millais présage du rapport de Justine avec l'eau des bains ainsi que des différents motifs picturaux qui apparaîtront au cours du film. Enfin, l'apocalypse est annoncée par la visualisation de la collision des deux planètes

¹⁵⁶ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit. p. 82.

¹⁵⁷ J. E. Millais, 1851-1852, huile sur toile, 76 x 112 cm, Tate Britain, Londres.

¹⁵⁸ Voir E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, v.2, entrée « psyché », [consulté en ligne le 24/11/2016, URL : <http://www.littre.org/definition/psych%C3%A9>].

alors que de nombreux autres éléments présagent de la mort à venir. Ainsi, le cheval noir, parfois psychopompe¹⁵⁹, peut être un symbole de mort. Bien qu'il soit aussi un symbole de puissance sexuelle et donc de vie, il tombe, comme les oiseaux du premier plan, en signe de mauvais augure (figure 104). Cette omniprésence de la mort est aussi liée à la mélancolie de l'œuvre qui se manifeste à travers le caractère de Justine. En effet, Justine présente des caractéristiques mélancoliques dans l'acception freudienne du terme. Dès la première partie du film qui met en scène son mariage au cours duquel elle se force à sourire, ne parle à personne et délaisse son jeune époux, témoignant de la « perte de [s]a capacité d'aimer »¹⁶⁰, elle fait preuve d'un manque d'« intérêt pour le monde extérieur »¹⁶¹. Lorsqu'elle abandonne son mari au moment de consommer leur union, lui préférant un jeune inconnu de la foule d'invités, elle semble en proie à une « diminution du sentiment d'estime [d'elle-même] »¹⁶². Enfin, elle est atteinte d'une « dépression profondément douloureuse »¹⁶³, notamment au début de la seconde partie alors qu'elle a perdu tout goût à la vie. Au cours du film, Justine présente ces caractéristiques tout en étant associée à la planète, comme le manifeste le huitième plan (figure 105). On peut y voir Justine, Léo et Claire, surplombés chacun par un astre : Melancholia au-dessus de Justine, la Lune au-dessus de Léo et un Soleil de minuit au-dessus de Claire. Une interprétation du film consiste à considérer la « danse de la mort » entre la Terre et Melancholia comme une expression de la relation entre les deux sœurs¹⁶⁴. D'une part, en tant que personnage qui incarne la raison, le sens des réalités et la rigueur, notamment parce qu'elle est la femme d'un scientifique et qu'elle a participé à l'organisation millimétrée du mariage, Claire serait symbolisée, non pas par le Soleil, mais par la Terre. D'autre part, Justine serait symbolisée par la planète Melancholia : dépressive à l'extrême au début de la deuxième partie, elle vit comme si elle était déjà morte alors que la planète sera à l'origine de la destruction de l'humanité.

¹⁵⁹ Un archétype qui possède une fonction psychopompe est un conducteur psychique, guidant les contenus inconscients à la conscience.

¹⁶⁰ S. Freud, *Métapsychologie*, *op. cit.*, pp. 146-147.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ À ce propos, Lars von Trier précise que symboliquement, Justine appelle la planète, notamment lorsqu'elle expose son corps nu au clair de Melancholia. Selon Stéphane Delorme, « la planète vient figurer l'appétit de destruction de Justine » (S. Delorme, « Passage de la boule noire », in : *Cahiers du cinéma*, n°669, 2011, pp. 33-34). En effet, celle-ci a besoin d'aide pour mener à bien son projet d'anéantissement de la Terre qu'elle trouve mauvaise. Alors que Justine dit à sa sœur que parfois elle la hait, Claire pourrait représenter cette Terre qu'il faut détruire.

Film apocalyptique, *Melancholia* met en scène la fin du monde, ce qui fait aussi écho à certaines mythologies. L'annonce de l'anéantissement de la Terre, provoqué par la collision avec la planète Melancholia, peut évoquer certaines hypothèses scientifiques concernant les grandes extinctions d'espèces. En effet, dans son ouvrage *Nemesis: The Death Star*, Richard Muller¹⁶⁵ explique qu'une perturbation, causée par Némésis, une naine rouge ou brune dont l'orbite se rapprocherait périodiquement du Soleil, pourrait être à l'origine des grandes extinctions. L'approche du Soleil par Némésis, suivant son orbite, provoquerait des perturbations dans le nuage d'Oort formant la frontière gravitationnelle du système solaire. Alors, de nombreuses comètes afflueraient dans la région où se situent les planètes, accroissant les risques de collisions avec la Terre. Une autre hypothèse, certes appuyée par un complotiste notoire, veut qu'une planète gazeuse, nommée Nibiru, occupe cette orbite¹⁶⁶. Bien que ces deux théories soient controversées¹⁶⁷, elles ne sont pas sans rappeler le scénario de *Melancholia*. En outre, les noms choisis pour désigner les astres introduisent un lien avec la mythologie : Némésis est la déesse de la vengeance dans la mythologie grecque alors que Nibiru, provenant de l'astrologie babylonienne, est associé au puissant dieu Mardouk.

La référence à l'astrologie et à la mythologie enrichit également le caractère mélancolique de l'œuvre. En effet, dans la théorie d'Hippocrate, les saisons et les positions des planètes influent sur le caractère des individus : l'hiver, le printemps, l'été et l'automne sont respectivement dominés par la pituite, le sang, la bile jaune et la bile noire. La mélancolie est associée à la planète Saturne, dont le nom est celui d'un dieu romain. Certes, Justine ne remarque pas Saturne, mais l'étoile Antares, visible lors du prologue sous forme d'un point rouge lumineux sur les plans du ciel. Néanmoins, d'autres éléments du prologue, et plus généralement du film, sont liés à la mélancolie.

L'influence des mythes au sein du film, appelant l'inconscient collectif, provient aussi de la mythologie chrétienne. En effet, dans *L'Apocalypse de Jean*, dernier livre du *Nouveau Testament*, on peut lire :

« Le troisième ange sonna de la trompette. Et il tomba du ciel une grande étoile ardente comme un flambeau ; et elle tomba sur le tiers des fleuves et sur les sources des eaux. Le nom de cette étoile est Absinthe ; et le tiers des eaux fut changé en absinthe, et beaucoup d'hommes moururent par les eaux, parce qu'elles étaient devenues amères. Le quatrième ange sonna de la trompette. Et le tiers du soleil fut frappé, et le tiers de la

¹⁶⁵ R. Muller. *Nemesis: The Death Star*. Londres : Weidenfeld and Nicolson, 1988.

¹⁶⁶ M. Masters, *Godschild Covenant: Return of Nibiru*, s.l. : Your Own World Books, 2003.

¹⁶⁷ Voir notamment l'article de Max Planck, « Nemesis is a myth », [consulté en ligne le 24/11/2016, URL : https://www.mpg.de/4372308/nemesis_myth?filter_order=L&page=1].

lune, et le tiers des étoiles, afin que le tiers en fût obscurci, et que le jour perdît un tiers de sa clarté, et la nuit de même ».

Bien que contrairement à la tombée de l'étoile Absinthe, la collision avec *Melancholia* soit fatale, l'hypothèse de l'influence du mythe chrétien de l'apocalypse semble convaincante. En effet, la présence d'un cheval noir fait aussi écho au troisième cavalier de l'Apocalypse, représentant la famine :

« Et quand l'Agneau eut ouvert le troisième sceau, j'entendis le troisième animal, qui disait : Viens et vois. Et je regardai, et il parut un cheval noir, et celui qui était monté dessus avait une balance à la main.

Et j'entendis une voix qui venait du milieu des quatre animaux, et qui disait : la mesure de froment vaudra un denier, et les trois mesures d'orge vaudront un denier ; mais ne gâte point ni l'huile ni le vin ».

Parce qu'il est chevauché par le cavalier apportant la famine, le cheval noir renvoie à la relation entretenue par Justine avec la nourriture. En effet, malgré l'aisance financière de John, le mari de Claire, qui préserve la famille du besoin, la dépression de Justine influence négativement son rapport aux aliments : son plat préféré à un goût de cendres, puis elle mange goulûment de la confiture avec les doigts. Son appétit revient au fur et à mesure que la fin du monde approche.

Les références mythologiques de *Melancholia* se font aussi à travers la musique de Wagner : répété à plusieurs reprises, le prélude de *Tristan et Isolde* est la seule musique extradiégétique de tout le film, à l'exception du générique de fin accompagné d'un autre extrait de l'opéra. Le prologue est accompagné du prélude du premier acte de *Tristan et Isolde*¹⁶⁸, débutant par l'audacieux accord de Tristan¹⁶⁹, l'un des plus célèbres de l'histoire des opéras. Issu de la légende médiévale celtique de Tristan et Iseut, cet opéra en trois actes traite d'une passion qui ne peut aboutir qu'à une fin tragique, seule délivrance possible. Les thèmes de l'amour, de la mort et de la trahison parcourent l'opéra comme *Melancholia* : alors que Justine rejette l'amour de son époux le jour du mariage, l'amour de Claire pour son fils Léo est infini ; John trahit Claire en se suicidant par ingestion de médicaments, substituts de philtre de mort ; tous les personnages vont mourir lors de la destruction de la Terre. Alors que l'amour de Tristan et Iseut ne peut s'accomplir que dans la mort, l'état de Justine ne s'améliore qu'à l'approche de l'anéantissement de toute vie sur Terre. La délivrance dans la mort traduit également le caractère mélancolique de l'œuvre. Ne supportant pas sa condition

¹⁶⁸ R. Wagner, *Tristan et Isolde*, opéra en trois actes, 1865.

¹⁶⁹ Composé des notes fa, si, ré# et sol#, l'accord de Tristan est le premier accord de l'opéra de Wagner. Il trouve son originalité principalement dans son enchaînement avec les accords précédents et suivants.

mélancolique qui implique qu'elle vive comme morte, Justine cherche à échapper à la mort et à en protéger ceux qu'elle aime. Pour cela, elle désire « tuer la mort » à travers son propre désir de mort : cette mort volontaire « n'est pas un acte de guerre camouflé, mais une réunion avec la tristesse »¹⁷⁰. À l'instar de la planète Melancholia qui provoque la destruction de la Terre et l'extinction de l'humanité, mais pourrait également être à l'origine d'un recommencement, d'une renaissance survenant après l'apocalypse, Justine, voulant protéger ses proches, pourrait être à l'origine de leur mort supposée mener à un renouveau, bien qu'elle prétende savoir que les humains sont seuls et qu'il n'y aura rien après la mort.

Enfin, la dimension mélancolique de l'œuvre se manifeste à travers l'omniprésence du passé que traduisent les diverses citations artistiques. En effet, l'esthétique de *Melancholia* s'inspire de nombreuses œuvres d'art témoignant du deuil impossible inhérent aux images cinématographiques. Liées au passé dont elles conservent la trace, les images filmiques disparaissent inévitablement de l'écran par leur défilement. Ainsi perdues, elles n'ont pourtant jamais été possédées par le spectateur : leur deuil est donc impossible. Alors qu'« il n'est pour [...le mélancolique], pas de deuil possible »¹⁷¹, la rencontre manquée des images et du spectateur peut éveiller un sentiment mélancolique chez celui-ci qui absorbe alors l'objet de façon fantasmatique. L'omniprésence des œuvres d'art témoigne aussi d'une omniprésence du passé duquel le film tente de faire le deuil en les exprimant, mais n'y parvient pas tant la reproduction exacte est impossible (soit il s'agit de plans-tableaux, soit le tableau est directement filmé alors qu'il se consume).

Le prologue présente des citations provenant des six arts relevés par Hegel¹⁷² – l'architecture, la sculpture, la peinture, le théâtre, la danse et l'opéra –, auxquels s'ajoute le cinéma. Le château, les plans très structurés et la découverte du jardin, surcadré par les arbres présentent une architecture remarquable, rappelant les décors d'opéra, inspirés des toiles de Paul Delvaux¹⁷³ (figure 106). Outre les arbres taillés et le cadran solaire façonné dans la pierre, la sculpture est représentée par certains plans du corps Justine, immobile telle une statue (figure 107). Les références littéraires et théâtrales sont aussi multiples : les prénoms Claire et Justine rappellent respectivement Jean Genet et Sade. En effet, dans *Les Bonnes* de Genet, Claire est un personnage qui ingurgite du poison à la place de la maîtresse de maison.

¹⁷⁰ J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, op. cit., p. 22.

¹⁷¹ C. Croce, *Psychanalyse de l'art symboliste pictural. L'art, une érosgraphie*, Seyssel : Champ Vallon, 2004, p. 49.

¹⁷² G. W. F. Hegel, *Esthétique. Textes choisis par Claude Khodoss*, t. I et II, Paris : Puf, [1953] 1998.

¹⁷³ M.-C. Bouchindomme, « La mélancolie des images », in : *Les Œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, A. Fiant, P.-H. Frangne et G. Mouëllic (dir.), Paris : Pur, 2014, pp. 205-217.

Bien que le personnage de *Melancholia* se procure du poison afin de se suicider avant la fin du monde, son mari John le subtilisera lâchement pour se tuer seul et égoïstement. Quant au prénom Justine, il peut faire référence au personnage principal de *Justine ou les malheurs de la vertu*¹⁷⁴. Par ailleurs, *la Danse de la mort*¹⁷⁵, formule choisie pour désigner les mouvements de la Terre et de Melancholia, est aussi le titre d'une pièce d'August Strindberg, ajoutant une référence à l'art de la danse. En plus d'une dizaine de reprises du prélude au premier acte de *Tristan et Isolde* au long du film, ainsi que de celui du troisième acte lors du générique de fin, la référence à l'opéra de Wagner est accentuée par le ralenti du prologue, rappelant les vidéos de Bill Viola, réalisées pour la mise en scène de *Tristan et Isolde* par Peter Sellars¹⁷⁶.

L'art pictural est le plus cité dans le prologue comme dans le film entier, composé de nombreux plans-tableaux : selon Bouchindomme, l'atmosphère onirique et crépusculaire semble s'inspirer des peintures de Caspar David Friedrich et de Johan Christian Dahl tandis que d'autres œuvres constituent une vanité tout en rappelant la gravure *Melencolia I* de Dürer. Alors que *Les Chasseurs dans la neige* de Bruegel l'Ancien¹⁷⁷ est directement filmé, *Ophélie* de Millais est un plan-tableau. Légèrement coupé en haut et en bas, *Les Chasseurs dans la neige* apparaît vacillant quand des parties brûlées tombent en cendre (figure 108). Suivant Bouchindomme, on peut se demander ce qui brûle : une reproduction du tableau ou un plan du film ? Ainsi, la présence de tableau dans le prologue présage de la fin tragique du film et les couleurs froides annoncent la mort. Par ailleurs, les personnages du film s'enfoncent dans la terre verte, comme les personnages du tableau s'enfoncent dans la neige. Ce motif de la neige apparaît dans la suite du film, lorsque les flocons tombent sur le jardin d'été par l'influence de Melancholia sur les saisons.

Dans le prologue, la fixité et le ralenti des plans leur octroient l'effet de plans-tableaux. Accentué par le format scope, cet effet résulte d'un travail de postproduction lissant électroniquement les images par couches successives. Le plan-tableau d'Ophélie témoigne de la relation de certaines œuvres picturales remployées au sein du film avec le personnage de Justine. Filmée en plan rapproché taille et en plongée zénithale, Justine est allongée dans l'eau, vêtue d'une robe de mariée, un bouquet de muguet dans les mains posées sur son ventre (figure 109). Entourée de nénuphars et autres végétations, elle est entraînée par le courant.

¹⁷⁴ D.A.F. de Sade, *Justine ou les Malheurs de la vertu*, 1791.

¹⁷⁵ A. Strindberg, *La Danse de la mort*, Paris : Éditions Circé, [1901] 2013.

¹⁷⁶ *Tristan et Isolde*, musique : Richard Wagner ; mise en scène : Peter Sellars ; vidéo : Bill Viola. Opéra Bastille, 2005.

¹⁷⁷ Pieter Brueghel l'Ancien, 1565, huile sur bois, 117 x 162 cm, Kunsthistorisches Musuem, Vienne.

Selon Bouchindomme, les nénuphars, à peine entrouverts, renvoient à la vertu, accentuant la référence à Sade, mais ils suggèrent aussi le cycle de la mort et de la renaissance, suivant le rythme de floraison. Malgré certaines différences entre le plan-tableau de *Melancholia* et l'œuvre de Millais, Lars von Trier « retient les caractéristiques plastiques du tableau »¹⁷⁸ : l'absence de profondeur, les couleurs, ainsi que certains motifs tels le ruisseau, le corps abandonné, les fleurs. Cependant, « les violettes, marguerites, roses et autres fleurs »¹⁷⁹ sont remplacées par du muguet, un « symbole de pureté affiché lors du mariage »¹⁸⁰. D'autre part, un changement de point de vue est institué par la plongée zénithale sur le corps de Justine : l'actrice « se trouve aussi face au spectateur, inversant le rapport originel entre la figure et le cadre, lequel reposait entièrement sur l'horizontalité »¹⁸¹. Alors que selon Bachelard, l'onde est « l'élément mélancolique par excellence »¹⁸², les liens thématiques entre Ophélie et Justine présagent de « l'ineffable mélancolie et [de] la mort qui sont à l'œuvre alors même que le récit n'a pas été entamé »¹⁸³.

Le prologue annonce aussi la scène de la bibliothèque lors de laquelle, sur la musique de *Tristan et Isolde*, Justine remplace les livres d'art ouverts : des œuvres abstraites de Malevitch laissent place aux *Chasseurs dans la neige* et au *Pays de Cocagne* de Bruegel, à *Ophélie* et à *La Fille du bûcheron* de Millais, à *David avec la tête de Goliath* du Caravage, au *Brame de cerf* de C. F. Hill, au *Marchand Georg Gisze* de Hans Holbein et à une gravure de William Blake (figure 110). Alors que le *Cercle noir* de Malevitch¹⁸⁴ peut rappeler le soleil noir de la mélancolie, le noir de la fin du prélude et la fin du monde, l'abstraction est remplacée par des œuvres annonçant le funeste destin des protagonistes. Selon Lars von Trier¹⁸⁵, les reproductions choisies par Justine révèlent son émotion : *Ophélie* et *La Fille du bûcheron* ont des destins tragiques mêlant amour et folie ; la devise du *Marchand Georg Gisze* est « Pas de plaisir sans chagrin », *Le Pays de Cocagne* de Bruegel fait écho aux comportements alimentaires de Justine. En effet, le tableau de Bruegel rappelle la publicité affichée par le patron de Justine, par une similarité des positions des corps et du rapport particulier à la nourriture.

¹⁷⁸ M.-C. Bouchindomme, « La mélancolie des images », *op. cit.*, p. 208.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 209

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 208.

¹⁸² G. Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.* p. 205.

¹⁸³ M.-C. Bouchindomme, « La mélancolie des images », *op. cit.*, p. 208.

¹⁸⁴ K. Malevitch, 1923, huile sur toile, 1055 x 1060 cm, Musée National Russe, Saint-Pétersbourg.

¹⁸⁵ Voir S. Delorme, « La douceur de la mélancolie. Entretien avec Lars von Trier », *op. cit.*, pp. 37-39.

Enfin, l'influence d'œuvres cinématographiques se traduit par l'« atmosphère pesante des fictions insulaires de Bergman »¹⁸⁶ dont le film est empreint. Alors que les lieux peuvent aussi évoquer *L'Année dernière à Marienbad* (Resnais, 1961), le terrain de golf semble être une référence à *La Nuit* (Antonioni, 1961), admiré par Von Trier¹⁸⁷. Le film révèle également une influence tarkovskienne, qui se manifeste à travers divers éléments tels la figure du cheval (figure 111) ou encore le plan-tableau reproduisant *Ophelia* et rappelant *Nostalghia* (figure 99). La présence d'une reproduction des *Chasseurs dans la neige* est aussi un hommage à *Solaris*, dans lequel une longue description est faite du tableau, ainsi qu'au *Miroir* (Tarkovski, 1975). En outre, la consommation de l'œuvre n'est pas sans rappeler les plans, textes et photographies brûlées par le personnage de *Solaris*.

Ainsi, l'esthétique du prologue de *Melancholia* et les diverses références témoignent de la mélancolie de l'œuvre. Les nombreuses citations artistiques manifestent également des contenus pouvant révéler une part d'inconscient collectif qui composerait *Melancholia*. En effet, l'inconscient collectif est lié à la réflexivité citationnelle, elle-même liée à l'histoire du cinéma.

L'inconscient collectif pourrait se révéler de deux manières au sein des films : par l'utilisation des quatre éléments dans la constitution de l'univers diégétique, et par une réflexivité citationnelle actualisant des mythes plus ou moins anciens, dévoilant les structures de l'inconscient collectif. Le spectateur se trouve face à la création d'un monde diégétique constitué à l'aide des quatre éléments. Réactualisée lors de chaque projection rituelle, cette création rappelle alors les mythes cosmogoniques structurés par l'inconscient collectif. Mais les échos de la temporalité de ce dernier se trouvent aussi dans la réflexivité citationnelle des films étudiés qui adaptent des mythes et mettent en scène des figures archétypiques.

¹⁸⁶ M.-C. Bouchindomme, « La mélancolie des images », *op. cit.*, p. 206.

¹⁸⁷ « ...*La Nuit* d'Antonioni : magnifique et totalement à part. La brume au-dessus du parcours de golf par exemple ! C'est un film prodigieux, curieux et personnel » (L. von Trier, *Entretiens avec Stig Björkman*, *op. cit.* p. 36).

La temporalité des « psychés-films »

Appréhender le film en tant que « psyché-film » suppose d'interroger son traitement temporel afin d'interpréter certains éléments comme la manifestation des inconscients personnel et collectif qui organisent la psyché. Bien que le film ne puisse pas faire preuve d'une réelle conscience, la linéarité d'un récit pourrait s'approcher du caractère chronologique du temps associé au conscient. Les nombreux retours du passé au sein des images du présent, semblent témoigner d'un inconscient personnel, notamment au travers de flash-back uniques s'imposant comme un souvenir que seul le film connaît, ou par les photographies, les jeux de miroir ou d'ombre et de lumière. Certains éléments tels la composition des plans, les inserts extradiégétiques, ou encore les surimpressions, témoignent d'un mélange de subjectivités qui favorise l'interprétation d'un film en tant que « psyché-film », c'est-à-dire comme une unité psychique dans laquelle divers éléments constitutifs auraient accès à un savoir partagé. Par des références mythiques, culturelles ou historiques faisant appel à la mémoire collective, le film dévoile aussi des contenus de l'inconscient collectif. Bien que tous les films puissent révéler des éléments particuliers assimilables à un inconscient personnel qui leur serait propre, et des contenus sous-tendus par leur appartenance culturelle, pouvant témoigner d'un inconscient collectif, partagé par d'autres œuvres et par le spectateur, les « psychés-films » exacerbent ces liens en facilitant l'interprétation. Par ailleurs, à travers de nombreux surgissements du passé dans le présent, le film se raconte au spectateur, comme un analysant face à un analyste. Alors que tous les films, même les plus expérimentaux, proposent un discours, ils se confient inévitablement au spectateur qui prend alors une position assimilable à celle d'un analyste. Les « psychés-films » exacerbent cet aspect de l'expérience spectatorielle en racontant, par la parole ou au travers des images, un passé diégétique, dont le spectateur n'a pas fait l'expérience. Ainsi, l'interprétation d'un film en tant que « psyché-film » favorise l'étude du transfert en mettant en évidence des éléments filmiques qui témoignent d'une temporalité de l'inconscient, répétée dans le transfert.

Chapitre 4. Mise en place de mécanismes relationnels dans la formation des « psychés-films »

Après que Seligman a expliqué à Joe comment se reflète la lumière dans un diamant, elle remarque un miroir accroché au mur de la chambre. Un plan sur le miroir apparaît alors, reflétant la caméra de Lars von Trier sur le tournage de *Nymphomaniac*. La caméra effectue un panoramique vers la droite et une coupe laisse place à un plan rapproché épaule de Seligman, regardant vers la gauche, comme s'il avait fait le même mouvement que la caméra puisqu'il se situe en face du miroir. Un plan du miroir apparaît à nouveau, figurant un reflet de Joe qui s'y regarde¹⁸⁸. S'imposant comme une marque métadiscursive, proposant un substitut d'œil qui précède le reflet du personnage en regard caméra à travers le miroir, et exacerbant les différents régimes d'ocularisation des images, ces plans mettent en évidence des éléments permettant d'interroger les mécanismes d'introjection, d'identification cinématographique et de projection qui peuvent se mettre en place dans l'expérience spectatorielle et participent au phénomène de transfert.

Au-delà d'un traitement temporel dédoublant leur caractère hétérochronique, la construction de l'espace des films leur confère un statut d'espace mental, transmettant une intériorité. Ainsi, interprétables comme les projections d'espaces mentaux, les films peuvent être appréhendés en tant que « psychés-films ». Trois éléments remarquables favorisent cette interprétation : certains contenus réflexifs, des choix de cadrage et la prédominance de certaines échelles de plan. Dédoublant les espaces des films, la réflexivité thématique met en évidence le parallèle entre les dispositifs psychique et cinématographique. Créant différents types de points de vue – subjectif ou objectif orienté – le traitement du cadre transmet l'intériorité des personnages et du film entier tout en donnant l'impression d'être en présence du regard d'une instance tierce et globalisante, s'imposant comme la subjectivité de la « psyché-film ». L'utilisation du gros plan accentue le caractère hétérotopique des espaces diégétiques en huis clos, déterritorialisant davantage l'image et positionnant le spectateur au plus proche des émotions transmises par les personnages et par le film entier.

Appartenant au cinéma analytique, la « psyché-film » suppose une construction temporelle et spatiale permettant de l'assimiler à une psyché en projection, mais elle se forme également dans la psyché du spectateur, qui offre au film ses contenus psychiques, par un

¹⁸⁸ Time code de l'extrait de *Nymphomaniac Vol 2* : 1 : 25 : 24 – 1 : 25 : 33.

processus de transfert se mettant en place à l'aide de différents mécanismes relationnels. En effet, Michel Neyraut explique que

« [l]e transfert [...] apparaît comme un processus oscillant entre les identifications, des introjections, des projections, voire des états que l'on qualifie de fusionnels, sans jamais pouvoir s'assimiler à l'un d'entre eux »¹⁸⁹.

Indispensables au transfert, ces mécanismes, entrent aussi en jeu dans l'expérience spectatorielle et peuvent se mettre en place entre la psyché du spectateur et les images et contenus du film, tant l'inconscient est sollicité par le cinéma. À ce propos, Lebeau remarque que

« la réalité fictionnelle du cinéma dépend [...] des formes d'un travail mental de l'inconscient, à l'origine même de la psyché [...] l'inconscient est la condition du cinéma, essentiel à l'acte même de regarder un film »¹⁹⁰.

Outre les mécanismes d'identification cinématographique primaire et secondaire théorisés par Christian Metz dans *Le Signifiant imaginaire*, des mécanismes d'introjection et de projection peuvent se mettre en place au sein de l'expérience spectatorielle, ainsi que des états de fusion se manifestant notamment à travers les émotions. Ces derniers seront étudiés dans un chapitre ultérieur (*cf.* chapitre 6). Concernant les mécanismes d'introjection et de projections, Metz remarque que pour comprendre le film de fiction, le spectateur doit à la fois se prendre « pour le personnage (= démarche imaginaire), afin qu'il [le personnage] bénéficie par projection analogique de tous les schèmes d'intelligibilité que [le spectateur] porte en [lui] »¹⁹¹ et à la fois ne pas se prendre « pour lui (= retour au réel) afin que la fiction puisse s'établir comme telle »¹⁹². De la même manière, le mécanisme de transfert nécessite de la part de l'analysant à la fois qu'il prenne l'analyste pour l'actualisation de contenus de son inconscient (retour du refoulé ou accès à la conscience de contenus enfouis dans l'inconscient collectif) et en même temps qu'il le prenne pour ce qu'il est, c'est-à-dire un individu extérieur à sa psyché. Metz explique également que la vision est un mouvement projectif et introjectif, c'est-à-dire que le spectateur a « à la fois l'impression de "jeter", comme on dit, [s]on regard sur les choses, et que ces dernières, ainsi illuminées, viennent se déposer en [lui] (on déclare

¹⁸⁹ M. Neyraut, *Le Transfert. Étude psychanalytique*, op. cit., p. 169.

¹⁹⁰ « ...the fictional reality of cinema depends for its effect on the unconscious forms of mental work at the very origin of the psyche. To push the point, the unconscious is the condition of cinema, essential to the very act of watching a film » (V. Lebeau, *Psychoanalysis and Cinema. The Play of Shadows*, op. cit., p. 45).

¹⁹¹ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 80.

¹⁹² *Ibid.*

alors que ce sont elles qui se “projettent” [...] »¹⁹³. Suivant cette même idée, Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto expliquent que

« [s]e mettre entièrement “à la place de quelqu’un” aurait un coût exorbitant en matière de ressources mentales et laisserait notre propre corps dépourvu de “pilote” (*sense of self*) à la merci des prédateurs, éventualité impensable du point de vue de la survie. La Théorie de l’esprit suggère, à la place, l’adoption par le sujet d’une position de témoin en situation d’introjection et de projection ; cela ressemble davantage à une série de tests de décentrement (les psychologues disent *perspective-taking*) qu’à un changement de peau. Au cinéma, ce témoin n’est ni le cadreur ni la caméra, mais le témoin invisible construit par cette caméra, observateur intouchable et virtuel brinquebalé au gré du cadrage et du montage. Nous assistons donc aux scènes, nous ne les vivons pas à la place des personnages. Nous avons des réactions de témoins, pas d’acteurs ; car là encore des réactions de participant seraient trop coûteuses (même si bien sûr la marge est parfois mince entre les deux, puisque “observer c’est faire”) »¹⁹⁴.

À la place de l’identification, les auteurs proposent une multitude de possibilités : la contagion émotionnelle, correspondant à une introjection involontaire ; l’empathie, consistant à se mettre à la place d’un personnage ; la simulation qui permet d’expérimenter le ressenti du personnage ; et la sympathie pour un personnage. À ces possibilités, ils ajoutent une évaluation morale au regard de soi : l’identification, la compassion ou l’admiration. Afin d’envisager le phénomène de transfert, je me suis concentrée sur les trois mécanismes relevés par Neyraut – l’identification, l’introjection et la projection – auxquels vient s’ajouter le mécanisme d’incorporation permettant de mettre en évidence l’aspect physique du transfert.

Au sein des films, les choix de contenus et de cadrage facilitent l’étude de ces mécanismes d’identification, d’introjection et de projection. En effet, l’étude du dispositif cinématographique favorise la mise en évidence d’un processus de subjectivation du film qui semble alors pouvoir regarder le spectateur, facilitant l’étude des mécanismes d’identification cinématographique primaire et d’introjection. Les mouvements d’appareil créent une ambiguïté des points de vue qui exacerbe la différence entre l’identification cinématographique primaire et l’identification cinématographique secondaire. Les gros plans donnent lieu à des images-affection facilitant l’identification cinématographique secondaire et la projection.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹⁴ L. Jullier et J.-M. Leveratto, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, op. cit., p. 42.

4.1. Les marques métadiscursives : de l'identification à l'introjection

Différents mécanismes semblent donc pouvoir se mettre en place dans l'expérience spectatorielle et ainsi participer à l'émergence d'un phénomène de transfert en son sein. Mettant en évidence le parallèle entre dispositif psychique et dispositif cinématographique, un premier élément permet d'établir les espaces des films en tant qu'espaces mentaux, tout en favorisant l'étude des mécanismes d'identification cinématographique primaire et d'introjection : les marques métadiscursives, sous la forme de regards caméra, miroirs, appareils de prise de vue ou de projection et substituts d'écran.

À partir de la théorie lacanienne de la formation du moi¹⁹⁵, transposant les identifications psychanalytiques dans le domaine du cinéma, Metz a envisagé deux types d'identifications cinématographiques, dites primaire et secondaire. Alors qu'en psychanalyse, l'identification primaire correspond à l'identification du sujet à lui-même lors du stade du miroir, l'identification cinématographique primaire est une identification au regard de la caméra, dédoublé par le regard propre du spectateur.

Lacan nomme stade du miroir le moment de la formation du Moi, qui se déroule entre six et dix-huit mois. L'enfant se voit alors dans le miroir et s'identifie à lui-même comme sujet. Pour que cette identification puisse avoir lieu, la présence de l'autre est indispensable et se présente souvent sous la figure de la mère : dans le miroir, l'enfant voit deux reflets et peut ainsi différencier le « je » de l'autre car il se voit « comme un autrui, à côté d'un autrui »¹⁹⁶. Ainsi, l'enfant prend conscience de lui-même et des autres car sa mère nomme son reflet : il s'identifie à lui-même et identifie sa mère à l'autre. Identifié à lui-même qu'il voit en reflet dans le miroir, l'enfant peut s'appréhender comme un corps intégral, un tout unifié, dont il ne peut pas faire l'expérience « réelle ». Il a alors l'impression, qui n'est qu'un leurre, de pouvoir maîtriser son corps dans son ensemble.

À partir de ces constats, Metz précise :

« 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" »

¹⁹⁵ Cette théorie a été présentée par Jacques Lacan en 1936 à Marienbad, lors du 14^e Congrès de l'Association Psychanalytique Internationale. Elle fut ensuite publiée en 1949, sous le titre « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique », in : *La Revue Française de Psychanalyse*, 1949/4, n°13, pp. 449-455.

¹⁹⁶ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 65.

serait inexact du point de vue psychanalytique ; “identification secondaire”, plus exact à cet égard, deviendrait ambigu pour une psychanalyse cinématographique.) »¹⁹⁷

Alors que « l’enfant s’identifie à lui-même comme objet »¹⁹⁸, puisque son reflet est semblable au corps sans être le corps propre, au cinéma, l’objet est projeté à l’écran, mais « le reflet du corps propre a disparu »¹⁹⁹. Ainsi,

« [d]ans le cinéma traditionnel, le spectateur ne s’identifie plus qu’à du voyant, son image ne figure pas sur l’écran, l’identification primaire ne se construit plus autour d’un sujet-objet, mais autour d’un sujet pur, omnivoyant et invisible »²⁰⁰.

Pourtant, selon Metz, l’identification est nécessaire, sinon le film serait incompréhensible : l’identification cinématographique primaire est une « identification préalable à l’instance voyante (invisible) qu’est le film lui-même »²⁰¹. Cela implique également que le spectateur ait déjà vécu le stade du miroir, sans quoi il ne pourrait pas suivre le film duquel il est absent, car il ne pourrait pas « constituer un monde d’objets sans avoir à s’y reconnaître d’abord lui-même »²⁰².

Le spectateur de cinéma s’identifie donc inévitablement à son regard propre, mais certains contenus des images peuvent aussi favoriser la mise en place d’un mécanisme d’introjection consistant à « intégrer quelque chose, ou quelqu’un, ou des aspects de quelqu’un à l’intérieur de soi »²⁰³. Ferenczi définit l’introjection comme le « processus inverse de la projection »²⁰⁴, précisant que « *le mécanisme dynamique de tout amour objectal et de tout transfert sur un objet est une extension du moi, une introjection* »²⁰⁵ : « [l]e transfert ne ferait alors que mettre à jour des processus inconscients tels que des introjections »²⁰⁶. Ainsi, pour Ferenczi, les premières relations objectales d’amour ou de haine sont des introjections, donnant alors un modèle aux transferts ultérieurs, correspondant à « l’exagération d’un processus mental normal »²⁰⁷. L’introjection qui pourrait se mettre en place dans l’expérience spectatorielle serait, elle aussi, tout comme l’identification, la

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 66.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 120.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 119.

²⁰² *Ibid.*, p. 66.

²⁰³ S. Korff-Sausse, « De la télépathie à la transmission psychique », préface à S. Ferenczi, *Transfert et introjection*, *op. cit.*, p. 18.

²⁰⁴ S. Ferenczi, *Transfert et introjection*, *op. cit.*, pp. 62-63.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 135.

²⁰⁶ M. Neyraut, *Le Transfert. Étude psychanalytique*, *op. cit.*, pp. 176-177.

²⁰⁷ S. Ferenczi, *Transfert et introjection*, *op. cit.*, p. 66.

répétition d'un processus psychique normal. Par ailleurs, Jung établit un lien entre transfert et introjection, précisant que

« [l]introjection est un processus d'extraversion, puisque l'assimilation à l'objet nécessite de l'empathie et un investissement de l'objet avec la libido. Une introjection passive et active peut être distinguée : les phénomènes de transfert dans le traitement des névroses appartiennent à la première catégorie et, en général, tous les cas où l'objet exerce une influence incontournable sur le sujet, alors que l'empathie en tant que processus d'adaptation appartient à la dernière catégorie »²⁰⁸.

Ainsi, par empathie envers les situations et personnages, le spectateur pourrait activement introjecter des contenus du film, alors que l'influence du film sur le spectateur témoignerait d'un transfert, intrinsèquement non contrôlé.

Enfin, suivant Derrida reprenant Abraham et Török, l'introjection peut se mettre en place par un échange de regards. Au sein des films étudiés, les différents substituts d'organe de la vision offrent un regard au film, qu'il lance ainsi sur le spectateur. En tant que sujet percevant, le spectateur est dédoublé par ces éléments lui permettant de s'identifier à lui-même tout en favorisant l'introjection.

4.1.1. Le miroir et le regard caméra

Par les regards caméra, les films offrent un faux reflet au spectateur, favorisant ainsi la mise en place d'un mécanisme d'introjection. En effet, en tant qu'adresses directes au spectateur les regards caméra cassent l'illusion fictionnelle. Le spectateur s'identifie à lui-même comme sujet percevant qui regarde un espace écranique se comportant comme un miroir duquel il est absent. Comme le précise Metz, en tant que spectateur,

« [j]e 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) »²⁰⁹.

²⁰⁸ « Introjection is a process of extraversion, since assimilation to the object requires empathy and an investment of the object with libido. A passive and an active introjection may be distinguished: transference phenomena in the treatment of the neuroses belong to the former category, and, in general, all cases where the object exercises a compelling influence on the subject, while empathy as a process of adaptation belongs to the latter category » (C. G. Jung, « Psychological Types » (1923), in : *The Collected Works of C. G. Jung*, vol. 6, *op. cit.* para. 768. Je traduis).

²⁰⁹ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, pp. 68-69.

Pourtant, bien que le spectateur soit « absent de l'écran *comme perçu*, mais aussi (les deux choses vont ensemble, inévitablement) [...] présent, et même « tout-présent », *comme percevant* »²¹⁰, le personnage en regard caméra pourrait lui offrir un substitut de reflet, comme en un miroir : l'axe du regard du personnage qui regarde la caméra correspond à celui du regard du spectateur et serait le même s'il se regardait dans un miroir. Tandis qu'en « s'identifiant à lui-même comme regard, le spectateur ne peut faire autrement que de s'identifier aussi à la caméra »²¹¹, le projecteur en prend la place lors de la projection et se situe derrière la tête du spectateur « à l'endroit exact où se trouve, fantasmatiquement, le “foyer” de toute vision »²¹². Mais le spectateur ne voit pas son image à l'écran : il y voit un autre sur lequel il peut projeter des contenus personnels. Faux reflet offert par le personnage en regard caméra, l'image projetée pourrait aussi être considérée comme un reflet psychique. En effet, alors que pour Jung les images de création artistique sont des projections d'archétypes, eux-mêmes structures de la psyché (cf. chapitre 5), l'image collective de l'autre projeté à l'écran pourrait s'imposer comme un substitut de reflet psychique. Bien sûr, ce reflet n'en est un que dans sa dimension invisible et non dans son objectivation. Ainsi, le personnage en regard caméra n'est pas le reflet du spectateur ni de son intériorité individuellement objectivée. Mais si l'image possède une dimension archétypique, le spectateur peut y projeter des contenus personnels et ainsi en être partiellement à l'origine. En effet, selon Hockley, certes « les structures psychiques peuvent être reflétées par le cinéma » comme l'affirme la théorie lacanienne et « une partie de ce que nous trouvons projeté sur l'écran est notre propre intériorité, quoique sous une forme quelque peu retravaillée ou modifiée », mais

« ce que nous trouvons dans le cinéma [...] n'est pas un ego fragmenté, mais plutôt une projection de la capacité innée de la psyché à percevoir des modèles archétypiques comme des images. D'accord, les structures formelles du cinéma facilitent ce processus, mais il s'avère qu'il n'y a pas besoin d'implanter des archétypes à l'écran (cf. Vogler, 1992/99) car les mécanismes psychologiques internes des spectateurs le feront par eux-mêmes »²¹³.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 76.

²¹¹ *Ibid.*, p. 70.

²¹² *Ibid.*

²¹³ « ...what we find in the *cinema* [...] is not a fragmented ego but rather a projection of the innate capacity of the psyche to perceive archetypal patterns as images. Agreed, the formal structures of cinema facilitate this process but there is, it turns out, no need to implant archetypes on screen (cf. Vogler, 1992/99) because the internal psychological mechanisms of viewers will do this by themselves » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 58. Je traduis).

Par exemple, lorsque l'image fusionnée des visages d'Alma et Elisabet lance un regard à la caméra dans *Persona*, elle pourrait se manifester comme l'objectivation d'un reflet psychique tant elle semble figurer la dualité psychique inhérente à chaque individu, sous la forme d'incarnations de l'ombre et de la persona (cf. chapitre 5). De la même manière, les regards caméra des personnages de *L'Heure du loup* (figures 46 et 52), pourraient proposer des reflets psychiques sous forme de figures d'anima et d'animus (cf. chapitre 5) qu'on retrouve aussi dans *Antichrist*, alors que des archétypes habituellement féminisés sont incarnés dans *Melancholia* et que *Nymphomaniac* met en scène une figure d'héroïne.

Ainsi, le regard caméra favorise l'étude de l'identification cinématographique primaire en exacerbant la fausse répétition de l'expérience du miroir. En outre, si le contenu de l'image d'un personnage en regard caméra s'impose comme un reflet psychique, alors l'espace du film est lui-même assimilable à un espace psychique. Mais alors qu'il propose un échange de regards entre le spectateur et le film, à travers les yeux du personnage, le regard caméra met aussi en évidence le mécanisme d'introjection :

« L'adresse à la caméra suppose l'existence d'un spectateur et il semble momentanément possible de reconstituer l'image fragmentée à l'écran. Dans ce processus, l'ego idéalisé est reconstitué et peut encore être introjecté »²¹⁴.

Toutefois, dans l'expérience spectatorielle, l'introjection semble pouvoir se mettre en place entre le spectateur et le film en tant qu'autre et non seulement comme faux reflet. Souvent opposé à la projection, le mécanisme d'introjection désigne un mode identificatoire particulier qui entraîne l'élargissement du moi par l'intériorisation de contenus extérieurs. Dans l'expérience cinématographique, le spectateur pourrait alors s'attribuer des contenus du film qu'il aime et qu'il aimerait posséder. Par exemple, face à *Persona*, le spectateur pourrait introjecter des traits de caractère comme la franchise et la sincérité dont fait preuve Alma lorsqu'elle se confie. Il pourrait également introjecter des aspects d'Elisabet telle sa force psychologique alors qu'elle refuse de parler, ou encore la douceur et la compassion d'Alma qui s'évertue à prendre soin de Johan dans *L'Heure du loup*. Dans *Nymphomaniac*, les contenus introjectés pourraient appartenir aux personnages comme éléments constitutifs du film : le spectateur pourrait alors introjecter des traits de caractère et des comportements de Joe. En outre, les choix esthétiques témoignent de l'attitude de Joe qui revendique son droit de femme, au mépris de la morale sociale, en luttant contre l'autre sexe, rendant

²¹⁴ « The address of the camera posits the existence of a viewer and it momentarily seems possible for the fragmented image on screen to be reassembled. In the process the idealized ego is reconstituted and can again be introjected » (*Ibid.*, p. 47. Je traduis).

agressivement coup pour coup, comme le remarque Seligman. L'isolement de Joe est le prix de sa liberté, de l'acceptation de ses choix personnels contre toutes formes de convention. La forme de l'œuvre témoigne également de cette liberté à travers le contenu des images et les choix esthétiques. À l'origine de la sulfureuse réputation du film, les gros plans d'organes sexuels et les nombreux ébats filmés s'instaurent comme des images érotiques, à la limite de la pornographie (figure 135). Outre ce contenu osé, les choix esthétiques s'émancipent des règles habituellement admises, témoignant ainsi d'une influence du Dogme 95²¹⁵, à travers une caméra portée très mobile, des défauts de mise au point et un montage qui ne respecte pas toujours les règles communes. Parfois, un recours à des procédés plus classiques caractérise définitivement ces choix comme le prolongement, dans la forme du film, des choix de Joe : par l'alternance du respect et du non-respect des règles, ils ne résultent pas simplement d'un esprit de contradiction mais d'un véritable choix individuel, élargi au film entier. L'introjection de traits de caractère associés à Joe pourrait donc se mettre en place à l'aide d'éléments cinématographiques, au-delà de la simple représentation des actes du personnage.

Par ailleurs, alors que selon Ferenczi, l'introjection est associée au transfert, Abraham et Török la mettent relation avec le travail du deuil : l'introjection se mettrait en place à partir de l'expérience de la séparation, lorsque le deuil est réussi et peut être verbalisé. Abraham et Török expliquent que dès la naissance, « les tout débuts de l'introjection ont lieu grâce à des expériences du vide de la bouche, doublées d'une présence maternelle », créant une « occasion d'appel »²¹⁶ et donnant une place au langage. Vécue comme une perte, la séparation entraîne un mécanisme d'introjection. Or, les images cinématographiques possèdent un fort caractère spectral, d'une part car elles sont une survivance du passé et d'autre part car elles disparaissent à chaque instant à travers le défilement du film. En effet, comme le remarque Greg Sinh reprenant Sobchack, le regard cinématographique implique une double place du spectateur :

« le “*here where I (eye) am*” [...la place où je suis et où mes yeux sont] le lieu où la vision est en-visagée ou imaginée, est doublement occupé par “ici, où nous voyons” et “là, où je ne suis pas” [...] Pour résumé, c'est l'espace incarné et habité par l'autre cinématographique : qu'il ressemble à un humain ou non, cet aspect unheimlich ou étranger, de la vision cinématographique, est plus visiblement compris et exprimé de cette façon. Pour Sobchack, la présence cinématographique est, en définitive, une

²¹⁵ Une des règles du Dogme 95, qui préconise de filmer en caméra portée, est respectée dans *Nymphomaniac*.

²¹⁶ N. Abraham et M. Török, *L'Écorce et le noyau*, op. cit., p. 262.

présence et une expérience d'être-au-monde ne concordant pas avec celle du spectateur »²¹⁷.

D'autre part, bien que chaque image crée un sens nouveau en se substituant à une autre image, au moment où elle passe, la première image, concrètement, a disparu. Le spectateur peut donc avoir l'impression continue de perdre les images qui lui échappent au moment même où elles s'inscrivent en lui. Introjectant ces images filmiques au caractère archétypique (*cf.* chapitre 5), il pourra également en faire son deuil. Pourtant, le spectateur ne possède jamais réellement ces images déjà spectrales lorsqu'elles lui arrivent. Une incorporation des contenus du film pourrait alors se mettre en place (*cf.* chapitre 6).

Dans *Antichrist*, la spectralité des images est intensifiée par leur contenu : l'apathie de la femme en fait un personnage presque déjà mort alors qu'elle est associée aux sorcières dont les ectoplasmes stagnent dans la brume entourant le chalet ; à travers son évocation, les photographies, la radiographie du rapport du médecin légiste et les flash-back, l'enfant décédé n'en est pas moins omniprésent ; enfin, le corbeau qui ressuscite est l'un des trois mendiants dont le ralliement provoque la mort. La possibilité de la mise en place de mécanismes d'identification cinématographique primaire et d'introjection est aussi mise en évidence par le prologue qui réactive la scène primitive²¹⁸ lors de laquelle l'enfant assiste aux ébats sexuels de ses parents. Face à la séquence, le spectateur revit la scène primitive par procuration. Alors que l'enfant lance un regard caméra furtif au spectateur, se retournant vers lui après avoir regardé le couple parental, il le prend à témoin du rapport sexuel tout en lui offrant un faux reflet. Le spectateur s'identifie à lui-même comme sujet percevant qui se regarderait dans un miroir : son faux reflet prend la forme d'un enfant. Cette séquence met en évidence la dimension voyeuriste du mécanisme d'identification cinématographique primaire. En effet, appréhendant l'écran comme un « autre miroir », c'est-à-dire une autre scène proche du fantasme car elle est faite de fausses perceptions, réactivant l'imaginaire et le refoulement

²¹⁷ « the “here, where I (eye) am” of cinematic spectatorship, the place where vision is en-vised or imagined, is doubly occupied as “here, where we see”, and as “there, where I am not” (1992:10). It is, in short, the space embodied and inhabited by the cinematic other: Whether human-like or not, this *unheimlich* or alien aspect of cinematic vision is most palpably perceived-expressed in this way. Cinematic presence for Sobchack, then, is ultimately a presence and experience of being-in-the-world not congruent with the viewer's own » (G. Singh, *Film After Jung*, *op. cit.*, p. 105).

²¹⁸ Le terme *Urszene*, traduit par Laplanche et Pontalis sous l'expression « scène primitive » est utilisé pour la première fois par Freud dans l'analyse de l'Homme aux loups (voir S. Freud, *Cinq psychanalyses*, *op. cit.*). Elle « désigne la scène des rapports sexuels des parents (ou des figures parentales), observée ou fantasmée, construite et interprétée par l'enfant en termes de violence exercée par le père » (M. Bertrand et M. Papageorgiou, « Argument : Scène primitive », in : *La Revue française de psychanalyse*, n°74, 2010/4, [consulté en ligne le 16/05/2017, URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2010-4-page-965.htm>], pp. 965-968).

originaire lié à l'Œdipe, Metz explique que le voyeurisme est inhérent à l'expérience spectatorielle tant il a « 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) »²¹⁹, ajoutant :

« 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. À cet égard, le signifiant cinématographique est de type œdipien »²²⁰.

Bien que le voyeurisme cinématographique soit une « scoptophilie *non autorisée* »²²¹, lors de la fausse répétition d'images du prologue, le regard de la mère en direction du lieu où se trouvent l'enfant et le spectateur pourrait témoigner de l'exhibitionnisme du film se laissant regarder comme la mère par l'enfant. En effet, les nombreuses scènes mêlant sexe réel et violence expriment l'interprétation de la scène primitive, qui selon Freud est comprise par l'enfant en termes de violence.

Ainsi, l'identification cinématographique primaire est mise en évidence dans le prologue d'*Antichrist*. Toutefois, le regard caméra de l'enfant, aussi bref soit-il, favorise également la réflexion sur le mécanisme d'introjection. Alors que selon Derrida, l'introjection, accompagnée d'une incorporation, se met en place dans toute relation d'objet, qu'il s'agisse d'un simple regard ou de paroles, le regard caméra suggère un échange de regards entre le spectateur et le film. Face aux nombreux regards caméra d'*Antichrist*, le spectateur pourrait donc introjecter certains traits caractéristiques des personnages alors considérés comme éléments archétypiques constitutifs du film. Par exemple, le regard de la mère pourrait l'identifier en tant que faux reflet du spectateur, et plus précisément, faux reflet de son imago maternelle. La figure cinématographique de la mère qu'incarne Charlotte Gainsbourg serait alors considérée comme le reflet d'une image psychique objectivée sous une forme qui n'est pas produite par le spectateur. Alors que dans la psyché d'un individu, l'imago maternelle se crée par introjection avec la figure réelle de la mère, le spectateur pourrait également revivre cette introjection lors de l'échange de regard avec le personnage féminin. Ainsi, le spectateur introjecterait une partie du film qui le regarde tout autant qu'il est regardé. Le spectateur serait alors indispensable à la constitution de la « psyché-film » : nécessaire à la perception du film sans laquelle son existence est vaine, le spectateur en

²¹⁹ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 12.

²²⁰ *Ibid.*, p. 89.

²²¹ *Ibid.*

comble aussi les lacunes et en relève les aspects psychiques en lui fournissant les siens, par introjection.

Tant elle est liée à la mort, la spectralité est aussi mise en évidence dans *Melancholia*, alors que Justine lance un regard vide à la caméra, avant même qu'elle ne soit connue par le spectateur (figure 112). La chute des oiseaux témoigne de la dépression de Justine, sentiment auquel le spectateur peut s'identifier s'il l'a par ailleurs vécu ou introjecté. Cependant, une introjection peut aussi s'imposer face à ces images d'apocalypse évoquant la mort, puisque l'introjection se met en place dans le processus de deuil, en réaction face à la mort. Toutefois, un sentiment mélancolique est transmis par le film entier, à la fois à travers les images en général – les images fixes et au ralenti comme signe de l'apathie du mélancolique – et par leurs contenus en particulier – les citations d'œuvres d'art, la présence de l'élément eau. Au-delà de l'introjection stimulée par la spectralité, une incorporation pourrait se mettre en place face à ce sentiment mélancolique. En effet, l'incorporation est un mécanisme survenant lorsque l'individu refuse une perte qui n'est pas forcément réelle, alors que le mélancolique ressent une « *perte[] qui ne peu[t] – pour quelque raison – s'avouer en tant que perte[]* »²²². Ainsi, l'incorporation, liée à la mélancolie, pourrait se mettre en place lorsque l'objet perdu n'a jamais été possédé, comme le sont les images cinématographiques pour le spectateur (*cf.* chapitre 2).

Enfin, une occurrence particulière du regard caméra mérite également d'être remarquée : le regard caméra en miroir. Alors que le miroir est le lieu de l'identification permettant la formation du Moi, il est parfois mis en scène dans les films. Il reflète alors des personnages ou éléments diégétiques ou extradiégétiques et donne quelquefois lieu à des regards caméra. Alors que « [m]iroir et rêve [...] sont des écrans, comme aussi le fantasme »²²³, le miroir s'impose comme marque métadiscursive. En effet, l'écran visualisé au sein des images du film projetées sur l'écran réel dédouble ce dernier et ainsi dévoile son caractère indispensable à la projection du film et donc à l'accessibilité de son discours. À propos du miroir, Aumont remarque également qu'il est « semblable au rêve »²²⁴, précisant :

« Le miroir est à tout le monde, le rêve n'est qu'à moi, mais ils sont également impénétrables. J'assiste à l'organisation d'un spectacle où je n'entre pas et dont pourtant je suis la cause »²²⁵.

²²² N. Abraham et M. Török, *L'Écorce et le noyau*, *op. cit.*, p. 265.

²²³ J. Aumont, *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images »*, *op. cit.*, p. 160.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

Si, comme le propose Metz, le film est comme le miroir duquel le spectateur est absent, bien qu'objectivement identiques pour tous les spectateurs, les images ne devraient-elles pas lui offrir une place dans laquelle il pourrait fantasmatiquement s'insérer en y projetant ses propres contenus, afin de jouer un rôle dans leur signification ? Les images en miroir qui présentent des regards caméra ou le reflet d'éléments profilmiques sont doublement métadiscursives et proposent au spectateur différentes possibilités d'identification ou d'introjection.

Les regards caméra en miroir offrent au spectateur la possibilité de s'identifier à son regard propre correspondant alors au regard du personnage qui se regarde au miroir. Une introjection pourrait ainsi se mettre en place, alors que le spectateur, comme en un miroir, prendrait le personnage pour un autre duquel il se nourrirait afin de se constituer, autant que l'autre se nourrirait de lui afin de bénéficier des schèmes de comportements humains. Dans *Persona*, lorsqu'Alma et Elisabet entremêlent leur chevelure, elles se regardent dans un miroir que nous ne voyons pas. Tout comme Jenny dans *Crise* ou Charlotte dans *Sonate d'automne*, elles se regardent dans un miroir, « mais en fait regarde[nt] vers nous (tricherie commune) [...] toujours pour le même effet : donner plus d'intériorité par l'artifice du dédoublement »²²⁶. Ainsi, dans le miroir,

« [L]es personnages [...] cherchent leur dedans, leur conscience, leur âme ; mais souvent ce qu'ils y trouvent c'est leur double gauchi. Alma voit dans le miroir une personne qui est elle et qui fait ce qu'elle n'oserait pas faire, se fondre à une autre femme »²²⁷.

Alors qu'Aumont ajoute que dans les films bergmaniens, « le miroir me donne mon double plus vrai que vrai »²²⁸ et « fascine parce qu'il me révèle mon visage, cette chose mienne que je ne peux apercevoir sans lui »²²⁹, Sylvain Roux remarque pourtant que les personnages bergmaniens, « tel Narcisse se noyant dans son propre regard renvoyé par le miroir de l'eau [...] tombent dans les pièges et n'échappent pas aux dangers de l'identité et du même, créateur des doubles et des reflets »²³⁰, quand [l]e processus d'identification se rattache à la production d'images trompeuses qui dénaturent aussi bien la réalité de l'autre que celle du je »²³¹. Il en est de même pour le spectateur qui s'identifie à son regard, assimilé à celui d'un personnage qui est autre mais s'impose comme semblant de reflet, alors que le faux

²²⁶ *Ibid.*, p. 158.

²²⁷ *Ibid.*, pp. 158-159.

²²⁸ *Ibid.*, p. 159.

²²⁹ *Ibid.*, p. 155.

²³⁰ S. Roux, *La Quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman*, op. cit., p. 24.

²³¹ *Ibid.*

reflet proposé au spectateur n'est qu'un leurre, ou au mieux, un faux reflet psychique. *Persona* en offre un bon exemple diégétique tant « le degré de réalité de ce qui est montré est indécidable »²³² : il est impossible de savoir qui est réel et ce qu'imagine Alma.

Ainsi, les scènes lors desquelles les personnages se regardent au miroir en regard caméra favorisent l'appréhension de leurs images en tant que faux reflets psychiques et accentuent « les jeux de cet autre miroir qu'est l'écran du cinématographe, à cet égard véritable postiche psychique, prothèse de nos membres originellement disjoints »²³³. Les images en miroir encouragent l'interprétation du film en tant que « psyché-film » car le miroir crée un espace double, à la fois ouvert et fermé sur lui-même : existant matériellement, le miroir est à la fois une utopie et une hétérotopie. En effet, il crée un nouveau lieu qui offre une image idéale d'un élément réel car

« il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas »²³⁴.

En dupliquant l'espace sans le multiplier réellement puisque son reflet est virtuel, le miroir le dédouble et y enferme à la fois le personnage – dont l'horizon n'est alors ouvert que sur sa propre intériorité à travers un échange de regard avec lui-même – et le spectateur – qui observe la même image à l'infini. Enfin, le parallèle entre le dispositif cinématographique et le dispositif psychique est aussi exacerbé par l'utilisation du miroir dans sa qualité de dispositif qui peut également favoriser l'élaboration des « psychés-films ».

4.1.2. Dispositifs et appareils

Établissant un lien entre appareil et dispositif, Déotte offre la possibilité d'assimiler le dispositif cinématographique à un appareil. En outre, il explique qu'« [a]u principe de l'appareil, il y a la fonction de “rendre pareil”, “d'apparier” : de comparer ce qui jusqu'alors était hétérogène »²³⁵. Ainsi, les appareils peuvent être couplés. Considérés tous les deux comme des appareils, la cure analytique et le cinéma présentent des similitudes et peuvent donc être comparés. Déotte précise :

²³² J. Aumont, *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images », op. cit.*, p. 160.

²³³ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire, op. cit.*, p. 10.

²³⁴ M. Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 1575.

²³⁵ J.-L. Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 18.

« Le cinéma et la psychanalyse sont deux appareils contemporains, laissant une place essentielle à l'hétérochronie [...] On pourrait dire que l'inconscient ignorant le temps (et donc la contradiction et la négation) est dans le hors-temps : nos désirs nous accompagneront jusqu'à la mort sans rien savoir de l'usure du corps, du cerveau, de la sexualité... »²³⁶

En tant qu'appareil, le cinéma est alors propice au transfert, tant l'hétérochronie inhérente à l'expérience de ces deux appareils est également au cœur du phénomène transférentiel.

Par ailleurs, à propos des dispositifs, Agamben explique que chacun d'entre eux s'accompagne d'un processus de subjectivation et/ou de désobjectivation. Le dispositif supposerait que la personne se nie en tant que telle, afin de devenir celle que lui offre le dispositif. Ce dernier connaîtrait alors une subjectivation, après une désobjectivation et une nouvelle subjectivation de la personne. Ainsi, Agamben précise qu'il y a deux classes : celle des êtres vivants et celle des dispositifs. Entre les deux, il y a les sujets, c'est-à-dire « ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs »²³⁷. La « psyché-film » pourrait ainsi être un sujet, tant elle se forme dans la rencontre entre le film, se manifestant à travers le dispositif cinéma, et le spectateur. Appareillé, ce dernier est « agi par » le dispositif à travers le film « sur » lequel il agit. Cela favorise l'identification cinématographique, puisque « [l]e cinéma met en scène, configure et rend visibles des rapports projectifs par excellence – à savoir [...] l'identification à autrui comme un soi-autre »²³⁸. Cette identification se met en place entre le film et le spectateur, dans un « espace hybride dans lequel le discours s'ouvre sur le visuel et où la visualité devient discursive en un mouvement qui bouleverse la construction linguistique et philosophique qui les gardait séparés »²³⁹. Cet espace est mis en évidence dans le film par la représentation de la base matérielle du médium qu'est le cinéma : les dispositifs de projection et de prise de vue et leurs éléments associés (pellicule, écran, objectif, etc.).

Le dispositif cinématographique participerait ainsi à la création des « psychés-films » tant il offrirait aux films la possibilité d'une subjectivation par l'intermédiaire de la psyché du spectateur. En effet, Agamben remarque que

²³⁶ *Ibid.*, p. 29.

²³⁷ G. Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris : Éditions Payot et Rivages, 2007, p. 32.

²³⁸ M. Froger, « Introduction », in : *Appareil et intermédialité*, J.-L. Déotte, M. Froger, S. Mariniello (dir.), Paris : L'Harmattan, 2007, p. 11.

²³⁹ S. Mariniello, « La littéracie de la différence », in : *Appareil et intermédialité, op. cit.*, p. 184.

« processus de subjectivation et de désobjectivation semblent devenir réciproquement indifférents et ne donnent plus lieu à la recomposition d'un nouveau sujet, sinon sous une forme larvée, et pour ainsi dire, spectrale »²⁴⁰.

Par le « rendez-vous manqué du voyeuriste et de l'exhibitionniste dont les démarches ne se rejoignent plus (ils se sont "ratés") »²⁴¹ puisque acteur et spectateur ne sont pas contemporains l'un de l'autre, la spectralité du film est exacerbée. Ainsi spectral, le prolongement du dispositif qu'est le film deviendrait néanmoins sujet par sa rencontre avec le spectateur. Le spectateur serait désobjectivé puis objectivé par le dispositif, tout en lui offrant une possibilité de subjectivation à travers leur échange de regards. Ainsi, le dispositif cinématographique participerait à la constitution de la « psyché-film » en tant que sujet. Alors que l'identification cinématographique suppose de perdre une part de son identité (désobjectivation) afin d'en obtenir une autre (subjectivation), par introjection de contenus du film, la représentation du dispositif au sein des images va également favoriser la mise en place de mécanismes d'identification et d'introjection. Ainsi, dans *Persona*, le projecteur de cinéma sur lequel s'ouvre l'œuvre dédouble le véritable projecteur placé derrière la tête du spectateur et s'impose comme un substitut d'organe de la vision pour le film. L'écran prétend proposer le reflet du projecteur tout en offrant au film un regard qu'il jette sur le spectateur. S'identifiant à lui-même comme sujet percevant, le spectateur s'identifie au projecteur, postiche psychique à l'origine des images. Regardant le film qui le regarde aussi, le spectateur peut en introjecter des contenus, tout autant qu'il peut être introjecté par l'œuvre, qui ne peut pas exister sans le spectateur puisqu'il est la « condition de possibilité du perçu »²⁴² et qu'en cela, « c'est [lui] qui fai[t] le film »²⁴³. En plus du projecteur, d'autres éléments offrent un regard au film : outre les regards caméra lancés par les personnages, l'objectif de l'appareil photo d'Elisabet et celui de la caméra qui la filme font office de substituts d'œil (figure 19). Révélant la présence du dispositif, la scène lors de laquelle la pellicule craque et brûle met en évidence la possibilité qu'a le spectateur d'être appareillé et donc agi par le dispositif, à travers le film. Simulant sa propre destruction par un semblant de défaut technique, l'image est liée à la mort et favorise donc l'introjection. Alors que seule une moitié de l'image fond, l'autre montre le regard d'Alma levé vers le spectateur. Ce regard caméra s'impose alors comme un faux reflet auquel s'identifie le spectateur et permet un échange de regards propice à l'introjection. D'une part, par identification au regard du film, figuré par le regard caméra

²⁴⁰ G. Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit., p. 44.

²⁴¹ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 88.

²⁴² *Ibid.*, p. 69.

²⁴³ *Ibid.*

d'Alma, le spectateur offre une subjectivité à l'œuvre. D'autre part, l'échange de regard entraîne une double introjection : le spectateur introjecte des contenus du film et ce dernier introjecte le spectateur en l'insérant en son sein à travers le personnage d'Alma comme faux reflet. En outre, après que la pellicule a cassé, certains sons et images du pré-générique réapparaissent : « le chaos originaire du film [...] refait surface »²⁴⁴ et le spectateur assiste à nouveau à ce qui fonde l'image cinématographique. Tant elles font appel à l'inconscient qui semble gouverner le pré-générique (cf. chapitre 6), ces images s'imposent comme des images mentales, instaurées par le dispositif cinématographique, mis en évidence et assimilé au dispositif psychique. Outre les aplats de blanc, les extraits du film de vampire et la main clouée qui répètent le pré-générique, l'ajout du très gros plan d'un œil offre encore un regard au film, favorisant la mise en place d'un mécanisme d'introjection avec le spectateur.

Dans *Melancholia*, les appareils d'observation des étoiles (figure 113) peuvent aussi faire office de substitut d'œil du film et figurent ainsi son regard vers le spectateur. Par ailleurs, le film offre une place pour introjecter ou incorporer le spectateur qui peut s'y insérer, notamment à travers les aplats de noir, sur lesquels s'ouvre et se ferme le film. En effet, contrairement au blanc qui réfléchit la lumière, le noir absorbe toutes les projections. Enfin, le dédoublement de la position spectatorielle au sein de l'image (cf. chapitre 1) témoigne de cette intégration du spectateur dans le film.

À travers le reflet en miroir du dispositif cinématographique de prise de vue s'imposant comme le regard caméra d'un substitut d'œil offert au film, *Nymphomaniac* propose un exemple remarquable de faux reflet psychique. En effet, le spectateur se trouve face à un reflet représentant un substitut de dispositif psychique, autrement dit, un faux reflet de structure psychique. En outre, le miroir s'impose également comme un dispositif, ce qui favorise l'appréhension de la « psyché-film ». En effet, le miroir engage des processus d'objectivation et de subjectivation : l'image spéculaire de l'individu qui se regarde et se voit au miroir implique une objectivation car il se voit comme « un étant immergé entre les autres étants, c'est-à-dire comme une présence dans le monde »²⁴⁵. Mais cette image favorise également la constitution de la subjectivité car elle est perçue par le sujet, qui jette alors un regard subjectif sur lui-même en tant que sujet. Dans le cas d'un personnage se regardant au miroir, il y a alors « subjectivation d'une objectivation d'un sujet-personnage »²⁴⁶. Dans

²⁴⁴ E. Siety, *Fictions d'images. Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, Rennes : Pur, 2009, p. 29.

²⁴⁵ P. Bertetto, *Le Miroir et le simulacre*, op. cit., p. 123.

²⁴⁶ *Ibid.*

Nymphomaniac, alors que le reflet est celui du dispositif de prise de vue, le film se regarde lui-même et le spectateur regarde un faux reflet psychique de lui-même, offrant ainsi au film la possibilité de se subjectiver en utilisant la subjectivité du spectateur. Alors que le film prend le rôle d'un miroir sans tain, il assure une fonction de dispositif, provenant également du dispositif cinématographique duquel il est issu. Par la réflexivité qu'impliquent les marques métadiscursives dont il est constitué, ce plan de *Nymphomaniac* facilite la mise en évidence et la compréhension du processus de subjectivation que subit tout film, par l'intermédiaire de la psyché du spectateur, aux prises avec le dispositif. Le devenir sujet du film participe à son appréhension en tant que « psyché-film », formée dans la psyché du spectateur appareillé. En dédoublant le dispositif par sa mise en évidence, et par les faux reflets psychiques proposés par les regards caméra et l'utilisation du miroir, les films objectivent un espace mental, participant ainsi à la constitution de la « psyché-film ».

Alors que les mécanismes d'identification et d'introjection entrent systématiquement en jeu dans la formation du moi et de la personnalité, quelle que soit la théorie psychanalytique, ils sont également activés dans le transfert²⁴⁷. L'individu reconnaît chez l'autre ce qui lui ressemble et s'approprie des contenus de l'autre qu'il aime ou aimerait posséder. De la même manière, au cinéma, le spectateur peut s'identifier au regard de la caméra, et donc à lui-même « comme condition de possibilité du perçu »²⁴⁸ et peut également introjecter ce qu'il aime chez les personnages, élargissant ainsi son moi le temps de la projection. Mais l'identification cinématographique primaire est aussi mise en évidence par certains choix de cadrage qui provoquent une ambiguïté concernant le régime d'ocularisation des images.

4.2. Le point de vue objectif orienté au service d'un espace mental : entre identification cinématographique primaire et expression d'une intériorité

L'identification cinématographique primaire est aussi mise en évidence et favorisée par les différents points de vue découlant des choix esthétiques constituant l'espace. Dans les films de Lars von Trier, l'effet pris sur le vif provoqué par la caméra portée transmet l'intériorité des personnages tout en donnant l'impression d'un regard subjectif, dont l'origine

²⁴⁷ M. Neyraut, *Le Transfert. Étude psychanalytique*, op. cit., p. 169.

²⁴⁸ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 69.

n'est pas toujours connaissable au sein du film. Dans *L'Heure du loup*, les panoramiques et travellings de la scène du dîner témoignent aussi du malaise des personnages ainsi que d'une ambiguïté de points de vue. Les choix de cadrage peuvent donc entraîner une ocularisation équivoque variant entre un point de vue subjectif et un point de vue objectif orienté. L'ocularisation interne, ou point de vue subjectif, est mise en place lorsque la caméra semble être à la place de l'œil du personnage, transmettant sa vision. La caméra peut être dite subjective soit quand la matérialité d'un corps se manifeste dans le plan, permettant alors au spectateur de voir à la place du personnage, soit lorsque s'enchaînent un plan sur un objet et un plan sur un personnage qui regarde. Le point de vue objectif orienté est défini par Metz comme un point de vue marqué par la mise en scène mais qui ne peut pas être attribué à un personnage²⁴⁹ : le plan semble être subjectif, mais il appartient à une subjectivité diégétiquement inconnue. Face au point de vue objectif orienté, le spectateur s'identifie à son propre regard à travers celui de la caméra, tout en étant mis dans la position d'une instance tierce directement présente au sein du film. Ce tiers pourrait être assimilé à la totalité du sujet « psyché-film » qui projetterait ses propres contenus à l'écran. Ainsi, les différents points de vue favoriseraient l'appréhension du caractère psychique de l'espace du film au sein duquel est transmise l'intériorité de la « psyché-film », tout en favorisant l'identification cinématographique primaire, permettant au spectateur de s'identifier à son regard propre et à la « psyché-film » projetée à l'écran comme un faux reflet psychique.

4.2.1. La caméra portée de Lars von Trier

Dans les films de Lars von Trier, l'utilisation de la caméra portée donne naissance à des images tremblantes, correspondant tantôt à des gros plans de parties du corps des personnages, tantôt à des plans d'ensemble, de la nature et de lieux plus ou moins habités. La caméra portée est utilisée dans la majorité des plans des trois films : la caméra stable produit alors un effet remarquable. La caméra très mobile offre une grande liberté de création au réalisateur. Il peut ainsi tourner plus longtemps et laisser les acteurs improviser, allant où ils vont et captant tout ce qu'ils font. Dans les trois œuvres, cette caméra portée provoque trois types d'effets : certaines scènes donnent l'impression d'avoir été prises sur le vif ; d'autres traduisent l'intériorité émotionnelle des personnages ; d'autres encore, par un mélange de points de vue subjectifs et objectifs orientés, mettent en évidence le regard porté sur la

²⁴⁹ C. Metz, *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*, op. cit., pp. 154-155.

situation, regard du cinéaste, du spectateur ou encore d'une instance tierce au sein du film. Ces deux types de points de vue exacerbent la possibilité de la mise en place de mécanismes d'identification dans l'expérience spectatorielle.

L'effet d'images prises sur le vif se retrouve principalement dans certaines scènes de la première partie de *Melancholia*, lors du mariage de Justine. Par « des cadrages approximatifs, d'une lumière exécrationnelle et des excès de toutes sortes des acteurs »²⁵⁰, ces scènes rappellent « [l]e rituel de l'anniversaire (*Festen*) ou celui du grand restaurant (*Les Idiots*) »²⁵¹. On y voit le couple de jeunes mariés arriver en voiture, puis on découvre les invités qui dînent, dansent, font des plaisanteries, etc. L'absence d'adresse à la caméra bloque néanmoins cet effet réaliste, ainsi que le montage mettant en place des champs-contrechamps impossibles si la situation avait été filmée avec une seule caméra. En effet, lorsque Justine se tient sur la mezzanine, prête à lancer son bouquet, face à la foule au sol, elle est filmée en contre-plongée, depuis la foule. Il s'ensuit un contrechamp, c'est-à-dire un plan sur la foule, en plongée, filmée depuis la mezzanine. Éloignés dans l'espace mais proches dans le temps, ces deux points de vue témoignent des multiples prises de la scène. En outre, on imagine mal un invité de la fête suivre la mariée jusque dans la salle de bain et la filmer nue dans la baignoire, ou encore la suivre sur le parcours de golf et la filmer en train d'uriner, ou de coucher avec un inconnu le jour de son mariage.

La caméra portée semble donc produire d'autres effets : elle peut notamment transmettre l'intériorité des personnages, octroyant à l'espace du film une qualité d'espace mental. Bien que *Melancholia* et *Nymphomaniac* mettent aussi en place cette caméra au service de l'intériorité des personnages, *Antichrist* présente l'exemple le plus probant, tant il véhicule aussi l'idée d'une opposition des deux personnages par le style produit à travers le traitement du cadre. En effet, après un prologue très esthétisé filmé à l'aide d'une caméra stable, la majorité des plans est filmée en caméra portée, à la recherche des émotions des personnages. Dans le premier tiers du film, lors d'une discussion où l'homme interroge sa femme sur le lieu qui l'effraie le plus, la caméra semble réagir, comme la femme, aux questions de l'homme. Ainsi, alors qu'il lui demande « quel serait le pire endroit » dans lequel elle pourrait se trouver, la caméra recule brusquement, témoignant de l'appréhension de la femme face à cette question. L'homme propose quelques lieux mal choisis et la caméra s'éloigne encore avant de se rapprocher, toujours de manière saccadée lorsque la femme

²⁵⁰ R. Prédal, *Le Cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris : Klincksieck, 2008, p. 42.

²⁵¹ *Ibid.*

répond. La caméra s'approche au fur et à mesure que la femme se concentre pour répondre, toujours nerveuse mais néanmoins plus stable. Par des mouvements rapides, la caméra lie les deux personnages lorsque la femme écoute l'homme et se concentre pour lui répondre. Les quatre coupes traduisent une rupture entre les deux personnages. La première coupe survient lorsque la femme annonce que la forêt est l'endroit qui l'effraie le plus. Le deuxième cut arrive lorsqu'elle explique que tout l'effraie dans les bois : la caméra s'approche alors de la femme par un raccord dans l'axe qui se démarque des nombreux faux raccords. La troisième coupe éloigne une fois de plus les personnages l'un de l'autre, lorsque la femme évoque plus précisément Éden. Enfin, le quatrième cut survient alors qu'elle explique que ce lieu n'est pas le plus effrayant, sans plus de précision. Malgré l'impression qu'ils sont anarchiques, les choix de cadrage sont cohérents avec l'intériorité du personnage. En effet, à chaque évocation du dangereux lieu dans lequel la vérité sur la maltraitance de l'enfant par la femme va éclater, une rupture est effectuée dans l'image. Les choix de cadrage et de montage semblent donc traduire les sentiments d'insécurité de la femme face aux questions de l'homme et annoncer la détérioration à venir dans la relation entre les deux personnages. Entraînant des tremblements et des difficultés de mise au point, l'utilisation de la caméra portée signifie formellement le ressenti des personnages en perdition. Ceci passe également par les faux raccords et jump cut, qui complexifient l'espace en lui procurant un caractère labyrinthique symbolisant les méandres d'un espace mental.

L'intériorité de l'homme se traduit notamment par l'alternance de plans stables et d'images en caméra portée et par les effets de ralenti. Ainsi, alors que le vent souffle en bourrasque, présageant de la vision cauchemardesque à venir, la caméra est assez stable, transmettant le calme de l'homme qui s'approche doucement afin de ne pas effrayer l'animal. Puis, la vitesse de défilement des images ralentit lors du plan fixe et stable sur la biche qui se sauve avec son faon mort-né. La stupéfaction de l'homme, son « étonnement extrême qui [le] prive de toute réaction »²⁵², est traduite, non seulement par son jeu mais aussi par le son et le ralenti, ainsi que par la fixité du plan qui contraste avec la majorité des plans du film. Ces effets sont également mis en place lors de la rencontre avec le renard doué de parole. Bien qu'il soit apparemment bien éveillé et conscient, l'homme assiste à des événements qui pourraient être la manifestation d'hallucinations. Malgré l'aspect fantastique de ces images, puisque le spectateur n'a aucune certitude quant à leur appartenance à la réalité diégétique ou à leur nature d'hallucination, une préférence pour cette seconde thèse est favorisée par

²⁵² Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Stupéfaction », [consulté en ligne le 16/05/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/stupefaction>].

certaines plans mettant en scène la femme. En effet, ce style de plans, fixes et ralentis, est utilisé pour les images mentales lorsqu'il est associé à la femme, alors à moitié hypnotisée. Les émotions transmises ne sont plus de l'ordre de la stupéfaction, mais manifestant un état d'hypnose, elles témoignent de l'abandon et de la somnolence de la femme. Traduisant l'intériorité des personnages, ces choix esthétiques procurent à l'espace du film une qualité d'espace mental face auquel le spectateur peut activer des mécanismes d'identification et d'introjection, indispensables au processus de transfert au sein duquel ils se mettent inévitablement en place. En outre, les différentes émotions de l'homme et de la femme, transmises par une esthétique similaire, témoignent de leur opposition, notamment en tant qu'archétypes objectivés constituant la « psyché-film » (cf. chapitre 5).

La caméra portée de Von Trier exécute également quelques travellings d'accompagnement qui indiquent l'accès à une partie plus profonde de l'espace mental représenté par l'espace filmique. Dès le début du premier chapitre, lors de l'enterrement de Nic, la scène est filmée en travelling arrière, depuis l'intérieur du corbillard, donnant l'impression que les plans appartiennent à la vue subjective de l'enfant décédé. Alors que la procession s'arrête quand la mère s'évanouit, le corbillard continue d'avancer et donc la caméra de s'éloigner du couple de parents en deuil. Ce mouvement marque ainsi l'éloignement entre le garçon décédé et ses parents, tout en faisant écho à de nombreux mouvements d'appareil mis en place dans la suite du film. Ces nombreux travellings permettent de pénétrer la profondeur d'un espace mental ou tellurique, notamment lorsque la caméra s'approche du vase placé dans la chambre d'hôpital, pour finir par un très gros plan sur des racines de bambou. Ces dernières peuvent symboliser les racines de la conscience, correspondant selon Jung, aux images et symboles qui peuplent l'inconscient²⁵³.

Lorsque les parents partent pour Éden, ils atteignent ce qui semble figurer une partie profondément enfouie de l'inconscient, chargée de contenus refoulés et de contenus trop faibles pour atteindre le conscient. Cela se décèle par le long trajet effectué par le couple afin d'atteindre la forêt. Le voyage se fait d'abord en train, depuis l'intérieur duquel est filmée la forêt extérieure : la caméra exécute ainsi un travelling latéral très rapide montrant des images qui semblent aspirer les personnages vers un espace initiatique. Par un panoramique vertical, une voiture apparaît ensuite, parcourant une route sinueuse qui s'engouffre dans la forêt dense qu'est le lieu du drame. Le couple termine le chemin à pied pour pénétrer l'espace propice à la confrontation avec l'inconscient. Le plan demi-ensemble de la voiture ainsi que les plans

²⁵³ Voir, C. G. Jung, *Les Racines de la conscience*, *op. cit.*

larges du couple rejoignant le chalet, accompagnés du tremblement de la caméra portée, donnent également l'impression qu'un observateur extérieur épie les personnages.

Ainsi, l'image filmée en caméra portée peut transmettre l'intériorité du personnage, favorisant l'appréhension de l'espace du film comme un espace mental. Comme le remarque Roberto Lasagna, le style formel de Lars von Trier détruit le cinéma « beau et bien fait » pour laisser place à des résultats chaotiques : « il s'agit d'une "mise en style", proche du climat émotionnel et de la dynamique des relations humaines traversant les scènes, qui ne sont plus écrites uniquement selon les règles d'un scénario rigide, mais repensées grâce au redoutable entraînement subi par les interprètes et le réalisateur-analyste »²⁵⁴. Selon Lasagna, après la « caméra-stylo » d'Alexandre Astruc, il existe donc la « caméra-impulsion » de Lars von Trier²⁵⁵, filmant les émotions et sentiments des personnages. L'auteur emploie cette expression pour désigner le langage « direct, intime » du cinéaste, qu'il définit aussi de « langage de "psychanalyste" »²⁵⁶. La présence de ce « réalisateur-analyste » pourrait témoigner du troisième type d'effet produit par la caméra portée. En effet, cette dernière crée des plans au point de vue subjectif ou objectif orienté. Le premier apparaît lorsque l'image témoigne de ce que regarde l'homme ou la femme. Le deuxième donne l'impression qu'un observateur au sein du film épie les personnages.

Ainsi, dans *Antichrist*, lorsque le mari la trouve, l'enveloppe contenant les résultats de l'autopsie de l'enfant est filmée en gros plan d'un point de vue subjectif. Il s'ensuit un plan large de l'homme de profil, l'enveloppe entre les mains. Ce plan en caméra portée donne l'impression de transmettre la vision de quelqu'un qui le regarde depuis l'autre bout de la pièce. Enfin, un gros plan du visage de l'homme de profil apparaît. Une fois de plus, la caméra est au service de l'intériorité des personnages : l'homme prend de la distance par rapport au document qu'il ne lit pas, comme s'il savait qu'il allait découvrir une dangereuse information. Comme l'élément le plus significatif d'un rêve peut parfois sembler insignifiant, le contenu de l'enveloppe n'est pas révélé immédiatement, mais son importance se manifeste par l'esthétique. Alors que l'homme regarde en direction de la caméra qui s'éloigne, un point de vue objectif orienté est mis en place : marqué par la mise en scène à travers le mouvement d'appareil et le regard caméra, le point de vue semble subjectif mais ne peut pas être attribué à un personnage, laissant penser qu'une instance tierce assiste à la scène. Ainsi, en plus de transmettre l'intériorité des personnages, l'utilisation d'une caméra portée donne l'impression

²⁵⁴ R. Lasagna, *Lars von Trier, op. cit.*, p. 8.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 44.

²⁵⁶ *Ibid.*

qu'un observateur extérieur les épie, qu'il s'agisse du diable qui règne à Éden, du « réalisateur-analyste », du fantôme de Nic, de la totalité de la « psyché-film » ou encore du spectateur lui-même.

4.2.2. Les mouvements de caméra de *L'Heure du loup*

Dans *L'Heure du loup*, les mouvements de caméra participent aussi à la subjectivité des images, tout en induisant une ambiguïté quant à leur appartenance. En effet, les images subjectives oscillent entre la réalité et le fantasme, contribuant à la création de l'espace mental de la « psyché-film ». Ces choix esthétiques favorisent aussi l'identification cinématographique primaire à travers l'alternance de points de vue subjectif et objectif orienté. Lors de la scène du dîner²⁵⁷, cette ambiguïté du statut des images est exacerbée : transmettent-elles la vision de Johan, de chacun des convives et par extension de la « psyché-film » ou témoignent-elles de la présence d'un autre témoin invisible ?

Lors de l'arrivée de Johan et Alma au château, le couple est invisible et les convives sont filmés en caméra subjective (figure 53). Alors que le baron von Merkens leur présente les autres invités, Johan et Alma sont hors champ, en deçà du cadre²⁵⁸. Les mouvements de caméra, un travelling avant et des panoramiques tous azimuts, semblent correspondre aux mouvements de corps de Johan et d'Alma qui s'approcheraient de la baronne, et des autres personnages. Les angles de prises et vue et la mise au point participent aux mêmes effets : lorsque le baron présente sa mère, assise sur une chaise à gauche du plan, la caméra effectue un panoramique vers la gauche et vers le bas, pour la filmer en plongée, depuis la hauteur supposée des yeux du couple (figure 54). Puis, la caméra remonte lorsqu'on lui présente Ernst s'approchant debout pour le saluer. En outre, dans les cinq critères permettant d'identifier des images subjectives, François Jost²⁵⁹ relève notamment une exagération du premier plan, suggérant la proximité d'un objectif-œil soit par une opposition d'échelle, soit par une opposition du flou au net entre le premier et le second plan. Lors du premier plan rapproché poitrine du baron, la profondeur de champ correspond à celle de l'œil humain, laissant les personnages et décors flous dans l'arrière-plan (figure 55). Alors que le baron se retourne pour présenter les autres convives, l'arrière-plan devient net par une modification de la mise au point, suggérant la focalisation de l'œil d'un individu sur ce qui lui est montré. Le

²⁵⁷ Time code de l'extrait de *L'Heure du loup* : 00 : 29 : 51 – 00 : 34 : 52.

²⁵⁸ Pour un rappel sur les six bords du cadre, voir N. Burch, *Praxis du cinéma*, Paris : Gallimard, [1969] 1986.

²⁵⁹ F. Jost, « Narration(s) : en deçà et au-delà », in : *Communications*, vol. 38, n°1, 1983, pp. 192-212.

processus est répété lorsque la baronne, sur laquelle se fait la mise au point, s'approche pour saluer le couple avant de s'en éloigner, laissant apparaître la comtesse von Merkens à travers un changement de focale (figure 56). Alors qu'aucune partie des corps d'Alma et de Johan n'est visible au cours de la scène, la subjectivité du point de vue est ambiguë : elle pourrait appartenir à Johan ou à Alma, ou aux deux à la fois, tout en ne se positionnant pas précisément à la place du corps et des yeux de l'un ou l'autre. En effet, lorsque les personnages se présentent, regardant à tour de rôle en direction de Johan et d'Alma, ils ne lancent aucun regard caméra. Cette confusion quant à l'appartenance de la subjectivité du point de vue se poursuit tout au long de la scène du dîner lors de laquelle la caméra très mobile offre des images oscillant entre des points de vue subjectifs en ocularisation interne et un point de vue objectif orienté. Au cours de cette scène, la caméra suit les conversations : les nombreux panoramiques s'arrêtent sur les personnages parlant à Johan qui les regarde. La caméra se place alors à la place de l'œil du personnage. Accentuant la subjectivité des images, le point d'écoute de la scène semble aussi correspondre à l'oreille du personnage. Le brouhaha des conversations est entrecoupé des paroles distinctes du convive visible à l'écran, alors qu'il semble être regardé par Johan (figure 57).

L'utilisation d'un montage en champ-contrechamp suivant des raccords regard marque également la subjectivité des plans. Juxtaposé à l'image d'un visage sur lequel se lit un regard, le plan suivant est subjectif. Ainsi, un plan rapproché épaulement sur Johan regardant vers la gauche laisse place à un plan rapproché épaulement de la comtesse von Merkens murmurant à l'oreille d'Heerbrand, puis à un plan rapproché épaulement du baron von Merkens qui apparaît par un panoramique vers la gauche et semble s'adresser à Johan, en regard caméra. Mais alors qu'aucun plan d'ensemble n'aide le spectateur à situer les personnages les uns par rapport aux autres, il lui est difficile d'apprécier le niveau de justesse de ce qui se présente comme un raccord regard. Pourtant, même au sein des plans en panoramique, des effets de raccords regard sont parfois mis en place : après le plan sur le baron von Merkens qui le regarde, un panoramique rapide, utilisant le filé comme signe de ponctuation, laisse apparaître Johan en plan rapproché épaulement.

Ainsi, la scène est constituée de plans qui semblent *a priori* correspondre à la vue subjective de personnages. Pourtant, l'étude attentive de la scène révèle l'ambiguïté de cette subjectivité : le statut des images de *L'Heure du loup* participe ainsi à la constitution de la « psyché-film ». Outre les plans en vue subjective, la scène présente également des plans dont il est impossible de savoir à quelle subjectivité ils appartiennent : le travelling circulaire au

début de la scène de dîner, n'appartient à la subjectivité d'aucun personnage mais semble pourtant offrir un regard subjectif sur les événements. De la même manière, après un plan rapproché épaule sur le baron von Merkens s'adressant à Johan en regard caméra, un panoramique laisse apparaître Johan en plan rapproché épaule, regardant lui aussi la caméra, comme s'il regardait le baron. Alors que la caméra est positionnée au centre de la table et tourne sur son axe, le premier plan perd son statut subjectif dès lors que Johan est visible de face. Marqué par la mise en scène, ce point de vue objectif orienté pourrait correspondre à celui de la « psyché-film ».

En effet, la confusion des points de vue associe la subjectivité de Johan à celle d'un tiers invisible. Ajoutée à la présence des autres personnages, elle favorise l'interprétation du film en tant que « psyché-film » au sein de laquelle, chaque personnage ne serait qu'un élément psychique associé pour former un tout. Lors d'une discussion de nuit avec Alma et au cours de la lecture du journal intime, les convives du dîner ont été présentés comme les fantasmes cannibales de Johan : Heerbrand précise d'ailleurs qu'ils se sont déjà vus. Au cours de la scène du dîner, les personnages sont associés les uns ou autres et peuvent parfois être interprétés comme des projections de Johan. Ainsi, alors que Johan est filmé de dos, le baron et la comtesse sont visibles de chaque côté de sa tête derrière des flammes de bougies (figure 58). Par ailleurs, les autres personnages sont assimilés les uns aux autres, d'une part, par la couleur de leurs vêtements sombres, accentuée par la blancheur de la nappe et des bougies, d'autre part, par les échelles de plans, rapprochés poitrine et épaule. Filmés par des panoramiques depuis le centre de la table, ils sont comme des vautours encerclant Johan oppressé par leurs rires. En outre, par les mouvements de caméra, tous les personnages appartiennent aux mêmes plans, mais ils n'appartiennent pas aux mêmes images : ils n'apparaissent presque jamais dans les plans en même temps que Johan. Seule Alma est vêtue d'une robe claire, opposée à Johan et aux autres convives. Néanmoins, à l'instar de Johan, elle peut les voir : ces fantasmes appartiennent aussi à sa subjectivité. Partageant les mêmes visions et restant muets dans ce brouhaha incessant, Johan et Alma sont identifiés l'un à l'autre. Ils échangent également un regard en champ-contrechamp et partagent la même image, bras dessus bras dessous, lorsqu'ils se rendent à la bibliothèque à la fin de la scène. Ainsi, les convives, assimilés entre eux et à Johan par les échelles de plan, leurs tenues vestimentaires, les mouvements de caméra et la composition des plans sont présentés comme les hallucinations de Johan. Alors qu'Alma est assimilée à Johan car elle voit ses fantasmes, ces derniers sont, par extension, assimilés à Alma. Tous les personnages de la scène semblent donc appartenir à une seule subjectivité, qui serait celle de la « psyché-film ».

Enfin, le statut subjectif des images dépend de leur contamination par l'intériorité de Johan, transmise par les micro-ellipses, la vitesse des mouvements de caméra et les plans rapprochés et gros plans. La première micro-ellipse est mise en place durant la scène de présentation dans le jardin. Après que Johan et Alma ont été salués par le baron von Merkens qui se retourne et commence à avancer vers les autres convives, une coupe franche laisse apparaître un plan en travelling avant, dans le même axe que le précédent, mais légèrement plus proche des convives. Les images manquantes, dissolues dans la coupe, provoquent un léger effet de saute qui transmet néanmoins l'état émotionnel de Johan, un peu absent, confus et hésitant. Un deuxième effet de saute est provoqué entre le premier et le deuxième plan de la scène du dîner. Le changement de plan se fait sur le mouvement de tête de Johan de dos, et permet de passer d'un plan rapproché taille à un gros plan. À la suite de cette saute, le travelling circulaire laisse place à de rapides panoramiques depuis l'arrière de la tête de Johan. Ces mouvements accompagnent ceux de Johan et témoignent de son sentiment de vertige. Bien qu'ils ne s'agissent pas de plans en vue subjective *stricto sensu*, ils relèvent d'une certaine subjectivité en ce sens qu'ils suivent le regard de Johan et sont accompagnés de changements de mise au point. Après ces panoramiques depuis l'arrière du corps de Johan, l'axe de rotation de la caméra est déplacé au centre de la table. La suite des mouvements et des positions de la caméra accentue l'impression de subjectivité des plans tant elle insiste sur la situation centrale du personnage de Johan.

Le sentiment de vertige ressenti par le personnage est également propagé par le jeu de l'acteur lors des plans rapprochés et des gros plans. Au cours du dîner, Johan ne parle quasiment pas mais ses gestes et expressions manifestent son sentiment d'oppression. Mal à l'aise, il regarde principalement dans le vide. Ainsi, après avoir échangé un regard avec Alma, Johan porte la main à son front, baisse la tête et les yeux, puis desserre son col de chemise, signe supplémentaire de son sentiment d'étouffement. De la même manière, après un travelling avant sur Johan accompagné des éclats de rire de tous les convives qui semblent alors se moquer de lui, il cache de sa serviette son visage torturé, comme pour essuyer la sueur résultant de son malaise. Amplifiant le caractère subjectif des images, ces gros plans de visage témoignent de l'intériorité du personnage, facilitant l'empathie du spectateur et favorisant ainsi la mise en place de mécanismes d'identification cinématographique secondaire et de projection.

En effet, l'entrelacement de points de vue subjectifs et objectif orienté influence les possibilités d'identification offertes par le film. Face au point de vue subjectif, le spectateur

ne peut s'identifier qu'à lui-même et non au personnage à travers les yeux duquel il voit : « [l]a vue [...] subjective d'un point de vue visuel [...] ne nous permet nullement, d'un point de vue cognitif de nous glisser dans le vécu du personnage »²⁶⁰. Une identification cinématographique primaire se met en place, permettant au spectateur de ne pas s'étonner lors d'un mouvement de caméra, par exemple, alors que l'image tourne bien qu'il n'ait pas tourné la tête : il a effectué ce mouvement « en tant qu'identifié au mouvement de la caméra »²⁶¹. Cette identification cinématographique primaire est accentuée par le point de vue objectif orienté qui marque son appartenance à une entité invisible et inconnue. Metz précise que

« 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 »²⁶².

Ainsi, le point de vue objectif orienté met en évidence l'identification cinématographique primaire car il marque son appartenance à un individu invisible et inconnu, associé à la caméra, au cinéaste ou à une instance tierce au sein du film. Parfois, les images appartenant au régime subjectif ou au régime objectif orienté transmettent aussi l'intériorité du personnage. Ce type d'images accentuent l'identification cinématographique primaire : le spectateur peut ressentir des sentiments personnels influencés par ceux du personnage. Ainsi, si l'ambiguïté de point de vue manifeste l'intériorité du personnage, une identification cinématographique secondaire pourrait aussi se mettre en place, malgré le régime d'ocularisation.

4.3. Du visage à l'affect : identification et projection

L'élaboration de la « psyché-film » implique la prise en compte de la construction spatiale du film, facilitant son interprétation en tant qu'espace mental, c'est-à-dire comme espace d'affect et d'émotions qui suppose une subjectivité. Cette dernière ne correspond pas tant à celle d'un unique personnage, mais au mélange de celle de différents personnages et du film entier. Au-delà de la mise en place de points de vue subjectifs et objectifs orientés, les gros plans et très gros plans, notamment de visages, favorisent cette interprétation de l'espace

²⁶⁰ P. Beylot, *Le Récit audiovisuel, op. cit.*, pp. 204-205.

²⁶¹ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire, op. cit.*, p. 71.

²⁶² *Ibid.*, p. 77.

filmique. En effet, ils accentuent la déterritorialisation des images cinématographiques et facilitent la réflexion sur la mise en place de mécanismes d'identification cinématographique primaire et de projection.

4.3.1. Gros plan et espace mental

Persona, *L'Heure du loup*, *Antichrist*, *Melancholia* et *Nymphomaniac* se déroulent tous majoritairement en huis clos, dans des lieux plus ou moins situables pour des durées plus ou moins mesurables (cf. chapitres 1 et 2). Au-delà du caractère hétérotopique de ces lieux, dédoublant celui des images cinématographiques, les choix d'échelle de plans accentuent la déterritorialisation des espaces alors interprétables en tant qu'espaces mentaux. Dans *Persona*, les deux femmes sont exilées dans une villa coupée du monde, « si loin dans [leur] solitude » comme le fait remarquer l'infirmière. En effet, le film se déroule presque entièrement sur l'île de Fårö où Alma accompagne Elisabet pour sa convalescence. L'île est un lieu parfaitement réaliste, à l'exception de quelques scènes de nuit aux dimensions oniriques, le temps du rêve mettant en scène un espace imaginaire. Pourtant, l'espace diégétique est parfois représentatif de l'identité d'Alma et d'Elisabet : après s'être battue avec l'infirmière, la comédienne rentre dans la villa lorsque la nuit tombe tandis que l'autre reste à l'extérieur. Alma, ouverte sur l'espace du dehors, représente l'extériorité de l'individu, alors qu'Elisabet, traumatisée par les réalités extérieures auxquelles elle ne veut pas participer, symbolise son intériorité. Par ailleurs, le monologue renforce l'idée que les deux femmes forment un seul et même individu et donc que toutes les images montrées, même lorsqu'elles sont réalistes, sont des images mentales : l'espace filmé serait alors l'espace mental de l'individu Alma-Elisabet, formant la « psyché-film » *Persona*. Cette interprétation est accentuée par la séquence dédoublée : alors qu'Alma connaît les plus sombres secrets d'Elisabet sans qu'elle les lui ait racontés, la pièce dans laquelle se déroule la scène n'est pas situable dans la maison, elle semble hors de l'espace et du temps. Les choix d'échelles de plan, notamment les gros plans de visages et de mains, isolent davantage les images d'un possible hors champ, accentuant l'effet de déterritorialisation. Selon Deleuze, « [s]'il est vrai que l'image de cinéma est toujours déterritorisée, il y a donc une déterritorialisation très spéciale propre à l'image-affection »²⁶³ tant le gros plan enferme et oppresse, d'une part le personnage dans le cadre, et

²⁶³ G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 137.

d'autre part le spectateur dans un espace mental duquel il ne peut s'échapper puisque l'espace hors-champ et/ou hors cadre disparaît par cet effet.

Isolant ainsi l'objet dont il fait partie « de toutes coordonnées spatio-temporelles, c'est à dire [...l'élevant...] à l'état d'Entité », le gros plan serait un visage, « mais précisément le visage en tant qu'il a défait sa triple fonction », c'est-à-dire qu'il n'est plus individuant, socialisant ni communiquant : « le gros plan fait du visage le pur matériau de l'affect, sa “hylé” »²⁶⁴. Suivant une idée similaire, Aumont explique que « [l]e gros plan nous projette dans un monde qui est un visage réversiblement »²⁶⁵ : comme le gros plan, l'image filmique en général « est un révélateur psychique »²⁶⁶. Deleuze a défini les gros plans en termes d'images-affection : partant du principe que la perception entraîne un sentiment puis une réaction, les gros plans créent de l'affect, correspondant selon Bergson à « une série de micro-mouvements sur une plaque nerveuse immobilisée »²⁶⁷. Ils amplifient le caractère subjectif des images dont la sensualité est intensifiée par leur grain, faisant appel à la dimension haptique tant ils produisent de la texture par leur effet de visagité. La conception bergsonienne de l'affect permet de mettre en évidence les deux pôles de l'image-affection, intensive ou réflexive. La fonction de la série intensive est « de passer d'une qualité à une autre, de déboucher sur une nouvelle qualité »²⁶⁸ : le gros plan intensif exprime une « Puissance pure ». À l'inverse, sur un visage réflexif « les traits restent groupés sous la domination d'une pensée fixe ou terrible, mais immuable et sans devenir, éternelle en quelque sorte »²⁶⁹ : il exprime une « Qualité pure ». Alors que selon Joseph Marty, chez Bergman, « [l]e visage est l'écran où la “création” intérieure à chaque personnage apparaît et se cache »²⁷⁰, Aumont affirme que le visage « est capable d'exprimer plusieurs sentiments à la fois »²⁷¹. Les visages fusionnés des deux actrices (figure 6) révèlent à la fois la fonction réflexive et la fonction intensive du gros plan. En effet, l'expression figée de la création semble exprimer une « Qualité pure », c'est-à-dire une émotion unique, possédant une qualité durable et entraînant une dépersonnalisation du visage, tandis que la dualité au sein même du nouveau visage formé manifesterait une « Puissance pure », provoquant des émotions

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 147.

²⁶⁵ J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 1992, p. 99.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 89.

²⁶⁷ G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 126.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 128.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 128-129.

²⁷⁰ J. Marty, *Ingmar Bergman, une poétique du désir*, Paris : Les éditions du cerf, 1991, p. 46.

²⁷¹ J. Aumont, *Du visage au cinéma*, *op. cit.*, p. 81.

multiples à l'aide des deux visages. Cette image-affection intensive est annoncée tout au long du film, comme le remarque notamment N.T. Binh, expliquant que « [l]a scène est le cœur du film » :

« Pendant une heure, Bergman prépare cette image en s'obstinant à durcir le contraste de ses gros plans, pour séparer en deux, par la lumière, le visage de ses actrices. Il multiplie les procédés, les effets photographiques et les artifices de montage : hypnotisé par le savoir-faire, devinant la tricherie derrière chaque tour de passe-passe, et pourtant captif jusqu'au bout, le spectateur est à la fois saisi par la beauté de l'œuvre, conscient de son discours et désarmé par ses constantes surprises »²⁷².

Aussi simpliste soit-il, le trucage exacerbe néanmoins le débordement des émotions transmises par les images-affection, qui vont favoriser la mise en place d'un mécanisme d'identification cinématographique secondaire. En effet, lors de la séquence dédoublée, précédant la fusion effective, Elisabet semble douloureusement revivre les événements que raconte Alma, niant de la tête, fermant ou baissant les yeux, le regard apeuré, écœurée notamment quand l'infirmière lui rappelle qu'elle espérait « avoir un bébé mort-né ». Ainsi, la comédienne revit des émotions passées : alors qu'Alma l'accuse de détester son enfant, Elisabet relève la tête, le regard féroce. Traduisant de multiples émotions, ces images-affection intensives, font appel à l'empathie du spectateur, favorisant son identification au personnage, c'est-à-dire, une identification cinématographique secondaire.

En effet, outre l'identification cinématographique primaire au regard propre, Metz propose un autre type d'identifications cinématographiques dites secondaires :

« 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 secondaire »²⁷³.

Ainsi, l'identification cinématographique secondaire correspond à l'identification aux personnages et au récit. Elle peut avoir lieu uniquement si le stade du miroir est préalablement révolu afin que le spectateur puisse assimiler l'écran comme un reflet de la réalité bien qu'il n'y soit pas reflété. Il peut alors se choisir un double à l'écran, en s'identifiant à un personnage. À l'inverse, s'il n'a pas encore vécu le stade du miroir, le spectateur considérera les images projetées non pas comme une représentation du réel mais comme la réalité elle-même. Ce type d'identifications est possible car le film est un objet mimétique : les personnages et les

²⁷² N.T. Binh, *Ingmar Bergman, le magicien du nord*, op. cit., pp. 81-82.

²⁷³ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 79.

actions sont réalistes, malgré la présence de scènes oniriques. Toutefois, les possibilités d'identifications varient selon le spectateur, car elles comportent, comme le transfert, « des composantes “morales, sociales et éthiques” »²⁷⁴. Le spectateur ne se reconnaît en un personnage que s'il est perçu comme un être qui lui ressemble et non plus comme un individu fictif, puisque « le vecteur de l'identification fictionnelle, c'est l'humanité des personnages »²⁷⁵.

Alors que l'identification est un processus psychologique à travers lequel un individu assimile un aspect d'autrui et se transforme, en partie ou totalement, suivant ce modèle, l'identification cinématographique secondaire ne se fait pas à un seul personnage. En effet, la personnalité se construit par une série d'identifications et d'introjections avec les autres : il ne s'agit pas d'une simple imitation mais d'une appropriation. L'identification cinématographique correspond à « une oscillation parmi de nombreuses positions subjectives »²⁷⁶. À ce sujet, Jean Mitry remarque :

« Le spectateur agit et réagit avec l'acteur mais il se confond d'autant moins avec lui que cette association projective ne s'applique pas seulement à l'un quelconque des personnages du drame mais à tous – ou presque tous »²⁷⁷.

Ainsi, les identifications cinématographiques secondaires sont multiples, et le spectateur peut devenir moult personnages, comme l'affirme aussi Marcel Gaumont, expliquant que « s'il existait un appareil capable de capter notre morphologie psychique, on pourrait voir alors, grâce à lui, ces innombrables personnages que littéralement nous devenons, à quelques mètres de l'écran »²⁷⁸. Bien que « l'identification [cinématographique] secondaire puisse se faire avec une ou plusieurs choses inanimées »²⁷⁹, il semblerait que face à un film, le spectateur s'identifie davantage au personnage qui « occupe incontestablement une place prépondérante » : « [a]utour de lui et par rapport à lui s'organise le récit en même temps qu'il est généralement source et support d'une intense activité d'identification »²⁸⁰. Berry explique que cette expérience est possible « précisément parce que nos identités sont

²⁷⁴ V. Thibaudier, entrée « Transfert », in : *Le Vocabulaire de Jung, op. cit.*, p. 124.

²⁷⁵ P. Beylot, *Le Récit audiovisuel, op.cit.*, p. 110.

²⁷⁶ « ...secondary identification came to be redefined as an oscillation among many subject positions » (L. U. Marks, « Loving a disappearing image », in : *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 8, n° 1-2, 1997, p. 98. Je traduis).

²⁷⁷ J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris : Éditions du Cerf, [1963] 2001, p. 126.

²⁷⁸ M. Gaumont, « Zelig et Gollum », in : *Le Cinéma, âme sœur de la psychanalyse, op. cit.*, p. 17.

²⁷⁹ « ...secondary identification may be with an inanimate thing or things » (L. U. Marks, « Loving a disappearing image », in : *Cinemas : revue d'études cinématographiques, op. cit.*, p. 98. Je traduis).

²⁸⁰ A. Gardies, *Le Récit filmique*, Paris : Hachette, 1993, p. 53.

lâches, dissociables. Parce que nous sommes moins centrés, nous pouvons être plus multiples »²⁸¹.

Face à *Persona*, le spectateur peut donc s'identifier aux deux femmes. Durant la séquence de confidences, l'identification cinématographique secondaire semble plus facilement pouvoir se mettre en place avec l'infirmière. En effet, alors que la caméra suit les deux femmes tout au long du film, les aveux d'Alma favorisent néanmoins l'empathie du spectateur à son égard. Par ailleurs, la mise en place de ce mécanisme d'identification cinématographique secondaire est favorisée par les multiples gros plans de visages ainsi que par la dualité du point de vue lors de la scène dédoublée. En effet, la place offerte au spectateur est multiple, correspondant autant à celle de l'infirmière qu'à celle de la comédienne. Alors qu'Alma est la seule à parler et à agir, elle stimule davantage l'empathie du spectateur, et ce d'autant plus qu'elle est trahie par Elisabet. Mais lorsque l'infirmière imite la comédienne en parlant à sa place, elle devient froide et distante tandis que l'autre est humanisée par ses réactions. En outre, la séquence débute sur un gros plan des mains des deux femmes. Bien qu'il soit rapidement possible de savoir à laquelle des deux elles appartiennent, le moment d'indistinction témoigne de la possibilité pour le spectateur de s'identifier aux deux femmes. Au début de chaque partie de la séquence, après le plan sur les mains, l'une des femmes est de face et l'autre en amorce de dos jusqu'au changement d'échelle des plans. Si l'écran est appréhendé comme un miroir proposant un faux reflet au spectateur, ce dernier pourrait s'identifier à celle qui apparaît de face – d'abord Elisabet, ensuite Alma. Mais il peut aussi s'identifier à celle qui se présente de dos et qui disparaît du champ après le premier recadrage pour laisser place à des plans filmés à partir de son point de vue : alors que l'angle de prise de vue permet de voir ce que voit le personnage, le spectateur se retrouve à sa place, tout en s'identifiant à son propre regard. Ainsi, l'identification peut se faire à Alma qui transmet ses émotions par la parole, ou à Elisabet qui, comme le spectateur du film, joue un rôle d'observatrice face à l'infirmière qu'elle regarde et écoute sans trop intervenir. Alors qu'elle explique que son fiancé lui reproche de vivre « comme une somnambule », se reconnaissant ainsi dans l'apathie de la comédienne, Alma exprime ses propres sentiments et émotions à travers sa parole, mais elle transmet aussi ceux d'Elisabet. En outre, les deux femmes sont identifiées l'une à l'autre par leurs tenues similaires et les choix de cadrages identiques des plans dans lesquels elles apparaissent. Ainsi, certaines séquences favorisent

²⁸¹ « We can get into these pathological experiences precisely because our identities are loose, dissociable. Because we are less centered we can be more multiple » (P. Berry, « Image in motion », in : *Jung and Film, op. cit.*, p. 78. Je traduis).

l'identification à l'une ou l'autre des protagonistes, et l'identification des deux femmes entre elles exacerbe la possibilité de multiples identifications cinématographiques secondaires. Tout au long du film, les images-affection que forment les gros plans de visages, que ce soit sous leur pôle intensif ou réflexif, facilitent ces identifications cinématographiques secondaires, en plaçant le spectateur au plus proche des affects des personnages et favorisant ainsi son empathie à leur égard. Ainsi, le traitement spatial de *Persona* crée une intimité entre les affects transmis par les personnages et le spectateur qui pénètre un espace mental, exclu de l'espace hors champ qui l'entoure et chargé d'émotions véhiculées par l'histoire mais aussi à l'aide des multiples gros plans.

Alors que dans *Laterna Magica*, le cinéaste explique que son utilisation du visage humain, comme une scène de théâtre, lui permet de faire passer de multiples émotions, les gros plans de visages parcourent *Persona* et toute l'œuvre bergmanienne. Ainsi, on en retrouve dans *L'Heure du loup*, tant « Bergman est l'auteur qui a le plus insisté sur le lien fondamental qui unit le cinéma, le visage et le gros plan »²⁸². Transmettant les sentiments torturés du personnage, les gros plans du visage de Johan sont majoritairement présentés sous leur pôle intensif (figure 59). Des images-affection réflexives sont également présentes, notamment formées par les nombreux gros plans des visages des invités assistant à la représentation d'un extrait de *La Flûte enchantée* en spectacle de marionnettes (figure 60). Pourtant, puisqu'ils sont les fantasmes de Johan et qu'Alma partage parfois sa subjectivité, les différents convives peuvent être assimilés les uns aux autres comme les différentes facettes d'un seul individu que serait la « psyché-film ». Alors que les multiples visages en gros plans apparaissent dans un même plan, par des mouvements de caméra, ils pourraient être interprétés comme une seule image-affection intensive. Comme *Persona*, *L'Heure du loup* présente donc une ambiguïté au sein de la subjectivité de ses images qui semblent aussi participer à la construction d'un espace mental.

La figuration de gros plans et de très gros plans est aussi très prégnante dans les films de Von Trier. On y retrouve des constructions bergmaniennes qui tendent à associer les personnages entre eux, accentuant l'idée d'un espace mental en témoignant d'une seule subjectivité, qui serait celle de la « psyché-film ». Ainsi, dans *Antichrist*, les multiples plans rapprochés et gros plans de visages, ajoutés à une courte profondeur de champ, provoquent aussi un effet de déterritorialisation qui plonge définitivement le spectateur dans les sentiments du personnage et facilitent l'identification cinématographique. Les choix

²⁸² G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 141.

d'échelles de plans accentuent l'impression d'emprisonnement des personnages dans l'image donnant au spectateur le sentiment qu'il est au plus près de leurs émotions. Alors que tout au long du film, les personnages tentent de se rencontrer et de se confronter, les plans rapprochés et gros plans les enferment dans un cadre qu'ils ne partagent que rarement tandis que les champs-contrechamps les séparent : lorsqu'ils sont dans le même plan, soit l'un est de dos, l'autre de face ou de profil, soit l'un a la tête coupée ou les yeux cachés tandis que l'autre est visible (figure 79). Une fois à Éden, la forte profondeur de champ de certains plans larges permet de filmer les personnages dans le même plan, mais ils restent séparés : très rarement côte à côte ou face à face, une distance est installée entre eux (figure 80). Bien que les personnages puissent *a priori* communiquer entre eux, ces choix de cadrage donnent l'impression qu'ils ne peuvent pas simultanément posséder chacun une identité. Cela participe à l'interprétation de l'espace en tant qu'espace mental de la « psyché-film » : les personnages seraient alors des contenus psychiques appartenant à la même psyché. L'assimilation de l'espace diégétique à un espace mental est confortée par le parcours amenant le couple à Éden et en particulier par le passage du pont, visible dans les fantasmes de la femme mais aussi dans la réalité diégétique. Le franchissement du pont n'a pourtant lieu que dans un sens, allant vers le cœur de la forêt : ce parcours annonce une fois de plus la pénétration du monde de l'inconscient, relié dans un espace mental par la figure du pont. Par ailleurs, alors que selon Merleau-Ponty, « [l]'hallucination désintègre le réel sous nos yeux [...] et] lui substitue une quasi-réalité »²⁸³, le caractère hallucinatoire de certaines images accentue la possibilité de considérer les lieux dans lesquelles se déroulent ces scènes comme des espaces mentaux, certes réalistes mais contaminés par l'intériorité des personnages.

Dans *Melancholia*, les plans rapprochés et gros plans de visage peuvent aussi transmettre l'intériorité des personnages, et en particulier de Justine. Comme dans *Antichrist*, la mise en relation de plans de Justine et de Claire facilite l'interprétation de l'espace comme espace mental de la « psyché-film ». Lors de leur discussion dans le salon durant la fête de mariage, les deux sœurs sont alternativement filmées de profil face à face, ou l'une de face et l'autre en amorce floue, accompagnées d'un éclairage latéral rappelant la lumière bergmanienne (figure 114). Alors qu'il est question du comportement de Justine, qui ne correspond pas à ce que Claire et tous les invités attendent d'elle, les deux sœurs sont opposées, aussi bien dans leur comportement qu'au sein de l'image. Comme dans la majorité de leurs confrontations elles ne sont pas visibles de face en même temps, comme s'il leur était

²⁸³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, p. 391.

impossible d'avoir chacune une identité propre simultanément à l'image. Ce type de cadrage et les défauts de mise en point se retrouvent dans nombre de scènes de conversation entre Justine et un autre personnage, comme avec Mickael, par exemple (figure 115).

Dans *Nymphomaniac*, durant les scènes de dialogue entre Joe et Seligman, le même procédé est une fois de plus mis en place. Les deux personnages sont rarement de face dans le même plan, préférant présenter leur profil, quand l'un n'est pas totalement de dos. Lorsqu'ils sont tous les deux de profil, face à face, la caméra s'approche de l'un afin d'exclure l'autre du champ (figure 136). Les champs-contrechamps sont utilisés, si ce n'est au service d'un espace mental, au moins d'un espace embrayeur d'images induites par la subjectivité de l'un ou l'autre des personnages, soit d'espaces mentaux.

Cependant, les gros plans triériens de parties du corps et d'éléments de la nature semblent davantage favoriser la mise en place d'un mécanisme d'incorporation (cf. chapitre 6). En effet, à propos de l'influence des gros plans sur l'expérience du spectateur, Amiel remarque également :

« Que ce soit dans le cinéma classique, romanesque, le cinéma publicitaire ou documentaire, le gros plan, inséré dans une continuité, monté donc par rapport aux plans environnants, cristallise deux qualités : esthétiquement, il concentre l'attention, fixe le regard, et intellectuellement, il disperse au contraire, ou plutôt étend la sphère de représentation de l'image. Parce qu'il est déformé, détourné, mis en valeur par l'artifice de la proximité, l'objet du gros plan gagne en capacité attractive. C'est aussi parce qu'il est fragment, incompréhensible en lui-même, impensable, inusité en tant que tel, que sa beauté ou sa forme fascinent »²⁸⁴.

Bien qu'il semble « incompréhensible en lui-même » et parce qu'il excite les sens du spectateur, le gros plan peut faire sens. Provoquant de l'affect qui est « impersonnel, et se distingue de tout état de choses individué : il n'en est pas moins *singulier*, et peut entrer dans des combinaisons ou conjonctions singulières avec d'autres affects »²⁸⁵. En d'autres termes, l'image-affection induite par le gros plan comporte des qualités objectives et peut donc affecter tout spectateur. Néanmoins, les émotions ressenties sont personnelles à chaque spectateur.

²⁸⁴ V. Amiel, *Esthétique du montage*, Paris : Armand Colin, 2001, p. 61.

²⁸⁵ G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 140.

4.3.2. Projection

Par ailleurs, les identifications cinématographiques secondaires semblent correspondre à des projections de contenus psychiques. Hockley définit l'identification en tant que « projection inconsciente de parties de la personnalité sur un lieu ou une personne, justifiant ainsi les modèles comportementaux des personnes qui projettent »²⁸⁶. Metz remarque également que la projection est au cœur de l'expérience spectatorielle car le spectateur doit tout autant se prendre « pour le personnage [...] afin qu'il bénéficie par projection analogique de tous les schèmes d'intelligibilité qu[...]il] porte en [lui] », et ne pas se prendre pour lui « afin que la fiction puisse s'établir comme telle »²⁸⁷. Ainsi, la projection et l'identification cinématographique secondaire sont liées et inhérentes à l'expérience cinématographique. Elsaesser et Hagener précisent à ce propos :

« Le spectateur se trouve entre deux pôles, projection et identification : orientée vers l'extérieur, la projection permet au spectateur de se plonger dans le film, de dissoudre temporairement une partie de ses limites corporelles et d'abandonner son statut de sujet individuel, à la faveur d'une expérience commune et une objectification auto-aliénante ; et orientée vers l'intérieur l'identification signifie que le spectateur peut absorber le film, le faire sien, c'est-à-dire incorporer le monde et par là se constituer en sujet "imaginaire" »²⁸⁸.

Pour Edgar Morin²⁸⁹ également, l'expérience spectatorielle implique des identifications et des projections, qu'il regroupe sous le terme de « projections-identifications ». Ces dernières sont communes « aux participations affectives comme à la vision cinématographique et à la vision magique » et correspondent à « un mécanisme de transfert à double sens »²⁹⁰ :

« Sur le plan des affects, il y a projection quand on attribue à une personne que nous sommes en train de juger les traits de caractère, les tendances qui nous sont propres et identification quand le sujet, au lieu de projeter dans le monde, absorbe le monde en lui, l'incorpore. À son paroxysme, lorsque la magie y devient manifeste, l'identification à autrui peut s'achever en possession : il naît deux tendances, l'anthropomorphisme et le cosmomorphisme (au cinéma, toujours selon Morin, le gros plan peut contenir une singulière humanité ou exprimer quelque chose de plus grand, faire paysage) »²⁹¹.

²⁸⁶ « IDENTIFICATION : "An unconscious PROJECTION of parts of the personality onto a place or person, thereby justifying the projecting persons behaviour patterns" » (L. Hockley, *Cinematic Projections*, op. cit., p. 178. Je traduis).

²⁸⁷ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 80.

²⁸⁸ T. Elsaesser et M. Hagener, *Le Cinéma et les sens : théorie du film*, Rennes : Pur, 2011, p. 48.

²⁸⁹ E. Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit.

²⁹⁰ E. Siety, *Fictions d'images*, op. cit., p. 43.

²⁹¹ *Ibid.*

En psychanalyse, la projection, opposée à l'introjection, est un processus par lequel le sujet expulse vers l'intérieur de l'autre des sentiments et tendances qu'il refuse en lui. Il s'agit parfois du transfert de l'image de quelqu'un ou de quelque chose sur autrui, ou de l'attribution à autrui des fautes, des tendances et des désirs inavouables du sujet²⁹². Or, dans son acception psychanalytique, le terme d'identification désigne un mécanisme de formation du moi consistant soit à *s'identifier* à un autre, soit à *identifier* un autre à soi²⁹³. Ce deuxième type d'identification suppose de comprendre le terme dans son sens transitif. L'identification semble alors impliquer un double mouvement, à la fois vers l'extérieur et vers l'intérieur du sujet : on s'identifie à un autre en intégrant ses contenus en nous et on identifie un autre à soi en lui attribuant des contenus personnels.

Alors que le cinéma est une projection, ce mécanisme peut aussi s'imposer comme réalité diégétique. En effet, le mécanisme de projection est un processus à la fois technique et psychique puisque

« il n'y a que des jeux d'ombre et de lumière sur l'écran; seul un processus de projection peut identifier des ombres à des choses et des êtres réels et leur attribuer cette réalité qui leur manque si évidemment à la réflexion, quoique si peu à la vision »²⁹⁴.

En outre, à travers la relation entre les deux femmes, *Persona* propose une illustration du mécanisme de projection : chacune des protagonistes projette sur l'autre ce qu'elle n'aime pas d'elle-même concernant son rapport à la maternité ou à son absence, et ainsi s'identifie l'une à l'autre. Ces projections permettent à Alma de supporter son avortement en condamnant Elisabet pour le manque d'amour qu'elle ressent envers son enfant (elle désire avoir « un bébé mort-né »), tandis qu'elles offrent à Elisabet la possibilité de se dédouaner de son manque d'amour maternel en humiliant celle qui a osé avorter (elle trahit Alma dans sa lettre au médecin). L'identification réciproque entre les deux femmes se met également en place par les choix esthétiques qui les assimilent l'une à l'autre.

Alors que le mécanisme de projection participe au transfert au même titre que les mécanismes d'identification et d'introjection, Jung affirme que « le mot *transfert* n'est que l'équivalent sémantique du mot *projection* »²⁹⁵. La projection ne consiste donc pas seulement en l'expulsion par le sujet de contenus personnels qu'il n'aime pas afin de les attribuer à l'autre. Le sujet peut également projeter sur l'autre des contenus personnels qu'il aime. Il

²⁹² J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, entrée « Projection », *op. cit.*, pp. 343-350.

²⁹³ J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, entrée « Identification », *op. cit.*, pp. 187-190.

²⁹⁴ E. Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, *op. cit.*, p. 97.

²⁹⁵ C.G. Jung, *Psychologie du transfert*, *op. cit.*, p. 25.

pourra alors, par déplacement et répétition, prendre l'autre pour un individu qu'il a aimé ou non. Ainsi, comme le transfert consiste à reconnaître inconsciemment chez l'autre des contenus psychiques assimilés par l'individu à partir de ses relations avec autrui, et notamment de ses relations infantiles, le mécanisme de projection supposerait que le spectateur reconnaisse, dans la situation diégétique ou dans un ou plusieurs personnages, des traits spécifiques présentant des similitudes avec des contenus archétypiques sous forme personnelle, parfois assimilés aux imagos parentales, ou aux archétypes de l'anima et de l'animus. Les imagos parentales correspondent aux images du père et de la mère dans l'inconscient du sujet, mais ne concordent pas obligatoirement avec le père réel ou la mère réelle. Il s'agit d'idées-images, du père positif ou du père négatif et de la mère positive ou de la mère négative, dépendant des interactions entre l'enfant et ses figures parentales²⁹⁶. L'anima et l'animus sont, quant à eux, « dans l'inconscient féminin et masculin les figurations du sexe opposé »²⁹⁷. Ainsi, l'individu pourrait identifier des traits caractéristiques de certains personnages ou situations, à des contenus psychiques personnels lui appartenant. Il pourrait donc s'identifier en reconnaissant dans le film des éléments qu'il associerait à des traits spécifiques de ses imagos parentales, formées par introjection : par exemple, il reconnaîtrait des traits propres à sa mère, mais s'identifierait lui-même car il a assimilé ces contenus maternels par introjection.

L'identification cinématographique secondaire, ou la projection, peut donc se mettre en place, que le spectateur aime ou n'aime pas le personnage. Face à *Antichrist*, à l'aide du jeu des acteurs très réaliste et pathétique, de la construction des personnages pourtant antipathiques, ainsi que de l'impudicité du cadrage, l'identification du spectateur, qu'il soit homme ou femme, est sollicitée. En effet, comme les qualités, les défauts partagés entre les personnages et le spectateur véhiculent des identifications et des projections. Dans les personnages immoraux d'*Antichrist*, le spectateur peut reconnaître des contenus personnels qu'il n'aime pas : le rejet d'un personnage par un spectateur pourrait être la conséquence de son identification douloureuse.

Alors que pour Jung, l'identification se met principalement en place entre un individu et sa persona, elle est illustrée dans le film *Persona* : afin de retrouver une position acceptable en regard de la société, chacune des deux femmes s'identifie à l'autre, qui peut figurer à tour de rôle la persona ou l'ombre (cf. chapitre 5). Cette identification réciproque permet à Alma

²⁹⁶ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens, op. cit.*, pp. 121-128.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 128.

de supporter son avortement en se prenant pour celle qui a eu un enfant et à Elisabet d'accepter sa haine envers son enfant, en s'assimilant à celle qui a avorté. Mais l'identification correspond aussi à un processus psychologique dans lequel la personnalité est partiellement ou totalement dissimulée. Ainsi, à la base des identifications, des introjections et des projections, il y a une identité inconsciente entre les autres et soi. Dans l'expérience spectatorielle, l'identification aux personnages, autant qu'elle puisse correspondre à une identité partielle à des contenus psychiques, est liée à la projection en ce sens qu'elle se fait en dehors de l'individu, dans l'espace intermédiaire entre le film et le spectateur.

La mise en relation des mécanismes d'identification et de projection permet également d'interroger les possibilités d'identification cinématographique secondaire indépendamment du sexe et du genre de la spectatrice / du spectateur et des personnages. Concernant l'identification cinématographique primaire, Laura Mulvey a remarqué que le cinéma hollywoodien, en tant qu'instrument de domination patriarcale, condamnait la spectatrice à s'identifier au regard désirant masculin sur l'histoire et les personnages. Ainsi, à partir des concepts freudiens de fétichisme et de voyeurisme, elle dénonce le cinéma comme un dispositif construit pour un regard masculin, sur un corps féminin morcelé. Mulvey, « conclut du voyeurisme cinématographique et de la nature du regard de la caméra que, pour les maisons de production, le spectateur est exclusivement de sexe masculin »²⁹⁸. Néanmoins, Mulvey et d'autres théoriciennes ont, par la suite, nuancé ce propos généralisant et faisant bien souvent référence au complexe d'Œdipe. Sans remettre en cause la pertinence de la critique faite aux productions cinématographiques à travers lesquelles les cultures construisent et fantasment leur dimension sexuée, une approche jungienne de la question de l'identification cinématographique et de la pulsion scopique permet de prendre un autre point de départ, qui consisterait selon Hockley « à partir du principe que les sources de plaisir pour les deux sexes sont globalement similaires » :

« [L]e cinéma, qui existe [...] à l'évidence dans le domaine scopique, offre ce qui semble être un plaisir voyeuriste dans l'acte lubrique et transgressif de regarder la vie des autres, bien que cette vie soit fictive »²⁹⁹.

Bien sûr, les films étudiés mettent parfois en place des situations correspondant aux schémas narratifs critiqués par les théories féministes. Ainsi, dans *L'Heure du loup*, bien que

²⁹⁸ M. Martineau, « Inconnu au bataillon ! », in : *Cinémaction. 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, op. cit., p 6.

²⁹⁹ « [t]he cinema, which [...] exists clearly in the scopic realm, offers what appears to be a voyeuristic pleasure in the prurient and transgressive act of watching the lives of others, albeit that these lives are fiction » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, op. cit., p. 57. Je traduis).

la femme soit celle qui raconte *a priori* l'histoire et par qui commence et se termine le film, ce n'est pas elle qui mène l'action, soumise à son mari. Par ailleurs, Alma représente la femme maternelle, opposée à la femme sexualisée sous les traits de Veronika Vogler dont le corps dénudé est morcelé à travers de multiples gros plans. *Antichrist* exacerbe ce type de relation, en présentant un personnage masculin qui détient le savoir et la raison, opposé à un personnage féminin en souffrance, qu'il doit aider et qui véhicule une image de la femme castratrice. Bien qu'elle ne se contente pas de mutiler l'homme, mais qu'elle s'exerce également, sa sexualité est dépeinte comme dangereusement morbide. Toutefois, le film véhicule aussi une image péjorative de l'homme : les deux personnages sont présentés négativement, tandis que le corps nu de la femme, bien que morcelé au même titre que celui de l'homme, semble pourtant moins érotisé (objectivement, le corps de Dafoe est plus viril que celui de Gainsbourg est voluptueux). En proie à sa peur de la castration, l'homme finit pourtant par tuer la femme, ce qui peut être interprété comme un rétablissement de l'ordre patriarcal. Ce schéma se retrouve dans *Nymphomaniac*, alors que Seligman, l'homme érudit et asexuel, rencontre Joe, la femme nymphomane. Cependant, le rapport de Joe aux hommes et les différentes scènes de sexe ou gros plans d'organes sexuels rééquilibrent les multiples orientations du regard désirant. Par le scénario et les figures, le schéma de domination patriarcale est mis à mal, sans pour autant être totalement détruit.

Dans *Antichrist*, comme dans *Nymphomaniac*, l'image de la femme « signale non la femme mais l'absence de phallus, non une présence mais une absence »³⁰⁰. Pourtant, les personnages féminins de ces films sont actifs et cette absence de phallus est surtout la présence du sexe féminin, présenté comme sidérant, et créant des images médusantes (cf. chapitre 6). Il est à noter également qu'*Antichrist* et *Nymphomaniac* semblent proposer des figures féminines et masculines correspondant aux archétypes jungiens que sont l'anima et l'animus (cf. chapitre 5). Or, l'utilisation que fait Jung des termes féminin et masculin, ainsi que ses concepts d'anima et d'animus parcourent son œuvre et la teintent d'un sexisme certain. À ce propos, Hockley remarque :

« L'identification de la nature avec le féminin est [...] un produit de son temps, mais bien que l'impulsion initiale pourrait être de le lui pardonner, nous devons aussi noter qu'il s'agit également d'une impulsion de notre propre production culturelle actuelle : le personnage de Calypso / Tia Dalma, dans le dernier film *Pirates des Caraïbes : Jusqu'au bout du monde* (2007) est présenté comme une maîtresse cruelle, une autre race exotique et puissante. En outre, ne la touchez pas car elle est redoutable et impitoyable. L'identification jungienne de la nature avec le féminin peut peut-être être mieux

³⁰⁰ M. Martineau, « Inconnu au bataillon ! », in : *Cinémaction. 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, op. cit., p 6.

comprise en tant qu'elle appartient à une partie de sa psyché réactionnaire et profondément conservatrice. Il a souvent confondu la sexualité féminine avec la partie de la psyché masculine qu'il considérait comme contrasexuelle et culturellement féminine dans sa construction (ce qu'il appelle *anima*) »³⁰¹.

Malgré ces représentations culturellement stéréotypées, une identification cinématographique secondaire pourrait se mettre en place entre le spectateur et les personnages, quels que soient leur sexe et leur genre. En effet, l'approche jungienne permet d'associer le mécanisme d'identification cinématographique secondaire à celui de projection, et donc au transfert. Ainsi, l'identification cinématographique secondaire, en tant que projection, pourrait se mettre en place entre des contenus psychiques du spectateur et des contenus des personnages et situations diégétiques. Le spectateur pourrait donc identifier des traits spécifiques aux personnages masculins ou féminins à ses imagos parentales ou à ses archétypes *anima* ou *animus* (cf. chapitre 5). Par identification, le spectateur reconnaît dans les contenus du film, des contenus psychiques appartenant aux autres mais qu'il a assimilés.

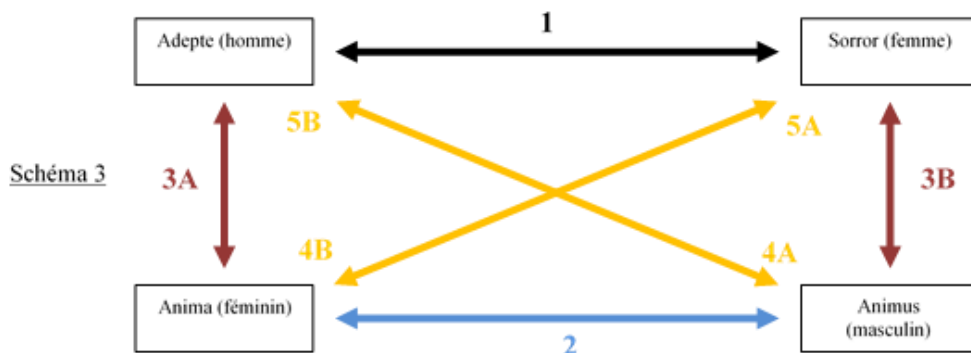
Dans *Persona*, Alma et Elisabet sont les deux personnages auxquels le spectateur peut s'identifier alors que les autres personnages ont des rôles minimes : la femme médecin et le mari n'interviennent que quelques minutes. La première établit un diagnostic quand l'autre, aveugle, semble fantasmé par les deux femmes, les confondant comme elles se confondent elles-mêmes. Pourtant, le spectateur, comme la spectatrice, peut s'identifier à Alma et à Elisabet dont certains traits spécifiques peuvent être reconnus inconsciemment, qu'il s'agisse de contenus aimés ou non. La spectatrice pourrait donc s'identifier aux deux femmes en tant que femme, en fonction des questionnements que le film soulève au sujet de la position sociale des femmes, de la maternité, du couple, etc. De la même manière, le spectateur pourrait s'identifier à chacune des femmes en reconnaissant, dans leurs caractéristiques, des traits de comportement personnel en fonction de son propre vécu. En outre, la spectatrice et le spectateur pourraient aussi s'identifier aux personnages à travers des contenus inconscients formés par une figure maternelle positive ou négative.

Le même modèle se retrouve dans *Melancholia* avec Claire la mère, et Justine la mélancolique sexualisée. Mais l'identification pourrait aussi se faire avec des contenus

³⁰¹ « The identification of nature with the feminine is also a product of his [Jung] time, but whereas the initial impulse might be to forgive him for this, we should also note that this is also an impulse of our own cultural production today: the character of Calypso/ Tia Dalma in the most recent *Pirates of the Caribbean* film *At World's End* (2007) is figured as a cruel mistress, an exotic and powerful racial other. Moreover, do not meddle with her, for she is formidable and unforgiving. Jung's identification of nature as female can perhaps be best understood as belonging to a reactionary and deeply conservative part of his psyche. He frequently confused female sexuality with the part of the male psyche that he thought of as contrasexual and culturally feminine in its construction (he terms this the *anima*) » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 157. Je traduis).

d'autres personnages, bien qu'ils soient moins développés, tels John le mari de Claire, Leo l'enfant, Jack le patron, ou encore Gaby la mère. Dans *L'Heure du loup*, *Antichrist* et *Nymphomaniac*, l'identification cinématographique secondaire, ou la projection, pourraient se faire aux personnages masculins – Johan, l'homme, Seligman – ou féminins – Alma, la femme, Joe.

Se mettant notamment en place à l'aide de l'anima ou de l'animus des spectateurs et des spectatrices, ces identifications favorisent la réflexion sur le transfert dans l'expérience spectatorielle. Suivant la théorie jungienne, le premier niveau du transfert est la « projection par le patient sur l'analyste des figures parentales et des opposés sexués »³⁰² et réciproquement. Transpersonnel, le transfert consiste en la « mise en mouvement de la libido de parenté »³⁰³ qui « sous-tend les relations humaines »³⁰⁴ : chacun des deux individus en proie au transfert projette sur l'autre par résonance de « ses propres tendances affectives »³⁰⁵. Alors que dans le transfert, l'autre « est successivement et alternativement pris pour le père, la mère, parfois même l'enfant »³⁰⁶, anima et animus prennent la place des images parentales. Jung schématise le processus transférentiel ainsi :



- 1 : Relation consciente réciproque entre les deux partenaires
 2 : Relation inconsciente réciproque entre les deux partenaires. Transfert réciproque de contenus inconscients
 3A : Influences entre l'homme (conscient) et son anima (inconscient)
 3B : Influences entre la femme (conscient) et son animus (inconscient)
 4A : Relation entre l'homme (conscient) et l'animus de la femme (inconscient de la femme)
 4B : Relation entre la femme (conscient) et l'anima de l'homme (inconscient de l'homme)
 5A : Transfert de contenus inconscients propre à l'anima de l'homme sur la femme
 5B : Transfert de contenus inconscients propre à l'animus de la femme sur l'homme

³⁰² M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens*, op. cit., p. 323.

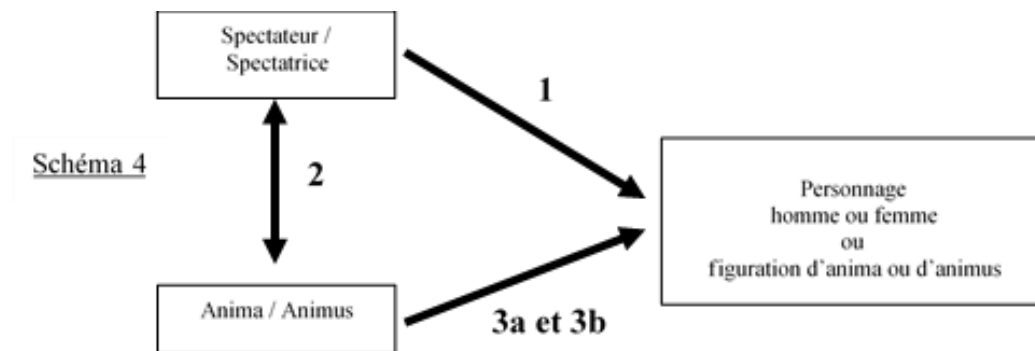
³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 325.

Selon ce schéma, le transfert se met donc en place entre deux individus de sexe opposé, ce qui sera remis en question dans le chapitre 5. Néanmoins, ce schéma peut d'ores et déjà être transposé dans l'expérience spectatorielle, afin de mettre en évidence la relation de la spectatrice ou du spectateur avec les personnages :



- 1 : Relation consciente du spectateur ou de la spectatrice le personnage masculin ou féminin
- 2 : Influences entre le spectateur (conscient) et son anima (inconscient) ou de la spectatrice (conscient) et son animus (inconscient)
- 3a : Identification cinématographique secondaire du spectateur avec le personnage masculin ou de la spectatrice avec le personnage féminin
- 3b : Projection inconsciente entre le spectateur et le personnage féminin figurant l'anima ou entre la spectatrice et le personnage masculin figurant l'animus

Le mécanisme d'identification cinématographique secondaire, en tant qu'il est lié à la projection, d'une part, est favorisé par les images-affection produites par les gros plans de visages et par le jeu des acteurs, et d'autre part, participe à la mise en place d'un phénomène de transfert défini par Jung en termes de projection. Bien que les affects et émotions ressentis par le spectateur surviennent en partie par le biais du jeu des acteurs et des images-affections induites par les gros plans de visages, l'identification cinématographique secondaire peut se mettre en place indépendamment de la présence de ces derniers. Elle procède alors d'un mécanisme de projection. Toujours individuelle et dépendant de caractéristiques singulières spécifiques à chaque spectateur et personnage, son interprétation ne peut pas être systématisée.

Par ailleurs, l'interprétation de l'espace des films en tant qu'espace mental est favorisée par les choix d'échelles de plan, de composition des plans et de montage. En effet, les plans rapprochés et gros plans resserrent le cadre autour des personnages et les projettent dans un espace isolé de tout repère géographique qui pourrait les insérer dans un espace réaliste. Ainsi, l'image se concentre sur les sentiments véhiculés par les personnages,

sentiments qui par définition « se manifestent sur le théâtre [...] de l'esprit »³⁰⁷. Séparant les personnages entre eux tout en les unissant par leurs similitudes, les choix de cadrage encouragent leur interprétation comme différentes instances appartenant au même espace mental qui serait celui de la « psyché-film ».

Les espaces des « psychés-films »

Le traitement spatial des films facilite leur interprétation en tant que « psyché-film » car il exacerbe des caractéristiques appartenant aux films en général et encourageant l'appréhension de leurs images comme celles d'une psyché en projection. L'espace de ces images serait alors un espace mental, formé par des éléments qui favorisent la mise en place, entre le film et le spectateur, de mécanismes d'identification, d'introjection et de projection, inhérents au phénomène de transfert. Cet espace mental se révèle au travers des marques métadiscursives, de l'ambiguïté des points de vue et des choix d'échelle de plan et de cadrages. Alors que l'écran fonctionne comme un miroir duquel le spectateur est absent, le regard caméra offre un faux reflet interprétable en tant que reflet psychique, tant le parallèle entre les dispositifs cinématographique et psychique encourage à appréhender les images filmiques comme des images psychiques. Par l'échange de regards qu'il propose, le regard caméra d'un personnage ou du film à travers la figuration de l'objectif, invite à interroger le mécanisme d'introjection, au-delà de celui de l'identification cinématographique primaire. Par ailleurs, l'ambiguïté du point de vue, instaurée par de multiples ocularisations internes alternant avec des images qui appartiennent au régime objectif orienté, manifeste une intériorité issue du croisement de la subjectivité de divers personnages et d'une instance tierce, offrant ainsi au film le statut d'espace mental, partagé par les différents éléments du film que sont les personnages. Enfin, à travers les plans rapprochés et gros plans de visage, le spectateur est placé au plus proche des affects des personnages. Ces choix de cadrage favorisent l'identification cinématographique secondaire ainsi que la mise en place du mécanisme de projection auquel elle semble liée tant elle regroupe toute une série de concepts psychologiques, telles l'imitation, l'empathie, la contagion mentale, etc. Ainsi, la construction spatiale des films exacerbe des éléments propices au transfert dans l'expérience spectatorielle.

³⁰⁷ A. Damasio, *Spinoza avait raison*, op. cit., p. 32.

Les « psychés-films » et le transfert

Outre ses caractéristiques spatiales et temporelles, le phénomène de transfert se met en place entre deux sujets qui l'un comme l'autre transfèrent des contenus sur l'un et l'autre. Les éléments participant de la temporalité des films pourraient favoriser leur mise en parallèle avec la temporalité des inconscients personnel et collectif de la psyché dans son acception jungienne. De même, les caractéristiques des images filmiques et leurs contenus pourraient faciliter la mise en place de mécanismes d'identification, d'introjection et de projection qui entrent en jeu dans le transfert. Les films étudiés peuvent être interprétés en termes de « psychés-films » car ils exacerbent ces éléments qui favorisent l'étude des caractéristiques d'un phénomène de transfert dans l'expérience spectatorielle. D'une part, les « psychés-films » se racontent, par la parole et par les images marquant le partage de leur appartenance subjective entre les différents personnages. Comme dans le transfert, les « psychés-films » répètent le passé à travers les flash-back uniques, les images mentales et le retour d'images modifiées. Les multiples références et citations s'imposent comme le retour à un passé culturel et collectif, faisant appel à l'inconscient collectif. Ces éléments sont inhérents aux œuvres cinématographiques, qui répètent inévitablement une situation passée pourtant modifiée : les œuvres préexistantes sont reprises dans des citations, mais cette répétition leur offre des formes nouvelles qui les réactualise. D'autre part, le traitement spatial des « psychés-films » peut être interprété comme un espace mental partagé par tous les personnages et facilitant la mise en place de mécanismes d'identification, d'introjection et de projection, « sans jamais s'assimiler à l'un d'entre eux »³⁰⁸. Placé « dans un état de sous-motricité et surperception »³⁰⁹, le spectateur est un « “sujet tout-percevant”, absorbé par le flux des images et des sons »³¹⁰ qui favorisent la mise en place de ces mécanismes.

Au-delà des caractéristiques spatiotemporelles qui structurent ses images, la « psyché-film » pourrait se constituer de figures présentant des archétypes objectivés. La constitution figurale d'un film pourrait alors contribuer à sa dimension archétypique et révéler son inconscient propre qui se dévoilerait par un phénomène de transfert avec la psyché du spectateur.

³⁰⁸ M. Neyraut, *Le Transfert. Étude psychanalytique*, op. cit., p. 169.

³⁰⁹ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 122

³¹⁰ *Ibid.*

TROISIEME PARTIE.
LA RENCONTRE DES INCONSCIENTS DU
FILM ET DU SPECTATEUR

Appartenant à un cinéma analytique qui favorise la réflexion sur les particularités de l'expérience du transfert dans l'expérience spectatorielle, les « psychés-films » se forment par une construction spatio-temporelle rappelant les caractéristiques de l'inconscient. Au-delà de la temporalité des images qui la forment et de leur construction spatiale favorisant la mise en place de mécanismes relationnels avec le spectateur, la « psyché-film » pourrait posséder un inconscient propre, indispensable au surgissement du transfert dans l'expérience spectatorielle. En effet, ce phénomène se met en place par la projection de contenus archétypiques entre les deux parties, tandis que les archétypes sont les structures de l'inconscient collectif. Un examen de la dimension figurale de la « psyché-film » pourrait dévoiler son inconscient, notamment constitué de figures donnant forme à des archétypes objectivés. Alors qu'ils font partie des éléments constitutifs des images du film, qui en tant qu'images de création artistique, sont des projections d'archétypes, les personnages en proposeraient une objectivation personnifiée. S'imposant parfois sous forme de figures, leur constitution semble participer au caractère archétypique des images. Les relations entre ces diverses figures archétypiques personnifiées pourraient également témoigner d'un processus d'individuation propre à la « psyché-film » et de son évolution psychique. Se mettant en place à l'aide des mécanismes d'identification, d'introjection et de projection, ce processus pourrait aussi résulter d'un phénomène de transfert. Par ailleurs, envisager ce phénomène dans l'expérience spectatorielle suppose d'interroger sa dimension physique : altérant les deux individus entre lesquels il se met en place, le transfert pourrait agir le corps du spectateur et celui, psychique, de la « psyché-film ».

Chapitre 5. De l'archétype à la figure

Sur des images en noir et blanc, accompagnées de *Lascia ch'io pianga* de Haendel, un couple fait l'amour pendant que leur enfant sort de son lit, s'approche de la fenêtre ouverte et disparaît dans la neige. Lors de ce prologue d'*Antichrist* – séquence muette, antérieure à la parole – le spectateur est invité à revivre la scène primitive freudienne, se terminant par la perte de l'innocence à travers la mort de l'enfant. Cette mort coïncide avec l'orgasme, c'est-à-dire la petite mort du couple. Ainsi, la séquence annonce des éléments à venir telle l'omniprésence du sexe et de la mort, la maltraitance de l'enfant par un gros plan sur ses pieds descendant de son lit, et la confrontation des différentes figures archétypiques déjà présentes. Les trois mendiants, une biche, un renard et un corbeau, sont visibles sur un jeu d'enfant et sous forme de statuette correspondant au chagrin, à la douleur et au désespoir, soit aux trois phases de deuil de la psychologie américaine¹ avant la phase de reconstruction. Les trois mendiants annoncent la profession du père psychothérapeute, ainsi que la figure de l'archétype de l'ombre qu'ils vont incarner sous différentes formes tout au long du film. La présence de l'enfant peut être interprétée comme une figure de l'enfant intérieur, alors que le couple figurerait la syzygie², c'est-à-dire la conjonction des archétypes opposés de l'anima et de l'animus. Le noir et blanc accentue leur opposition alors que leur étreinte propose une représentation du transfert dans sa symbolique alchimique. En effet, la dimension érotique du transfert dans son acception jungienne est mise en évidence par l'érotisation de l'œuvre alchimique dont les représentations mettent en scène un homme et une femme « dépouillés de leurs vêtements, dénudés et enfin réunis dans une étreinte très concrètement sexuée – quand il ne s'agit pas de copulations animales autrement plus vives, plus concrètes et plus physiques encore »³. La dimension bestiale des relations sexuelles du couple s'imposera progressivement au cours du film. Toutes ces figures archétypiques évoluent dans un univers marqué par l'omniprésence de l'eau comme symbole de l'inconscient. Ainsi, le prologue d'*Antichrist* témoigne de l'inconscient du film à travers sa dimension prospective et sa constitution d'archétypes incarnés.

¹ T. Pinto, « La femme du démon comme figure du pousse-à-la femme : à propos de l'*Antichrist* de Lars von Trier », in : *Recherche en psychanalyse*, n°9, 2010/1, [consulté en ligne le 27/07/2017, URL : <http://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-170.htm>].

² Voir C. G. Jung, « La métamorphose de la libido », in : *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Paris : Le Livre de poche, [1952] 2014, pp. 252-294 et C. G. Jung, *Aïôn : études sur la phénoménologie du Soi*, Paris : Albin Michel, [1951] 1983, pp. 24-36.

³ C. Gaillard, *Que sais-je ? Jung*, Paris : Puf, 1996, p. 120.

« Comme l'ont montré les recherches en psychologie des profondeurs, la psyché, qui a la faculté de créer spontanément des mythes, émet des images et des figures qui ne doivent pas être considérées seulement comme des reflets ou des transcriptions de manifestations extérieures mais aussi comme l'expression de réalités psychiques internes ; nous pouvons donc penser qu'elles sont une sorte de représentation de la psyché elle-même. »⁴

Alors que le mécanisme de transfert émerge de la rencontre de deux psychés, envisager son apparition dans l'expérience spectatorielle suppose d'appréhender le film comme un individu possédant un inconscient. Cela ne signifie pas que l'instance film est anthropomorphisée (elle n'est pas conçue « sous la forme ou avec les traits d'un être humain »⁵) mais que le film « form[e] un tout reconnaissable »⁶, qu'il est « organisé, vivant d'une existence propre et qu'[il] ne peut être divisé sans être détruit »⁷ et que ses images témoignent de son inconscient. Pour Jung, les archétypes sont fondamentaux dans la constitution de la psyché car ils sont les structures de l'inconscient collectif. Ces archétypes peuvent s'objectiver dans les images cinématographiques, qui sont des images de création artistique. La présence d'archétypes au sein des images d'un film participerait alors à la constitution de la « psyché-film » et les personnages, en tant qu'éléments inséparables du film, seraient l'incarnation de certains aspects inconscients d'une psyché en projection. Par ailleurs, selon Jung, le phénomène de transfert consiste en une projection de contenus psychiques, c'est-à-dire archétypiques, entre deux individus. Le caractère archétypique des images cinématographiques pourrait favoriser la mise en place d'un phénomène de transfert avec le spectateur, et l'appréhension de l'inconscient du film. Surgissant de la dimension archétypique des images, cet inconscient pourrait être lié à leur nature symbolique et dépendre de leur dimension figurale.

Outre la temporalité et le traitement spatial, une troisième qualité, inhérente aux images cinématographiques, permet alors d'envisager l'émergence d'un phénomène de transfert au sein de l'expérience spectatorielle : la spectralité des corps filmés. La présence d'une absence de corps réels à l'écran, sur lequel l'image des corps des acteurs incarnant les personnages est projetée, pourrait octroyer un caractère archétypique à ces figures

⁴ E. Jung et J. Hillman, *Anima et Animus*, Paris : Seghers, 1981, pp. 11-12.

⁵ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Anthropomorphiser », [consulté en ligne le 02/06/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/anthropomorphiser>].

⁶ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Individu », [consulté en ligne le 02/06/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/individu>].

⁷ *Ibid.*

désincarnées. Analysé sous un angle jungien, le traitement figural des films pourrait accentuer cette dimension archétypique du contenu des images. En effet, les images de création artistique sont souvent des projections d'archétypes⁸ : les contenus personnifiés des images pourraient alors témoigner de la capacité de ces structures que sont les archétypes à s'objectiver sous des formes incarnées. En outre, les caractéristiques figurales des images, comme elles sont notamment définies par Nicole Brenez et Luc Vancheri, présentent des similitudes avec celles des archétypes jungiens de l'inconscient collectif. Alors que le figural est indicible tant il dépend d'une « conception non linguistique de la représentation »⁹, il correspond à un processus surgissant par des éléments purement cinématographiques. En tant que structures psychiques s'objectivant sous forme d'images émotionnelles et symboliques, les archétypes sont absolument inaccessibles et indicibles, correspondant ainsi à des matrices purement psychiques. Ainsi, alors que la psyché est structurée par les archétypes qui s'objectivent sous forme d'images archétypiques, c'est-à-dire émotionnelles et symboliques, le figural favorise l'étude des symboles au sein des images cinématographiques. À partir de l'hypothèse d'un lien établi entre le figural et le symbolique, l'inconscient du film pourrait se manifester à travers le caractère archétypique des images, révélé par leur dimension figurale qui ouvrirait ainsi la voie au transfert.

Rarement considéré objectivement, le concept d'archétype déclenche la plupart du temps des réactions émotionnelles et subjectives de refus ou d'adhésion et suscite de nombreuses incompréhensions. Les différentes définitions des archétypes selon Jung semblent parfois antithétiques. Cette notion mérite donc d'être explicitée, notamment dans ses rapports avec le transfert. L'étude de la dimension symbolique des images, inhérente à leur caractère archétypique, incite à considérer la possibilité d'un inconscient propre à l'œuvre. Outre sa nature d'*Ego alter* théorisé par Murielle Gagnebin à partir de la psychanalyse freudienne, l'inconscient de l'œuvre pourrait être lié à l'inconscient collectif, structuré par les archétypes. Une analyse figurale et thématique de personnages pourrait permettre de les interpréter en tant qu'incarnations d'archétypes, objectivés sous forme anthropomorphe et constituant la « psyché-film ».

Afin d'étudier la possibilité d'un inconscient propre à l'œuvre qui légitimerait d'envisager un éventuel transfert dans l'expérience du spectateur, il importe peu que l'inconscient collectif soit une mémoire collective transculturelle et transgénérationnelle, le

⁸ Voir notamment G. Guy-Gillet, « L'image », *op. cit.* ; C. Hauke, *Visible Mind, op. cit.* ; C. G. Jung, *Sur l'interprétation des rêves, op. cit.* ; V. Thibaudier, *100% Jung, op. cit.* ; T. Waddell, *Mis/takes, op. cit.*

⁹ L. Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image, op. cit.*, p. 7

résultat d'un refoulement instantané des normes sociales ou encore qu'il contienne des éléments accédant directement à l'inconscient, sans jamais être expérimentés par le conscient, comme le sont certains symboles. En effet, les contenus collectifs inconscients, quelle que soit la manière dont ils sont devenus inconscients, rendent possible le transfert, en psychanalyse selon la théorie jungienne, et au cinéma où les images, à l'instar de celles des archétypes, sont émotionnellement chargées. Chaque film pourrait alors contenir un potentiel transférentiel qui se révélerait ou non en fonction de chaque spectateur individuel. Ainsi, pour l'étude du transfert au cinéma, il importe peu de savoir si l'être humain naît *tabula rasa*, c'est-à-dire vierge, puis formé par ces expériences sensibles.

5.1. Les archétypes de l'inconscient collectif

« Par les archétypes, Jung entend les dispositions structurelles, héréditaires, innées, qui sont à la base des comportements spécifiques à l'espèce humaine. Les archétypes se manifestent par une certaine manière d'agir, ils s'expriment, à l'extérieur, dans des actions typiques, semblables chez tous les hommes, et sont donc liés aux instincts. (Comme l'a prouvé, entre autres, Eibl-Eibesfeldt, tous les peuples de la terre ont des gestes similaires pour exprimer les salutations, les soins donnés aux enfants, les jeux amoureux, etc.) Outre ce genre d'actions, ces "instincts" ont un autre mode d'expression, perceptible uniquement à l'intérieur de la psyché sous forme de sentiments, d'émotions, de phantasmes et de pensées originelles, "mythiques", qui prennent une tournure semblable chez tous les êtres. Ce mode d'expression, Jung l'a qualifié d'archétypique. Les archétypes sont l'élément originel de l'esprit et des diverses cultures. Chaque fois que cette couche collective très profonde vibre chez un individu, elle devient soit une source de créativité et de réalisations spirituelles nouvelles, soit, si c'est mal vécu, une source d'états d'âme et d'actes pathologiques. »¹⁰

Selon Jung, la psyché est structurée par l'inconscient personnel et l'inconscient collectif. Ce dernier contient des matrices virtuelles, dénommées archétypes :

« L'inconscient collectif ne contient rien à proprement parler. Il est seulement constitué de "possibilités" de représentations. Ce sont des sortes de "matrices" virtuelles pouvant donner naissance à des comportements, des images, des idées des émotions, etc., toutes sortes d'expressions qui se reconnaissent à leur intensité très particulière.

Jung appelle ses matrices des archétypes. Ce sont des structures correspondant aux schèmes de comportement liés aux instincts. Ils permettent d'agir ou de réagir de façon instinctivement adaptée, dans toute situation de danger par exemple, qu'elle soit externe ou interne. Les archétypes sont des "organiseurs" de l'inconscient. Ils correspondent aux différentes phases de l'évolution humaine et créent du sens »¹¹.

¹⁰ M.-L. von Franz, *Âme et archétypes*, op. cit., p. 18.

¹¹ V. Thibaudier. *100% Jung*, op. cit., p. 34.

En premier lieu, l'archétype ne doit pas être considéré comme une représentation figée et sclérosante qui prédéterminerait les comportements et la personnalité des individus. Il doit au contraire être considéré dans sa dimension dynamique. En effet, Jung le définit, non pas comme « une forme culturelle figée héréditaire »¹² mais comme « un modèle hypothétique non manifeste »¹³, une « [s]tructure vide faisant office de matrice virtuelle à l'origine d'un certain type d'images, d'idées, d'émotions ou de comportements »¹⁴, « un élément formel, qui n'est rien que *facultas praeformandi*, qu'une possibilité donnée *a priori* de la forme de représentation »¹⁵. Constituant la structure de l'inconscient collectif, les archétypes, proches du *pattern of behaviour* de la biologie, sont assimilés à des « schèmes de comportement qui déterminent des modalités d'action, personnelles ou collectives, propres à l'espèce humaine »¹⁶. Leur transmission ne serait donc pas uniquement culturelle comme ce peut être le cas pour leurs formes objectivées, mais elle serait tout autant psychique que biologique : l'archétype serait responsable, par exemple, du « fait que le petit d'homme n'ait pas à inventer en naissant ses rapports avec sa mère » mais qu'il y ait « entre elle et lui un champ pulsionnel orienté »¹⁷. Viviane Thibaudier explique que « [c]e n'est pas la forme [de l'archétype] en soi qui est transmise mais la capacité à représenter »¹⁸ : ils ne sont pas des représentations transmises héréditairement, mais correspondent aux conditions permettant aux représentations de se former. Jung précise :

« Les représentations archétypiques (images et idées) qui nous sont transmises par l'inconscient ne doivent pas être confondues avec l'archétype en tant que tel. Ce sont des structures très variées qui renvoient toutes à une forme basique essentiellement "irreprésentable". Cette dernière est caractérisée par certains éléments formels et certaines significations fondamentales, bien qu'ils ne puissent être saisis qu'approximativement. L'archétype en tant que tel est un facteur psychoïde qui

¹² A. Ahmadi, « Carl Gustav Jung & Henry Corbin. Monde de l'Inconscient & Monde Imaginal », 7e journée Henry Corbin, ENS Ulm, 17 décembre 2011, [consulté en ligne le 20/02/2015, URL : https://www.psychanalyse.com/pdf/monde_inconscient_monde_imaginal.pdf], p. 5.

¹³ C. G. Jung, *Les Racines de la conscience*, *op. cit.*, p. 26, n 4.

¹⁴ V. Thibaudier, entrée « Archétype », in : *Le Vocabulaire de Jung*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵ C. G. Jung, *Les Racines de la conscience*, *op.cit.*, p. 111.

¹⁶ V. Thibaudier, entrée « Archétype », in : *Le Vocabulaire de Jung*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷ E. G. Humbert, « Des organisateurs inconscients (l'idée d'archétype chez C. G. Jung) », *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ V. Thibaudier, entrée « Archétype », in : *Le Vocabulaire de Jung*, *op. cit.*, p. 26.

appartient, pour ainsi dire, à l'invisible, à la limite de l'ultra-violet du spectre psychique. Il ne semble pas, en soi, être capable d'atteindre la conscience »¹⁹.

Cependant, tout comme la psyché est structurée d'archétypes, les images cinématographiques peuvent posséder une dimension archétypique car les archétypes peuvent prendre forme dans les rêves et les créations artistiques. Bien que le cinéma ne consiste pas en une création immédiate de la part de l'artiste, le film résulte d'une modification de la réalité, qui pénètre alors le domaine artistique. Berry remarque en effet que « la transformation qui se produit dans l'acte de filmer, crée ou peut-être libère la "psyché" du sujet ». L'auteure ajoute que dans un film :

« La scène n'est plus simplement de la nature mais de l'art. Nous faisons l'expérience et sommes aimantés par cette transformation de la nature en art. La transposition en art crée une étincelle. Bien sûr, il y a aussi une perte. L'eau de la vie, la chair, la tangibilité hic et nunc de l'événement actuel, sont sacrifiés, créant peut-être un vide, un vide au sein de l'événement lui-même. Mais en contrepartie de cette perte, la transformation en art fournit forme et excitation à un niveau esthétique : du plaisir. Avec le film, cette transformation apparaît alors que l'événement est encadré par l'œil de la caméra. Fondamentalement, le film est une série de tels photogrammes, qui défilent à travers une caméra et sont projetés sur un écran.

Peut-être la transformation en art est-elle une façon de faire face à la surstimulation de la vie moderne. L'art lie des impressions chaotiques dans une forme »²⁰.

Les représentations d'archétypes peuvent se manifester à travers leurs projections dans les images de film. Ces objectivations donnent lieu à des images archétypiques pouvant encourager des interprétations psychologiques, en fonction de la personnalité du sujet qui en est à l'origine. Ainsi, l'archétype ne doit pas être confondu avec les images archétypiques.

¹⁹ « The archetypal representations (images and ideas) mediated to us by the unconscious should not be confused with the archetype as such. They are very varied structures which all point back to one essentially 'irrepresentable' basic form. The latter is characterized by certain formal elements and certain fundamental meanings, although these can be grasped only approximately. The archetype as such is a psychoid factor that belongs, as it were, to the invisible, ultra-violet end of the psychic spectrum. It does not appear, in itself, to be capable of reaching consciousness » (C. G. Jung, *On the Nature of the Psyche*, Princeton : Princeton University Press, 1969, p. 123. Je traduis).

²⁰ « I think the answer is that the transformation that occurs in the act of filming creates or perhaps releases the 'psyche' of the subject. The scene is no longer simply nature, but art. We experience this transformation from nature to art, and are magnetized by it. The transposition into art creates a spark. Of course there is also a loss. The life water, flesh, here-and-now tangibility of the actual event is sacrificed, creating perhaps a vacuum, an emptiness, in the event itself. But in return for this loss, the transformation into art provides form and aesthetic level of excitement: pleasure. With film, this transformation occurs as the event is framed in the camera's eye. Essentially film is a series of such frames sped through a camera and projected onto a screen. Perhaps transformation into art is one way of dealing with the overstimulation of modern life. Art binds chaotic impressions into form. » (P. Berry, « Image in motion », in : *Jung and Film, op. cit.*, p. 71. Je traduis).

5.1.1. Les images archétypiques : la notion de symbole chez Jung

« L'archétype en soi est une forme vide, seules nous sont perceptibles les productions auxquelles, dans certaines circonstances, il donne naissance. Ce sont les représentations ou les images archétypiques. Ces productions archétypiques se représentent sous forme de "motifs" que l'on trouve dans les mythes, les contes, les œuvres artistiques tout comme dans les rêves de chacun ou les délires psychotiques. Comme exemple d'archétype, on peut citer la Grande Mère, le Vieux Sage, le Héros, l'Androgyne, l'Enfant Éternel, Dieu, etc.

Ces images sont impersonnelles car elles n'ont aucun rapport avec notre vie personnelle, et universelles parce que de tels motifs se rencontrent partout dans le monde et à toutes les époques. Tout en ayant la même signification de fond, ils se déclinent à l'infini en fonction du lieu, de la culture ou de l'époque où ils apparaissent »²¹.

À la fois structure et contenant, « [l']archétype réside dans la tendance à nous représenter un motif mais la représentation elle-même peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schème fondamental »²². Cette structure s'illustre et « prend forme dans les images archétypiques des diverses traditions »²³. En effet, ces images

« sont en fait des formulations typiques de tendances généralisables à toute l'humanité. Cependant, dans leur forme précise, [elles] illustrent plus particulièrement une civilisation donnée [...] Sans cette figuration, il n'est pas possible de formuler cet indicible »²⁴.

Ainsi, l'archétype n'a pas d'interprétation universelle : pour le comprendre il faut se référer « à la situation psychologique de l'individu particulier »²⁵ à l'origine de sa représentation. Le contenu d'un archétype est donc déterminé par les circonstances de son objectivation²⁶ : l'image archétypique est une « image primordiale »²⁷ qui doit être interprétée au confluent du collectif (la structure) et du personnel (l'objectivation). « Indescriptibles et infiniment interprétables » selon la perspective sémiologique et non jungienne d'Umberto Eco, les archétypes impliquent une « expérience [qui] ne peut qu'être amorphe, indéterminée et inarticulée »²⁸. Inévitablement insaisissable dans sa complexité, l'archétype est lié au

²¹ V. Thibaudier. *100% Jung, op. cit.*, pp. 34-35.

²² C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient, op. cit.*, pp. 117-118.

²³ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens, op. cit.* p. 195.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient, op. cit.*, p. 96.

²⁶ E. G. Humbert, « Des organisateurs inconscients (l'idée d'archétype chez C. G. Jung) », *op. cit.*, p. 27.

²⁷ C.G. Jung, *L'Énergétique psychique, op. cit.*, p. 104.

²⁸ « If the archetypes are indescribable and infinitely interpretable, their experience cannot be but amorphous, undetermined and unarticulated. Symbols are empty and full of meaning at the same time », (U. Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1984, p. 145. Je traduis).

symbole dans son acception jungienne. En effet, l'image archétypique unit un symbole à une émotion : « vide[] et plein de sens à la fois »²⁹, le symbole « est la forme que prend un archétype pour se représenter »³⁰. Il « agit par suggestion [...] au moyen [...] de l'énergie propre à l'archétype »³¹. « Représentation psychique de ce que nous percevons »³², l'image est une fonction symbolique car elle relie l'inconscient au conscient. Dans le sens que lui donne Jung, le symbole ne doit pas être confondu avec le signe. Le signe renvoie toujours à la présence de l'objet ou du fait connu qu'il représente, son « signifié [...] est toujours compréhensible, représentable, définissable dans son à peu près totalité, qu'il soit concret ou abstrait ou moral »³³ : « [d]u connu signale du connu »³⁴. À l'inverse, les symboles, « même lorsqu'ils nous sont familiers dans la vie quotidienne, possèdent néanmoins des implications, qui s'ajoutent à leur signification conventionnelle et évidente »³⁵. Ils renvoient à un signifié symbolique « qui n'est plus représentable parce qu'invisible par les sens, indicible (ineffable) par le discours et la pensée rationnels »³⁶ : ils « implique[nt] quelque chose de vague, d'inconnu, ou de caché pour nous »³⁷ et « contien[nent] quelque chose [...] de mystérieux »³⁸. Le connu est alors utilisé « pour désigner, ou signifier, quelque chose qui est encore inconnu »³⁹. Le signe est une création humaine vide de sens spirituel : « il est toujours moins que le concept qu'il représente »⁴⁰. Le symbole « renvoie toujours à un contenu plus vaste que son sens immédiat et évident »⁴¹, un contenu qui dépasse largement son sens manifeste. Il ne peut pas être inventé : c'est un produit naturel et spontané⁴². Ainsi, l'interprétation du symbole le fait basculer dans le domaine du signe.

À l'instar des rêves dont la teneur est symbolique⁴³, les images de film ne signifient pas autre chose que leur contenu : ces images « non seulement ne nous trompent pas, mais

²⁹ *Ibid.*

³⁰ V. Thibaudier, *100% Jung*, *op. cit.*, p. 157.

³¹ J.-M. Benne, *Les Clefs de l'édifice. Symbolisme maçonnique, connaissance de soi et concepts jungiens*, Paris : Dervy, 2014, p. 53.

³² G. Guy-Gillet, « L'image », *op. cit.*, p. 30.

³³ P. Solié, « Signe et symbole », in : *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n°14, vol. 3, 1977, p. 22.

³⁴ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens*, *op. cit.* p. 196.

³⁵ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, *op. cit.*, pp. 29-30.

³⁶ P. Solié, « Signe et symbole », *op. cit.*, p. 22.

³⁷ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, *op. cit.*, pp. 29-30.

³⁸ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens*, *op. cit.* p. 196.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 86.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 153.

nous fécondent d'un sens symbolique qui demande à être "accueilli" dans sa plus simple expression, entièrement et seulement pour ce qu'il est »⁴⁴. Cela ne veut pas dire qu'il y ait une univocité des images filmiques qui seraient susceptibles d'une seule interprétation, mais que l'interprétation que le spectateur peut en faire est comprise dans les images, stimulant la projection de contenus personnels. Les images du film sont alors interprétées suivant la technique jungienne et non à la manière de Freud. Jung préconise l'analyse d'une série de rêves d'un individu, et non d'un rêve unique et isolé, comme les images filmiques doivent être interprétées les unes par rapport aux autres au sein d'un même film. Par ailleurs, pour Freud, les images de rêves déguisent les désirs sexuels incompatibles avec la censure psychique. Le désir est rendu méconnaissable par le rêve dont l'interprétation se fait alors par libre association s'éloignant ainsi des images de départ. Or, selon Jung, et comme l'ont démontré les neurosciences par la suite, le rêve n'est pas causé par la répression des désirs sexuels infantiles. Il correspond à une activité biologique normale et une expression naturelle de l'inconscient. L'analyse des rêves se fait alors suivant une méthode dite d'amplification, qui consiste à décrypter le message de l'inconscient véhiculé par le rêve en lien avec les contenus collectifs de l'inconscient. Se situant à la rencontre du collectif et du personnel, le symbole, comme l'image onirique, dévoile son sens à partir de l'individu auquel il est confronté. Comprises différemment par chaque spectateur, les images symboliques sont alors comme les mots, suivant ces propos de Jung :

« Chaque mot a un sens légèrement différent pour chaque personne, même lorsqu'il s'agit de personnes ayant le même arrière-plan culturel. La raison de ces variations est qu'une notion générale s'intègre à chaque fois à un contexte singulier, et qu'elle est donc comprise et appliquée d'une manière un peu singulière. Et les variations de sens sont bien entendu d'autant plus marquées que l'expérience sociale, religieuse, politique et psychologique des personnes concernées diffère davantage »⁴⁵.

Les différentes acceptions des notions freudiennes et jungiennes d'image témoignent également de la nature du symbole. Dans les textes freudiens, trois termes sont utilisés afin de désigner les images : « *Bild* », « *Darstellung* » et « *Vorstellung* », signifiant respectivement « image », « figuration » et « représentation ». À l'inverse, Jung n'utilise qu'un seul terme « *Anschauung* », qui est intraduisible sans en perdre la complexité. Thibaudier explique que le terme « *Anschauung* » vient du verbe « *anschauen* » qui signifie « "regarder attentivement", de façon à "concevoir" une idée de ce que l'on regarde [...] ce que l'on regarde de cette

⁴⁴ V. Thibaudier, *100% Jung, op. cit.*, p. 52.

⁴⁵ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient, op. cit.*, p. 65.

manière doit nous “engrosser”, nous féconder, faire naître en nous quelque chose »⁴⁶. Ainsi, le terme choisi par Jung révèle la potentialité de l’image qui, selon Kristeva, « a l’extraordinaire puissance de capter vos angoisses et vos désirs, de se charger de leur intensité et d’en suspendre le sens »⁴⁷.

Pour Jung, « les images représentent le matériau même de la réalité psychique »⁴⁸. Alors qu’elles sont de l’ordre du visible, qui, selon Lyotard, « est lisible, audible, intelligible »⁴⁹, elles sont au cœur du figural. Cela pourrait également témoigner de leur caractère symbolique, car « [l]e vrai symbole donne à penser, mais d’abord il se donne à “voir” »⁵⁰. Par ailleurs, Bertetto remarque que « [l]e concept lyotardien du figural est une manière de défendre une idée de l’inconscient comme machine produisant des figures, qui s’oppose à l’idée de Lacan selon lequel il s’agit d’un horizon structuré comme un langage »⁵¹. Au sein de l’image, le figural serait donc « ce qui va contre la ressemblance reproductive pour trouver une ressemblance avec les images de l’inconscient »⁵². Ainsi, l’analyse figurale pourrait mettre en évidence certaines caractéristiques qui participent de la dimension archétypique des images symboliques, provenant de l’inconscient. En effet, alors que selon Schefer, le figural suppose de se demander « comment une image peut être pensée par *elle-même*, indépendamment de tout discours ou concept (commentaire, sous-titre) qui l’accompagne ou la justifie »⁵³, Vancheri précise que l’analyse figurale a rendu pensables des « problèmes d’image », correspondant à « des généalogies visuelles et formelles qu’elle a permis de décrire par-delà les différences d’époques, de style et de champ artistique »⁵⁴. Or, les images archétypiques impliquent des motifs à la signification partagée, se déclinant « à l’infini en fonction du lieu, de la culture ou de l’époque où ils apparaissent »⁵⁵. Image archétypique, le symbole pourrait donc se révéler par la dimension figurale des images cinématographiques. En effet, Schefer explique que, contrairement au projet figuratif qui occulte « l’opacité et l’irréductibilité du visible au lisible »⁵⁶, le figural est de l’ordre de ce qui

⁴⁶ V. Thibaudier, *100% Jung*, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁷ J. Kristeva, *Les Nouvelles maladies de l’âme*, Paris : Le Livre de poche, 1993, pp. 15-16.

⁴⁸ E. Jung et J. Hillman, *Anima et Animus*, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁹ J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁵¹ P. Bertetto, *Le Miroir et le simulacre*, *op. cit.*, p. 151.

⁵² *Ibid.*, p. 153.

⁵³ O. Schefer, « Qu’est-ce que le figural », *op. cit.*, pp. 912-913.

⁵⁴ L. Vancheri, *Les Pensées figurales de l’image*, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁵ V. Thibaudier, *100% Jung*, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁵⁶ O. Schefer, « Qu’est-ce que le figural », *op. cit.* p. 915.

est « *purement* visible »⁵⁷. Comme la dimension symbolique, selon Jung, possède une signification indicible qui perd son caractère symbolique lorsqu'on tente de la formuler par la parole signifiante, le figural est extrait et libéré de la suprématie de la narration, « par une régression en deçà de la linguistique »⁵⁸, sans pourtant qu'il n'y ait perte de sens : « tout discours s'épuise avant d'en venir à bout »⁵⁹. À l'instar du symbole excédant le signe, le figural implique un « débordement sur l'ordre du discursif et de l'intelligible »⁶⁰. Il suppose « quelque chose [...] à voir et à comprendre qui ne peut se dire mais seulement se montrer »⁶¹.

Lié au travail du rêve comme il est théorisé par Freud, le figural impliquerait une constante évolution de l'image en train de se faire, puisque selon Vancheri,

« le figural ne se donne pas comme l'incarnation d'une idée, mais produit la définition paradoxale d'une figure-défigurante et défigurée : pour autant que ce qu'elle donne à voir n'est pas le résultat fini d'un processus de mise en forme »⁶².

Vancheri relève quatre éléments caractéristiques du figural, qui semblent présenter des points communs avec les archétypes. Premièrement, « [l]e figural est une figure purement visible, autonome, dégagée de tout référent *externe* : en l'occurrence de l'ordre discursif (concept, *historia*, narration, pour autant qu'ils “surplombent” les images) »⁶³. Ainsi, le figural rappelle l'archétype qui, bien qu'il ne soit pas rigoureusement visible, s'objective, sous forme d'images, dans des symboles. Dans *L'Heure du loup*, les changements de lumière à vue participent au mouvement interne du film vers cette heure très sombre donnant son titre au film. Ils manifestent alors l'autonomie de la figure par rapport à la narration, bien que l'heure du loup semble s'emparer du film entier.

Deuxièmement, « le figural est la figure de l'infigurable, de l'“immatériel”, *comme tel* : il s'agit bien de faire voir un excès, un débordement des figures, une logique de transgression par rapport à la clôture systémique du discours »⁶⁴. En effet, selon Philippe Dubois, le figural viserait à « *matérialiser l'immatériel, figurer l'infigurable* »⁶⁵, c'est-à-dire

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 917.

⁵⁹ J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁰ O. Schefer, « Qu'est-ce que le figural », *op. cit.* p. 916

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 919.

⁶³ *Ibid.*, pp. 922-923.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ P. Dubois, « La question des Figures à travers les champs du savoir : le savoir de la lexicologie : note sur Figura d'Erich Auerbach », in : *Figure, figural*, F. Aubral et D. Château (dir.), Paris : L'Harmattan, 1999, p. 260.

qu'il serait en mesure d'offrir une réalité visible à des contenus psychiques. De la même manière, le symbole, en tant qu'image archétypique, donne une forme à l'immatériel, une figure sans laquelle il est impossible de formuler l'archétype tant il est indicible. Dans *Antichrist*, l'excès de la figure peut se révéler dans la laideur des gros plans de visage de la femme étranglée (figure 81). En effet, selon Gagnebin, la laideur se révèle dans le visible, comme quelque chose de trop visible⁶⁶ : les veines du visage de la femme se gonflent, ses yeux se révulsent, sa langue sort de sa bouche. Par son excès, la figure de la femme étranglée pourrait révéler la nature double du visage qui « superpose une sorte de masque transparent à un autre visage plus profond “donc” plus vrai »⁶⁷ autant qu'il « laisse voir et cache en même temps [...] l'invisible qu'il rend visible »⁶⁸. Ce visage laid pourrait aussi relever du caractère défigurant et défiguré de la figure de la femme : le geste de l'homme défigure la femme en l'enlaidissant. Par ailleurs, dans *Nymphomaniac*, la suite de plans rapprochés de plusieurs pénis est une manifestation excessive du pénis défiguré par le rythme rapide du montage (figure 137). Par les nombreux plans, le pénis est présenté sous différentes formes. Il en résulte une figure nouvelle du pénis, formée précisément par la suite autonome de tous ces pénis.

Troisièmement, à l'instar de l'archétype qui influe sur la conscience et s'objective dans des images dont il dépasse le sens évident, « le figural donne figure à ce qui par essence tend à la manifestation, à l'expansion vers le dehors, pour y laisser trace, s'y inscrire comme force dynamique rythmique et pulsionnelle »⁶⁹. Bertetto note également que « [l]e figural est [...] quelque chose qui virtuellement, existe aussi avant le film, mais qui devient tel dans le film en tant que force excédante du film lui-même »⁷⁰. Les mouvements en croix effectués par la caméra dans le prologue de *Nymphomaniac* rythment la séquence et visent à l'expansion du visuel à partir de sa trace sonore. Ces mouvements rendent manifeste la croix comme symbole de « l'expression de certain fait encore inconnu et incompréhensible, mystique ou transcendant, donc psychologique en premier lieu, qu'il est absolument impossible de représenter autrement que par la croix »⁷¹.

Quatrièmement, « la “définition” ouverte du figural [...] est par nécessité paradoxale : la figure de l'infigurable est une figure-défigurante, défigurée, engageant une logique des

⁶⁶ M. Gagnebin, *Fascination de la laideur. L'En-deçà psychanalytique du laid*, Seyssel : Champ Vallon, 1994.

⁶⁷ J. Aumont, *Du visage au cinéma*, op. cit., p. 81.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ O. Schefer, « Qu'est-ce que le figural », op. cit. pp. 922-923.

⁷⁰ P. Bertetto, *Le Miroir et le simulacre*, op. cit., p. 152.

⁷¹ C. G. Jung, *Les Types psychologiques*, Genève : Georg, [1921] 1997, p. 469.

“ressemblances dissemblables” »⁷². L’archétype est également infigurable sans en perdre toute la complexité. Sa figuration implique une dimension personnelle en deçà de laquelle il faut revenir afin d’accéder à sa nature collective. Alors que dans le prologue de *Melancholia*, le visage rond et pâle de Justine s’impose comme une tâche qui fait écho à la planète, le film offre une figure à l’infigurable et immatériel sentiment mélancolique.

Enfin, les images de la pellicule brûlée dans *Persona* dévoilent leur caractère défigurant et défiguré, témoignant du fait que « [l]a réalisation d’une image figurale implique un travail particulier de figuration / défiguration »⁷³. En effet, l’image est affectée par la brûlure qui la consume, défigurant le visage d’Alma en une tâche grandissante (figure 21). Défigurée, l’image de la consommation est privée de son contenu initial. Elle est suivie d’un craquement de la pellicule, qui casse le visage d’Alma, pourtant en mesure de cligner des yeux en regard caméra. Ainsi, l’image est à mettre en relation avec les visages des femmes projetées lors du prologue et la monstrueuse figure des deux moitiés de visages fusionnées. La renaissance suivant la destruction par le feu semble résulter de l’infigurable embrasement intérieur d’Alma, tant colérique qu’amoureux. La forme chimérique de la réapparition s’inscrit comme un excès dans le visible, au-delà de la narration et pourtant préparée par le traitement esthétique de chaque plan du film, en particulier des visages.

Si la dimension figurale, « à l’intérieur et au-delà de l’image »⁷⁴ cinématographique, peut témoigner de la présence du symbole en son sein, elle pourrait lui octroyer une dimension psychique, participant à la constitution de l’inconscient du film. Pour Jung, les images de la psyché ne sont pas de vraies images, mais correspondent à l’objectivation d’une situation psychique. Au cinéma en revanche, il est possible d’étudier de vraies images et de tenter de les interpréter dans une perspective à la fois esthétique et psychanalytique. Bertetto affirme que « [l]e figural est ce qui nous fait comprendre dans le visible qu’il y a quelque chose qui ne peut pas être représenté, quelque chose d’autre que la représentation »⁷⁵ : une « objectivation des figures de l’inconscient »⁷⁶. Malgré leur propriété signifiante très forte trouvant son origine dans la captation de la réalité, les images cinématographiques, par leur dimension figurale et parce qu’elles résultent d’un geste de création artistique, renferment

⁷² O. Schefer, « Qu’est-ce que le figural », *op. cit.* pp. 922-923.

⁷³ P. Bertetto, *Le Miroir et le simulacre*, *op. cit.*, p. 152.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 156.

également un fort potentiel symbolique – autrement défini de numineux⁷⁷ : l'expérience qu'elles provoquent arrive indépendamment de notre volonté tant elle fait « participer les êtres, fût-ce dans l'extase, à un drame dont ces êtres n'ont pas voulu, à un ordre où ils s'abîment »⁷⁸. Expérience du sacré selon Rudolf Otto, l'expérience numineuse serait liée au divin. Cependant, le divin ne doit pas être mal compris, au risque de sombrer dans le mysticisme bien souvent reproché à Jung. Ainsi, le divin ne devrait pas être considéré « comme un “absolu” situé au-delà de l'humain » mais « [i]l faudrait plutôt imaginer le divin et l'humain comme des “fonctions” dialectiquement reliées et totalement contenues au sein de la dynamique vivante de la psyché »⁷⁹. Le terme « divin » ne doit pas être entendu dans une acception qui le relie à une forme de religion, bien que le *numen* corresponde à la volonté divine. En psychologie jungienne, le terme « numineux » pourrait être utilisé uniquement pour traduire les qualités puissantes et agissantes des images archétypiques : « le *numen* peut non seulement nous saisir et nous posséder, mais il nous fascine également au point qu'il “en vient à être recherché pour lui-même” »⁸⁰. Numineuse, la violente expérience des archétypes serait un *mysterium tremendum et fascinans*. En effet, Otto explique que l'expérience numineuse est une harmonie de contrastes, un « mystère qui fait frissonner »⁸¹ et « qui captive, fascine »⁸² : le divin provoque de la terreur et de l'effroi, autant qu'il séduit et ravit (*cf.* chapitre 6).

Le caractère numineux des images est donc lié à leur potentiel symbolique et à leur dimension figurale, mais il est aussi attaché à leur nature lumineuse. Bien que par le caractère signifiant des images cinématographiques, l'archétype soit plus directement accessible, la dimension archétypique de ces images est comprise dans leur qualité lumineuse et ne se révèle pas uniquement sous forme objectivée. En effet, Jung avance que « *luminositas* correspond à *numinositas* »⁸³ et que le numineux est au cœur de l'archétype et du symbole⁸⁴. Reprenant Eisenstein, Nicole Brenez relève le caractère eidétique des images de film, qui ne laissent apparaître que leur essence – c'est-à-dire la nature de ce qui a été filmé – en dépit de

⁷⁷ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, *op. cit.*

⁷⁸ E. Lévinas, *Difficile Liberté*, Paris : Albin Michel, 1963, p. 29.

⁷⁹ G Giaccardi, « Les voies d'accès au numineux : l'apollonien et le dionysiaque », in : *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n°127, 2008/3, p. 78.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁸¹ R. Otto, *Le Sacré*, Paris : Payot, 2001 [1949], p. 36.

⁸² *Ibid.*, p. 69.

⁸³ Voir notamment C.G. Jung, « L'inconscient comme conscience multiple », in : *Les Racines de la conscience*, *op. cit.*, pp. 585-598.

⁸⁴ A. Agnel, entrée « individuation (processus d') », in : *Le Vocabulaire de Jung*, *op. cit.*, pp. 81-83.

leur existence réelle – correspondant à un lieu et un temps donné⁸⁵. Dû à la nature lumineuse des images, ce caractère eidétique semble participer de leurs qualités archétypiques et donc psychiques : la projection lumineuse de l'image d'un objet, qui est autre chose que l'objet réel et que sa représentation, semble pouvoir le rendre psychique⁸⁶, c'est-à-dire le placer en dehors de tout ce que nous pouvons connaître par l'expérience de l'objet, accessible ou objectivé.

Ainsi, alors que le film est constitué d'images au même titre que la psyché, le symbole peut se rencontrer dans les images cinématographiques. En effet, l'image symbolique

« jaillit dans le champ de conscience [en tant que] représentation d'une absence et révélation du sens de cette absence, participation de ce qui, en nous, est d'inconnu tout autant que de méconnu. L'image se vit dans le corps, se manifeste dans le comportement, se représente mentalement ; l'ensemble de ces fonctions constitue la structure des organisateurs de l'humain »⁸⁷.

Or, par leur dimension eidétique, les images cinématographiques sont capables de figurer l'absence⁸⁸. Ces images pourraient alors comprendre une qualité psychique, car seule leur essence est visible alors que leur existence reste invisible. Enfin, si les images cinématographiques, par la transformation de la nature en art et par la figuration d'une absence typiquement symbolique, peuvent comprendre des aspects archétypiques, alors les films pourraient présenter des ressemblances avec la psyché dans son acception jungienne et ainsi, posséder un inconscient. Alors que dans le transfert, les contenus archétypiques sont projetés sur l'autre, un tel phénomène pourrait se mettre en place dans l'expérience spectatorielle, au sein de la rencontre entre les images symboliques et la psyché du spectateur.

À propos de l'inconscient au cinéma, Félix Guattari a remarqué qu'il

« se manifeste à partir d'agencements sémiotiques, irréductibles à une concaténation syntagmatique qui le disciplinerait mécaniquement, qui le structurerait selon des plans rigoureusement formalisés d'expression et de contenu. Il est fait de chaînons sémiotiques asignifiants, d'intensités, de mouvement, de multiplicité qui tendent fondamentalement à échapper au quadrillage signifiant, et qui ne sont modelés que dans un second temps, par la syntagmatique filmique qui leur fixe des genres, qui cristallise sur eux des personnages et des stéréotypes comportementaux de façon à les rendre homogènes avec les champs sémantiques dominants »⁸⁹.

⁸⁵ N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., pp. 371-384.

⁸⁶ J. Beebe, « The anima in film », in : *Jung and Film*, op. cit., pp. 208-225.

⁸⁷ G. Guy-Gillet, « L'image », op. cit., p. 39.

⁸⁸ Cette absence se manifesterait à travers le modèle du Fétiche ou celui, plus spécifiquement cinématographique, du Fantôme, qui ne serait pas l'ombre de quelque chose, mais son propre fantôme (N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p. 35).

⁸⁹ F. Guattari, « Le Divan du pauvre », op. cit., p. 100.

Suivant un modèle jungien qui n'est assurément pas celui de Guattari, l'inconscient du film pourrait dépendre précisément du caractère symbolique et donc non signifiant des images : relevant ainsi de leur qualité archétypique, l'inconscient du film dépendrait de leur nature collective. Certes, à travers le concept d'*Ego alter* forgé à l'aide de théories freudiennes, Gagnebin a déjà envisagé la possibilité de l'émergence d'un inconscient propre à l'œuvre d'art. Selon l'auteure, quelque chose échappe inévitablement au créateur dans l'acte de création. Cela ne relèverait pas de l'inconscient de l'artiste mais engendrerait un inconscient propre à l'œuvre. En effet, L'*Ego alter*, résultant d'un travail de dépossession produit par l'œuvre, « n'a rien d'un *alter ego*, mais procède de l'œuvre *elle-même* et consacre son autonomie et son *authenticité* »⁹⁰. Alors considérée comme une « créature vivante dotée, tel un individu, d'une "structure psychique" particulière »⁹¹ et se comportant « à la façon d'une personne qui possède un destin »⁹², l'œuvre – aussi bien le film que tout événement artistique – aurait pour origine un conflit psychique sans lien direct avec la personnalité du ou des auteurs. Gagnebin précise :

« Psychique, ce conflit n'entretient – j'insiste – que de loin, de très loin, des liens avec la personnalité de l'auteur. Rompant ainsi résolument avec toute psychobiographie désormais obsolète et la plupart du temps erronée voire même dangereuse pour l'intégrité de l'art, je situe ce conflit à l'intérieur de l'œuvre considérée définitivement comme une créature vivante. Individu organisé et doté d'une structure psychique précise, l'œuvre d'art se comporte, selon moi, à la façon d'une personne qui possède un destin, voire une destination »⁹³.

Pour Gagnebin, cet *Ego alter* se manifeste uniquement au sein d'une œuvre d'art authentique⁹⁴, c'est-à-dire « "travaillée" au lieu même de sa fragilité »⁹⁵. Pour posséder son propre inconscient, l'œuvre « devrait trahir quelque chose de psychotique, d'obsessionnel, et accuser une incontestable blessure narcissique »⁹⁶.

Dans une perspective jungienne, cet inconscient du film ne révélerait pas uniquement des contenus individuels refoulés, mais il pourrait résulter du potentiel symbolique des images : il ne dépendrait plus seulement de contenus spécifiques à l'œuvre mais relèverait

⁹⁰ M. Gagnebin, *En deçà de la sublimation*, op. cit., p. 17.

⁹¹ *Ibid.*, p. 3.

⁹² M. Gagnebin, *Du divan à l'écran*, op. cit., p. 36

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Selon l'auteure, l'œuvre authentique répond aux quatre causes métapsychologiques, qu'elle a mises en place selon les quatre causes d'Aristote : matérielle, formelle, efficiente et finale. Bien que psychiquement définies, ces causes sont inscrites dans l'œuvre elle-même qui, progressivement, se transforme en un *Ego alter* (M. Gagnebin, *En deçà de la sublimation*, op. cit.).

⁹⁵ M. Gagnebin, *Du divan à l'écran*, op. cit., p. 101.

⁹⁶ *Ibid.*

également de contenus collectifs. Ce potentiel symbolique compris dans les images cinématographiques, qui objectivent des archétypes à travers leur traitement esthétique, se forme au confluent du personnel et du collectif⁹⁷. En effet, l'objectivation d'un archétype nécessite une forme de subjectivité de manière à prendre une forme réelle. Ainsi, au sein des images de film, le symbole pourrait être créé dans la rencontre entre certains contenus individuels projetés par le spectateur et d'autres, collectifs, de la représentation visible, qui rencontreraient ensuite l'individualité du spectateur. Ainsi, les images de film sont collectives et partagées car elles proviennent de la captation visuelle d'objets réels et correspondent à ce qu'elles représentent directement. Mais elles sont aussi individuelles et personnelles car elles dépendent de la rencontre particulière entre le film et son spectateur. Symboliques car elles correspondent à une combinaison de contenus collectifs et culturels tout en rencontrant l'individualité du spectateur, les images possèdent une dimension psychique et participent à la constitution de la « psyché-film ». Alors que l'archétype n'a pas d'interprétation universelle, il peut néanmoins se dévoiler au sein des images de films. Comme dans la rencontre interpersonnelle de deux individus, face au film « il est impossible de prévoir dans quelle mesure et de quelle façon l'inconscient et les émotions [...] seront affectés »⁹⁸ par les images archétypiques, tant « l'inconscient de la masse conserve son autonomie tout autant que l'inconscient individuel »⁹⁹ : le transfert est un phénomène non systématique qui dépend d'une rencontre individuelle, mettant en jeu des contenus collectifs.

5.1.2. Les archétypes et le transfert

Afin de développer sa théorie du transfert, Jung s'est basé sur *Le Rosaire des Philosophes*, un traité alchimique du XIV^e siècle. Il en commente les gravures, représentant les différentes étapes du processus alchimique qui correspondraient également aux étapes du transfert et symboliseraient parfaitement les contenus psychiques d'individus contemporains. Le phénomène de transfert consiste alors en une projection de contenus psychiques, c'est-à-dire d'archétypes, entre deux inconscients : les images archétypiques individuelles sont projetées sur l'autre de manière réciproque, apposant un écran psychique sur la relation.

Les archétypes dits « contrasexuels » que sont l'animus et l'anima, correspondant à des éléments de la psyché possédant des caractéristiques du genre opposé, sont les plus

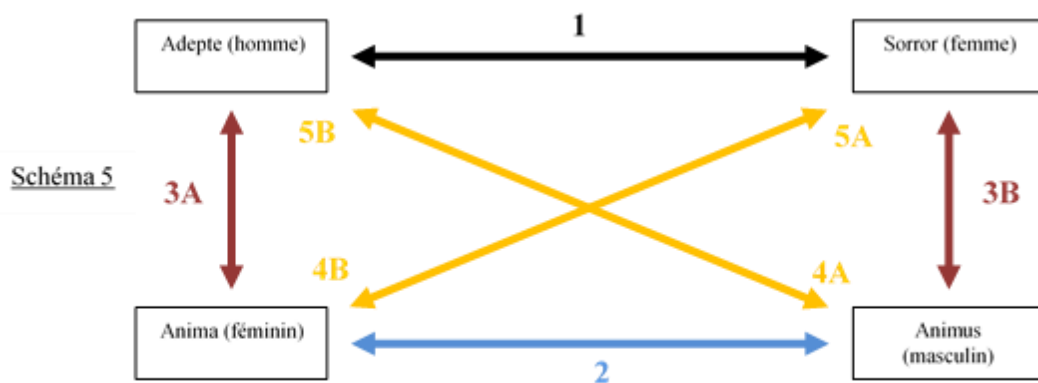
⁹⁷ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit.

⁹⁸ M.-L. von Franz, *Âme et archétypes*, op. cit., pp. 397-398.

⁹⁹ *Ibid.*

sollicités dans la *Psychologie du transfert* de Jung. Ils sont définis comme des personnalités internes qui revêtent une importance particulière parce qu'elles font partie à la fois de la personnalité de l'individu et de l'inconscient collectif. L'anima et l'animus correspondent aux tendances de l'autre sexe, dans l'inconscient de l'individu. Ils sont conditionnés par les expériences que chacun a pu faire au cours de sa vie avec des personnes du sexe opposé.

Dans le transfert, l'anima et l'animus sont projetés sur l'autre, selon le schéma suivant :



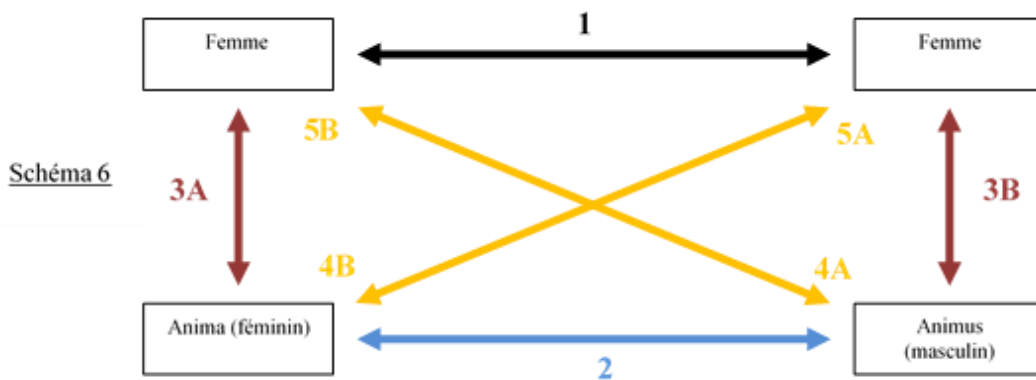
- 1 : Relation consciente réciproque entre les deux partenaires de sexe opposé
- 2 : Relation inconsciente réciproque entre l'anima et l'animus des deux partenaires de sexe opposé
- 3A : Influences de la conscience du partenaire masculin sur son anima et réciproquement
- 3B : Influences de la conscience de la partenaire féminine sur son animus et réciproquement
- 4A : Relation entre le conscient du partenaire masculin sur l'animus de la partenaire féminine
- 4B : Relation entre le conscient de la partenaire féminine sur l'anima du partenaire masculin
- 5A : Projection de l'anima du partenaire masculin sur la partenaire féminine
- 5B : Projection de l'animus de la partenaire féminine sur le partenaire masculin

Suivant ce schéma jungien, analyste et analysant devraient donc être de sexe opposé, puisque l'anima serait réservée à l'inconscient de l'homme et l'animus ne se trouverait que dans l'inconscient de la femme. Pourtant, ces archétypes semblent pouvoir coexister dans toute psyché : la femme pourrait posséder une anima, construite à partir de ses relations avec les autres femmes, tandis que l'homme aurait un animus, constitué de ses rapports avec les autres hommes. Ainsi, la relation transférentielle proposée par Jung à partir de l'anima et de l'animus aurait une valeur schématique au même titre que le complexe d'Œdipe décrit par Freud : en effet, « un enfant pourrait construire la relation de fusion avec son père et la

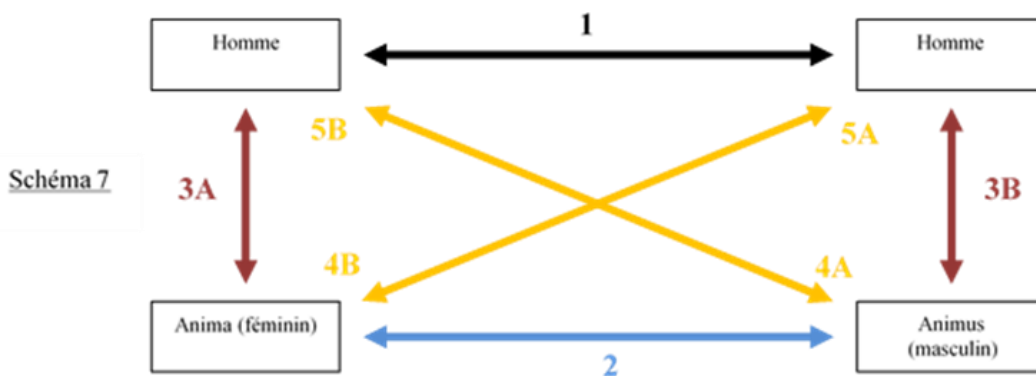
relation distanciée avec sa mère, si les circonstances le proposaient »¹⁰⁰. Emma Jung et James Hillman expliquent également qu’

« il paraît difficile d’attribuer l’anima au seul sexe masculin. Le “féminin” et la “vie”, ainsi que les analogies de l’anima se rapportant au gnosticisme, à l’Inde, à la Chine, relèvent tout autant de l’homme que de la femme. Nous sommes là à un niveau de l’anima qui est archétypal, “l’image archétypale du féminin”, et un tel archétype ne peut être attribué ou localisé à la psyché d’aucun sexe en particulier »¹⁰¹.

Un transfert pourrait donc se mettre en place par projection de l’anima et de l’animus, quand bien même les deux individus seraient du même sexe. En effet, Ferenczi remarque que « [t]out porte [...] à penser que *tout sentiment de “sympathie” revient à une “position sexuelle” inconsciente*, et que, lorsque deux personnes se rencontrent, qu’elles soient du même sexe ou de sexe opposé, l’inconscient tentera toujours un transfert »¹⁰². On pourrait alors avoir les schémas suivants :



Ou



¹⁰⁰ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens*, op. cit., p. 293.

¹⁰¹ E. Jung et J. Hillman, *Anima et Animus*, op. cit., p. 140.

¹⁰² S. Ferenczi, *Transfert et introjection*, op. cit., p. 90.

Néanmoins, le transfert est présenté comme « la rencontre d'un homme et d'une femme »¹⁰³, deux opposés pouvant donner naissance à un nouvel élément. Il semble donc préférable qu'il se mette en place entre l'anima et l'animus, et non entre deux anima ou deux animus. Sous les traits des personnages d'Alma Borg, de Veronika Vogler et de Johan Borg, *L'Heure du loup* en offre un bon exemple. Le film pourrait favoriser la mise en place d'un transfert au sein de l'expérience spectatorielle, supposant une projection d'animus, d'anima et d'ombre sur l'écran comme substitut du spectateur, tandis que ce dernier pourrait projeter ses propres contenus archétypiques sur les structures que forment les personnages.

Alors que les « images du vécu relationnel infantile sont à rappeler quand se noue une quelconque relation et plus particulièrement dans le cas de la relation thérapeutique »¹⁰⁴, elles se retrouvent dans le transfert par la projection de l'anima et de l'animus. Mais la projection qui se met en place dans ce phénomène n'est pas réservée à ces seuls archétypes : elle est « une première représentation objectivée des contenus inconscients »¹⁰⁵ puisqu'ils apparaissent tous « d'abord comme projetés sur des personnes et des conduites objectives »¹⁰⁶. Ainsi, d'autres archétypes peuvent participer au transfert. À partir de l'analyse des films du corpus, les archétypes de l'anima, de l'animus, de l'ombre, de la persona, de la Grande Mère et de l'héroïne seront interrogés, à travers leur figuration au sein des images se projetant indirectement sur le spectateur, comme les contenus psychiques sont projetés dans le transfert.

La relation transférentielle revêt un caractère érotique bien qu'il ne soit « pas toujours le seul et pas toujours non plus l'essentiel »¹⁰⁷. Dans la théorie jungienne, le transfert est organisé comme « la rencontre d'un homme et d'une femme [...au cours de laquelle...] l'amour [...] joue un rôle décisif »¹⁰⁸. Ainsi, lors du transfert, la projection de l'animus ou de l'anima transforme l'autre en incarnation de cet archétype et crée un « état de fascination et de dépendance absolue »¹⁰⁹, « dépendance croissante qui devient souvent intolérable »¹¹⁰. Cette

¹⁰³ C.G. Jung, *Psychologie du transfert*, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ C. Gaillard, entrée « Projection et "participation mystique" » (psychologie analytique) », in : *Dictionnaire international de la psychanalyse. Concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, A. de Mijolla (dir.), Paris : Hachette, 2005, p. 1279.

¹⁰⁶ C.G. Jung, *Psychologie du transfert*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰⁹ E. Jung et J. Hillman, *Anima et Animus*, *op. cit.*, p. 75.

¹¹⁰ *Ibid.*

dimension érotique du transfert est mise en évidence dans l'interprétation du *Rosaire des Philosophes*, par l'érotisation de l'«œuvre» alchimique dont il est fait mention,

« attisée par le fait que les représentations des étapes successives de cet *opus* mettent fréquemment en scène le rapprochement d'un roi et d'une reine progressivement dépouillés de leurs vêtements, dénudés et enfin réunis dans une étreinte très concrètement sexuée – quand il ne s'agit pas de copulations animales autrement plus vives, plus concrètes et plus physiques encore »¹¹¹.

À ce caractère érotique de la relation transférentielle s'ajoute une dimension incestueuse qui peut se traduire par une attirance entre frère et sœur ou comme un retour à la mère. Cette dimension incestueuse surgirait dans le transfert qui répète le vécu relationnel infantile car la force qui lie l'enfant à ses parents serait libidinale. Mais alors que pour Freud, la libido « s'affirme en tant qu'énergie sexuelle »¹¹², la théorie jungienne la considère comme « l'expression psychique d'une énergie qui dépasse le cadre étroit de la sexualité »¹¹³. Contrairement à la théorie freudienne, « [p]our Jung, l'inceste est d'abord une réalité “psychique” avant de concerner la mère réelle »¹¹⁴. Ainsi, le transfert peut s'établir par une projection de l'anima, mais aussi de certains aspects archétypiques de la Grande Mère, dans ce qu'elle a de réconfortant et de terrifiant, de maternel et de sexuel. Fournissant un autre exemple de projection d'anima et d'animus, *Antichrist* propose aussi une figure de Grande Mère, projetée sur l'écran et sur laquelle le spectateur peut projeter ses propres images archétypiques : tandis que dans *Melancholia*, Claire et Justine peuvent incarner chacune une figure de l'anima ou un pôle de la Grande Mère, l'un sexuel, l'autre maternel, ils semblent être réunis dans le personnage de la femme d'*Antichrist*. En effet, alors que Justine expose son corps nu à la lumière de *Melancholia* et couche avec un des invités de son mariage, Claire est une mère angoissée à l'idée de la mort prochaine de son enfant. Par ailleurs, la femme d'*Antichrist* est une mère qui doit faire le deuil de son enfant et dont une des réactions se traduit par une exacerbation de son désir sexuel. L'espace de la forêt, dénommé Éden, dans lequel se retire le couple est un espace qui devrait ou pourrait être réconfortant pour les personnages : l'enfant est parfois présent au sein des images et la femme tente d'y guérir. Éden est un lieu engloutissant comme en témoignent certains plans larges laissant apparaître la forêt entourant le chalet, ou montrant le couple traverser la végétation haute et dense (figure 82). Lieu de nature, il fait référence à la Grande Mère en tant que Mère Nature. En

¹¹¹ C. Gaillard, *Que sais-je ? Jung, op. cit.*, p. 120.

¹¹² P. Marson-Zyto, *Comprendre la psychanalyse – 25 livres clés, op. cit.*, p. 208.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

outre, il est présenté comme un élargissement du personnage féminin destructeur, expliquant : « Les femmes ne contrôlent pas leur corps. C'est la nature qui le contrôle ». En effet, la femme proclame que « la nature est l'église de Satan », précisant qu'il ne s'agit pas seulement de la « nature extérieure » mais aussi de « la nature humaine » avant d'ajouter que « [s]i la nature humaine est mauvaise, c'est valable aussi pour la nature féminine ». Alors qu'il pourrait être réconfortant, Éden est un lieu engloutissant et destructeur. Il pourrait ainsi être associé à une figure de Grande Mère, d'autant plus qu'il est assimilé à la figure de Mère Terrible qu'incarne le personnage féminin. Enfin, l'archétype de l'ombre peut entrer en jeu dans le transfert. Opposée à la persona, l'ombre est « [l]a part négligée, inférieure, primitive ou inadaptée de soi que l'on se cache à soi-même et aux autres. Celle que l'on ne veut ni voir ni montrer et que, par projection, on a généralement tendance à attribuer à autrui »¹¹⁵. En effet, représentant « tout le négatif que l'on ne peut reconnaître en soi-même »¹¹⁶, ses contenus sont externalisés : jugeant et condamnant, elle est projetée sur l'autre alors considéré comme mauvais et responsable des malheurs du sujet. Mais bien qu'il ne le sache pas, ce que voit le sujet n'est rien d'autre que lui-même – les contenus inacceptables de sa personnalité. Le film *Antichrist* offre une objectivation d'archétypes sous leurs aspects négatifs et pourrait aussi être tout entier appréhendé comme une projection de l'ombre. En effet, tous les éléments du film sont associés à la mort et à l'obscurité, tant les scènes de violence se déroulent de nuit. Figure de Mère Terrible qui maltraitait son enfant et qui mutile son mari avant de s'exciser elle-même, le personnage féminin est associé à l'espace de la forêt qui est alors présenté sous un pôle négatif. Orgueilleux et suffisant, le personnage masculin est également une figure de l'ombre : il cache le rapport du médecin légiste, participant à la dissimulation d'éléments inacceptables puisqu'il signale la maltraitance de l'enfant par la mère. En tant qu'homme, le mari est associé à tous les hommes qui ont fait du mal aux femmes : lors d'un jeu de rôles au cours duquel il incarne la nature, l'homme explique à la femme qu'il est « la nature humaine » et qu'il veut lui « faire le plus de mal possible [...] en [la] tuant ». La femme en conclut qu'il est « le genre de nature qui pousse certains à faire du mal aux femmes », en référence aux recherches qu'elle avait entreprises pour sa thèse sur les persécutions des femmes pratiquant la sorcellerie. Par ailleurs, les trois mendiants qui représentent le chagrin, la douleur et le désespoir sont aussi des figures de l'ombre. Dès le prologue, ils apparaissent sous forme de statuettes. Le mari les croise au cours du film : la biche et son faon mort-né, associée au chagrin ; le renard qui se dévore les entrailles, associé à la douleur ; le corbeau mort qui

¹¹⁵ V. Thibaudier, *100% Jung, op. cit.*, p. 85.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 84-85.

ressuscite, associé au désespoir. Ainsi, ils sont tous liés à la mort. Comme l'explique le personnage féminin, « [q]uand les trois mendiants arrivent, quelqu'un doit mourir » : réunis lors de la mort de l'enfant, les trois mendiants réapparaissent à la fin du film avant que le mari étrangle la femme : ils s'installent auprès du corps à demi nu de la femme allongée de dos. L'archétype de l'ombre est omniprésent au sein du film *Antichrist*, se manifestant à travers les différents personnages et par l'ambiance sombre et morbide. Il en va de même pour *L'Heure du loup* : bien qu'Alma présente une incarnation positive, elle évolue au milieu d'une dangereuse obscurité. L'exemple de *Persona* propose la confrontation des incarnations d'une ombre projetée puis intégrée, avec la persona. Enfin, la planète Melancholia, prolongement des sentiments dépressifs des personnages, est continuellement rapprochée de contenus de l'ombre, entraînant des réactions socialement inconvenantes.

Les analyses thématiques et figurales des films vont mettre en lumière les dimensions archétypiques des personnages, projetés comme dans le transfert, et ainsi mettre en évidence les structures sur lesquelles le spectateur pourrait projeter ses propres contenus.

5.2. Le personnage du spectre à l'archétype

Projetés sur l'autre qui en devient une incarnation dans le transfert, les archétypes s'objectivent aussi dans les images de création artistique : ils peuvent y prendre des formes humaines et pourraient donc se révéler dans les personnages cinématographiques. Ces derniers semblent pouvoir incarner des archétypes par leur spectralité – supposant la présence d'une absence, offrant une visibilité à l'invisible et cachant l'invisible dans le visible – et par leurs figures – images archétypiques incarnées.

5.2.1. Spectralité

La dimension archétypique des personnages cinématographiques pourrait se manifester par leur nature lumineuse, liée à leur spectralité. En effet, l'image cinématographique « impalpable » selon Bertetto, est « une image qui produit une impression de présence fausse du monde phénoménal, en l'absence des personnes et des choses mêmes »¹¹⁷. « [P]euplé de fantômes »¹¹⁸ selon Brenez, le cinéma présente des corps

¹¹⁷ P. Bertetto, *Le Miroir et le simulacre*, op. cit., p. 15.

¹¹⁸ N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p. 41.

spectraux : ils n'ont plus que l'apparence des corps des acteurs, sans matérialité. Alors que personnages et acteurs ne vivent pas et ne meurent pas l'un avec l'autre, Cavell précise :

« C'est un fait incontestable que dans un film de cinéma, il n'y a sur l'écran aucun être humain vivant. Mais il y a un quelque chose humain, différent de tout ce que nous connaissons. Nous pouvons nous en tenir à notre description simple de ce quelque chose humain comme "en notre présence tandis que nous ne sommes pas dans la sienne"... »¹¹⁹

Cette remarque est évidemment vérifiée à travers les films dans lesquels les personnages sont joués par des acteurs qui sont décédés depuis le tournage. Ainsi en est-il de certains acteurs de *Persona* et de *L'Heure du loup*, tels Gunnar Björnstrand, Gertrud Fridh, Erland Josephson ou encore Ingrid Thulin. Bien sûr, la mort des acteurs n'est pas indispensable à la spectralité des personnages, elle ne fait que la rendre plus flagrante. Derrida exprime aussi cette idée lorsqu'il relate son expérience de la spectralité à travers son expérience cinématographique sur le film *Ghost Dance* (McMullen, 1983). Ainsi, l'auteur raconte une scène avec Pascale Ogier :

« À la fin de mon improvisation, je devais lui dire : et vous alors, est-ce que vous y croyez, aux fantômes ? Et en la répétant au moins trente fois, à la demande du cinéaste, elle dit cette petite phrase : "Oui, maintenant, oui". Déjà dans la prise de vues, elle l'a répétée au moins trente fois. Déjà ce fut un peu étrange, spectral, décalé, hors de soi, cela arrivait plusieurs fois en une fois. Mais imaginez quelle a pu être mon expérience quand, deux ou trois ans après, alors que Pascale Ogier, dans l'intervalle, était morte, j'ai revu le film aux États-Unis [...] J'ai vu tout à coup arriver sur l'écran le visage de Pascale, que je savais être le visage d'une morte. Elle répondait à ma question : "Croyez-vous aux fantômes ?" En me regardant quasiment dans les yeux, elle me disait encore, sur grand écran : "Oui, maintenant, oui". Quel maintenant ? Des années après au Texas, j'ai pu avoir le sentiment bouleversant du retour de son spectre, le spectre de son spectre revenant me dire, à moi ici, maintenant : "Maintenant... maintenant... maintenant, c'est-à-dire dans cette salle obscure d'un autre continent, dans un autre monde, là, maintenant, oui, crois-moi, je crois aux fantômes" »¹²⁰.

Traduisant l'expérience cinématographique en expérience du fantôme, Derrida met en évidence le décalage temporel impliqué par le cinéma, entre le présent du spectateur et celui du film projeté. Spectral, le personnage est en présence du spectateur qui n'est pas dans la sienne. Ce décalage temporel n'est pas sans rappeler celui qu'implique le transfert qui actualise le passé psychique dans une situation présente et suppose une altérité au sein de la répétition. Constitutive du cinéma, la spectralité est aussi au cœur de l'événement qui caractérise le transfert dans l'expérience spectatorielle. La spectralité des personnages pourrait alors être liée à leur caractère archétypique sans lequel le transfert est impossible.

¹¹⁹ S. Cavell, *La Projection du monde*, Paris : Belin, 1999, p. 55.

¹²⁰ J. Derrida et B. Stiegler, *Échographies de la télévision*, Paris : Galilée-INA, 1996, pp. 133-135.

Cavell ajoute que « la création d'un interprète (à l'écran) est aussi la création d'un personnage – non pas ce genre de personnages que crée un auteur, mais celui que sont certaines personnes réelles : un type »¹²¹. Le terme « type » peut embrasser différentes définitions : il désigne notamment l'empreinte produite par une pièce de métal, un « concept abstrait, où s'exprime l'essence d'une chose, considéré comme un moule, un modèle », ou encore un [ê]tre concret, réel ou imaginaire [...] représentatif » et une « [p]ersonne remarquable par son originalité, par son comportement typique ou pittoresque »¹²². En tant qu'empreinte et modèle de comportement, le personnage cinématographique pourrait aussi correspondre à l'incarnation d'un archétype. En effet, selon Hockley, l'image lumineuse du personnage le projette dans le domaine de l'archétype :

« Ce que Monroe et Garbo et Garland comprennent avec leur jeu de star [...] c'est que le film, contrairement au théâtre, n'est pas un média d'acteurs, mais d'images d'acteurs. Les acteurs ne sont pas là-haut sur l'écran, mais leurs images le sont ; et cette traduction de la personne en image est d'une importance cruciale psychologiquement parce qu'elle déplace le film au-delà du personnel, dans le domaine archétypique de l'expérience psychologique »¹²³.

Par ailleurs, l'image lumineuse et spectrale se situe au seuil séparant le visible de l'invisible : « apparition, qui n'a pour tout devenir que de disparaître »¹²⁴, l'image cinématographique suppose une visibilité, mais aussi une incertitude. Sa luminosité rend visible un élément dont la présence est invisible, en ce sens qu'il est corporellement absent : « dans l'image filmique, on ne voit pas la chose mais la visibilité de la chose même »¹²⁵. Selon Brenez, « le personnage cinématographique résulte d'un ensemble de processus d'abstraction »¹²⁶. Ainsi, il pourrait être une « idée ou représentation de la réalité »¹²⁷ en devenir, tout en évitant « la référence directe à un être identifiable du monde réel ou imaginaire »¹²⁸. En tant que produit d'un processus d'abstraction, le personnage est dépouillé

¹²¹ S. Cavell, *La Projection du monde*, op. cit., p. 58.

¹²² Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Type », [consulté en ligne le 20/02/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/type>].

¹²³ « What Monroe and Garbo and Garland understand with their star acting [...] is that film, unlike the stage, is not a medium of actors, but of actor's images. The actors are not up there on the screen, their images are; and this translation of person into image is crucially important psychologically, because it moves film past the personal and into the archetypal realm of psychological experience » (J. Beebe, « The *anima* in film », in : *Jung and Film*, op. cit., p. 216. Je traduis).

¹²⁴ L. Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, op. cit., p. 12.

¹²⁵ P. Bertetto, *Le Miroir et le simulacre*, op. cit., p. 49.

¹²⁶ N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p. 183.

¹²⁷ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Abstraction », [consulté en ligne le 20/02/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/abstraction>].

¹²⁸ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Abstrait », [consulté en ligne le 20/02/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/abstrait/1>].

d'une partie de sa personne réelle : il n'en reste que la structure matricielle, l'archétype. Résultant de ce processus d'abstraction les personnages cinématographiques semblent correspondre à la mise en scène de « formes pures [...] rendent visibles des *structures fondamentales* psychiques et archétypiques *de l'inconscient collectif* »¹²⁹. Ainsi, comme dans les contes qui « ne relatent pas des événements humains conscients »¹³⁰, les figures cinématographiques peuvent révéler un caractère « non humain » ou « abstrait » : elles seraient alors « des images archétypiques derrière lesquelles se cache le secret de la psyché inconsciente »¹³¹. En outre, Schefer avance que la figure implique « un mouvement dialectique systématique entre concret et abstrait, matériel et conceptuel, et finalement [...] entre réalité et représentation, entre vérité et illusion, entre être et paraître »¹³². Ainsi, les personnages cinématographiques pourraient être des incarnations d'archétypes non seulement par leur spectralité, mais également parce qu'ils sont des figures. Projeté sur l'autre dans le transfert, l'archétype suppose une altérité au sein du même : l'autre n'est plus autre tant il est vu à travers les projections du sujet, qui n'a pas conscience qu'il se voit lui-même projeté sur l'autre-écran. Ces caractéristiques peuvent se retrouver dans la figure qui, selon Sylvain Roux, correspond à une « altérité d'image qui double plastiquement la part diégétique consentie au personnage »¹³³. Ainsi, au-delà de la trace ontologique de ce qu'enregistre l'image cinématographique, elle pourrait « ajuster [...] la chose au signe, les objets et les corps à leur image »¹³⁴.

5.2.2. Figures archétypiques

Bien que les archétypes n'aient pas de forme prédéfinie et malgré le caractère abstrait de certaines images archétypiques, il arrive que, dans les contes par exemple, leurs représentations soient anthropomorphiques et que « les personnages représentent les éléments de la psyché d'un[seul individu]. Ainsi, tous les aspects de l'histoire font partie d'une psyché individuelle »¹³⁵. Comme le remarque notamment Hewison¹³⁶, les films peuvent également

¹²⁹ M.-L. von Franz, *Âme et archétypes*, *op. cit.*, p. 96.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² O. Schefer, « Qu'est-ce que le figural », *op. cit.* pp. 914-915.

¹³³ S. Roux, *La Quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman*, *op. cit.*, p. 18.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ C. Pinkola Estés, *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la Femme sauvage*, Paris : Grasset et Fasquelle, 1996, p. 120.

être interprétés sous cet angle. À l’instar des mythes et des contes qui offrent une objectivation scénarisée d’archétypes, les figures qu’investissent les personnages de film de cinéma narratif pourraient manifester leur nature archétypique tant « [l]e *visible* donne à voir (incarner, met en scène, *figure*) un *texte*, une *historia* [...] »¹³⁷. Ainsi, lorsqu’il est visible, l’archétype serait en mesure de proposer des schémas narratifs, tout en s’incarnant dans des figures. Bien qu’il soit difficile d’aborder le symbole (la forme visible et émotionnelle de l’archétype) sans le transformer en signe, les objectivations d’archétypes pourraient donc être envisagées de différentes manières au sein des films, notamment sous formes personnifiées. En effet, à propos des images archétypiques, Marie-Claire Dolghin-Loyer remarque :

« Ces formes, ces images, nous sont nécessaires pour comprendre les tendances qui nous animent, qui sont ainsi personnifiées par une projection sur des figures divines, humaines, animales, végétales et même inanimées »¹³⁸.

Cependant, bien qu’elles puissent faire preuve de récurrence, les incarnations d’archétypes varient selon les cultures et les individus. Ainsi en est-il des principaux archétypes théorisés par Jung, tels le Soi, la persona, l’ombre, l’anima, l’animus, le héros ou encore la Grande Mère. Contrairement à une idée répandue, notamment véhiculée par Jean-Loïc Le Quellec, les images archétypiques ne sont pas universelles. Ainsi, Le Quellec révèle sa profonde incompréhension du concept lorsqu’il indique au sujet de l’ourovore comme archétype :

« En conclusion, rien ne vient conforter la téméraire affirmation de l’universalité de l’ourovore. Celle-ci ne serait possible qu’en oubliant des continents entiers, en confondant des images très différentes, en ignorant les processus de transmission historiques (de l’Antiquité à la Renaissance, par exemple), en considérant comme ourovores des animaux qui ne se dévorent pas la queue, et en ne tenant aucun compte de la polysémie de ce symbole »¹³⁹.

Le Quellec semble oublier que cette théorie des archétypes a été mise en place pour la clinique, dans la recherche d’une meilleure compréhension de la psyché. Il ne s’agit pas de prétendre que des images très précises et identiques logent dans la psyché de tout être humain. Par ailleurs, concernant l’approche de Jung, Thibaudier explique :

¹³⁶ Voir D. Hewison, « “I thought it might be better now”: a clinician’s reading of individuation in Von Trier’s *Breaking the Waves* », in : *Jung and Films II*, *op. cit.*, pp. 35-48.

¹³⁷ O. Schefer, « Qu’est-ce que le figural », *op. cit.* p. 915.

¹³⁸ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens*, *op. cit.*, pp. 194-195.

¹³⁹ L. Le Quellec, *Jung et les archétypes : un mythe contemporain*, Auxerre : Éditions Sciences Humaines, 2013, p. 39.

« La manière dont Jung procède est avant tout expérimentale et ses concepts ne sont pas des entités abstraites et figées. Ils sont au contraire en évolution constante tout au long de son œuvre et il ne craint nullement de se contredire en y revenant au fur et à mesure que sa pensée progresse. Cette circularité est l'un des aspects qui rend si difficile d'accès cette pensée et contribue en grande partie à son rejet des milieux universitaires français »¹⁴⁰.

Ainsi, Jung propose divers exemples de figures pour l'archétype de la Grande Mère car il peut s'objectiver sous toutes les formes imaginables. Néanmoins, la plupart du temps, l'archétype de la Grande Mère s'objective sous forme de déesse vengeresse et nourricière, effrayante tout autant que réconfortante. Correspondant au « maternel *primordial* »¹⁴¹, cet archétype revêt souvent des traits féminins et la mère réelle lui offre généralement un écran de projection. Dans les rêves, la Grande Mère peut se présenter sous différentes formes, notamment des formes matricielles permettant une renaissance, souvent accompagnée de l'élément eau. Mais elle apparaît aussi sous les traits d'une femme, capable de porter l'enfant. Dans *Antichrist*, le personnage féminin en propose une incarnation sous son aspect négatif, puisqu'elle est destructrice, à la fois de l'enfant, du mari et de son propre corps. L'espace entier de la forêt dans laquelle se déroule l'action revêt également ce caractère archétypique. En effet, l'espace de la forêt est un espace engloutissant, lieu de destruction dans lequel se rencontrent des créatures effrayantes. Mais c'est aussi un lieu possédant un caractère utérin, notamment accentué par l'omniprésence de l'eau (*cf.* chapitre 6).

Alors que le figural correspond à ce qui est « impossible à dire »¹⁴² dans l'image et suppose une « conception non linguistique de la représentation »¹⁴³, la figure peut revêtir une dimension symbolique et s'oppose au thème qui est « proprement conceptuel »¹⁴⁴. Néanmoins, les personnages pourraient s'imposer comme archétypes incarnés, à la fois par leur dimension thématique – proposant des schémas narratifs – et par leur dimension figurale – possédant une dimension symbolique. Comme le remarque Erich Auerbach, la notion de figure est liée au terme *forma* qui « signifie “moule” et se rapporte à *figura* tout comme la cavité d'un moule correspond au corps modelé qui en provient »¹⁴⁵. Ainsi, la notion de *figura* de laquelle est issue celle de figure est ambivalente, correspondant à la fois à une forme

¹⁴⁰ V. Thibaudier, *100% Jung, op. cit.*, p. 61.

¹⁴¹ V. Thibaudier, « La notion de Grande Mère dans l'optique jungienne », in : *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n°57, 1988/2, p. 7.

¹⁴² L. Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image, op. cit.*, p. 7

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ L. Hébert, « L'analyse figurative, thématique et axiologique », in : *Signo*, L. Hébert (dir.), 2006, [consulté en ligne le 23/02/2017, URL :<http://www.signosemio.com/greimas/analyse-figurative-thematique-axiologique.asp>].

¹⁴⁵ E. Auerbach, *Figura : La Loi juive et la Promesse chrétienne*, Paris : Éditions Macula, 2003, p. 12.

extérieure ou un aspect visible d'une chose ainsi qu'à un modèle abstrait (modèle du monde pour le sculpteur). À proprement parler, la *figura* est entre les deux et non l'un ou l'autre, ni l'un et l'autre. Ainsi, la *figura* est entre « visible et invisible, apparence extérieure et modèle intelligible »¹⁴⁶. Comme le symbole et l'image archétypique, la figure pourrait rendre manifeste son modèle matriciel invisible : selon Jean-François Lyotard,

« la transcendance du symbole est la figure, c'est-à-dire une manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé, une extériorité qu'il ne peut pas intérioriser en signification »¹⁴⁷.

Ainsi, la figure se situe au-delà de toute expérience possible du symbole, en dehors de sa signification. Or, si on comprend le symbole dans son acception jungienne, il est précisément ce qui n'est pas encore connu et qui est inconnaissable totalement : sa signification est infinie et inexprimable par le *logos*. La figure pourrait alors correspondre au symbole jungien et revêtir une dimension archétypique. De l'ordre du « purement visible »¹⁴⁸, la figure serait donc liée à l'archétype car elle est une matrice qui échappe à l'ordre discursif.

L'archétype pourrait donc s'objectiver sous forme personnifiée mais aussi sous forme de figure. Les figures que peut présenter le personnage pourraient alors témoigner de sa dimension archétypique. Le personnage est à la fois représentation, c'est-à-dire qu'il « conserve du référent le projet d'une forme »¹⁴⁹, figuration, c'est-à-dire qu'il « laisse paraître des processus de pensée »¹⁵⁰ autonomes, illustratifs et narratifs, et figure, c'est-à-dire qu'il est mouvement visuel et formes temporelles, il laisse « voir la chose en acte, le mouvement qui glisse d'un état à l'autre, l'entre-deux qui n'a ni forme ni statut bien fixés »¹⁵¹. Bien que pour Vancheri, la figuration soit différente du figural, l'image archétypique peut se dévoiler au confluent du thème et de la figure, notamment à travers les personnifications d'archétypes. Par ce qu'il représente, le personnage acquiert une dimension thématique. Néanmoins, il s'extrait parfois de cette dimension et accède alors à la qualité de figure. Dans *Persona* par exemple, Elisabet peut être considérée comme une incarnation de l'archétype de l'ombre : suivant le scénario sa présence est silencieuse et elle n'aime pas son enfant. Cette identification d'Elisabet à l'ombre se traduit aussi figuralemment, à travers la disparition de son

¹⁴⁶ O. Schefer, « Qu'est-ce que le figural », *op. cit.* p. 914.

¹⁴⁷ J.-F. Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁸ O. Schefer, « Qu'est-ce que le figural », *op. cit.* p. 915.

¹⁴⁹ L. Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image, op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 43.

visage par fondu au noir, ou encore parce qu'elle est parfois cachée dans l'ombre ou derrière Alma (*cf. infra*).

À propos du personnage, Brenez explique que

« le personnage de cinéma vise rarement le singulier, ne relève pas de l'incomparable, au contraire : bien plus souvent il est une silhouette chargée de donner forme, provisoirement, à une valeur, une fonction, une idée, il est astreint au significatif là où la description du vivant tout au plus libère des signes et dérange nos croyances. À l'acteur la charge ou les résidus de la singularité, le personnage, lui, constituera un exemple, un cas, un emblème, un vecteur réclamant interprétation : littéralement, il est un faire-valoir »¹⁵².

Emblème, c'est-à-dire « image typique », « [r]épresentation d'une figure à valeur symbolique »¹⁵³, le personnage cinématographique est donc en mesure de donner une forme provisoire à une idée, qui pourrait être celle d'un archétype, d'un symbole. En effet, malgré l'assujettissement supposé du personnage au significatif, à propos du corps effectif des acteurs, Brenez explique que le film en

« conserve deux dimensions [...] D'abord, son mouvement, son tracé, ses passages [...] Ensuite le fait que, concret ou déréalisé, dans les deux cas le corps est une élaboration *symbolique* »¹⁵⁴.

L'auteur ajoute que le personnage de cinéma « n'est pas une entité mais un dispositif [...] à trois éléments au moins »¹⁵⁵ : il « n'est pas d'abord une biographie, une individualité, un corps ou une iconographie, il est une circulation symbolique faite d'éléments plastiques, de schémas narratifs et d'articulations sémantiques »¹⁵⁶, « un leurre qui métamorphose l'effectivité des choses en chimère sans avoir besoin de les modifier »¹⁵⁷ et une « silhouette chargée de donner forme [...] à une idée »¹⁵⁸. En tant que circulation symbolique, le corps filmé est une articulation entre les trois instances que sont le personnage, le thème et l'acteur. Il serait alors un Sauvage, un Mannequin ou une Maquette. Selon le modèle du Sauvage, et à l'instar de l'archétype, « le personnage ne représente qu'un possible »¹⁵⁹. Il est « une créature responsable de sa légalité propre capable de définir pour elle-même ses rapports à l'apparaître,

¹⁵² N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, *op. cit.*, p. 182.

¹⁵³ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Emblème », [consulté en ligne le 24/02/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/embl%C3%A8me>].

¹⁵⁴ N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, *op. cit.*, p. 32. Je souligne.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 179.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 180.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 181.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 182.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 183.

de déraciner les habitudes figuratives, dans la violence de sa particularité »¹⁶⁰ et une « incohérence assumée »¹⁶¹. Cette dernière peut être associée à la complexité de l'archétype, qui présente des caractéristiques positives et négatives, semblant contradictoires tant elles sont opposées. En tant que Mannequin, « le personnage est un cas [...] il s'en tient à son statut de motif et délivre une leçon à laquelle lui-même reste tout entier attaché »¹⁶². Enfin, la Maquette suppose que le personnage devienne « une expérience symbolique en soi où se crée une dynamique qui ne se rapporte ni à l'individu qui le joue ni à une signification thématique »¹⁶³. Cette expérience semble se rapprocher de celle de l'archétype, en deçà et au-delà du signe, faisant appel à des contenus collectifs.

Brenez relève quatre modèles figuratifs classiques et fait également l'hypothèse que « le cinéma est susceptible aussi de produire des corps sans modèles, soit à titre d'événement figural au sein d'une économie figurative, soit en élaborant des économies autonomes »¹⁶⁴. Deux d'entre eux en particulier semblent pouvoir concorder avec des formes de figure que pourraient prendre les archétypes. Les quatre modèles figuratifs classiques correspondent au modèle organique, supposant une forme d'animalité ; au modèle logique ou idéal dans lequel les personnages sont des cas sociaux, des emblèmes, des exemples, des types, etc. ; au modèle mécanique qu'incarne un homme électrique, sans émotion ; enfin, au modèle du Fétiche. Ce dernier se rapporte à « tout ce qui incorpore de l'altérité dans le corps, que cet Autre soit de l'absence, un excès ou un défaut de présence, de l'ailleurs, de l'autrement, du manque »¹⁶⁵. Ainsi, bien que le modèle idéal implique la création d'un type, le modèle du Fétiche semble être le plus proche de l'archétype. Brenez en relève trois manifestations principales : l'*eidôlon*, l'au-delà ou l'en deçà de la forme humaine, et le Repère. L'*eidôlon* correspond à « une catégorie de l'image et du Double en général » dont font notamment partie le *kolossos*, qui « a pour vocation d'évoquer l'absent, de se substituer à lui en donnant corps à sa nonprésence », et le *phâsma* qui est « produit par un dieu à la semblance d'une personne vivante »¹⁶⁶. L'au-delà et l'en deçà de l'humain se trouve dans « le dieu, l'ange, le vampire [...] la Figurine [...] la marionnette, la Poupée... »¹⁶⁷. Enfin, le Repère correspond à

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 184

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶⁷ *Ibid.*

« l'homme-étalon »¹⁶⁸. La manifestation de l'*eidôlon* peut rapprocher le personnage de l'archétype. En effet, dans ses manifestations oniriques, l'archétype personnifié s'objective sous forme d'images, certes mentales, et prend la forme d'une personne, qui semble souvent vivante, capable de bouger et de parler (bien sûr, il peut aussi y avoir des morts, figés ou muets).

En plus de ces modèles classiques, Brenez propose quatre logiques originales du corps : le circuit plastique dans lequel « le corps résulte d'une syntaxe ou d'une parataxe visuelle et sonore »¹⁶⁹ ; le corps critique, propre « au cinéma documentaire et à la dimension documentaire de l'ensemble du cinéma »¹⁷⁰ ; le contre-modèle pathologique vu « comme terrifiante et impraticable étrangeté »¹⁷¹ ; le Fantôme. À propos de cette quatrième logique du corps cinématographique, Brenez remarque que le spectre n'est pas une invention du cinéma, mais que ce dernier

« est peuplé de fantômes qui ne sont pas l'ombre de quelque chose d'autre, d'un disparu, d'une divinité, d'un ailleurs quelconque... des fantômes qui seraient à eux-mêmes leur propre fantôme. L'apparition de telles créatures défie la différence entre vie et mort, ils muent l'espace qui les environne en limbes perpétuels et favorisent n'importe quelle extravagance narrative »¹⁷².

À partir des figures archétypiques que propose un film, une analyse figurale peut être envisagée. Cette méthode d'analyse esthétique mise en place par Brenez consiste, dans un premier temps, à relever les différentes figures du personnage. Ces figures corporelles peuvent varier entre intégralité, morcellement, reflet, reproduction, ombre, etc. Dans un second temps, lorsque les différentes figures des personnages sont établies, en fonction, entre autres, du traitement plastique, l'analyse porte sur le passage des unes aux autres. En effet, au-delà d'être une figure mouvante « à la fois mobile et en devenir », le personnage est aussi une figure « fragmentée par le montage »¹⁷³. L'analyse figurale correspond donc à l'étude des multiples figures sous lesquelles se présentent les corps et à l'étude de leurs procédés figuratifs de construction. Ainsi, les différentes échelles de plan, les angles de prise de vue et les constitutions de plans, les changements de lumière à vue, les mouvements d'appareil ou les mouvements d'acteurs, ainsi que le montage, sont à relever et peuvent être interprétés.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷² *Ibid.*, p. 41.

¹⁷³ P. Beylot, *Le Récit audiovisuel, op. cit.*, p. 201.

Dans *Persona*, tous les contenus du film tendent à la fusion des deux femmes. Leurs deux corps forment parfois des figures uniques tandis que les choix esthétiques et les associations de plans par le montage favorisent leur interprétation en tant qu'archétypes appartenant à la même psyché (*cf. infra*). Vancheri précise que l'analyse figurale suppose de s'intéresser non plus aux motifs et aux sujets qui peuplent l'image mais aux « brusques changements de grandeur qui affectent les figures lorsqu'elles se rapprochent ou s'éloignent »¹⁷⁴. Elle implique de faire une distinction entre le « régime *figuratif* de la forme humaine » et le « régime *figural* de l'homme filmique »¹⁷⁵ et accuse une préférence pour « les compétences figuratives » acquises par l'image plutôt que pour les « performances physiques et psychologiques » des personnages et acteurs.

Pour Brenez, le travail de figuration concerne l'ensemble des phénomènes ayant trait à la forme plastique : « l'apparence, mais aussi la mouvance des choses et, sélectivement à l'intérieur de ce champ, le travail de la ressemblance dans la représentation »¹⁷⁶. À partir de ce travail, l'image est considérée comme un simulacre qui laisse voir au spectateur non pas un personnage mais sa ou ses figures. Ainsi, Brenez avance que les films sont constitués de figures et non de corps réels : l'image cinématographique garde la trace de l'acteur mais son corps ne subsiste pas. Il y a donc un dédoublement, inhérent à la qualité de l'image comme simulacre. L'acteur offre son image au personnage qui devient figure. Selon Bertetto, cette dernière est à la fois « affirmation de la visibilité, [...] formation complexe liée à l'anthropomorphique »¹⁷⁷ et « défiguration, violation du profil et des contours visibles, relation avec le désir et la force qui la modifie, la mobilisent et l'altèrent radicalement »¹⁷⁸. À propos du dédoublement inhérent aux personnages comme figures, Vancheri précise que

« la figuration cinématographique naît véritablement lorsque des corps se mettent en quête d'échapper à la fiction de leur personnage, lorsque leur réalité figurative cesse d'être leur seule réalité figurale qui commandent d'autres plans de signification »¹⁷⁹.

Supposant la présence de l'invisible et induisant un dédoublement, la figure possède des qualités archétypiques. En effet, « toute figure archétypique a toujours deux pôles, l'un positif, l'autre négatif : sa face lumineuse et sa face sombre »¹⁸⁰, puisque le symbole se

¹⁷⁴ L. Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁶ N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁷⁷ P. Bertetto, *Le Miroir et le simulacre*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ L. Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁸⁰ V. Thibaudier, *100% Jung*, *op. cit.*, p. 37.

caractérise par un affect et par sa représentation toujours faite de deux opposés, inconciliables pour l'intellect. Le dédoublement et l'altérité qui peut en découler sont donc communs à la figure et à l'archétype. Ce dédoublement s'impose aussi à travers les images-cristal, qui seraient ainsi inévitablement figurales, notamment lorsqu'elles présentent des personnages. En effet, par son statut, l'acteur est le théâtre de la cristallisation :

« L'acteur est accolé à son public : il rend actuelle l'image virtuelle du rôle, qui devient visible et lumineux. L'acteur est un "monstre", ou plutôt, les monstres sont des acteurs-nés [...] Mais plus l'image virtuelle du rôle devient actuelle et limpide, plus l'image actuelle de l'acteur passe dans les ténèbres et devient opaque... »¹⁸¹

Ainsi, l'acteur provoque la cristallisation, tant l'image-cristal est une image contractée qui accole à l'image actuelle son double immédiat, symétrique, consécutif ou simultané. La relation de coalescence – correspondant à l'union de deux éléments normalement séparés – existant entre les deux faces, actuelle et virtuelle, n'est pas sans rappeler la conjonction des opposés propre aux archétypes de la psyché. Par ailleurs, cette cristallisation témoigne d'un décalage temporel qui rappelle celui qu'implique le transfert. Alors que les archétypes entrent en jeu dans le transfert, la figure pourrait surgir par un phénomène de transfert, tout en lui étant indispensable puisqu'elle revêt une dimension archétypique.

La figurabilité c'est-à-dire l'aspect formel du rêve, son pouvoir plastique de figuration, consiste à « dégager l'image de sa triple dimension expressive, représentative et logique, et replacer l'analyse au contact des processus qui permettent l'assomption figurative d'une forme »¹⁸². Vancheri remarque qu'avec *Le Signifiant imaginaire*, Metz offre une nouvelle pensée de la figure. Selon les hypothèses d'historiens de l'art, tels Hubert Damisch, Louis Marin et Georges Didi-Huberman, cette dernière attesterait d'un travail de l'œuvre, suivant aussi le concept freudien de figurabilité¹⁸³. Ainsi, affirmant que l'image ne se referme pas sur ce qu'elle représente, ils établissent un parallèle entre le travail du film et le travail du rêve, correspondant à un « ensemble des processus psychiques qui permettent à des pensées latentes de se former malgré tout, c'est-à-dire malgré la censure qu'exerce la conscience à leur égard »¹⁸⁴. La figure pourrait alors s'approcher des contenus du rêve. À ce propos, Bertetto définit cinq types d'objectivation du figural : le figural serait un processus, un mécanisme productif lié à l'inconscient ; il supposerait l'irruption et la fixation de l'image de plusieurs

¹⁸¹ G. Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 97.

¹⁸² L. Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, op. cit., p. 59.

¹⁸³ Voir S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit.

¹⁸⁴ L. Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, op. cit., p. 32.

fantasmes inconscients ; il correspondrait à l'enregistrement du délire vécu, matérialisé dans le profilmique ; il impliquerait la production mélangée d'images hétérogènes où se déplacent les fantasmes inconscients et d'autres types de figures ; il serait un travail de réélaboration intensive¹⁸⁵. Cependant, suivant la théorie jungienne, le rêve n'implique pas de travail de figuration. Pour Freud, le rêve résulte d'une déformation : il ne signifie pas ce qu'il montre. Pour Jung, au contraire, la signification du rêve n'est pas cachée : il n'y a pas de déformation et donc pas de procédé de figuration. Malgré cette différence, le récit d'un rêve témoigne toujours d'une recherche de cohérence, s'approchant d'un scénario, mais ne cachant pas nécessairement de contenus refoulés. Ainsi, le rêve implique toujours une transformation : alors que ses images et sons ne sont pas matériels, ses contenus doivent être figuratifs afin d'être représentables. Si le procédé de figuration suppose une déformation des contenus sexuels refoulés, suivant la conception jungienne du rêve, il n'a pas lieu d'être.

La figure pourrait davantage procéder d'un transfert avec le spectateur tant elle « apparaît, [...] elle est projetée [...] dans l'esprit du spectateur »¹⁸⁶. En effet, « la figure [...] n'a pas d'existence matérielle »¹⁸⁷ et celle que semble lui offrir le film est un leurre, puisque la figure « *n'est présente pour le spectateur que dans la mesure où elle est absente des images et du son perçus* »¹⁸⁸. Ainsi, elle pourrait surgir dans l'expérience spectatorielle comme le tiers qui émerge dans le champ intersubjectif lors du transfert. Dépendant de « l'acte de *spectature* »¹⁸⁹ selon Lefebvre, la figure est un « objet mental », c'est-à-dire une

« représentation intérieure qui appartient au spectateur et dont l'émergence repose sur la façon dont ce dernier se laisse impressionner par un film, se l'approprie et l'intègre à sa vie imaginaire et à l'ensemble des systèmes de signes grâce auxquels il interagit avec le monde »¹⁹⁰.

À l'instar des images archétypiques qui apparaissent dans les rêves, la figure est une représentation intérieure. Alors que selon Lefebvre, « [l]a figure [...] fait foi de la rencontre entre le film et l'imaginaire du spectateur et, à travers lui, l'imaginaire de la culture à laquelle il appartient »¹⁹¹, elle s'impose au spectateur, tout comme la troisième image. En effet, la dimension culturelle dont témoigne son apparition lie le caractère individuel de la rencontre à

¹⁸⁵ P. Bertetto, *Le Miroir et le simulacre*, op. cit., pp. 153-154.

¹⁸⁶ M. Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire*, op. cit., p. 117.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 11-12.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 12.

son caractère collectif : la figure serait comme l'image archétypique qui se décline « à l'infini en fonction du lieu, de la culture ou de l'époque »¹⁹² de son apparition. En outre, tout comme le phénomène de transfert, l'émergence de la figure semble non systématique : elle correspond à « ce que le spectateur conserve d'un film ou d'un fragment filmique qui l'a impressionné », suppose une « totalité organisée »¹⁹³ et « non fragmentaire »¹⁹⁴ car « tout ce qui impressionne n'est pas forcément figure »¹⁹⁵, c'est « matière de figure ou amorce de figure »¹⁹⁶. Par ailleurs, comme le transfert possède une dimension physique, la figure implique un rapport au corps à travers les émotions qu'elle provoque. En effet, le transfert est défini par Jung en tant que « processus dialectique individuel auquel la personnalité du médecin participe au même titre que son patient »¹⁹⁷ : l'un comme l'autre « se sent touché au plus profond »¹⁹⁸ par cette relation car « [q]uand deux corps chimiques se combinent, tous deux subissent une altération. C'est aussi le cas dans le transfert »¹⁹⁹. Or, Lefebvre précise que

« la figure impressionne soit parce qu'elle incarne ce qui n'avait pas encore trouvé de corps, soit parce qu'elle remplace l'incarnation précédente d'un imaginaire en lui offrant un nouveau corps, soit, enfin, parce qu'elle synthétise en son corps des imaginaires disparates »²⁰⁰.

Alors qu'elle semble offrir un corps au film, la figure pourrait résulter d'un corps-à-corps entre le film et le spectateur, agi par cette rencontre (*cf.* chapitre 6).

La dimension archétypique de la figure au sein des images pourrait s'instaurer en tant que phénomène indispensable au transfert autant qu'elle surgirait d'un phénomène de transfert avec le spectateur. D'une part, comportant des éléments ineffables, témoignant de la présence d'une absence et mêlant visible et invisible, la figure présente des ressemblances avec les archétypes, indispensables à la mise en place d'un transfert. D'autre part, selon Lefebvre, la figure correspond à ce qui impressionne le spectateur : elle est le « résultat d'un travail – celui de l'imagination – sur ce qui dans un film, laisse son impression sur la mémoire du spectateur »²⁰¹. Elle pourrait donc surgir d'un phénomène de transfert tout autant qu'elle le

¹⁹² V. Thibaudier, *100% Jung, op. cit.*, pp. 34-35.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ C.G. Jung, *La Guérison psychologique, op. cit.*, p. 242.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 243.

¹⁹⁹ C.G. Jung, *Psychologie du transfert, op. cit.*, p. 24.

²⁰⁰ M. Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire, op. cit.*, p. 112.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 21.

faciliterait : l'instant kairique²⁰² du transfert au cinéma correspondrait au moment où la figure se forme, par projection – et donc transfert – dans l'esprit du spectateur. Acquérant le statut de figure, le personnage dévoilerait sa nature d'archétype, indispensable au transfert.

Par sa spectralité trahissant la présence d'une absence et révélant l'invisible dans le visible et par les différentes figures auxquelles il donne forme, le personnage pourrait être une objectivation d'archétype. Composé d'archétypes, le film pourrait alors être appréhendé comme une « psyché-film », possédant un inconscient, projeté sur l'écran et sur le spectateur. Ainsi le personnage favoriserait le transfert dans l'expérience cinématographique. Mais sa dimension archétypique semble également s'imposer par ses qualités thématiques, comme dans les contes. Dans les films étudiés, différents archétypes sont figurés par les personnages, qui vont faciliter l'étude d'un éventuel transfert au sein de l'expérience spectatorielle. Une analyse figurale et thématique va alors permettre d'envisager les archétypes au sein des films et enfin d'interroger les conséquences éventuelles de leurs rencontres dans l'expérience du spectateur et dans le transfert.

5.3. Fusion et confrontation dans les « psychés-films » bergmaniennes

Dans les deux films de Bergman, les figures des personnages peuvent être associées à des objectivations d'archétypes qui se confrontent et témoignent du processus d'individuation de la « psyché-film » dont il sera question dans le chapitre 6. Ces figures archétypiques sont formées par un phénomène de transfert entre les images et la psyché du spectateur, tout en lui étant nécessaires. En effet, à travers leur construction thématique et leur constitution figurale, les personnages peuvent être interprétés comme des archétypes : ils sont alors des figures archétypiques. Or, la figure semble pouvoir surgir d'un phénomène de transfert tant elle dépend, selon Lefebvre²⁰³, de la rencontre entre le film et le spectateur et correspond à ce qui impressionne ce dernier au sein des images. En outre, les archétypes sont indispensables au transfert dans son acception jungienne, puisqu'ils sont à la fois les structures de la psyché et projetés sur l'autre dans le transfert.

Persona pourrait figurer les archétypes de l'ombre et de la persona, alors que *L'Heure du loup* présente davantage d'archétypes, opposés de manière moins frontale. Outre la figure

²⁰² cf. chapitre 2.

²⁰³ *Ibid.*

sombre de Johan, qui peut être rapprochée de l'ombre ou de l'animus négatif, Alma pourrait être une figure d'anima, et les habitants du château, présentés comme les fantômes de Johan, seraient différentes figures négatives d'archétypes variés.

5.3.1. *Persona* : la fusion de l'ombre et de la persona

Bien que les deux personnages principaux de *Persona* puissent être assimilés à divers archétypes, tels l'anima ou encore la Grande Mère, les associations les plus récurrentes semblent correspondre à la persona et à l'ombre. Selon Fredericksen, *Persona* met en scène une situation diégétique liminale en termes psychologiques, c'est-à-dire au seuil entre deux identités. Ces dernières pourraient être la persona et l'ombre, soit deux archétypes de l'inconscient collectif. En effet, le titre du film, *Persona*, fait directement référence à l'archétype du même nom, théorisé par Jung. Masque destiné à faire porter la voix (*personare*) des comédiens de théâtre antique, la persona leur offrait un visage approprié à leur rôle. En psychanalyse jungienne, le terme est repris pour désigner le masque social que chacun doit porter afin de répondre aux exigences de la société. Au-delà de la persona, chaque individu doit affronter et intégrer l'ombre. Constituée des défauts et contenus refoulés ou qui ne sont pas assumés par l'individu, l'ombre correspond à la partie obscure de la personnalité. Dans son sens plus vaste, elle peut également désigner l'inconscient dans son ensemble. Les concepts de persona et d'ombre sont présentés dans le film, à travers le traitement de la lumière et sous les incarnations des deux personnages féminins qui s'opposent et se complètent. Ainsi, comme le remarque Fredericksen *Persona* met en scène les dynamiques lumineuses et obscures de la personnalité.

À travers leurs jeux, leurs postures, leurs cadrages, leurs rayonnements, les corps des actrices peuvent produire du sens, renforçant le discours mis en place par le scénario. En effet, l'identité des personnages est en partie construite par leurs différentes figures, c'est-à-dire les apparences que les corps peuvent prendre. Bien qu'il ne soit pas nécessaire que le spectateur interprète consciemment les personnages comme des incarnations d'archétypes pour qu'un transfert ait lieu, cela favorise l'appréhension de *Persona* en tant que « psyché-film », structurée par des archétypes. Une analyse thématique et figurale peut faciliter la mise en évidence de l'ambivalence des protagonistes, qui peuvent chacune incarner à la fois la persona et l'ombre de la « psyché-film ».

Brenez définit trois niveaux visuels aux images. D'abord la réalité correspondant aux acteurs, aux décors, aux accessoires. Cette réalité devient ensuite diégétique sous forme de personnages, de lieux qu'ils habitent, d'objets qu'ils manipulent. Enfin, ces éléments sont accessibles par leur représentation concrète, c'est-à-dire leurs figures visuelles et sonores. Habituellement, l'égalité est respectée entre l'individu qu'est l'acteur, le personnage diégétique et la figure corporelle, visible et audible. Toutefois, il arrive qu'au sein d'un film, il n'y ait plus d'équivalence entre ces trois états. *Persona* met en place une ambiguïté entre cette équivalence et son non-respect. *A priori*, Alma et Elisabet sont deux personnages, incarnés par deux actrices différentes, Bibi Andersson et Liv Ullmann, dont les figures corporelles parfois diffèrent, parfois se ressemblent. Cependant, il est possible d'interpréter les deux personnages comme les deux faces d'un unique individu. Ainsi, un seul individu correspond à deux personnages et à deux figures corporelles. Opposées et complémentaires, les figures que forme Alma et celles que forme Elisabet favorisent l'interprétation des deux personnages en tant qu'archétypes constitutifs de la « psyché-film ». Les deux incarnations présentent des figures similaires, intégrales et morcelées, signe de leur unité. Ainsi, lorsqu'Alma, de profil au premier plan, évoque son premier amour, Elisabet est au fond du plan, de face. Les deux femmes sont vêtues de noir et fument chacune une cigarette. Par ses mouvements, la tête d'Alma cache parfois le visage d'Elisabet, formant alors une étrange figure : le bras d'Elisabet semble sortir de la tête d'Alma dans cette figure à la fois défigurante – le corps d'Alma défigure celui d'Elisabet, annonçant la perte et la fusion des identités et des figures des deux femmes – et défigurée – les deux femmes ont chacune perdu leur aspect initial, pour en créer une nouvelle (figure 7). Purement visible et autonome tant elle est détachée du discours direct qui l'accompagne (il n'est pas question de la ressemblance des deux femmes, mais du premier amour d'Alma), cette figure manifeste le débordement d'une femme dans l'autre et réciproquement, comme un désir d'expansion vers le dehors en tant que visible. La fusion des deux femmes peut également être signifiée par des effets alternés de dépersonnalisation : parfois, les yeux d'Elisabet sont cachés par le bras d'Alma (figure 9), parfois, le visage d'Alma est dans l'ombre ou de dos alors que celui d'Elisabet est visible (figure 22). À ces effets de dépersonnalisation s'ajoutent certaines remarques d'Alma laissant penser que les deux femmes ne font qu'une : « Nous sommes pareilles » ou encore « Je pourrais être toi ». Pourtant, ces signes de fusion sont contrariés par certaines différences entre les figures des deux femmes. Elles pourraient ainsi incarner deux archétypes complémentaires de la même psyché et témoigner de leur conjonction.

L'infirmière Alma pourrait être considérée comme une incarnation de l'archétype de la Grande Mère, ou encore de l'anima. En effet, d'une part le nom Alma, rappelant *l'Alma Mater*, désigne la mère nourricière ou la déesse mère, d'autre part, il signifie âme en espagnol. Cependant, l'infirmière, qui porte la voix des deux femmes, semble aussi correspondre à la persona de la « psyché-film » *Persona*. Au sujet de cet archétype, Jung remarque que

« comme son nom le dit, la persona n'est qu'un masque, qui, à la fois dissimule une partie de la psyché collective dont elle est constituée, et donne l'illusion de l'individualité ; un masque qui fait penser aux autres et à soi-même que l'être en question est individuel, alors qu'au fond il joue simplement un rôle à travers lequel ce sont des données et des impératifs de la psyché collective qui s'expriment »²⁰⁴.

En effet, la persona « n'est qu'une formation de compromis entre l'individu et la société, en réponse à la question de savoir sous quel jour le premier doit apparaître au sein de la seconde »²⁰⁵. La persona d'un individu est donc inconsciemment influencée par l'éducation, la morale et les attentes d'autrui. Néanmoins, dans le choix de sa persona, il réside toujours quelque chose d'individuel : le moi conscient s'identifie exclusivement à sa persona, mais le soi inconscient, c'est-à-dire l'individualité, influence plus ou moins indirectement les choix. Par la transposition du concept au sein d'une analyse filmique, la persona pourrait témoigner d'une individualité de la « psyché-film », dépendant des éléments diégétiques. Mais elle pourrait également révéler une dimension collective, éventuellement partagée par le spectateur et qui serait liée au contexte sociohistorique de réalisation du film. D'abord inventés par Bergman lors de l'écriture du scénario, les personnages sont issus d'une création collective car ils sont ensuite inventés par les actrices, ainsi que par tous les techniciens, participant à leur création figurale. Les personnages témoignent donc de réalités collectives de l'époque de réalisation.

Dans *Persona*, Alma est l'incarnation qui a le caractère le plus actif et ouvert sur le monde, notamment par la parole et face au mutisme d'Elisabet. L'infirmière est donc l'être social qui maintient le dialogue entre l'intériorité de l'individu et le monde extérieur : lorsqu'elle se déplace pour poster le courrier, elle effectue une action significative d'une volonté et d'un besoin de communication. D'autre part, ses choix de vie sont prédéfinis par un schéma social standardisé :

« J'épouserai Karl-Henrik, nous aurons des enfants. Je les élèverai. Tout cela est décidé. Ça fait partie de moi. Je n'ai plus de raison d'y réfléchir. C'est un grand sentiment de

²⁰⁴ C.G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, op. cit., p. 84.

²⁰⁵ *Ibid.*

sécurité. J'ai un métier que j'aime, qui me satisfait. C'est bien aussi. Mais différemment ».

Bien qu'elle soit consciente des autres alternatives qui s'offrent à elle, Alma répond aux attentes de la société à laquelle elle appartient. Ainsi, elle crée une cohérence entre l'image qu'elle souhaite renvoyer d'elle-même et le modèle qu'elle a reçu. Opposée à l'infirmière par des éléments thématiques et visuels, Elisabet Vogler pourrait incarner l'ombre de la « psyché-film », ou l'aspect négatif de l'anima ou de la Grande Mère. En effet, malgré l'opposition de l'actrice et de l'infirmière, elles sont complémentaires. Or, l'ombre correspond au pôle complémentaire mais négatif du Moi. Souvent, elle apparaît « dans les rêves et les mythes [...] sous la forme d'une personne du même sexe »²⁰⁶, car « [c]'est plus particulièrement lorsque l'on est en contact avec des gens du même sexe qu'on se heurte à son ombre propre en même temps qu'à celle des autres »²⁰⁷. Cet archétype comprend les traits de caractère « inacceptables en regard de l'image que nous voudrions avoir de nous-mêmes et donner à autrui »²⁰⁸, c'est-à-dire, en regard de la persona. Le manque d'amour d'Elisabet envers son fils peut être associé à ce type de contenus : l'amour maternel est généralement considéré comme inconditionnel et infaillible. Son absence est alors une inexcusable monstruosité. Ainsi, Alma juge Elisabet pour son manque d'amour maternel. Lors de la séquence dédoublée, le récit de l'infirmière n'épargne pas la comédienne, notamment lorsqu'elle lui dit « Tu espères la mort de ton bébé. Tu espères avoir un bébé mort-né ». Par ailleurs, alors qu'Alma connaît les sentiments et pensées d'Elisabet, sans qu'ils lui aient été racontés, les deux femmes semblent partager la même psyché. Ainsi, lors de cette séquence « la parole n'émergerait ni de l'une ni de l'autre des protagonistes, mais du mélange de leurs images »²⁰⁹.

Divers motifs accentuent la correspondance d'Alma avec la persona et d'Elisabet avec l'ombre. En tant que personnage social, Alma est celle qui communique : elle est figurée par sa bouche animée, visible alors que ses yeux sont cachés, par l'ombre d'un chapeau ou des lunettes de soleil (figure 23). Ainsi, lors d'une scène dans le jardin de la villa, Alma masquée de lunettes de soleil, tournée vers une statue immobile et muette, parle à Elisabet qui est hors champ : Alma est la voix tandis que la comédienne est associée à la statue (figure 24). La

²⁰⁶ M.-L. von Franz, *Âme et archétypes*, *op. cit.*, pp. 345-346.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ C. Dorly, entrée « Ombre », in : *Le Vocabulaire de Jung*, *op. cit.*, p. 83.

²⁰⁹ J. Milly, « Le Silence de l'hôte : *Persona* (1965) », in : *Les Images parlantes*, M. Gagnebin (dir.), Seyssel : Champ Vallon, 2005, pp. 152-153.

bouche renversée dans le prologue annonce la parole d'Alma, à la fois comme acte – l'infirmière parle face à la mutique – et pour ce qu'elle signifie – sa verticalité rappelle le sexe féminin, ce qui peut faire écho au récit de l'épisode orgiaque de la plage.

Par ailleurs, à travers son nom de famille qui fait référence à l'oiseleur, Elisabet peut être associée à l'ombre. En effet, le nom Vogler rappelle l'allemand « Vogel » et le suédois « fågel » signifiant « oiseau ». Vogler, patronyme récurrent dans les œuvres bergmaniennes, peut être le nom de celle ou celui qui charme, capture et retient prisonnier. Or, Elisabet charme Alma par son statut de comédienne. L'infirmière remarque notamment :

« Tu es bien plus jolie, mais nous nous ressemblons dans un sens. [...] Toi, tu pourrais devenir moi en un clin d'œil. Mais ton âme serait beaucoup trop grande et déborderait de partout ! »

En outre, la scène de rencontre de nuit, lors de laquelle Elisabet enveloppe de ses cheveux la tête d'Alma, témoigne de l'emprise de la comédienne sur l'infirmière, bien que cette dernière tente par la suite d'y échapper. Alors qu'il fait référence aux oiseaux, le nom Vogler pourrait, par extension, faire écho à Belzébuth, dont le nom provient de « Baal Zebub » et signifie le « maître des mouches », ou encore, suivant la démonologie juive, le « prince des démons »²¹⁰. Silencieuse, le visage souvent dans l'ombre, tantôt de dos ou floue, cachant parfois sa bouche de sa main, Elisabet Vogler est une figure de l'ombre (figure 25). Vêtue de noir dans la majorité des plans du film, elle fait référence au personnage de la mort du *Septième Sceau* et elle boit le sang d'Alma, tel un vampire (figure 26).

Toutefois, les personnages d'Alma et d'Elisabet sont complexes et ambivalents. Si l'infirmière semble très bien correspondre à la persona, elle pourrait aussi personnifier l'ombre, alors qu'Elisabet, *a priori* figure de l'ombre, pourrait incarner la persona. En tant que comédienne, Elisabet est habituée à porter des masques, comme en témoigne son maquillage soutenu lorsqu'elle joue Électre. La docteure explique également que le mutisme dans lequel se mure Elisabet, ni folle ni névrosée, est un nouveau rôle qu'elle joue, comme ceux d'artistes, d'épouse et de mère. Ainsi, bien qu'elle soit « un être fort, qui affirme son dégoût des conventions »²¹¹, Elisabet pourrait incarner la persona. Outre l'hypocrisie dont elle faisait preuve, le mutisme est la seule attitude lui permettant de répondre aux impératifs sociaux, notamment au sujet de l'amour qu'elle porte à son enfant. Malgré le mutisme

²¹⁰ A. Paul, « BEELZEBUL ou BELZEBUTH », in : *Encyclopædia Universalis*, [consulté en ligne le 05/12/2016, URL : http://www.universalis-edu.com.haysend.u-bordeaux3.fr/encyclopedie/beelzebul-belzebuth/#titre-i_80156].

²¹¹ S. Roux, *La Quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman*, op. cit., p. 91.

d'Elisabet, certains éléments sonores peuvent lui offrir un substitut de voix, lui permettant une communication verbale qui rappelle celle d'Alma en tant que persona. Ainsi, le son de la radio peut faire office de voix pour Elisabet, notamment lorsqu'on y entend ces paroles qui lui correspondent si bien : « Nous ne parlons pas... Nous n'écoutons pas... Nous ne comprenons pas ». Pourtant, Elisabet semble écouter Alma, au contraire de cette dernière. Le son de la radio offre alors un signe supplémentaire de la fusion des deux femmes. En outre, la voix d'une comédienne provenant de la retransmission d'une pièce de théâtre à la radio peut être considérée comme une voix de substitution pour Elisabet. Pourtant, le jeu excessif de la comédienne, moquée par les deux femmes, fait écho à la scène lors de laquelle Alma, d'un ton emphatique, demande pardon à Elisabet. Dans les deux scènes, Elisabet réagit par rejet, soit elle supprime la source sonore en changeant de station, soit elle s'en éloigne en prenant la fuite.

D'abord figure de persona, Alma présente aussi des aspects négatifs de l'anima, de la Grande Mère, ou certaines caractéristiques de l'archétype de l'ombre. Alors que la nuit tombe à la fin de la séquence de confessions, l'infirmière raconte « ses secrets les plus sombres et ses désirs inconscients »²¹². La culpabilité exprimée par Alma au sujet de son adultère et de son avortement, considérés comme moralement répréhensibles, témoigne d'un aspect spécifique de l'ombre. Ainsi, les sentiments d'Alma ne sont pas si différents de ceux d'Elisabet. La haine de l'enfant se traduit alors par un anéantissement de celui-ci. Le changement d'état psychologique d'Alma se manifeste lors d'une scène mettant en avant une double violation de la vie privée : celle d'Elisabet par Alma qui lit une lettre qui ne lui est pas adressée, et celle d'Alma par Elisabet qui parle de l'infirmière dans sa lettre. Ainsi, lors de la découverte de la trahison d'Elisabet, le glissement d'Alma vers le pôle négatif de la personnalité de la « psyché-film » est signifié par les mouvements de caméra et l'alternance de plans d'Alma avec des gros plans de la lettre. Jusqu'à l'ouverture du courrier, la caméra accompagne, de manière fluide, le regard et les gestes d'Alma. Lors de l'enchaînement de champs-contrechamps qui suit, la plongée écrasante sur le gros plan de son visage de face, accentue le pressentiment d'une prise de pouvoir de l'ombre (figure 27). La transformation d'Alma est ensuite signifiée par son reflet dans l'eau de la mare, permettant de faire cohabiter deux figures dans un même plan. Un son de gouttes d'eau se fait entendre, rappelant la scène de la

²¹² « ...day turns to night as Alma approaches her darkest secrets and unconscious desires » (D. Fredericksen, *Bergman's Persona*, *op. cit.*, p. 74. Je traduis).

morgue dans le prologue : la lecture de la lettre est alors associée à la mort, accentuant la manifestation de l'émergence de la figure de l'ombre à travers l'incarnation d'Alma.

En tant que figure de l'ombre, l'infirmière feint de pleurer afin de manipuler Elisabet. En outre, le morceau de verre qu'elle laisse volontairement sur le sol afin qu'Elisabet se blesse est aussi une figure d'Alma en tant qu'ombre. Lors de cette scène, la tenue d'Alma, en maillot de bain, suggère qu'elle a récemment plongé dans l'eau, symbole des profondeurs de la psyché²¹³. Son désir de domestiquer cette eau profonde afin d'éteindre le feu du ressentiment, allumé par la trahison d'Elisabet, se manifeste à travers le verre d'eau qu'elle boit. Cependant, cette volonté est vaine et Elisabet se coupe le pied. À la suite de cet événement, le craquement de la persona figurée par Alma est notamment signifié par le craquement de la pellicule qui semble se coincer dans le projecteur avant de prendre feu. Filmée à travers un rideau voilé qu'elle finit par ouvrir, Alma enlève le voile d'illusion que forme la persona. Après un champ-contrechamp avec Elisabet, la pellicule casse alors qu'Alma continue à bouger les yeux, jusqu'à jeter un regard caméra. L'effet spécial matérialise le fait que le vernis craque, bien que la personnalité persiste (figure 28). Ainsi, manifestant le caractère de dissimulation de la persona, la scène renforce également le parallèle entre le dispositif cinématographique et le dispositif psychique : ni l'illusion offerte par le film ni celle de la persona n'est infaillible. Après que la pellicule a brûlé, des images provenant du prologue s'enchaînent : des images du film d'épouvante muet, entrecoupées d'aplats de blanc ; le gros plan d'une main au creux de laquelle est enfoncé un clou ; un œil en gros plan, accompagné d'un zoom sur le blanc du globe oculaire. Ainsi, ce retour aux origines du film manifeste trois états psychiques et physiques : la peur, la douleur et l'aveuglement. Les deux premiers sont liés aux caractéristiques de l'ombre qui alimente les peurs et dont la nature émotionnelle, et donc physique, peut être dangereuse. Lorsqu'elle agit au niveau de la collectivité, Jung la qualifie de « mal absolu »²¹⁴. Après ces images, un plan flou apparaît : un autre rideau s'ouvre dévoilant une silhouette vêtue de noir. Malgré le défaut de mise au point, on reconnaît Elisabet. Après quelques mouvements accompagnés par la caméra, elle regarde la mer par la fenêtre alors qu'un changement de focale effectue la mise au point. À l'extérieur, filmée de face, Elisabet cache le soleil éblouissant : elle fait littéralement de l'ombre. Une fois de plus, le plan témoigne de la prise de contrôle progressive de la « psyché-film » par l'ombre.

²¹³ *Ibid.*, p. 81.

²¹⁴ C. G. Jung, *Aïôn : études sur la phénoménologie du Soi*, op. cit., pp. 22-23.

Enfin, après l'affrontement physique entre les deux femmes, la persona tente de se reconstituer sous la figure d'Alma. Cette dernière se rend dans la salle de bain, passe de l'eau sur son visage et se recoiffe. Ces actions créent un parallèle avec la dynamique psychologique qui est en jeu, puisqu'Alma tente « de restaurer sa persona et de recouvrir son ombre »²¹⁵ : en lavant son visage, elle enlève la saleté ; en pleurant, elle signifie être désolée pour ses actes ; en peignant ses cheveux, elle remet son masque de personnage social.

Ainsi, Alma et Elisabet peuvent chacune personnifier tantôt la persona, tantôt l'ombre. En plus de les associer à ces archétypes, leurs constructions figurales les assimilent l'une à l'autre, tant elles se ressemblent. Certes incarnées par deux actrices différentes, les deux femmes partagent plusieurs motifs et figures. Alma et Elisabet sont filmées de face ou de dos, en gros plans de leurs mains ou de leur visage, de face et de profil (figure 29). Les deux femmes sont des figures dédoublées, parfois par des reflets dans un miroir, parfois par leurs ombres (figure 30). L'une et l'autre sont successivement dépersonnalisées et repersonnalisées au cours du film : filmée en travelling latéral, Alma passe de l'ombre à la lumière lorsqu'elle va rejoindre le mari d'Elisabet (figure 31) ; le visage en gros plan de cette dernière sombre dans l'obscurité alors qu'elle écoute de la musique à la radio (figure 32). La fusion des deux femmes est définitivement signifiée par la figure composée des deux moitiés de visages réunis, bien que les corps et les visages des deux personnages coexistent tout au long du film (figure 6). Tantôt elles se cachent l'une derrière l'autre par la composition de l'image, tantôt elles ne sont que silhouettes identiques. Enfin, selon Aumont, le visage est

« le plus vivant et le plus signifiant de ce que je donne à autrui, et paradoxalement le masque qui permet de ne rien donner à voir, de ne rien donner du tout. À la fois le lieu masqué de la vérité, arrière-visage dont le visage est le masque, et le lieu d'où je vois autrui s'offrant à moi »²¹⁶.

Ainsi, les nombreux gros plans de visages, scindés par la lumière, indiquent le caractère ambigu de chacune des femmes et du film dans son ensemble et tendent à la manifestation extérieure d'un excès : celui de l'une dans l'autre et réciproquement. L'opposition et la fusion des deux femmes en tant que figures archétypales sont mises en évidence à travers certaines scènes et séquences en particulier : la scène de rencontre de nuit entre les deux femmes, la scène de rencontre avec le mari d'Elisabet et le prologue, analysé

²¹⁵ « ...Alma retreats to a bathroom, where she goes through physical acts that parallel the psychological dynamic of simultaneously attempting to restore her persona and putting the lid on her shadow: washing her face (removing the dirt), crying (being sorry for her sins), and combing her hair (putting her mask back into its orderly place of privilege) » (D. Fredericksen, *Bergman's Persona*, *op. cit.*, p. 92. Je traduis).

²¹⁶ J. Aumont, *Du visage au cinéma*, *op. cit.*, p. 14.

dans le chapitre 6. Ces trois extraits mettent en avant la figuration des archétypes à travers les personnages, unis malgré leur opposition. Tout comme les rêves mettent en scène des archétypes personnifiés, les personnages-archétypes peuplent l'espace psychique de la « psyché-film ».

5.3.1.1. Scène de rencontre de nuit entre les deux femmes

La scène²¹⁷ lors de laquelle Elisabet rejoint Alma dans sa chambre se déroule après la longue séquence de confessions de l'infirmière et avant la lecture de la lettre de la comédienne. Cette scène, qui se déroule en deux plans, témoigne de la contamination psychique des deux femmes. Elle annonce le passage de la persona vers l'ombre et manifeste leur fusion.

Allongée dans son lit, Alma se lève et s'approche d'une porte fermée à gauche de l'arrière-plan. Elle est alors dédoublée par son reflet dans un miroir et par son ombre sur le mur. Un son de corne de brume se fait entendre alors qu'Alma pénètre l'autre pièce, disparaît hors vue dans la lumière éblouissante puis revient dans la chambre avec un verre d'eau. Elle boit puis se recouche. Un son de corne de brume se fait de nouveau entendre lorsqu'Elisabet apparaît évanescence depuis la profondeur de champ dans la porte située à droite de l'arrière-plan. Elisabet s'approche d'Alma, accompagnée par un travelling avant. Elle se dirige ensuite vers la porte de gauche, pénètre la pièce lumineuse puis revient vers Alma qui s'éveille. Les deux femmes se rejoignent au centre de la pièce. Le deuxième plan figure les deux femmes qui fusionnent au centre du plan, en regard caméra.

La blancheur et l'éclat d'Elisabet et des pièces du fond contrastent avec l'ombre et le reflet qui dédoublent Alma. Ainsi, Elisabet est dans la lumière alors qu'Alma, jusqu'ici figure de persona, semble glisser vers l'archétype de l'ombre. Le passage de la persona vers l'ombre est aussi signifié par le mouvement de caméra ainsi que par la pénétration, autant par Alma que par Elisabet, de la pièce au fond du plan. La conjonction des opposés se manifeste par la fusion de l'ombre et de la persona, accompagnée du son de corne de brume. Alors qu'Alma refuse l'altérité en buvant de l'eau, Elisabet recouvre l'infirmière de ses cheveux. Ainsi, Elisabet aide Alma à replacer son masque de persona, malgré la tentative de cette dernière de rejeter l'altérité. Le haut de la tête d'Alma cache alors l'œil droit d'Elisabet, manifestant leur unité, également signifiée par leurs tenues identiques. L'infirmière s'empare d'une mèche de

²¹⁷ Time code de l'extrait de *Persona* : 00 : 34 : 37 – 00 : 36 : 44.

cheveux de la comédienne et l'approche de son visage tandis que leurs têtes se déplacent jusqu'à ce que celle d'Alma obstrue totalement celle d'Elisabet. Cette nouvelle figure fusionnée d'Alma et Elisabet disparaît en fondu au noir.

5.3.1.2. Scène de rencontre avec le mari

Bien qu'elle puisse être considérée comme une scène de pur onirisme, la scène²¹⁸ de rencontre avec le mari d'Elisabet manifeste également la fusion des deux femmes, par leur confusion à travers les yeux de l'homme. Les mouvements de caméra témoignent une fois de plus de la fusion entre les deux femmes. Le visage d'Alma est progressivement éclairé au cours du travelling latéral qui l'accompagne alors qu'elle va rejoindre le mari : ce changement de lumière offre un autre signe de rétablissement de la persona. Dans le plan suivant, un panoramique fait entrer Alma dans le plan. Durant la suite de la scène, un zoom avant rapproche Alma et le mari au premier plan et Elisabet au second. Il s'ensuit un gros plan du visage d'Elisabet, puis un zoom arrière laisse apparaître Alma dans l'arrière-plan, alors que le mari est partiellement caché par la comédienne. Ainsi, le retournement d'Elisabet est supposé. Accompagné d'un dépassement de la ligne des 180°, il exacerbe la prise de pouvoir de l'ombre : face caméra et au premier plan, Elisabet a pris la place d'Alma (figure 33).

Ainsi, la composition des plans témoigne de la domination de l'ombre sur la persona. Lorsqu'une voix d'homme prononce le prénom d'Elisabet, Alma se retourne en sursautant, confondue avec la comédienne. Ressemblant à la mort du *Septième Sceau*, Elisabet incarne l'ombre, muette et souvent cachée derrière la persona figurée par Alma (figure 34). Pourtant, Elisabet est bien présente et fait agir Alma, guidant sa main pour caresser le visage du mari. Refusant d'abord d'être prise pour Elisabet, Alma finit par l'accepter. Son attitude envers la comédienne est alors cruelle, signe qu'elle est déjà contaminée par l'ombre. Après cette scène, une ellipse laisse le spectateur imaginer une relation sexuelle entre Alma et le mari d'Elisabet, où « [l]'acte sexuel représente [...] la forme suprême de l'humiliation »²¹⁹. Alma se trouve alors « dans un état de honte et de souffrance psychique »²²⁰ : rappelant l'influence de l'ombre sur le conscient, « [l]a communication est devenue celle [...] de diverses formes de violence »²²¹. Quant au mari, il n'est qu'une idée des deux femmes : d'abord invisible,

²¹⁸ Time code de l'extrait de *Persona* : 01 : 00 : 49 – 01 : 04 : 08.

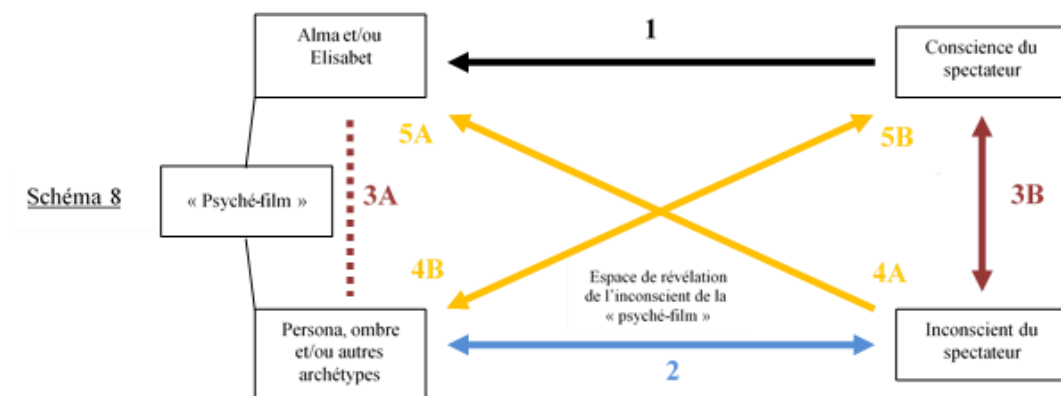
²¹⁹ S. Roux, *La Quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman*, op. cit., p. 93.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

surgissant de l'en deçà du cadre et vêtu de lunettes de soleil, il est ensuite caché derrière l'une ou l'autre des femmes, le visage dissimulé ou de dos.

Les thèmes et figures présentés par les deux femmes de *Persona* encouragent à les interpréter en tant qu'incarnations des archétypes de l'ombre et de la persona. Si un transfert se met en place entre la « psyché-film » et le spectateur, il suppose la projection d'archétypes. La « psyché-film » *Persona*, par son esthétique et ses personnages, pourrait projeter les archétypes de l'ombre et de la persona, sur le spectateur. Bien que les contenus de la « psyché-film » puissent aussi être interprétés comme des objectivations de l'anima ou encore de la Grande Mère, face à la « psyché-film » *Persona*, on pourrait avoir le schéma suivant :



1 : Relation consciente du spectateur avec le film

2 : Relation inconsciente et réciproque entre l'inconscient du spectateur et l'inconscient de la « psyché-film : identifications inconscientes du spectateur aux contenus archétypiques du film, projections de contenus archétypiques du spectateur sur le film et inversement, du film sur le spectateur, introjections de contenus archétypiques du film par le spectateur et inversement, du spectateur par le film

3A : Relation potentielle entre les archétypes de l'inconscient collectif et les personnages (figures et thèmes)

3B : Influences de la conscience du spectateur sur son inconscient et de l'inconscient du spectateur sur son conscient

4A : Absence de relation entre le conscient du film et l'inconscient du spectateur, puisque le film n'a pas de conscient. Projection mécanique des images des personnages

4B : Relation entre le conscient de la psyché du spectateur et l'inconscient de la « psyché-film » : interprétation consciente des personnages en tant qu'archétype par le spectateur

5A : Transfert de contenus inconscients du spectateur sur la « psyché-film » : identifications inconscientes du spectateur aux personnages, projections de contenus archétypiques du spectateur sur les personnages du film, introjections de caractéristiques des personnages du film par le spectateur

5B : Transfert de contenus inconscients de la « psyché-film » sur la psyché du spectateur : projections de contenus archétypiques du film sur la psyché du spectateur

5.3.2. *L'Heure du loup* : la confrontation de l'anima et de l'animus

L'Heure du loup met en scène Johan et Alma Borg, ainsi que quelques autres personnages présentés comme les fantasmes de Johan. Tous ces personnages peuvent être interprétés comme des archétypes personnifiés de l'inconscient collectif. Incarnés par un homme et une femme, Johan et Alma pourraient respectivement représenter l'animus et l'anima, qui « lorsqu'il[s] sont...] inconscient[s] s'exprime[nt] généralement de manière "personnifiée" [...] dans [l]es rêves et [l]es fantasmes »²²². Selon Jung, ces archétypes, correspondant à l'image de l'homme dans la psyché féminine et à l'image de la femme dans la psyché masculine, se manifestent généralement dans les rêves sous les traits respectifs d'un homme et d'une femme. Cependant, il est impensable que seule la femme possède un animus et que seul l'homme ait une anima. En effet, pourquoi une image psychique construite par les relations avec les hommes n'existerait-elle pas chez l'homme et réciproquement, pourquoi la femme ne posséderait-elle pas une image psychique résultant de son expérience des femmes ? Ce sexisme de Jung n'est pas resté inaperçu, comme en témoignent certaines remarques d'Emma Jung et de James Hillman qui expliquent :

« En privant, par définition, la femme de l'anima, "la femme n'a pas d'anima, pas d'âme, mais elle a un animus", la psychologie analytique ne continue-t-elle pas, bon gré, mal gré, une très ancienne tradition, qui est celle de refuser l'âme féminine, et de chasser dans l'ombre les images de cette âme ? Et ceci ne met en rien en doute la réalité de l'ombre de la femme ni la question cruciale de l'esprit, représenté par la figure de l'animus »²²³.

Alors qu'homme et femme peuvent posséder à la fois un animus et une anima, ces deux archétypes pourraient coexister dans la même psyché et influencer « sur le processus psychique, sans tenir compte du sexe »²²⁴. Néanmoins, bien que « [d]e façon paradoxale, l'archétype même du féminin peut lui-même ne pas être féminin »²²⁵, le plus souvent, l'anima se manifeste sous les traits d'une femme. Similairement, l'animus s'objective sous la forme d'un homme. Ainsi, par son prénom et parce qu'elle est enceinte, Alma Borg pourrait figurer l'« archétype de la vie »²²⁶ que constitue l'anima. Muse de Johan qui la dessine au début de leur relation, elle est également protectrice alors qu'elle l'aide à se coucher après qu'il s'est endormi sur la table, ou lorsqu'elle tente de le sauver, lui assurant qu'elle restera près de lui :

²²² V. Thibaudier, *100% Jung, op. cit.*, p. 94.

²²³ E. Jung et J. Hillman, *Anima et Animus, op. cit.*, p. 143.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*, p. 148.

²²⁶ *Ibid.*, p. 143.

« Je ne te laisserai pas malgré la peur. Ils veulent nous détruire. Ils te veulent, toi. Si je suis près de toi, ce sera plus dur. Ils ne me forceront pas à te laisser. Je resterai avec toi... »

Comme tout archétype, l'anima présente un pôle positif et un pôle négatif. Douce, maternelle et protectrice, Alma est à la fois la femme et la mère, bien qu'elle ne soit pas l'amante. Elle fait figure d'anima positive et trouve son aspect négatif dans le personnage de Veronika Vogler. À travers son nom, cette dernière correspond au pôle négatif de l'archétype. Alors qu'elle ressuscite, elle est associée à la mort, notamment parce qu'elle participe à la folie de Johan expliquant qu'il « la suivai[t], l'épiai[t] par jalousie ». Comme Elisabet Vogler était, sous certains aspects, un reflet d'Alma dans *Persona*, Veronica Vogler peut être vue comme le double maléfique d'Alma Borg. Elle représente la femme désirable et diabolique, crainte par Johan. Lorsqu'elle apparaît pour la première fois, ses jambes nues sont d'abord visibles. Elle montre ensuite son sein, présentant un bleu que lui aurait fait Johan, puis enlève sa robe. Lors de sa deuxième apparition, elle est nue sous un linceul. Ainsi, elle est à la fois sexualisée et associée à la violence. Toutefois, elle est vêtue ou recouverte de blanc, comme Alma au cours du dîner, alors que Johan est en noir : les deux femmes sont les pôles opposés et complémentaires d'un même archétype, tandis qu'elles sont opposées à Johan qui pourrait incarner l'animus.

Alors qu'Alma « est l'archétype même de la féminité »²²⁷, dont le pôle négatif est incarné par Veronika, elle est aussi « l'opposé de son mari Johan Borg »²²⁸. Cependant, Johan ne semble pas être une figure d'animus positif²²⁹ tant il présente une attitude destructrice envers tout ce qui l'entoure. Inconstante, la nature changeante de son comportement est accentuée par les ellipses qui visent à témoigner de l'évolution de la relation du couple. Par ailleurs, ses pensées semblent confuses, notamment lorsqu'il présente les dessins de ses fantasmes à Alma, sans raison apparente, poursuivant par une remarque décousue à propos de l'arrivée imminente de l'aube. Parfois agité, il peut aussi faire preuve d'inaction, notamment lorsqu'il s'endort pendant qu'Alma lui parle ou qu'il subit, désœuvré, les assauts verbaux des convives du dîner. Se montrant parfois brutal, Johan peut figurer l'animus négatif dont le « registre est alors celui de la rigidité, de la violence, des opinions péremptoires, des préjugés,

²²⁷ « Alma in *Hour of the Wolf* is the very archetype of femininity. [...] In every respect she is the opposite of her husband Johan Borg. He is the fragmented artist who is gradually brought to break-down by forces from his past, whereas Alma is firmly rooted in the concrete, palpable reality of the present » (M. Bergom-Larsson, *Film in Sweden, Ingmar Bergman and Society, op. cit.*, p. 35. Je traduis).

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Ainsi, Johan ne fait jamais preuve de clarté ni de constance, qui sont des caractéristiques de l'animus positif (voir V. Thibaudier, *100% Jung, op. cit.*, p. 94).

etc. »²³⁰ Ainsi, bien qu'il soit le personnage le plus social du couple, notamment parce qu'il interagit davantage avec les autres personnages, il semble plus proche d'une incarnation de l'ombre que de la persona. S'ils incarnent l'anima et l'animus, les deux personnages, appartenant au même film, pourraient aussi appartenir à la même structure psychique figurée par l'œuvre. En effet, comme Alma et Elisabet dans *Persona*, Alma et Johan sont associés et opposés par la lumière et la composition des plans. Par exemple, lorsque Johan présente ses dessins à Alma, il se tient debout et agité dans l'ombre de l'arrière-plan, alors qu'elle est assise et calme au premier plan, partiellement éclairée. Il se positionne ensuite de profil tandis qu'Alma reste de face (figure 61).

Par ailleurs, Johan et Alma doivent se confronter aux autres personnages qui sont tous des figures d'archétypes négatifs. Parfois, Alma et Johan sont associés figuralement. Alors qu'Alma fait les comptes et que Johan dîne, ils sont assis à une table, elle de face dans l'arrière-plan, lui de profil à la droite du premier plan. Elle penche la tête vers la gauche du cadre quand Johan penche la tête en avant, vers la gauche du cadre. L'espace que laisse Alma est parfaitement rempli par le profil de Johan (figure 62). Parfois, il se penche davantage et cache la tête d'Alma, tandis que son corps est toujours visible, semblant sortir en partie de celui de son mari (figure 63). Lorsque Johan compte les minutes, il est au premier plan de profil à la gauche du plan et Alma est de face dans l'arrière-plan. Les bras de Johan forment une ligne sous le corps d'Alma, marquant un espace dans lequel elle est insérée, tournée vers le visage de Johan, dans une image qui ressemble à un collage. Johan baisse la tête et les deux corps occupent alors la quasi-totalité de l'espace (figure 64). Ainsi, les deux personnages créent une forme unique et fusionnée. Cette association peut apparaître comme la syzygie, c'est-à-dire la symbiose de l'anima et de l'animus, chacun constituant les deux moitiés d'une totalité. Les personnages formeraient alors un couple royal duquel naîtrait l'enfant divin, symbole de l'unité²³¹. Ainsi, l'enfant qu'Alma attend de Johan pourrait être l'archétype de l'enfant intérieur. Mais comme le fils de Johan qui est seulement évoqué, cet enfant n'est pas visible. Seul l'enfant tué par Johan, associé à l'eau comme symbole d'inconscient, offre une incarnation à l'archétype de l'enfant intérieur, autrement connu sous le nom de fripon divin. Alors que son corps est immergé, il est renvoyé dans la profondeur de l'inconscient : plongé dans la mer, son cadavre remonte à la surface avant de couler définitivement. Cette disparition en deux temps trouve un écho dans le film entier : certaines images de l'immersion sont

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ C. G. Jung, *Aïôn : études sur la phénoménologie du Soi*, op. cit., p. 46.

répétées lorsque Johan retrouve Veronika Vogler. Ainsi, l'archétype objectivé par l'enfant se révèle dans le visible, comme il pourrait avoir des influences sur la conscience, avant d'être renvoyé dans l'invisible hors vue, comme il pourrait appartenir à l'inconscient. L'enfant tué offre aussi une visibilité au fils de Johan et à l'enfant à naître : disparaissant dans la mer, il est renvoyé à sa place actuelle, tant l'eau peut représenter le liquide amniotique. Enfin, cet enfant démoniaque peut incarner le fripon divin sous son aspect négatif. Cet archétype, « difficile à définir avec une absolue clarté »²³², est lié au côté obscur de la personnalité car il n'a pas de valeur sociale ou morale, mais il témoigne aussi de sa « capacité de renouvellement »²³³, ce qui est une qualité de l'élément eau dans lequel il disparaît. Alors que le noir et blanc très contrasté participe à la dimension archétypique et donc ambivalente des personnages, l'enfant présente des caractéristiques particulières au fripon divin. D'abord présenté comme supérieur à Johan, l'enfant diabolique semble ensuite le pousser au meurtre, témoignant de sa tendance à la « transgression des limites »²³⁴. Ainsi, on découvre l'enfant perché sur un rocher dans la profondeur de champ, en hauteur par rapport à Johan (figure 65). Au fur et à mesure que la scène²³⁵ avance, après que les deux personnages ont partagé des plans larges ou ont été mis en relation par des champs-contrechamps, l'enfant s'approche de Johan jusqu'au contact physique. Leurs échanges de regards et leurs corps à demi nus créent une tension sexuelle, qui semble provoquée par l'enfant. Il recherche une proximité physique avec Johan, puis s'allonge lascivement sur un rocher, le corps presque nu, fixant l'homme du regard. Cette attitude traduit le caractère lubrique du fripon divin et sa quête de promiscuité²³⁶, c'est-à-dire du « rapprochement sexuel de personnes, contraire à un code moral ou une loi »²³⁷. Furieux, Johan hurle vers l'enfant puis s'en prend physiquement à lui, sur des images silencieuses. Les seuls sons diégétiques sont les cris de l'enfant avant sa mort, insistant sur l'importance du meurtre. Cependant, lorsque l'enfant mord le cou puis la cheville de Johan, la musique extradiégétique souligne ces actes témoignant de la nature hybride du fripon divin, à la fois humaine et animale. En effet, bien qu'il apparaisse sous les traits d'un enfant, ses morsures

²³² « Like obscenity, trickster is ubiquitous, partially hidden, demonized, celebrated, timeless, pleasurable, transgressive, subjective and therefore notoriously difficult to define with absolute clarity » (T. Waddell, *Wild/lives*, *op. cit.*, p. 4. Je traduis).

²³³ B. Vandenbroucke, entrée « Trickster », in : *Dictionnaire Jung*, Paris : Ellipses, 2008, p. 55.

²³⁴ « ...gender/sex transmutation, human/animal hybridity, phallic potency, lust, promiscuity, hunger, profanation, non-fixity, boundary transgression, and the ability to expose the multi-sided nature of the world... » (T. Waddell, *Wild/lives*, *op. cit.*, pp. 6-7. Je traduis).

²³⁵ Time code de l'extrait de *L'Heure du loup* : 00 : 49 : 52 – 00 : 56 : 20.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Promiscuité », [consulté en ligne le 02/07/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/promiscuit%C3%A9>].

sont présentées comme celle d'un serpent, lorsque Johan les justifie auprès d'Alma. Par ailleurs, l'enfant est blanc et opposé à Johan qui remet rapidement sa chemise noire. Arrivant depuis la profondeur de champ, présenté comme un vampire par ses actes de morsure, et représenté en blanc comme Veronika Vogler, l'enfant est associé aux fantasmes morbides de Johan, provenant de son inconscient, lui-même associé à celui d'Alma, voire du film entier (cf. chapitre 3). Ainsi, parce qu'il est présenté comme un fantôme démoniaque et tentateur, l'enfant tué par Johan est une figure de l'archétype du fripon divin.

Outre le garçon diabolique tué par Johan, ce dernier rencontre d'autres archétypes négatifs : un Homme-oiseau, une vieille putain, une femme qui arrache son visage, des femmes qui jacassent, un Homme-araignée, un homosexuel. Lorsqu'il se rend au château à la recherche de Veronika Vogler, Johan affronte ces personnages qu'il a dessinés auparavant. Alors que pour l'homme primitif, les lieux solitaires et déserts ont toujours été hantés de « démons » et autres fantasmes, car la solitude provoque « l'animation de l'atmosphère psychique, qui se substitue au contact perdu avec l'entourage »²³⁸, l'île est un lieu privilégié pour l'apparition de telles créatures. En effet, après l'errance de Johan dans la demeure labyrinthique, Alma explique qu'il est resté dans leur maison, très agité et parlant seul. Ainsi, le château serait un dédoublement de l'espace mental que peut déjà présenter l'espace diégétique qu'est l'île. Tous ces personnages peuvent faire figure de l'ombre qui regroupe entre autres la culpabilité et l'amertume. Contrairement à la persona qui est influencée par la psyché collective tout en semblant être individuelle, l'ombre est individuelle mais agit aussi au niveau de la collectivité. Elle correspond alors à ce que Jung a qualifié de « mal absolu »²³⁹. Dans *L'Heure du loup*, la répétition de la scène du meurtre de l'enfant insiste sur la culpabilité de Johan pour ce geste moralement répréhensible. Effrayants, les convives du dîner alimentent les peurs de Johan, et potentiellement du spectateur. L'ombre collective témoigne de « systèmes de défense » et de « pulsions » qui ne sont pas seulement individuels mais appartiennent aussi « à l'espèce »²⁴⁰ : il s'agit d'« un fond commun qui trouve chez chacun un mode d'expression particulier »²⁴¹. Face à cette objectivation individuelle, le spectateur peut être touché ou non par ce qu'il voit et qui témoigne inévitablement d'une peur trouvant son origine dans le collectif.

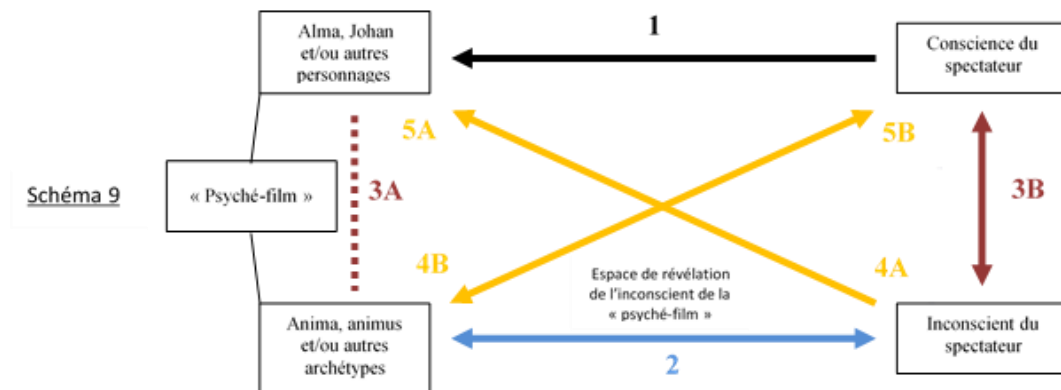
²³⁸ C. G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, op. cit., p. 70.

²³⁹ C. G. Jung, *Aiôn : études sur la phénoménologie du Soi*, op. cit., pp. 22-23

²⁴⁰ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens*, op. cit. p. 194.

²⁴¹ *Ibid.*

Les personnages de *L'Heure du loup* peuvent être interprétés en tant qu'incarnations d'archétypes personnifiés de l'animus, de l'anima et de l'ombre. La « psyché-film » *L'Heure du loup* projetterait ces archétypes sur le spectateur, selon un schéma identique à celui du transfert avec la « psyché-film » *Persona* :



5.3.3. Les figures archétypiques trieriennes

Dans les films réalisés par Lars von Trier, les personnages peuvent aussi être interprétés en tant qu'incarnations d'archétypes objectivés. Ainsi, *Melancholia* peut être analysé comme une « psyché-film » mélancolique mais les deux femmes pourraient aussi être des figures d'anima, deux pôles majoritairement positifs de la Grande Mère, l'un sexuel, l'autre maternel, ou encore des figures d'ombre et de persona. Ainsi, interprété en tant qu'instance psychique suivant l'approche de David Hewison²⁴², le film pourrait renfermer des archétypes incarnés par les différents personnages. Se confrontant à maintes reprises et se contaminant l'une et l'autre, les deux sœurs, dont le comportement évolue dans des directions opposées, peuvent être associées à nombre d'archétypes personnifiés de l'inconscient. Cependant, afin d'illustrer l'idée de la conjonction des opposés, les exemples les plus familiers que sont l'ombre et la persona semblent les plus intelligibles. Claire, plus proche des conventions, pourrait incarner la persona, c'est-à-dire le masque social de la « psyché-film » *Melancholia*. À l'inverse, Justine, plus sombre et défaitiste, pourrait incarner l'ombre. À l'approche de l'apocalypse, la persona serait de plus en plus angoissée par l'appréhension de la fin de toute relation sociale, s'effaçant devant l'ombre qui pourrait alors s'exprimer. Par ailleurs, tandis que le mari, arrogant et rationnel, pourrait être une figure d'animus²⁴³, le fils

²⁴² D. Hewison, « "I thought it might be better now": a clinician's reading of individuation in Von Trier's *Breaking the Waves* », in : *Jung and Films II, op. cit.*, pp. 35-48.

²⁴³ L'animus fait notamment référence à l'intellect et au « *ratio nous* », c'est-à-dire à la raison et à l'intelligence réfléchie (E. Jung et J. Hillman, *Anima et Animus, op. cit.*, p. 143).

serait une figure d'enfant intérieur, c'est-à-dire la part infantile de la « psyché-film », témoignant d'une force régénératrice²⁴⁴.

Dans *Antichrist*, les personnages peuvent être interprétés en tant qu'archétypes de l'anima et de l'animus. En effet, les deux personnages n'ont pas de noms, ce qui accentue leur caractère archétypique : ils sont des matrices collectives sur lesquelles sont projetés des contenus personnels dans leurs formes objectivées. Certes, la femme peut être une figure de Mère Terrible, répandue à la « psyché-film » dans son ensemble, et tous ses éléments peuvent aussi être envisagés comme des figures de l'ombre. Cependant, les personnages semblent particulièrement correspondre aux archétypes de l'anima et de l'animus. Ainsi, l'homme, qui est en relation avec le monde extérieur, notamment à travers le rapport du médecin légiste, est le personnage le plus actif, parfois filmé dans la lumière claire de la fenêtre : il est visuellement associé au penchant positif de la persona. Mais l'homme peut aussi être considéré comme l'animus négatif, notamment lorsqu'il ordonne à la femme de le croire sans le comprendre. Il la somme ainsi d'accorder une confiance aveugle à son rationalisme et à son intelligence qu'il pense bien supérieure à la sienne. Tout au long du film, l'homme impose ses règles et mène le jeu. Toutefois, la femme, qui au cours du film révèle à son mari qu'elle joue un rôle, pourrait également personnifier la persona correspondant au rôle social joué par un individu. Mais elle semble surtout être une incarnation de l'ombre : dans l'obscurité, elle parle peu. En maltraitant son enfant, elle agit à l'opposé de ce qui est socialement acceptable. En outre, au fur et à mesure du film elle est assimilée à une sorcière. Au cours de la scène²⁴⁵ lors de laquelle elle découvre le rapport du médecin légiste avant que l'homme lui montre des photographies de Nic et la confronte, la femme devient menaçante, se tenant debout face à son mari assis, à qui elle pose des questions (figure 83). Elle peut aussi être interprétée en tant que figure d'anima : son attitude est très instinctive, opposée à l'homme qui fait preuve de réflexion, de contenance et ne laisse pas entrevoir ses émotions. Il est rationnel et logique allant jusqu'au ridicule avec ses exercices de psychologie vulgarisée.

Enfin, dans *Nymphomaniac*, outre les figures d'anima et d'animus que peuvent incarner Joe et Seligman en tant que personnages de sexe opposé, et les nombreux autres archétypes figurés par les différents personnages, le spectateur assiste à une variation sur le

²⁴⁴ Leo donne l'énergie à Justine de construire une cabane magique, afin de se protéger de la fin du monde. Bien que l'apocalypse ait manifestement lieu, l'espoir d'une renaissance possible subsiste. En effet, les mythes de fin du monde peuvent correspondre à la fin d'une humanité et non à la fin de l'humanité : la fin d'un monde est alors suivie par l'apparition d'une nouvelle humanité. Eliade remarque que dans de nombreux mythes cosmogoniques primitifs, la naissance et la destruction du monde sont cycliques. (M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963, p. 145).

²⁴⁵ Time code de l'extrait d'*Antichrist*: 1 : 09 : 01 – 1 : 10 : 31

voyage de l'héroïne défini par Maureen Murdock et témoignant du processus d'individuation de la « psyché-film ».

Les archétypes objectivés

À travers leur dimension figurale, les images cinématographiques pourraient révéler un caractère archétypique et ainsi participer au dévoilement de l'inconscient du film, tant la psyché est structurée par les archétypes. Par ailleurs, ajoutée à l'importante dimension psychanalytique de leurs scénarios, la construction thématique des personnages des « psychés-films » accentue leur caractère archétypique. En tant que figures, les personnages pourraient être interprétés comme des archétypes incarnés et objectivés, participant à la constitution de la « psyché-film ». Alors que la figure semble se former dans la rencontre entre les images du film et la psyché du spectateur, le caractère archétypique des personnages pourrait se manifester par un phénomène de transfert au sein de l'expérience spectatorielle. Par définition, les interprétations proposées sont évidemment subjectives : tout archétype peut être sollicité et projeté sur chaque personnage ou contenu du film, en fonction de la rencontre particulière du spectateur avec le film. L'objectivation d'un archétype implique inévitablement une projection personnelle à partir d'une structure collective. Mes interprétations ne sont que des exemples prenant en compte les représentations calculées offertes par les « psychés-films ».

Cette présence d'archétypes objectivés au sein des images et leur rencontre avec la psyché du spectateur pourraient provoquer le processus d'individuation de la « psyché-film », notamment en participant au surgissement de l'inconscient du film. En mesure d'agir les deux parties entrant en jeu dans le transfert, ce processus témoignerait de la dimension physique de ce phénomène, susceptible de provoquer des émotions dans le corps du spectateur.

Chapitre 6. Le transfert agissant

Une nuit, sur le prélude du premier acte de *Tristan et Isolde*, Claire découvre Justine nue, au clair de *Melancholia*, allongée sur un rocher au bord de l'eau, entourée de végétation. La fusion du corps féminin avec les éléments pourrait illustrer le processus d'individuation, alors que la planète ronde ferait figure de mandala, symbole du Soi. Par ailleurs, le corps voluptueux de Justine est en mesure d'exciter les sens du spectateur, bouleversé par les émotions de ces images qui pourraient aussi le sidérer tant elles associent le corps de la femme et l'astre bleu. À travers cette courte scène, *Melancholia* révèle son inconscient mélancolique, tout en témoignant de la nature accablante des images archétypiques, qui pourraient émouvoir le spectateur, par un phénomène de transfert. L'inconscient du film se révélerait alors dans les images cinématographiques, à travers leur dimension figurale qui présente des similitudes avec les notions d'archétypes et de symboles.

Alors que la figure survient lorsque l'image impressionne le spectateur, les figures archétypiques qu'incarnent les personnages peuvent surgir par un phénomène de transfert, tout en témoignant de la présence d'archétypes au sein des images. Cette rencontre transférentielle entre l'inconscient du film et le spectateur pourrait aussi être agissante, à la fois pour le film et pour le spectateur. En effet, Jung explique que dans le transfert, l'analyste et l'analysant sont tous les deux affectés : le spectateur pourrait être bouleversé physiquement par la rencontre avec la « psyché-film » et son inconscient. Cependant, il est difficile d'envisager une telle altération du film par le spectateur. Celle-là pourrait néanmoins s'imposer à travers le processus d'individuation du film, participant au dévoilement de son inconscient et de son évolution. En psychanalyse jungienne, la reconnaissance et le retrait des projections qui se mettent en place dans le transfert ouvrent la voie au processus d'individuation²⁴⁶. Correspondant au mouvement interne tendant vers l'unité, ce processus peut être représenté au sein des « psychés-films » et se mettre en place dans la rencontre avec la psyché du spectateur, par un phénomène de transfert. La rencontre des images archétypiques accablantes formant l'inconscient du film et de la psyché du spectateur pourrait aussi provoquer des émotions dans le corps du spectateur. Cette dimension physique du transfert suppose de considérer la relation d'incorporation qui pourrait se mettre en place dans la manifestation de ce phénomène au sein de l'expérience spectatorielle.

²⁴⁶ J. Kirsch, entrée « Transfert (psychologie analytique) », in : *Dictionnaire international de la psychanalyse. Concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions, op. cit.*, p. 1747.

6.1. Le processus d'individuation de la « psyché-film »

Soulignant la conjonction des opposés au sein des images, les analyses thématiques et figurales des « psychés-films » peuvent révéler la mise en place d'un processus d'individuation propre aux œuvres. Ce processus correspond à l'intégration des contenus psychiques, par laquelle un être « devient un “in-dividu”, c'est-à-dire un être unique, entier autonome »²⁴⁷. Le processus d'individuation a pour but de

« rendre conscientes [d]es composantes essentielles [...de la psyché...]; de les différencier et de les développer afin que leur puissance archétype s'intègre harmonieusement à la psyché individuelle. Ce processus d'individuation qui engage la personnalité tout entière ne trouve d'ailleurs son véritable accomplissement que dans ce qu'on appelle la conjunctio oppositorum, la conjonction des contraires »²⁴⁸.

Dans *Melancholia*, par exemple, les événements et les images, témoignant d'une conjonction d'opposés, rendraient compte de ce processus d'individuation par lequel un individu devient « une unité autonome et indivisible, une totalité »²⁴⁹ et qui consiste « à faire la synthèse du conscient et de l'inconscient »²⁵⁰. Au sein de *Melancholia*, la conjonction des opposés se traduit notamment par le traitement esthétique de l'œuvre, la mise en image des quatre éléments – c'est-à-dire l'eau, le feu, la terre et le vent –, le caractère de chacune des sœurs et la collision des deux planètes. Les images du film présentent deux styles visuels très différents : la caméra portée et très mobile, en particulier durant la première partie, rappelle l'esthétique revendiquée par le manifeste du Dogme 95, alors que certaines images très stylisées s'en éloignent, notamment par leurs couleurs saturées, le traitement lumineux en clair-obscur, les effets spéciaux, le ralentissement de la vitesse de défilement, etc. Liés à un temps cosmogonique et projetant l'œuvre en dehors du temps tangible dans un temps pouvant faire référence à celui de l'inconscient collectif, les quatre éléments positionnent le spectateur en témoin d'événements qui ont lieu *in illo tempore* et sont perdus depuis longtemps. Par ailleurs, leur utilisation dans les processus alchimiques, sur lesquels se base Jung afin de mettre en place sa théorie du transfert et de l'individuation, favorise l'interprétation de leur présence dans les images de la « psyché-film », précisément comme un signe d'individuation.

²⁴⁷ V. Thibaudier, *100% Jung*, op. cit., p. 128.

²⁴⁸ E. Jung et J. Hillman, *Anima et Animus*, op. cit., p. 9.

²⁴⁹ C.G. Jung, *La Guérison psychologique*, op. cit., p. 259.

²⁵⁰ C. G. Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 500.

En effet, Jung établit un parallèle entre le processus de transformation psychique que subit un individu et la métaphore alchimique :

« Je retrouvai ainsi enfin le sol qui avait été la base de mes propres expériences durant les années 1913 à 1917 ; car le processus par lequel j'étais alors passé correspondait au processus de métamorphose alchimique »²⁵¹.

La pratique de l'alchimie cherche à comprendre la composition des choses, au moyen des quatre éléments, regroupés en couples d'opposés – l'air et la terre ; l'eau et le feu – qui forment un tout unifié. Les éléments correspondent aux différents états de la transformation de la matière. Les différentes étapes du processus d'individuation correspondent aux étapes de l'œuvre alchimique, s'apparentant à un voyage initiatique. Les transformations psychiques subies par l'individu tout au long de son existence visent à accéder à la totalité : divisé à travers la séparation des opposés au sein de son inconscient, le sujet tend à devenir un individu, par une conjonction de ces contraires. La première étape consiste à affronter son ombre et correspond à la *nigredo*, autrement dit l'œuvre au noir des alchimistes. Ensuite, le sujet doit assimiler cette ombre qui n'est désormais plus considérée comme négative : il s'agit de l'*albedo*, soit l'œuvre au blanc. Puis, il rencontre l'archétype sexuel de son inconscient, anima ou animus, dans une phase nommée *citrinitas*, c'est-à-dire l'œuvre au jaune. Enfin, l'individu rencontre l'archétype du Soi, archétype lumière, ni féminin, ni masculin. Cette dernière étape correspond à l'œuvre au rouge, nommée *rubedo*.

Se confrontant à maintes reprises et se contaminant l'une l'autre, les deux sœurs de *Melancholia*, dont le comportement évolue dans des directions opposées, peuvent être associées à des archétypes personnifiés de l'inconscient (cf. chapitre 5). La conjonction des opposés a également lieu à travers la collision astrale dont l'impact peut être considéré comme la fusion de la Terre et de Melancholia²⁵². Le spectateur assiste non pas à une destruction mais à la fin d'une distinction. Cette fusion n'est pas sans rappeler les propos de Jung expliquant que le secret de l'art (*arcanum artis*) est la conjonction du soleil et de la lune, permettant alors la création d'une œuvre originale²⁵³. L'atmosphère de jour polaire qui règne dans *Melancholia*, donnant l'impression d'une éclipse infinie, ainsi que la conjonction des deux planètes par leur fusion, offrent la possibilité de l'apparition d'une création nouvelle,

²⁵¹ C. G. Jung, « Ma vie ». *Souvenirs, rêves et pensées, op. cit.*, p. 336.

²⁵² O. Beuvelet, « *Melancholia* : le film est un rêve déplié... », in : *Lucid Dreams*, 2011. [consulté en ligne le 03/07/2015, URL : <http://culturevisuelle.org/luciddreams/archives/249>].

²⁵³ C. G. Jung, *Psychologie du transfert, op. cit.*

telle une totalité résultant d'un processus d'individuation alors considéré comme une renaissance.

Par ailleurs, le processus d'individuation se met en place grâce à l'archétype du Soi qui en est également la visée puisqu'il correspond au principe de la totalité. En effet, pour Jung,

« le centre de la vie psychique de l'homme n'est pas uniquement son moi conscient auquel il s'identifie habituellement, mais [...] sa psyché, dans sa totalité, est régie par un centre distinct [...] appelé le Soi. Ce quelque chose qui, par nature, dépasse et englobe notre conscience ne nous est guère perceptible directement, mais ne cesse de se manifester dans la psyché inconsciente sous forme de symboles »²⁵⁴.

Les symboles du Soi les plus courants sont les mandalas, cercles ou carrés divisés en quatre ou en des multiples de quatre. Lorsqu'ils se manifestent dans les rêves ou les images de création artistique, les mandalas sont des objectivations du Soi, archétype de la totalité, dont les manifestations témoignent du processus d'individuation. La conjonction des opposés peut être figurée au sein des images. Outre les conjonctions visualisées témoignant de la possibilité de la mise en place d'un processus d'individuation, les symboles du Soi se forment à l'aide du figural : au sein de l'image, « [l]a relation du mot à la chose, ou à l'autre que soi, ne relève plus de la stricte *signification*, mais bien d'un mouvement de *désignation* »²⁵⁵, comme le processus d'individuation est un « élan vital, biologique et psychique, une dynamique inconsciente »²⁵⁶. Au-delà et en deçà de la représentation, ces mouvements, inhérents au cinéma mais également résultats de choix esthétiques, donnent forme au Soi du film, unifiant et engendrant tous les autres éléments. Alors que Vancheri remarque qu'au cinéma, l'« événement se loge donc dans le mouvement par lequel un motif se rend sensible, une image se remplit ou se vide, des figures font l'épreuve de durées inégales »²⁵⁷, les mouvements de caméra pourraient témoigner du processus d'individuation du film et ainsi figurer le Soi qui « englobe conscient *et* inconscient »²⁵⁸, tant ils sont directement visibles tout en dévoilant l'invisible.

Les travellings circulaires et les panoramiques de la séquence du dîner de *L'Heure du loup* pourraient témoigner du processus d'individuation de la « psyché-film », à la fois parce

²⁵⁴ M.L. von Franz, *Âme et archétypes*, op. cit., p. 145.

²⁵⁵ O. Schefer, *Qu'est-ce que le figural*, op. cit., p. 917.

²⁵⁶ A. Agnel, entrée « Individuation », in : *Le Vocabulaire de Jung*, op. cit., p. 72.

²⁵⁷ L. Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, op. cit., p. 12.

²⁵⁸ V. Thibaudier, *100% Jung*, op. cit., p. 121.

qu'ils figurent des formes rondes, rappelant ainsi les mandalas²⁵⁹, et parce qu'ils assimilent les personnages entre eux et à différents archétypes de la psyché (cf. chapitre 5). Des représentations de formes rondes se retrouvent au sein des images, notamment figurées par le soleil couchant ou les allumettes craquées (figure 66), mettant aussi en évidence les changements de lumière à vue comme possible conjonction d'opposés, ombre et lumière. En effet, l'ombre tient une place importante dans le processus d'individuation car « [l]orsqu'elle peut être reliée au moi et devient donc une “expérience intérieure non projetée”, elle [...en...] constitue “le premier pas...” »²⁶⁰. Ce type de changement de lumière à vue structure également *Persona*, où il trouve son acmé dans le prologue, alors qu'un disque de lumière blanche laisse place au miroitement de l'image de l'obturateur (figure 35).

Outre les formes rondes tel le tambour de la machine à laver du prologue d'*Antichrist* et le visage rond de Justine, faisant écho à la forme de la planète dans *Melancholia*, les mouvements d'appareil de Lars von Trier, peuvent témoigner du processus d'individuation des « psychés-films ». Verticaux et horizontaux, ces mouvements forment des croix. Or, « le symbole de la croix, avec sa charge de souffrance et de mort [...] représente le chemin et le but »²⁶¹ du processus d'individuation. En effet, la crucifixion du Christ, entre les deux larrons, est le symbole du développement de la conscience, qui suppose « la crucifixion du moi, c'est-à-dire sa suspension torturante entre des opposés inséparables »²⁶². Ainsi, les mouvements de caméra formant des croix ne sont pas seulement des rééditions de mouvements significatifs d'une métaphysique tarkovskienne, mais ils sont aussi des signes du processus d'individuation de la « psyché-film ». Ils lient les différents éléments des images en permettant le passage de l'invisible au visible pour des éléments hors champ, les intégrant ainsi de manière fluide à l'espace accessible du film.

Ainsi, les cercles bergmaniens ou les croix trieriennes s'imposent comme signes d'un processus d'individuation des « psychés-films ». Ces mouvements de caméra rendent encore plus manifeste le mouvement inhérent au cinéma, qui semble donc à même de provoquer le processus d'individuation, participant au devenir psychique du film. En plus de la fusion des personnages incarnant des archétypes et participant ainsi à la constitution de la « psyché-film », ce processus d'individuation peut se manifester au sein des films à travers trois éléments remarquables : la mise en place de schémas narratifs communs à nombre de films et

²⁵⁹ Le terme « mandala » est un terme sanskrit signifiant cercle.

²⁶⁰ A. Agnel, entrée « Individuation », in : *Le Vocabulaire de Jung*, op. cit., p. 72.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² C. G. Jung, *Aïôn : études sur la phénoménologie du Soi*, op. cit., p. 59.

qui témoignent d'une initiation ; des variations plus précises sur des mythes qui font appel à l'inconscient collectif ; la conjonction des opposés inhérente au cinéma à travers le miroitement des images. Ainsi, *Nymphomaniac* offre un exemple de parcours initiatique établi sur le modèle du voyage de l'héroïne présenté par Maureen Murdock. *L'Heure du loup* propose une séquence initiatique influencée par *La Flûte enchantée* de Mozart. Enfin, le prologue de *Persona* exacerbe le miroitement de l'image cinématographique tout en annonçant le processus d'individuation de la « psyché-film ». Par ailleurs, au-delà de sa représentation, le processus d'individuation d'un film pourrait avoir lieu dans le corps et la psyché du spectateur : ce dernier offre ses contenus psychiques au film alors agi par la rencontre.

6.1.1. *Joe's Journey* : le voyage de l'héroïne de *Nymphomaniac*

En 1949, dans *Le Héros aux mille visages*, Joseph Campbell affirme que tous les mythes sont structurés sur les mêmes schémas archétypiques. Avec son concept de monomythe ou le voyage du héros (*Hero's Journey*), il propose une base de narratologie permettant de mettre en place le voyage initiatique typique du héros, à travers douze étapes. Ce monomythe est présenté comme un modèle pour le développement psychologique et spirituel de l'individu. Le concept a été repris par Christopher Vogler dans son *Guide du scénariste*. En réponse à ce monomythe malheureusement destiné aux seuls héros de sexe masculin, Maureen Murdock en écrit une version féminine en 1990, intitulée *The Heroine's Journey : Woman's Quest for Wholeness*. Selon Campbell, « les femmes n'ont pas besoin de faire le voyage »²⁶³ : « [d]ans toute la tradition mythologique, la femme est là. Tout ce qu'elle a à faire, c'est de se rendre compte qu'elle est l'endroit que les gens essaient d'atteindre »²⁶⁴. Murdock propose néanmoins un voyage de l'héroïne, en dix étapes. Ces dernières « incorporent des aspects du voyage du héros », mais « le développement spirituel de la femme » doit aussi « guérir la division interne entre la femme et sa nature féminine »²⁶⁵. Les

²⁶³ « ...women don't need to make the journey » (M. Murdock, *The Heroine's Journey. Woman's Quest for Wholeness*, Boston, Londres : Shambhala, 1990, p. 2. Je traduis).

²⁶⁴ « In the whole mythological tradition the woman is there. All she has to do is to realize that she's the place that people are trying to get to » (J. Campbell, interview with M. Murdock, New York, 15 September 1981. Je traduis).

²⁶⁵ « I knew that the stages of the heroine's journey incorporated aspects of the journey of the hero, but I felt that the focus of female spiritual development was to heal the internal split between woman and her feminine nature » M. Murdock, *The Heroine's Journey. Woman's Quest for Wholeness, op. cit.*, p. 2. Je traduis).

différents événements vécus et racontés par Joe dans *Nymphomaniac* correspondent au modèle narratif mis en place à partir du travail de Murdock. Les dix étapes ne se déroulent pas nécessairement dans l'ordre présenté par l'auteure, d'autant moins que Joe relate des événements à travers des flash-back n'apparaissant pas dans un ordre chronologique entre eux. La variation sur le voyage de l'héroïne comme schéma narratif témoigne du processus d'individuation de la « psyché-film » *Nymphomaniac*, à travers le parcours initiatique de Joe. En effet, le processus d'individuation consiste en la confrontation avec l'inconscient afin d'atteindre la conjonction des contraires. Au cours du voyage, l'héroïne est en quête de reconnaissance et de succès dans la culture patriarcale. Elle éprouve alors une mort spirituelle et doit se tourner vers son inconscient afin de retrouver le pouvoir du féminin. Cette confrontation avec son inconscient implique une union des opposés consistant en une réunion du féminin et du masculin, afin d'exister au-delà de la dualité.

6.1.1.1. Séparation du féminin

Le voyage de l'héroïne débute par une séparation avec les valeurs féminines, consistant en une séparation de la femme avec la mère, notamment par un rejet du corps féminin. Murdock explique que

« [l]e voyage commence avec la lutte de l'héroïne pour se séparer à la fois physiquement et psychologiquement de sa propre mère et de l'archétype de la mère, qui a une prise encore plus grande »²⁶⁶.

Dans *Nymphomaniac*, cette séparation avec le féminin se manifeste à travers divers éléments et scènes éloignés. Définie par Joe en termes de *cold bitch*, sa mère est présentée comme une femme distante ne lui apportant ni amour ni soutien. Sa sévérité se traduit par sa tenue vestimentaire stricte et par son attitude, notamment lorsqu'elle est satisfaite par l'échec de sa fille qui abandonne ses études de médecine. Par ailleurs, la séparation avec le corps de la mère est rendue manifeste par la disparition physique de la mère de Joe, qui n'apparaît plus dans le film après la mort du père. Le rejet du corps maternel se traduit également à travers le refus de la maternité par Joe qui rejette son enfant, puis par son avortement, découlant d'une

²⁶⁶ « The journey begins with the heroine's struggle to separate both physically and psychologically from her own mother and from the mother archetype, which has an even greater hold » (*Ibid.*, p. 17. Je traduis).

négligence totale de l'éventualité d'une grossesse²⁶⁷ et par les scènes de sadomasochisme, qui peuvent être interprétées comme un rejet du corps féminin. Le mépris de la féminité est aussi signifié par sa recherche d'emploi. Joe pense pouvoir être secrétaire sans compétences particulières : elle est alors moquée par une autre secrétaire et néanmoins embauchée par un homme qui la trouve physiquement attirante. Cette première étape entraîne une relation particulière avec le masculin. Alors que Murdock remarque que « [n]otre société est androcentrée : elle voit le monde dans une perspective masculine »²⁶⁸, elle ajoute que la relation conflictuelle avec la mère s'accompagne souvent d'une identification au masculin, notamment véhiculé par la figure du père : en rejetant le féminin, Joe s'identifie aussi au masculin.

6.1.1.2. Identification avec le masculin

La deuxième étape proposée par Murdock consiste en l'identification de l'héroïne avec le masculin patriarcal extérieur, dont la force est le pouvoir, et non avec les qualités associées au masculin dans l'inconscient, selon la psychologie jungienne. Cette identification se fait au détriment de la mère et par le rejet de ce qui est culturellement associé au féminin, considéré comme « passif, manipulateur, ou non productif »²⁶⁹. Entretenant « une relation puissante, positive avec son père, probablement en excluant sa mère »²⁷⁰, Joe est rapidement présentée comme une fille à papa. S'identifiant au masculin à travers la figure de son père médecin, elle entreprend des études de médecine avant de devenir recouvreuse de dettes, pratiquant alors un travail violent qui demande une grande force psychologique et physique, culturellement associée au masculin. Outre sa relation fusionnelle avec son père idéalisé, elle adopte une attitude agressive pouvant être définie de masculine vis-à-vis de la sexualité, qu'elle définit comme sa force. Afin de plaire aux hommes, il lui arrive de s'abêtir ou de se saboter elle-même, acceptant la position sociale que lui impose sa condition de femme. Ainsi, elle prétend ne pas se souvenir de ce que son père lui a appris concernant les arbres, afin qu'il puisse répéter avec plaisir ses histoires didactiques. En outre, elle feint de ne plus savoir faire

²⁶⁷ Durant la période précédant son avortement, Joe ne prend plus de contraception, expliquant que c'est « à cause de [s]on angoisse de tomber enceinte qu[elle] ne prenai[t] pas la pilule ». Ce à quoi Seligman répond qu'il comprend, ajoutant : « Vous aviez si peur d'être enceinte que vous refouliez cette éventualité. Vous ne supportiez même pas la vue des pilules ».

²⁶⁸ « Our society is androcentric: it sees the world from a mal perspective », (M. Murdock, *The Heroine's Journey. Woman's Quest for Wholeness, op. cit.*, p. 13. Je traduis).

²⁶⁹ « ...the feminine as defined as passive, manipulative, or nonproductive » (*Ibid.*, p. 6. Je traduis).

²⁷⁰ « the daughter with a powerful, positive relationship with her father, probably to the exclusion of her mother » (*Ibid.*, p. 29. Je traduis).

de créneaux dans le but d'attirer l'attention de Jérôme, qu'elle avait auparavant mouché par sa maîtrise de la conduite. Elle finit néanmoins par « comprendre comment son identification totale aux valeurs masculines ont affecté sa conception d'elle-même en tant que femme et comment elle a dévalué les autres femmes »²⁷¹ : l'initiation peut alors commencer.

6.1.1.3. La route des épreuves

La troisième étape relevée par Murdock correspond à la route des épreuves. L'héroïne part à la recherche d'elle-même, traversant le seuil vers son inconscient où elle confronte les ogres et les dragons afin de surmonter le mythe de la dépendance, de l'infériorité féminine et celui de l'amour romantique. Cette phase est pleine d'embûches professionnelles et personnelles, auxquelles l'héroïne doit faire face parce qu'elle est une femme. En effet, en tant que femme, l'héroïne est encouragée, *a priori*, à faire preuve de dépendance à l'autre masculin, tout en ignorant ses propres besoins. Elle va devoir dépasser l'idée préconçue selon laquelle sa vie est complétée par l'autre, qui est seul capable de réaliser son destin. Cette étape est difficile car

« [I]es dragons qui protègent jalousement le mythe de la dépendance, le mythe de l'infériorité féminine, et le mythe de l'amour romantique sont des adversaires redoutables. Ce n'est pas un voyage pour les lâches, il faut un immense courage pour sonder les profondeurs de quelqu'un »²⁷².

Dans *Nymphomaniac*, Joe est toujours entourée d'hommes qui pensent connaître davantage ses propres besoins et ce qui est bon pour elle. Lorsqu'elle vit avec Jérôme, elle est dépendante de lui financièrement et admet avoir vécu dans un « confort domestique reposant ». Elle doit donc le quitter afin d'obtenir sa liberté économique, mais elle travaille alors comme recouvreuse de dettes pour un homme puissant, nommé L. Après avoir vécu sa sexualité de manière très libre, elle passe par une relation de domination sexuelle avec K, certes recherchée par elle-même. Ainsi, l'héroïne Joe « sera tentée par les jeux du sexe et de la manipulation, déguisés en exigences de pouvoir, de réussite et d'amour »²⁷³. Avant qu'elle ne partage sa vie avec Jérôme dans une illusion de réussite, elle fréquente de nombreux hommes.

²⁷¹ « ... to understand how her total identification with masculine values affected her concept of herself as a woman and how she devalued other women » (*Ibid.*, p. 16. Je traduis).

²⁷² « The dragons that jealously guard the myth of dependency, the myth of female inferiority, and the myth of romantic love are fearsome opponents. This is not a journey for cowards, it takes enormous courage to plumb one's depths » (*Ibid.*, p. 48. Je traduis).

²⁷³ « She will be tempted by games of sex and manipulation disguised as requirements for power, achievement, and love » (*Ibid.*, p. 48. Je traduis).

Elle ment au mari de Mme H afin de se débarrasser de lui, mais l'homme est persuadé qu'elle a besoin de lui au point de décider de quitter femme et enfants pour elle. Elle doit alors dépasser le mythe de la dépendance et de l'amour romantique, notamment à travers sa recherche de multiples partenaires sexuels et de sadomasochisme. En tant qu'héroïne, « [s]a tâche est de prendre l'épée de sa vérité, de trouver le son de sa voix et de choisir le chemin de sa destinée »²⁷⁴. Désormais confiante, Joe réagit agressivement lorsque Seligman la prend en pitié, lui commandant de ne pas l'appeler « ma petite chérie »²⁷⁵. Seligman est le premier et seul ami de Joe. Toutefois, en plus de son écoute, dans une forme de dialogue socratique avec Joe, il ne peut s'empêcher de faire preuve d'une compassion condescendante. Il incarne une position masculine empreinte d'un sentiment de supériorité qui se traduit par son érudition. Face à la décision de Joe de se débarrasser de sa sexualité et d'y résister « envers et contre tout », Seligman tente néanmoins de coucher avec elle, prétextant, malgré son refus, qu'elle a « baisé des milliers d'hommes ». Ainsi, derrière ses raisonnements très argumentés, l'homme encourage Joe à s'intégrer au sein d'une culture dans laquelle règne la suprématie masculine, allant jusqu'à justifier sa tentative de viol. Enfin, cette étape est symbolisée par le mythe de Psyché et d'Éros : Psyché subit des épreuves qu'elle surmonte en faisant l'expérience de l'amour, après une étape de mort puis de renaissance. Après que son amie B lui révèle que « l'ingrédient secret du sexe, c'est l'amour », Joe retrouve Jérôme dont elle tombe amoureuse. Bien qu'elle le perde dans un premier temps, elle finit par vivre avec lui. Mais leurs retrouvailles s'accompagnent d'une perte de sensations sexuelles pour Joe s'exclamant trois fois, avec désespoir : « Je ne sens plus rien ». L'amour est inévitablement accompagné d'une perte. Cependant, alors que Psyché et Éros se retrouvent et donnent naissance à Volupté, la rencontre entre corps et esprit, l'enfant de Joe et Jérôme est prénommé Marcel, en référence au dieu romain de la guerre, Mars. Certes résultat d'une relation amoureuse, cet enfant est pourtant, selon Seligman, un présage satanique : Marcel semble rire lors de sa naissance, à l'instar de Cham, le fils de Noé dont la venue au monde est décrite par Thomas Mann dans *Docteur Faust*.

²⁷⁴ « Her task is to take the sword of *her* truth, find the sound of *her* voice, and it chooses the path of *her* destiny » (*Ibid.*, p. 47. Je traduis).

²⁷⁵ « Don't little Darling me ».

6.1.1.4. La bénédiction illusoire du succès

Alors qu'elle s'est identifiée au masculin afin d'obtenir un succès professionnel et personnel face aux hommes, l'héroïne a oublié d'écouter son inconscient. Elle ressent alors un sentiment d'oppression, sans en comprendre la source. Bien qu'elle ne travaille pas durant la période de vie commune avec Jérôme et leur enfant, cette étape de la vie de Joe peut être rapprochée de la quatrième étape du voyage de l'héroïne. Pourtant, c'est Jérôme qui la pousse à avoir des rapports sexuels avec d'autres hommes, parce qu'il ne se sent pas à la hauteur pour la combler. Joe entame alors une quête assoiffée de sensations toujours plus fortes, jusqu'à abandonner son enfant pour se rendre dans un cabinet sadomasochiste.

6.1.1.5. Les femmes fortes peuvent dire non

Lors de la cinquième étape du voyage, l'héroïne se détache d'un mode de vie connu pour découvrir l'inconnu. Il s'agit souvent de dire non au patriarcat. Dans *Nymphomaniac*, Joe prend des décisions qui lui valent un mauvais jugement de la part de Jérôme ou d'autres femmes. Lorsqu'elle abandonne son fils pour mener la vie qui lui correspond davantage, structurée par sa nymphomanie, elle agit d'une façon moralement répréhensible. Pourtant, comme le remarque Seligman, si un homme avait mené la vie qu'elle a menée, et qu'il avait notamment abandonné sa femme et son enfant, il n'aurait pas été aussi mal jugé :

« Vous êtes un être humain qui revendique son droit, bien plus, vous êtes une femme qui revendique son droit. [...] Si deux hommes déambulaient dans un train en quête de femmes, pensez-vous que quelqu'un hausserait un sourcil ? Ou si un homme avait mené la même vie que vous ? Et l'histoire de Mme H aurait été extrêmement banale si vous aviez été un homme et que votre conquête avait été une femme. Quand un homme quitte ses enfants à cause de son désir, on l'accepte, mais comme femme, vous avez porté le poids d'une culpabilité qui ne pouvait pas être allégée. Votre avortement était légal, mais surtout, c'était une punition que vous vous infligiez. En somme, tout le blâme et la culpabilité pesaient trop lourd sur vous, vous avez réagi agressivement, comme un homme je dirais. Vous avez rendu les coups. Vous avez lutté contre le sexe qui a opprimé, mutilé et tué, vous et des milliards de femmes, au nom de la religion ou de la morale, ou de Dieu sait quoi ».

6.1.1.6. L'initiation et la descente vers la déesse

L'étape de l'initiation à proprement parler et une étape sombre de destruction lors de laquelle l'héroïne a un fort sentiment de perte d'identité : « [e]lle se sent abandonnée »²⁷⁶, comme Joe à la mort de son père, figure masculine de référence, ou lorsque Jérôme, dont elle est amoureuse, s'enfuit avec une autre femme. La nymphomanie de Joe témoigne de son initiation : tout le film pourrait alors correspondre à cette étape. Cependant, la narration est structurée de diverses phases initiatiques plus précises. Lors de son premier orgasme spontané sur la montagne, Joe rencontre les images archétypiques de la Putain de Babylone et de Valeria Messalina. Elle se confronte ainsi à son inconscient et en sort transformée. Alors qu'elle perd toute sensation sexuelle, elle doit ensuite vivre des expériences extrêmes afin de retrouver ce qui la caractérise, à savoir le plaisir provoqué par son addiction. Elle pratique alors le sadomasochisme et finit par utiliser ces compétences dans le domaine professionnel. Alors que durant cette étape, « [l]a boue et les arbres deviennent ses compagnons »²⁷⁷, Joe, qui aime les promenades en forêt et au parc, part à la recherche de son « âme-arbre », représentant son identité profonde : seule, elle part à la rencontre de son inconscient, ressentant « le besoin de se sortir du “royaume masculin“ pendant cette période d'isolement volontaire »²⁷⁸. En effet, selon son père, en hiver, ce sont les âmes des arbres que l'on voit. Elles ressemblent à des âmes humaines, « des âmes tortueuses, des âmes normales, des âmes folles, selon le genre de vie que mènent les êtres humains ».

6.1.1.7. Le désir urgent de se reconnecter avec le féminin

La septième étape correspond à la descente de l'héroïne vers les profondeurs de son inconscient. Elle doit alors se dépouiller de ses oripeaux, signes illusoire de pouvoir et de réussite. Elle ressent un grand chagrin qu'elle doit accepter et surmonter. Elle peut enfin renaître à travers sa créativité. Lors du chapitre intitulé « L'Église d'Orient et d'Occident », correspondant au passage d'une période de bonheur à une période de souffrance, Joe se trouve dépouillée de tout ce qu'elle avait. Elle débute ensuite une activité professionnelle illégale, celle de recouvreur de dettes, qui suppose de faire appel à ses expériences passées ainsi qu'à

²⁷⁶ « She feels abandoned » (M. Murdock, *The Heroine's Journey. Woman's Quest for Wholeness*, op. cit., p. 88. Je traduis).

²⁷⁷ « The mud and the trees become her companions » (*Ibid.* Je traduis).

²⁷⁸ « ...the need to remove themselves from the “male realm” during this period of voluntary isolation » (*Ibid.*, p. 89. Je traduis).

son imagination, afin de trouver les failles des débiteurs. Durant cette période, elle rencontre P, jeune fille qu'elle va prendre sous son aile et seul personnage de sexe féminin avec qui elle a une relation intime.

6.1.1.8. Guérir la séparation mère/fille

Lors de cette huitième étape du voyage initiatique, l'héroïne cherche à se reconnecter avec le féminin et à retrouver le lien avec la mère, qui a été coupé lors du rejet du féminin. La prise en charge de P permet à Joe de rétablir un lien maternel avec le féminin, très différent de la relation avec sa mère dont elle prend le rôle. Pourtant, la relation avec P devient rapidement sexuelle, et peut donc sembler teintée d'inceste.

6.1.1.9. Trouver l'homme intérieur avec le cœur

L'avant-dernière étape relevée par Murdock consiste à réenvisager le masculin. En effet, « [l]e masculin est une force archétypique, ce n'est pas un genre. Comme le féminin, c'est une force créative qui vit à l'intérieur de toutes les femmes et tous les hommes »²⁷⁹. L'héroïne doit reconnaître les aspects négatifs du masculin, mais aussi prendre conscience de ses aspects positifs. Lors de cette étape, l'héroïne rencontre et intègre son animus, généralement représenté sous les traits d'un homme sensible. Une fois de plus, les différents éléments caractéristiques de cette étape sont dispersés au sein du film *Nymphomaniac*. Ainsi, par son érudition, Seligman fait figure d'animus, mais le rôle de *love interest*, s'il y en a un, est plutôt attribué à Jérôme. Par ailleurs, la figure du Roi Pêcheur de la légende arthurienne illustre la nature masculine de l'héroïne qui, « comme le Roi Pêcheur, est blessée »²⁸⁰. Alors que la blessure du personnage masculin arthurien est située au niveau « des organes génitaux ou de la cuisse »²⁸¹, dans *Nymphomaniac*, Joe présente une blessure à la vulve, qui ne guérit pas. Ainsi, le Roi Pêcheur, représente un principe psychique, est incarné par une femme dans la « psyché-film » *Nymphomaniac*, ce qui rend indirectement manifeste la quête de l'homme intérieur de Joe. Pourtant, alors que « [l]e Graal peut guérir le roi, tout comme le féminin peut

²⁷⁹ « The masculine is an archetypal force, it is not a gender. Like the feminine, it is a creative force that lives within all women and men » (*Ibid.*, p. 156. Je traduis).

²⁸⁰ « Our masculine nature, like the Fisher King, is wounded » (*Ibid.* Je traduis).

²⁸¹ « Parsifal ventured into the Grail Castle, where he saw the Fisher King with a wound in his genitals or thigh, a wound that would not heal » (*Ibid.*, p. 155. Je traduis).

guérir notre nature masculine »²⁸², aucune guérison physique ne semble possible pour Joe, excepté dans le renoncement à son addiction au sexe.

6.1.1.10. Au-delà de la dualité

La dernière étape du voyage de l'héroïne correspond au mariage mystique du féminin et du masculin, défini par Jung sous les termes de *hieros gamos*. En grec ancien, *hieros* signifie « sacré » et *gamos* désigne à la fois le « mariage » et le « rapport sexuel ». La hiérogamie correspond donc à une union sacrée. Dans la psychologie analytique, le *hieros gamos* renvoie à l'union des contraires, autrement défini sous le terme de syzygie²⁸³. Durant cette étape, il s'agit pour l'héroïne d'accepter et d'intégrer les opposés au sein de sa psyché. C'est un retour à l'inconscient primordial. Tous les problèmes ne sont pas résolus, mais la voie vers la nouvelle vie est ouverte. L'héroïne doit intégrer les aspects féminins et masculins de son inconscient : elle devient un individu entier et autonome. Cela pourrait se manifester dans le film par la suppression de l'altérité, à travers le meurtre de Seligman. Bien que l'union sexuelle ne se déroule pas avec lui, elle a été représentée tout au long du film, avec nombre d'hommes différents. En outre, le processus d'individuation a pour objectif l'union des opposés permettant à l'individu d'atteindre l'unité dans la totalité. Ainsi, il suppose la suppression de l'altérité : dans le film, Seligman est opposé à Joe, comme l'animus s'oppose à l'anima. Son élimination par Joe, après qu'il lui a transmis toute son érudition, pourrait témoigner d'un renouveau vers l'unicité.

Murdock résume le voyage de l'héroïne en expliquant que

« [L]es femmes ont une quête en ce moment dans notre culture. C'est une quête pour embrasser pleinement leur nature féminine, apprendre comment se valoriser en tant que femmes et guérir la blessure profonde du féminin »²⁸⁴.

Le voyage de l'héroïne de Joe respecte des étapes du processus d'individuation que chacun peut entreprendre psychiquement. Ainsi, le processus est représenté et se manifeste à travers la trame narrative. Le monomythe est influencé par l'inconscient collectif et témoigne

²⁸² « The Grail can heal the king, just as the feminine can heal our masculine nature » (*Ibid.*, p. 156. Je traduis).

²⁸³ Voir C. G. Jung, « La métamorphose de la libido », in : *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, *op. cit.*, pp. 252-294 et C. G. Jung, *Aïôn : études sur la phénoménologie du Soi*, *op. cit.*, pp. 24-36.

²⁸⁴ « Women do have a quest at this time in our culture. It is a quest to fully embrace their feminine nature, learning how to value themselves as women and to heal the deep wound of the feminine » (M. Murdock, *The Heroine's Journey. Woman's Quest for Wholeness*, *op. cit.*, p. 3. Je traduis).

de l'évolution psychique des individus, dont le spectateur fait partie. Bien sûr, l'objectivation du monomythe est culturelle : ce que propose *Nymphomaniac* en termes de contenus d'image et de thèmes est particulier au film et peut plus ou moins intéresser ou ennuyer le spectateur. La « psyché-film » *Nymphomaniac* est donc agie par l'inconscient collectif qui lui offre des schémas narratifs permettant son évolution, à la fois en tant que film qui raconte une histoire et en tant qu'objectivation d'une psyché en projection. Ainsi, la représentation du processus d'individuation à travers la narration, favorise l'interprétation du film en tant que « psyché-film » car tous les éléments de l'œuvre participent alors la représentation d'un processus psychique.

6.1.2. *L'Heure du loup* : variation sur *La Flûte enchantée*

Dans *L'Heure du loup*, le lien entre mythe et processus d'individuation est aussi mis en évidence, mais il ne concerne pas tant un schéma narratif général qu'une variation sur une œuvre initiatique, empreinte de références mythologiques. La référence à *La Flûte enchantée* peut alors témoigner du parcours initiatique de Johan, tout en résonant, inconsciemment ou non, dans la psyché du spectateur qui, soit reconnaît la référence, soit est simplement placé face à des images influencées par des contenus de l'inconscient collectif. Alors que les personnages ont écouté un extrait de *La Flûte enchantée* lors du dîner au château, une séquence introspective au fort style onirique semble se présenter comme une variation sur un passage de l'opéra de Mozart : l'errance de Johan se rendant seul au château à la recherche de Veronica Vogler, rappelle l'arrivée de Tamino devant les trois temples de la Sagesse, de la Raison et de la Nature. Johan finit par retrouver Veronika-Pamina, à l'issue d'un parcours labyrinthique aux résonances initiatiques, avant de se laisser anéantir par ses propres démons. Pour Jerotić²⁸⁵, le parcours initiatique de Tamino dans *La Flûte enchantée* s'impose comme représentation du processus d'individuation. Dans *L'Heure du loup*, le parcours de Johan à la recherche de Veronika Vogler peut être mis en parallèle avec l'initiation de Tamino. Si on considère les différents personnages du film, rencontrés par Johan lors de son errance dans le château, comme différents archétypes incarnés appartenant à une même psyché, soit à la « psyché-film » *L'Heure du loup*, le processus d'individuation pourrait être celui du film entier.

²⁸⁵ V Jerotić, *Jung entre l'Orient et l'Occident*, op. cit.

La séquence²⁸⁶ débute après les trois coups de feu tirés par Johan, rappelant les trois coups frappés au théâtre : l'espace dans lequel entre Johan est alors davantage présenté comme un espace d'illusion, qui, en tant qu'espace filmique, est assimilé à un espace psychique où évoluent des archétypes. Les trois coups font également écho aux trois coups de timbales de l'opéra, à la suite desquels il est dit « [c]e chemin conduit au but, mais il te faut vaincre en homme ». Dans *L'Heure du loup*, le but de Johan est de retrouver Veronika Vogler, figure d'anima négative, alors que Tamino recherche Pamina, figure d'anima majoritairement positive. Les épreuves subies par les personnages de chacune des œuvres ne sont pas les mêmes, bien que certains personnages du film fassent écho à des personnages de l'opéra. Mettant en scène une conjonction d'opposés, la séquence présente principalement la première étape du processus d'individuation, correspondant à la confrontation avec l'ombre.

Errant dans le château labyrinthique, Johan rencontre d'abord la baronne von Merkens, mère du châtelain. Elle lui explique qu'elle a un appétit morbide de catin²⁸⁷ et lui fait des avances : Johan doit lui baiser les pieds pour savoir où se trouve Veronika. Il rencontre ensuite le châtelain, ancien amant jaloux de Veronika. En souffrance, le baron le laisse néanmoins continuer son chemin. Johan rejoint Corine, la femme du baron, accompagnée de la vieille femme qui avait conseillé à Alma de lire le journal de son mari. Les deux femmes écoutent un morceau de clavecin, joué par homme ressemblant à Mozart. La vieille femme arrache son visage, après avoir ôté son chapeau afin de « mieux entendre ». Puis Johan rencontre Lindhorst qui le travestit légèrement en lui maquillant les yeux et la bouche. De cette manière, il actualise la question de l'homosexualité non assumée de Johan, précédemment soulevée par la scène du meurtre de l'enfant et par la gifle donnée au frère du châtelain, présenté comme un homosexuel. Alors que Tamino est un prénom féminin d'origine égyptienne, cette féminisation de Johan rappelle le personnage de *La Flûte enchantée*. Enfin, Johan retrouve Veronika qui semble morte, allongée sous un linceul, avant sa résurrection sous les regards moqueurs des autres personnages. Ces derniers sont des figures d'archétypes présentés sous leur pôle négatif tant ils sont liés à la mort.

Durant la séquence, plusieurs des personnages se retrouvent à tour de rôle derrière Johan dans des plans rapprochés poitrine ou épaule montrant les deux visages de face, celui de Johan compressé par celui de la figure de l'ombre alors présente (figure 67). Les images ainsi créées désignent les personnages comme des projections de l'imagination de Johan,

²⁸⁶ Time code de l'extrait de *L'Heure du loup* : 1 : 01 : 37 – 1 : 16 : 30.

²⁸⁷ La baronne von Merkens raconte à Johan que « Lindhorst, qui connaît le monde, dit que les catins ont un appétit morbide ! »

notamment parce que tout l'espace labyrinthique s'impose comme un espace mental. Pourtant, lors de son apparition, en contre-jour, Johan peut aussi être interprété comme une figure de l'ombre, tant il n'est qu'une silhouette noire, absorbant toutes les projections. En effet, Johan surgit dans le château sur fond d'une tapisserie qui réapparaît au cours de la séquence, lors de plans trop rapprochés pour qu'il y ait une logique spatiale. Tous les passages d'une scène à l'autre se font par coupe franche, sans lien logique. Les murs vieux et humides, les fenêtres à barreaux et la luminosité opaque qui s'en dégage accentuent le caractère oppressant de l'espace et présage de la mort prochaine de Johan qui en est prisonnier. Les personnages qui évoluent dans cet espace mental sont des figures négatives car elles sont liées à la mort. D'une part, la vieille femme qui arrache son visage a précédemment dit avoir deux cent seize ans, avant de se reprendre en expliquant qu'elle en a soixante-seize. Elle déclare qu'à son âge, ses mains sont froides, comme le sont celles des morts. D'autre part, la baronne von Merkens explique avoir un appétit morbide. Dévorant des pillons de poulet, elle est alors présentée comme une carnivore. Or, comme le remarque Lefebvre²⁸⁸, pour les pythagoriciens stricts, manger de la viande quelle qu'elle soit, est une forme d'anthropophagie. Ainsi, la scène accentue le caractère cruel des personnages, présentés par Johan dans ses dessins comme ses propres fantasmes cannibales, dont les « crocs sont intacts » comme le remarque l'un d'entre eux. Alors que ces personnages lui annoncent que « la fin ne tarde pas », la mort de Johan survient à la suite de la longue visite initiatique au château et après le flash-back du meurtre de l'enfant. Lors de cette errance, le château peut être assimilé au royaume de la Reine de la Nuit qui est celui du Mal potentiel et répond au principe du matriarcat : Johan y rencontre principalement des femmes qui semblent dominer les hommes. Par ailleurs, selon Jerotić²⁸⁹, la Reine de la Nuit est la maîtresse de tous les animaux, notamment des serpents, attributs de la divinité féminine en Grèce, en Inde, en Égypte et en Crète à l'époque minéenne. Avec le triomphe du patriarcat, le serpent devient une divinité chtonienne, c'est-à-dire un principe négatif. Dans *L'Heure du loup*, la morsure de l'enfant tué par Johan a d'abord été présentée comme une morsure de serpent. Ainsi, par son association avec le serpent, l'enfant diabolique qui pousse Johan au meurtre est une figure de fripon divin, liée à la fois à la mort et à un féminin destructeur.

La seule figure positive du film, celle d'Alma, n'est pas présente dans la séquence. Par amour, Alma voudrait sauver Johan, comme Pamina sauve Tamino, mais elle reste

²⁸⁸ M. Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire*, op. cit., pp. 122-123.

²⁸⁹ V. Jerotić, *Jung entre l'Orient et l'Occident*, op. cit.

impuissante, incapable de comprendre et de soulager les cauchemars de son mari. À l'instar de Pamina, elle cherche à être l'anima de l'homme, c'est-à-dire sa moitié. Elle l'exprime notamment en ces termes :

« N'est-ce pas que les vieux couples finissent par se ressembler ? Ils ont tellement de choses en commun. Non seulement leurs pensées... leurs visages ont la même expression. À quoi cela tient, selon toi ? Je veux qu'on vieillisse ensemble si longtemps qu'on saura les pensées de l'autre. On aura les mêmes visages ridés. Qu'en dis-tu ? »

Ce désir de fusion d'Alma est vain, mais l'initiation de Johan à travers l'œuvre se met néanmoins en place et peut être mise en parallèle avec le processus d'individuation. Comme le remarque Sylvain Roux, « [l]e cinéaste impose à ses créatures une douloureuse épreuve initiatique au cours de laquelle le Je se découvre autre contact de l'altérité »²⁹⁰. Lorsque Johan retrouve Veronika, le masculin rencontre le féminin. Cette conjonction des opposés se traduit aussi à travers l'esthétique et le contenu des images. La présence des quatre éléments témoigne de cette conjonction des opposés et donc du processus d'individuation de la « psyché-film » *L'Heure du loup* : la mort de Johan se déroule près d'un cours d'eau, dans la forêt. Alors que les flammes des bougies éclairaient la table, et que le vent soufflait fortement après le dîner, la mer et la forêt étaient visibles dans l'arrière-plan lors de la présentation de convives (figure 68). Ainsi, la mort de Johan est présentée comme la suite logique du dîner humiliant. Comme dans *Nymphomaniac*, la mort d'un personnage peut être interprétée comme la suppression d'une altérité et peut donc témoigner de l'accès à l'unité, visée du processus d'individuation : à la fin du film, Johan a disparu, ainsi que tous les autres habitants de l'île, à l'exception d'Alma. Enceinte, portant en elle un nouvel être avec qui elle ne fait qu'un, elle raconte les événements passés avec une omniscience donnant l'impression qu'elle a tout intégré. Ainsi, par un recours à *La Flûte enchantée*, *L'Heure du loup* met en scène le parcours initiatique de Johan, alors considéré comme le centre de la personnalité de la « psyché-film ». La séquence représente sa descente vers l'inconscient, dont la visée est l'individuation à travers la découverte du Soi.

²⁹⁰ S. Roux, *La Quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman*, op. cit., p. 118.

6.1.3. Le prégénérique de *Persona*

« Nous allons faire un film [...]. Ce projet continue à tourner dans ma tête et ne se présente pas comme un ensemble bien arrêté. Cela ressemblerait plutôt à un torrent rapide et sombre : des visages, des mouvements, des voix, des gestes, des cris des ombres et de la lumière, des atmosphères, des rêves, rien de fixé, rien de vraiment tangible que l'instantané, c'est-à-dire seulement des apparences [...] il doit s'agir de quelque chose d'interne »²⁹¹.

Par sa dimension expérimentale, le prologue de *Persona*²⁹² révèle le potentiel psychique des images cinématographiques et met en place le processus d'individuation qui trouvera son accomplissement dans la fusion des visages des deux femmes. Le monstrueux visage ainsi formé peut être vu comme une figure de l'archétype du Soi : rond, il est créé par la conjonction de deux contraires, tant les deux femmes ont été opposées l'une à l'autre tout au long du film. La conjonction des opposés s'impose également par le noir et blanc, visible ou supposé. En effet, les deux moitiés de visages blancs contrastent avec les vêtements noirs alors que les parties des visages filmées dans l'ombre restent dans le hors-vu, bien que le spectateur en ait eu connaissance tout au long du film. En outre, l'axe vertical sur lequel se fait le collage des visages croise un axe horizontal aligné sur les oreilles, les pommettes et les narines, coupant ainsi l'image en quatre parties et rappelant la quaternité spécifique aux images archétypiques du Soi (figure 6).

Alors que « le prologue, en tant qu'il ouvre le sens et confère une antériorité de l'être, fonctionnerait à la manière de ces rêveries nocturnes, sombres et étranges »²⁹³, ses images revêtent une dimension onirique, notamment parce qu'elles sont annonciatrices de la suite du film, comme certains rêves sont annonceurs de la vie psychique tant ils assurent une « fonction prospective »²⁹⁴. À travers des images effectives, le prologue dévoile pourtant l'inconscient du film, chargé d'archétypes. Les images ne sont plus seulement des représentations de contenus psychiques supposés, mais la présentation de symboles objectivés. Le prologue place alors le spectateur face à un espace psychique : les marques métadiscursives soulignent le parallèle entre le dispositif psychique et le dispositif cinématographique ; le rythme des images annonçant la suite et les répétitions leur octroie une dimension onirique ; ses images comprennent un caractère archétypique manifeste dans les figures révélant Alma et Elisabet dont la fusion comme signe du processus d'individuation de

²⁹¹ I. Bergman, *Cris et chuchotements suivi de Persona et de Le Lien*, Paris : Gallimard, 1979.

²⁹² Time code de l'extrait de *Persona* : 00 : 00 : 00 – 00 : 05 : 35.

²⁹³ J. Milly, « Le Silence de l'hôte : *Persona* (1965) », in : *Les Images parlantes*, op. cit., p. 151.

²⁹⁴ M.-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens*, op. cit., p. 87.

la « psyché-film » est annoncée, notamment à travers la mise en évidence du miroitement de l'image cinématographique.

Le prologue se divise en trois parties. La première s'ouvre sur l'allumage de la lampe à charbon d'un projecteur de cinéma et se termine par trois coups de marteau, rappelant les trois coups frappés au théâtre. La deuxième commence sur un mur de brique et se termine sur un écran de projection sur lequel sont projetés deux visages de femmes en gros plans. La troisième débute par le plan rapproché poitrine d'un garçon en regard caméra et se clôt sur un aplat de blanc, suggérant l'écran de projection.

Si pour Fredericksen²⁹⁵, le premier plan sur la lampe à charbon (figure 36) condense le drame psychologique que le film met en place entre les deux femmes, il semble aussi métaphoriser non pas l'éveil de la conscience mais l'endormissement propice à la projection de contenus inconscients. L'écran intérieur est alors figuré par l'aplat de blanc immaculé résultant de l'éblouissement provoqué par l'arc de la lampe. Alors que les trois coups plongent définitivement le spectateur dans un espace d'illusion, la présence de multiples écrans dédouble l'espace de projection qui lui est offert, tandis que les plans sur les yeux mettent « en lumière la puissance autocritique de l'œuvre elle-même »²⁹⁶. Tout comme les images projetées sur l'écran intérieur du rêve sont archétypiques, les images projetées sur l'écran de cinéma possèdent parfois des qualités symboliques. Sur ces images, le spectateur pourrait également projeter des contenus personnels, sous forme d'images inconscientes (*cf.* chapitre 4). Ainsi, il pourrait se projeter sur les images du film figurant une blancheur immaculée, la fenêtre d'un projecteur surcadrant l'image, une paire de lunettes, ou encore un véritable écran de projection (figure 37). Comme dans la relation transférentielle, où les deux parties projettent réciproquement des contenus l'une sur l'autre, le spectateur pourrait donc projeter ses propres contenus psychiques sur l'autre qu'est alors le film. Par les nombreux gros plans de visages et les regards caméra, l'écran pourrait aussi se comporter comme un miroir duquel le spectateur est absent (*cf.* chapitre 4). Alors, l'illusion d'un reflet offert au spectateur ne serait pas celle d'une image visuelle mais d'un reflet psychique : bien qu'elles soient objectives, les images archétypiques du film témoignent d'une structure psychique collective et donc partagée par le spectateur. Ainsi, les marques métadiscursives révèlent l'analogie entre le dispositif cinématographique et le dispositif psychique. Le projecteur de cinéma met en évidence l'acte de projection : des images réelles sont projetées sur un écran,

²⁹⁵ D. Fredericksen, *Bergman's Persona*, *op. cit.*

²⁹⁶ M. Gagnebin, *En deçà de la sublimation*, *op. cit.*, p. 236.

comme des images psychiques sont projetées sur l'écran du rêve. Par le dédoublement de l'écran à travers ses multiples figurations au sein de l'image, les éléments qui y sont projetés sont désignés en tant que contenus psychiques. Symboliques, ces images sont à la fois collectives et individuelles : la représentation est partagée tout en témoignant de l'objectivation de structures collectives sur lesquelles le spectateur peut projeter des contenus personnels et introjecter des contenus individuels du film (cf. chapitre 4).

La réflexivité thématique, ajoutée à la réflexivité citationnelle, annonce certains éléments à venir, à travers les deux films internes. Le premier film projeté directement par le projecteur met en scène le dessin animé d'une femme se rafraîchissant dans un cours d'eau. À l'envers, l'image se présente comme si la pellicule défilant dans le projecteur était filmée avant l'objectif, donc la tête en bas. La femme préfigure alors Alma qui sera reflétée tête en bas dans la mare après la lecture de la lettre (figure 38). En outre, la pellicule se coince dans le projecteur visible, augurant d'une scène ultérieure lors de laquelle l'image d'Alma semble se bloquer dans le projecteur du film *Persona*, avant de se consumer. Le second film est projeté à l'endroit mais ne correspond pas aux dimensions du cadre de *Persona*, excepté dans sa répétition à la fin du générique (figure 39). Apparaissant comme le souvenir d'un film déjà présent dans *La Prison* (Bergman, 1949), il fait référence au passé. Cette citation s'inscrit comme un hommage au premier film de Bergman pour lequel il a écrit un scénario original et dans lequel un nouveau-né est assassiné. Les images du film interne ont pu marquer la mémoire du spectateur de *La Prison*, mais aussi son inconscient, comme elles semblent s'être inscrites sur les images de *Persona*. Par ailleurs, ce petit film met en scène, entre autres, un vampire, présageant du vampirisme d'Elisabet buvant le sang qu'Alma lui offre de son bras (figure 40).

Enfin, les nombreux gros plans et très gros plans sur le projecteur et son mécanisme mettent en évidence le miroitement de l'image cinématographique, pouvant faire écho à une importante caractéristique inhérente aux archétypes. Selon Dominique Païni :

« Le miroitement de l'image cinématographique, c'est le "reflet" de sa puissance de réversibilité, de transformation à vue, d'incertitude, d'indiscernabilité, dont les plus grands cinéastes ont parfois su jouer jusqu'à l'angoisse absolue du spectateur »²⁹⁷.

L'auteur explique que l'image cinématographique peut miroiter de deux manières différentes : soit par sa matière même – en affectant directement la pellicule – soit par le jeu de l'acteur. Selon Païni, « [c]'est le propre de l'image cinématographique que de contenir

²⁹⁷ D. Païni, *Le Cinéma, un art moderne, op. cit.*, p. 30.

l'incertitude, la réversibilité, la démultiplication des facettes d'une réalité, le miroitement »²⁹⁸ : toute image cinématographique miroite par nature car il existe un « passage incessant de l'état d'une figure à l'autre »²⁹⁹, notamment entre les figures de l'image matérielle dont le scintillement est dû au procédé de projection. Ainsi, bien que ces effets ne soient pas spécifiques à l'œuvre de Bergman, les images du prologue, oscillant entre ombre et lumière, présence et absence, immobilité et mouvement, surface et profondeur, exacerbent le miroitement de l'image matérielle.

Techniquement, l'obturateur d'un projecteur mécanique de cinéma cache partiellement chaque image qui défile à raison de vingt-quatre images par seconde : les images sont visibles 1/48^e de secondes, soit pour une durée correspondant à la moitié de leur temps de passage. Ainsi, le spectateur est plongé dans le noir total pendant la moitié de la projection. À ce propos, Bergman exprime sa fascination pour l'artifice inhérent au cinéma :

« Si nous regardons l'élément le plus fondamental de l'art cinématographique, la pellicule perforée, nous constatons qu'elle se compose de petites images rectangulaires – 52 par mètre – dont chacune est séparée de ses voisines par un gros trait noir. En y regardant de plus près, nous découvrons que ces menus rectangles qui, de prime abord, semblaient contenir le même motif, diffèrent l'un de l'autre par une modification presque imperceptible de ce motif. Et quand le mécanisme d'alimentation de l'appareil projecteur fait se succéder sur l'écran les images en question de manière à ne les laisser voir chacune qu'un vingt-quatrième de seconde, nous avons l'illusion du mouvement. Entre chacun de ces petits rectangles, l'obturateur passe devant la lentille et nous plonge dans l'obscurité complète, pour nous ramener en pleine lumière avec le rectangle suivant. Quand j'avais dix ans et que je maniais ma première lanterne en tôle branlante – avec sa cheminée, sa lampe à pétrole et ses films perpétuels indéfiniment répétés – je trouvais le phénomène susdit plein de mystère et excitant. Aujourd'hui encore, je sens passer en moi un de ces frémissements de mon enfance quand je songe qu'en réalité je fais de l'illusionnisme, puisque le cinéma n'existe que grâce à une imperfection de l'œil humain, son inaptitude à percevoir séparément des images qui se suivent rapidement, et qui, pour l'essentiel, sont semblables.

J'ai calculé que si je vois un film qui dure une heure, je suis en fait plongé pendant vingt minutes dans le noir absolu. En faisant un film, je me rends donc coupable d'une supercherie, je me sers d'un appareil construit en fonction d'une imperfection physique de l'homme, d'un appareil grâce auquel je transporte mon public, comme sur un balancier, d'un sentiment donné au sentiment opposé extrême : je le fais rire, crier d'effroi, sourire, croire aux légendes, s'indigner, se formaliser, s'enthousiasmer, s'encanailler ou bâiller d'ennui. Je suis donc ou bien un trompeur, ou bien – au cas où le public est conscient de la supercherie – un illusionniste. Je mystifie et j'ai à ma disposition le plus précieux et le plus étonnant des appareils magiques qui ait jamais été, au cours de toute l'histoire du monde, entre les mains d'un bateleur »³⁰⁰.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ I. Bergman, « Qu'est-ce que "faire des films" ? », in : *Cahiers du cinéma*, n°61, juillet 1956, pp. 10-11.

Dans le prologue, les gros plans sur l'obturateur du projecteur dévoilent l'appareil de la supercherie et le miroitement de l'image. Ce dernier est également accentué par le rythme effréné des images de la première et de la troisième partie, accompagnées de l'alternance de plans d'un noir total et d'un blanc immaculé. Ainsi, en plus d'offrir un espace ouvert à la projection tant elles ne l'absorbent pas mais la réfléchissent, les surfaces blanches « sont à concevoir sous l'angle de l'éblouissement »³⁰¹. Alors que dans sa conception jungienne, la psyché est constituée d'archétypes présentant tous une part d'ombre et une part de lumière, le miroitement exacerbé du prologue de *Persona* annonce la conjonction à venir entre les archétypes incarnés par les personnages.

Toute la lumière dévorante du prologue est fondatrice du film entier, principalement constitué d'éclairages latéraux. Le rythme d'apparition des images, ajouté à leur caractère annonciateur, témoigne aussi de leur potentiel psychique. Aumont présente le prologue de *Persona* comme « le plus pur, quoique inavoué, des rêves de cinéma »³⁰², alors que le film entier « a été fait comme un traité du rêve et du miroir, traitant le miroir comme un rêve et le rêve comme un film en soi »³⁰³. Dès la première partie, le rythme saccadé d'apparition des images, rappelle les propos de Maxime Scheinfeigel au sujet du premier rêve des *Fraises sauvages*³⁰⁴ : il est associé à la respiration du rêveur. Mais contrairement aux *Fraises sauvages* dans lequel le spectateur regarde et éprouve le rêve du personnage Isak Borg, dans *Persona*, le prologue n'est pas associé au rêve d'un personnage précis. Le rythme des images pourrait alors correspondre à la respiration de la « psyché-film » dont le rêve serait visible. Cependant, le rythme ralentit dans la deuxième partie, alors que le son intensifié de gouttes d'eau et la sonnerie du téléphone s'imposent comme des sons réels influant sur les pensées du rêve. Par ailleurs, lorsqu'il fait apparaître les visages des deux femmes sur l'écran, l'enfant serait, selon Gagnebin, « pris dans une méditation onirique »³⁰⁵ poursuivie par tout le film, « particulièrement lorsque les protagonistes s'observent dans de grands miroirs »³⁰⁶. Enfin, au cours de la troisième partie, les images entrecoupant le générique sont quasiment subliminales, comme s'il leur était difficile d'accéder au visible, qui pourrait alors matérialiser le conscient de la « psyché-film ». Les images s'imposent au spectateur comme des images psychiques dont il n'aura pas vraiment fait l'expérience mais qui s'inscrivent

³⁰¹ J. Milly, « Le Silence de l'hôte : *Persona* (1965) », *op. cit.*, p. 156.

³⁰² J. Aumont, *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images »*, *op. cit.*, p. 161.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ M. Scheinfeigel, *Rêves et cauchemars au cinéma*, *op. cit.*, p. 143.

³⁰⁵ M. Gagnebin, *En deçà de la sublimation*, *op. cit.*, p. 114.

³⁰⁶ *Ibid.*

néanmoins dans sa psyché. Le rythme de la séquence participe donc à son caractère psychique, mais les images augurent aussi de la suite du film.

En effet, le pénis en érection, ainsi que la bouche renversée ressemblant à un sexe féminin (figure 41), présagent de la relation sexuelle à venir entre le mari d'Elisabet et Alma, ainsi que du récit par Alma de l'épisode orgiaque de la plage. Le prologue annonce également la manipulation d'Alma par Elisabet : par les différents gros plans sur des mains d'enfant qui semblent faire un tour de magie, une araignée, d'autres mains enserrant le cou d'un animal et la main crucifiée (figure 42), les mains sont désignées comme un instrument d'emprisonnement. Par un piège, presque magique, Elisabet capture et manipule Alma³⁰⁷, figurée par l'agneau innocent. L'araignée qui semble capturée par le plan des mains, peut aussi être mise en parallèle avec la main crucifiée, tant elle est un symbole de Dieu. Mais en tant que symbole maternel, l'araignée annonce le sentiment d'emprisonnement d'Elisabet dans sa position de mère, incapable d'échapper aux demandes de son enfant. La main crucifiée, quant à elle, établit un parallèle avec les mains d'enfant. Tel l'agneau égorgé, ce dernier est alors présenté comme la victime innocente sacrifiée, notamment parce qu'il a été avorté. Mais la main crucifiée annonce aussi la main d'Elisabet cachant la photographie de son fils, témoignant du sacrifice que représente la maternité pour la comédienne. Par cette main trois fois crucifiée, le film dévoile également sa dimension sadique : pour Julien Milly, les images du film et du prologue en particulier, feraient appel à un imaginaire de la blessure et des souffrances du corps. Les deux femmes sont aussi assimilées à la vieille femme morte qui ressuscite. Morte, elle a les yeux fermés, aveuglée comme Alma par Elisabet ou comme le mari face aux deux femmes. Puis elle revient à la vie à l'instar d'Alma qui replacera son masque de persona, ou d'Elisabet qui réintégrera la société lors du plan final sur le plateau de tournage. Enfin, l'agneau égorgé et le gros plan sur ses viscères augurent du caractère introspectif de l'œuvre et du vampirisme à venir, tout en provoquant d'éventuelles émotions sur le spectateur écœuré par la vue du sang et des tripes, comme il pourrait l'être par le gros plan sur la main crucifiée accompagnée de cris de douleur, par la violence de l'altercation entre les deux femmes ou à la vue du bras ensanglanté d'Alma.

Alors que l'œil crevé de l'agneau présage du regard biaisé d'Alma vis-à-vis d'Elisabet, son sacrifice puis la deuxième partie du prologue qui se déroule dans une morgue, augure de l'importance du thème de la mort dans la suite du film. Accompagné de celui de la résurrection, ce thème révèle le sentiment mélancolique d'Elisabet, se sentant morte, bien

³⁰⁷ J. Milly, « Le Silence de l'hôte : *Persona* (1965) », *op. cit.*, p. 157.

qu'en vie. Lors de l'arrivée dans la morgue, les personnages de l'enfant et de la vieille femme semblent morts : recouverts de linceuls, ils sont d'abord immobiles. Alors que la sonnerie du téléphone retentit, l'enfant se réveille et la vieille femme ressuscite à travers un jump cut, permettant à ses yeux fermés de passer à la position ouverte, sans qu'elle ait à effectuer de mouvement. Cette résurrection annonce la fin du film qui présente un retour à la situation initiale. En effet, *Persona* débute sur l'allumage de la lampe à charbon d'un projecteur, puis des plans de flash-back montrent Elisabet sur scène, pratiquant son métier de comédienne. Le film s'achève par un plan d'Elisabet sur un plateau de tournage, puis par l'extinction de la lampe du projecteur. Ce retour à la situation initiale résulte pourtant d'une initiation et d'une fusion des deux femmes, annonçant alors le processus d'individuation qui se met en place dans le film.

Par ailleurs, le choix du lieu de la morgue n'est pas anodin. En effet, dans *Laterna Magica*, Bergman raconte un épisode de son enfance, lors duquel il fut enfermé dans une morgue, seul devant le cercueil d'une femme dont les yeux, « sous ses paupières à moitié fermées »³⁰⁸, semblaient le fixer. Ainsi, il débute son film le plus personnel par une référence à un événement traumatisant, dont le souvenir cache certainement d'autres éléments inconscients. Pourtant, le prologue de *Persona* témoigne de l'inconscient du film, qui n'est bien évidemment pas celui de Bergman, mais un inconscient propre à l'œuvre et se manifestant à travers la dimension archétypique de ses images.

Pour Fredericksen, le prologue peut être vu comme une introduction figurative des thèmes à venir dans le film : l'abatement psychologique, « l'excitation sexuelle [...] la violence suivie d'un silence instable ; la réception d'un appel à partir de profondeurs cachées ; et les processus de fusion et de scission... »³⁰⁹ Mais cette introduction est aussi figurale tant de multiples éléments préfigurent les deux femmes. Les fondus enchaînés, permettant de faire apparaître et disparaître alternativement leur visage en gros plans, s'instaurent comme figures car ils témoignent de l'excès, du surplus de chacune des femmes en l'autre. Ils présentent les personnages principaux, encore anonymes, et présagent du thème du double qui sera développé dans le film. Interrogé à travers la mise en abyme de la projection cinématographique, ce thème est aussi divulgué par le montage qui, en plus de rompre l'unité narrative, trahit une « logique souterraine » de l'ordre de l'inconscient alors que « l'image

³⁰⁸ I. Bergman, *Laterna Magica*, *op. cit.*, pp. 268-270.

³⁰⁹ « ...being psychologically punctured [...] aroused sexuality [...] violence followed by unsettled silence ; the receiving of a call from within hidden depths ; and the processes of merger and splitting... » (D. Fredericksen, *Bergman's Persona*, *op. cit.*, pp. 24-25. Je traduis).

appelle sans cesse son reflet »³¹⁰ : le reflet partagé d'Elisabet et d'Alma. Les deux femmes sont aussi associées l'une à l'autre par le plan des lèvres renversées, dévoilant des traits caractéristiques d'archétypes qu'elles pourraient incarner. Ressemblant à un sexe féminin, cette bouche renversée qui apparaît entre les noms des actrices fait référence à l'organe qui permet d'enfanter : elle est une figure d'Elisabet qui est mère et d'Alma qui lui offre une voix. Archétype de l'ombre maternelle et archétype de la persona, les deux femmes sont donc cette bouche renversée, qui met en avant le thème du langage et la parole ainsi que la relation problématique avec l'enfant. De nombreux contenus du prologue renvoient donc à divers éléments de la suite du film. Ces contenus sont symboliques tant leurs significations sont multiples et dépendent des éléments auxquels ils sont rapportés :

« Ces images et ces sons, antérieurs au générique, comme au récit, nous les éprouvons comme antérieurs au film lui-même (bien qu'il soit en réalité déjà commencé), comme s'il nous était donné d'assister à sa naissance tourmentée selon un effrayant protocole fictif »³¹¹.

Ainsi, le prologue donne accès à ce qui fonde l'image cinématographique. Comme le manifeste le reste du film, pour Elisabet, seule l'image est susceptible de parler. En tant que séquence muette qui situe une antériorité, le prologue témoigne de cette articulation de l'image « bien avant la parole »³¹² et ainsi du caractère fondamentalement archétypique de ses images. Le montage anarchique d'images en deçà du *logos* exacerbe le caractère symbolique des figures du prologue : tout comme la dimension figurale de la séquence, la projection du film sur l'écran et le spectateur et du spectateur sur le film, lui confère un sens, bien qu'infini et indicible sans en perdre la complexité.

La nature symbolique des images révèle l'inconscient de *Persona*, particulièrement à travers les images érotiques. Selon Gagnebin, dans *Persona*, l'*Ego alter* de Bergman se manifeste à travers les images de la « verge érigée » et de la bouche, dont elle se souvient comme un « sexe féminin, presque une bouche aux lèvres épaisses ! »³¹³ Gagnebin considère ces images comme des images subliminales, précisant qu'on trouve quatre images pour le pénis et six pour la vulve. Elle s'interroge alors sur la nécessité qu'a eue Bergman de les

³¹⁰ J. Milly, « Le Silence de l'hôte : *Persona* (1965) », *op. cit.*, p. 156.

³¹¹ E. Siety, *Fictions d'images*, *op. cit.*, p. 27.

³¹² J. Milly, « Le Silence de l'hôte : *Persona* (1965) », *op. cit.*, p. 153.

³¹³ M. Gagnebin, *En deçà de la sublimation*, *op. cit.*, pp. 234-235.

insérer dans le prologue afin d'en contaminer les images. Elle y voit un compromis pour montrer des « images très crues [...] dictées par son *Ego alter* »³¹⁴. Le film serait alors

« à considérer comme une personne ayant un destin et une destinée propres, et cela en dépit des dénégations du cinéaste déclarant : “Je sens aujourd’hui que dans *Persona* je suis arrivé aussi loin que je peux aller. Et que j’ai touché là, en toute liberté, à des secrets sans mots que seul le cinéma peut découvrir” »³¹⁵.

Ainsi pour Gagnebin, le prologue de *Persona* suggère « que l’œuvre, décidément, dispose d’un devenir et d’une autonomie »³¹⁶ :

« L’œuvre aurait donc, bel et bien, une organisation égoïste : dotée de son énergie, elle se laisserait engager dans diverses aventures pour autant que celles-ci la maintiennent dans son statut privilégié, celui qui confère à l’œuvre son propre éclat et sa densité ontologique »³¹⁷.

Cependant, Gagnebin élargit la définition du subliminal, justifié par un nombre d’images qui semble erroné. En effet, il n’est pas nécessaire de regarder le film au ralenti pour voir ces images, qui ne sont donc pas subliminales. L’inconscient du film pourrait alors davantage se dévoiler à travers les contenus de ces images furtives renvoyant à la conjonction des opposés sexuels comme origine du film : apparaissant au seuil de la conscience, ces images de pénis et de vulve témoignent également de l’existence de l’inconscient avant le conscient. Pour Gagnebin, l’*Ego alter* à l’origine de la création de *Persona* se manifesterait aussi à travers le geste caressant de la main de l’enfant, filmé de dos. Ce geste

« à même son extrême lenteur créatrice, fait surgir le visage de sa mère. On aurait, là, figurés les deux pôles d’une même pulsion qui, en raison du battement qui les sépare, signaleraient quelque présence mystérieuse et métaphorique invitant à la création. L’*Ego alter* serait, bel et bien, soudain manifeste »³¹⁸.

Ainsi, les images érotiques et le geste de l’enfant témoigneraient de l’*Ego alter* en action dans *Persona*. Mais ils semblent également révéler l’inconscient de la « psyché-film » tant ils trahissent le caractère archétypique des images du prologue : symboliques, ces images peuvent être interprétées comme une manifestation de l’archétype de la Grande Mère, associant une sexualité effrayante – en témoigne la monstruosité de la bouche renversée en vulve – et la maternité – convoquée par l’enfant. Autant nourricière que destructrice, la Grande Mère se manifeste également à travers la question de l’engendrement des images qui

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*, p. 235.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*, p. 237.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 129.

entre en résonance avec la question du manque d'amour maternel et de l'avortement dont traite la suite du film. Alors la nature accablante des archétypes se fait sentir. En effet, le pénis en érection est en mesure de provoquer la fascination, alors que la bouche renversée est à l'origine d'une sidération du spectateur (*cf. infra*). En outre, selon Julien Milly, les visages en fondus enchaînés forment une figure médusante. À la fois effrayante et séduisante, cette figure est liée au plaisir sexuel, à l'émascation et à la mort. Comme le regard de Méduse, l'image des deux femmes pourrait pétrifier le spectateur, s'il la voyait directement, et non à travers le dispositif de projection. Si, comme le dit Milly, cette figure est médusante, alors elle est proche des déesses-mères et donc de l'archétype de la Grande Mère. Par ailleurs, elle est liée à l'image de la bouche renversée ressemblant à une vulve, qui est associée à la fois à Alma et à Elisabet. En effet, la bouche de Méduse angoisse et sidère parce qu'elle associe la bouche de la femme à un second vagin, parce qu'elle est « la femme à face de femme »³¹⁹. Alors que la parole serait l'attribut du masculin, tourné vers l'extérieur, le féminin se contenterait de recevoir, à l'intérieur : par ce second vagin que représente la bouche, la femme est capable de parler, ce qui la rendrait monstrueuse. Dans *Persona*, la parole d'Alma est associée à l'avortement, alors que le silence d'Elisabet lui permet d'être mère. En parlant, la femme devient monstrueuse car elle semble posséder deux natures, divisées entre les deux femmes : à la fois réceptrice comme Elisabet et émettrice comme Alma, elle serait à la fois féminine et masculine. Alors que Méduse est plus ancienne que les dieux, la figure des visages des deux femmes en fondu s'impose comme figure originelle : une figure de Grande Mère apparaît dans cette séquence muette, archioriginale de *Persona*.

La fonction du prologue serait donc de « nous bouleverse[r] profondément »³²⁰ à travers le caractère médusant de la figure de la Grande Mère. Par ailleurs, cet archétype se manifeste aussi par les deux images d'archive insérées dans la diégèse. Le bonze immolé par le feu à Saïgon apparaît dès le prologue, alors que le geste de la main de l'enfant fait écho à la photographie de l'enfant juif du ghetto de Varsovie. Ces images préexistent au film *Persona* et posent ainsi la question de leur violence matricielle : leur contenu est violent et elles sont associées à Elisabet en tant que mère qui n'aime pas son enfant, et à son double Alma, sexuellement active et qui, en avortant, a détruit la possibilité de la naissance d'un enfant. Liées à l'histoire collective, elles le sont donc aussi à l'inconscient collectif.

³¹⁹ P. Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris : Gallimard, 1994, p. 111.

³²⁰ « This, indeed, is one of the prologue's functions: it deeply unsettles us, and warms us, if only we knew, that the story that follows will equally unsettling » (D. Fredericksen, *Bergman's Persona*, *op. cit.*, p. 24. Je traduis).

La dimension archétypale des personnages est accentuée par le décor dans lequel les deux femmes évoluent. Structurée par les quatre éléments et se situant notamment entre l'eau et la terre rocailleuse, l'île est « un lieu où les contenus inconscients sont mis en lumière à travers la relation entre Elisabet et Alma » : l'espace géographique et la psyché se reflètent, comme « les tempêtes intérieures agitent les eaux de l'inconscient d'Alma »³²¹. Dès le prologue les éléments sont présents à travers les images du bonze immolé par le feu, par les plans demi ensemble des rochers et de la mer, et par le souffle supposé de l'enfant opposé aux corps morts des personnes âgées.

Ainsi, le processus d'individuation de *Persona* est annoncé dans le prologue et se manifeste par la conjonction des opposés, à travers la mise en évidence du miroitement de l'image, mais aussi par la rencontre du masculin et du féminin proposée par les images érotiques, et par la fusion des archétypes qu'incarnent les deux femmes. Cette fusion est directement signifiée par une scène ultérieure de vampirisme, lors de laquelle Elisabet suce le sang d'Alma. Par ailleurs, la scène témoigne de la dimension physique du transfert. Comme le remarque Silvain Roux,

« c'est Alma qui s'entaille le bras et qui le présente à l'actrice [...] la récurrence est une incarnation, le corps est le lieu même de la substitution et de la dépossession [...] L'un n'est que par l'autre et pour l'autre : l'infirmière est l'otage de la malade »³²².

D'une part, le processus d'individuation de la « psyché-film » *Persona* est donc rendu manifeste par la conjonction d'opposés qui constituent ses images, les choix esthétiques et les contenus signifiants la fusion de l'ombre et de la persona au sein d'une seule et même psyché. D'autre part, selon Jean-Pierre Esquenazi, l'individuation du film se fait dans le corps et l'esprit du spectateur (*cf. infra*) : le processus d'individuation pourrait alors se mettre en place par un phénomène de transfert, émergeant à l'aide de mécanismes d'identification, d'introjction et de projection, favorisés par les contenus et l'esthétique des images.

Au sein des « psychés-films », le processus d'individuation peut donc se manifester par une structure narrative correspondant à celle du voyage de l'héroïne comme dans *Nymphomaniac*. Ce schéma narratif, ou son pendant masculin, se retrouve dans de nombreuses productions cinématographiques, respectant plus ou moins toutes les étapes du

³²¹ « ...place where unconscious material comes to light in the relationship between Elisabet and Alma [...] Geography and psyche will soon mirror one another in this regard, as inner storms agitate the waters of Alma's unconscious » (*Ibid.*, p. 32. Je traduis).

³²² S. Roux, *La Quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman*, *op. cit.*, pp. 205-206.

voyage trouvant leurs origines dans l'inconscient collectif. Ainsi, l'analyse de *Nymphomaniac* met en évidence des éléments récurrents dans les récits cinématographiques et qui représentent le processus d'individuation psychique. Par ailleurs, à l'instar des nombreuses références mythologiques de *Nymphomaniac*, la variation sur le mythe très répandu de *La Flûte enchantée* dans *L'Heure du loup* est sous-tendue par l'inconscient collectif. Cette variation sur l'opéra de Mozart s'impose également comme le signe d'un processus d'individuation. Le spectateur reconnaît et identifie la citation de l'opéra, constitué de nombreuses références mythologiques créées par la psyché humaine. Enfin, en exacerbant le miroitement inhérent au procédé cinématographique qui suppose une alternance d'ombre et de lumière, *Persona* exacerbe le processus de conjonction d'opposés de toute œuvre filmique. La représentation du processus participe à l'expression de l'évolution de la « psyché-film » en tant que psyché en projection. Cependant, l'individuation est un processus et non une représentation. Ce processus pourrait être en mesure d'agir le film en se mettant en place par l'intermédiaire du corps et de la psyché du spectateur : le film s'individuerait différemment dans chaque expérience spectatorielle. Surgissant dans le corps et l'esprit du spectateur, ce processus pourrait révéler l'inconscient du film.

6.1.4. Le processus d'individuation du film dans la psyché du spectateur

Selon Jung, le Soi, résultant du processus d'individuation, ne peut advenir qu'une seule fois et unique »³²³, bien qu'il soit éternel. Irrépetable et indicible, le Soi semble donc faire événement et surgirait alors dans un instant kairique (*cf.* chapitre 2). Il pourrait aussi apparaître comme accomplissement de l'œuvre d'art : selon Marcondes Cesar, il n'y a pas « seulement un *instant créateur*, un *kairos*, de l'œuvre d'art, mais aussi une zone kairique à l'intérieur de laquelle le projet artistique s'exprime et s'accomplit »³²⁴. Alors que le devenir du film en tant qu'individu possédant un inconscient, est indispensable à la possibilité du phénomène de transfert au sein de l'expérience spectatorielle, l'accomplissement de l'œuvre d'art pourrait consister en son individuation lui permettant alors d'être efficace dans sa rencontre avec le spectateur. Pour Esquenazi, l'individuation du film se fait dans le corps et l'esprit du spectateur. Ce processus pourrait se produire à travers un phénomène de transfert avec la psyché du spectateur : par des mécanismes de projection et d'introjection, le film

³²³ C. G. Jung, *Aïôn : études sur la phénoménologie du Soi*, *op. cit.*, p. 77.

³²⁴ C. Marcondes Cesar, « Le Kairos artistique », in : *Chronos et Kairos. Entretiens d'Athènes*, *op. cit.*, p. 97.

s'actualise dans le corps et l'esprit du spectateur, l'affectant psychiquement et physiquement. Le processus d'individuation du film correspond aux passages entre les différentes étapes du devenir du film : selon Esquenazi, ces étapes sont des « individus mémoriels »³²⁵ et les passages des uns aux autres sont des « processus "d'individuation" »³²⁶. Ainsi, le processus d'individuation du film suppose un mouvement incessant et une conjonction de différents états, qui est plus que leur somme :

« ...le film demeurera prêt à s'ouvrir à nouveau, comme si cette unité était encore ouverte, comme si ce devenir constant qui n'a cessé d'emporter le film ne pouvait pas s'arrêter. Et surtout parce que cette unité n'est seulement que la dernière des individuations dont le film est constitué : le film, comme tout, est bien plutôt la série des individuations, la mémoire complète des individus qu'il a été. Pour le dire brutalement, un film ne se résume pas à sa dernière image : il est la mémoire de toutes les images qui ont conduit à cette dernière image. Le film est une mémoire qu'il est impossible de subsumer sous une image finale légitimée par le mot fin : il se constitue comme mémoire et il perdure comme mémoire »³²⁷.

À l'instar de la formation du film, qui se fait par la rencontre d'images en constituant de nouvelles dans l'esprit du spectateur, son processus d'individuation dépendrait donc de la conjonction des images, prenant forme précisément dans l'esprit du spectateur. Dans sa rencontre avec le spectateur, le film pourrait devenir un individu, c'est-à-dire à la fois *un* et *unique*, une totalité et une singularité³²⁸. L'individuation du film serait de l'ordre de l'événement : de manière imprévisible et inattendue, le film s'individuerait dans la psyché du spectateur et grâce à cette rencontre particulière. Il serait donc unique en tant qu'individu dans chaque expérience spectatorielle. Alors que tout contenu inconscient « est d'abord projeté sur des personnes et des conduites objectives »³²⁹, le processus d'individuation, mettant en jeu les archétypes au même titre que le transfert, suppose une cessation de ces projections et une conjonction des opposés au sein de la psyché, afin d'intégrer à la conscience des contenus inconscients. Si le processus d'individuation du film se met en place avec le spectateur, la conjonction des opposés pourrait se faire au sein des images et dans la psyché du spectateur, lieu du processus d'individuation du film. Par ailleurs, comme pour le transfert, Jung développe sa théorie du processus d'individuation à partir de la tradition alchimique : la rencontre des archétypes qui entrent en conjonction dans ces deux processus présente une

³²⁵ J.-P. Esquenazi, *Film, perception et mémoire*, op. cit., p. 209.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*, pp. 213-214.

³²⁸ Voir notamment G. Simondon, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble : Millon, 2005.

³²⁹ C. G. Jung, *Psychologie du transfert*, op. cit., p. 23.

dimension érotique. Jung la définit parfois de « mariage mystique » (*hieros gamos*) : alors que la rencontre donnant lieu à cette conjonction d'opposés rappelle la dimension érotique du transfert, en tant que « processus objectif [...] de relation avec l'autre »³³⁰, l'individuation est aussi liée au transfert qui émerge de cette relation. Par un mécanisme de transfert avec le spectateur, le film pourrait ainsi devenir un individu, lorsque les contenus qui le constituent sont efficaces. Au même titre que le transfert qui se produit dans un instant kairique, cette individuation du film ferait événement : dans l'expérience spectatorielle, le transfert provoquerait le processus d'individuation du film, indispensable à la possibilité même d'un transfert qui nécessite deux psychés. L'instant kairique d'émergence du transfert serait donc un moment charnière de l'expérience spectatorielle, moment lors duquel le spectateur doit accepter de se laisser affecter par le film et ainsi accepter le transfert avant même qu'il n'ait lieu. Néanmoins, le transfert et le processus d'individuation présentent une différence fondamentale : alors que le processus d'individuation implique un retrait des projections, le transfert n'est que projections. Ainsi, le processus d'individuation du film supposerait des projections persistantes des images sur le spectateur, afin que la conjonction des opposés puisse se faire au sein de sa psyché.

Pour Gagnebin, l'œuvre d'art est hermaphrodite car elle est le réceptacle du féminin et du masculin que l'artiste déverse en elle. Elle pourrait alors être rapprochée de l'œuvre alchimique qui implique une union des contraires, achevée dans le *hieros gamos* (mariage mystique). Bien que ce mariage mystique symbolise le processus d'individuation³³¹ dont le but est de devenir un, selon Gagnebin, la recherche de la totalité lors de la démarche artistique échoue car elle ne peut se réaliser que dans un corps extérieur qui est celui de l'œuvre. Celle-ci échapperait alors au créateur devenant *Ego alter*. Ainsi, dans une perspective freudienne, le geste artistique ne permet pas l'individuation du créateur. Néanmoins, dans une perspective jungienne, la rencontre avec le spectateur pourrait donner lieu au processus d'individuation de l'œuvre. Au cinéma, le processus d'individuation de la « psyché-film » pourrait être à la fois interne et externe : il agit le film par sa narration et dans la psyché du spectateur, tant il est différent pour chacun. Au-delà de sa représentation au sein des « psychés-films », ce processus se met en place dans la psyché du spectateur, à l'aide de mécanismes d'introjection et de projection, et par l'identification, consciente ou inconsciente, de variations sur des

³³⁰ *Ibid.*, p. 96.

³³¹ Voir notamment C. G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, *op. cit.*

mythes sous-tendus par l'inconscient collectif. Il semble alors évoluer à travers un phénomène de transfert se produisant entre le film et le spectateur. Le processus d'individuation consiste en une conjonction d'archétypes opposés. Pour qu'il ait lieu, les contenus du film doivent donc être archétypiques. Or, cette dimension psychique des images cinématographiques se révèle dans la rencontre avec la psyché du spectateur qui projette ses propres contenus psychiques sur les images. Alors que selon Esquenazi, le processus d'individuation du film se déroule dans l'esprit et le corps du spectateur, il pourrait aussi posséder une dimension physique, tout comme le phénomène de transfert, selon Jung, peut entraîner des conséquences somatiques.

6.2. Le transfert dans l'expérience spectatorielle : un phénomène physique ?

Jung explique que comme en alchimie où « deux corps chimiques se combinent [et] subissent une altération »³³², le transfert transforme les deux sujets qui participent à son apparition. Ce phénomène correspond à l'union entre l'inconscient de l'un et celui de l'autre, et inversement, « afin qu'après avoir été deux, ils deviennent en quelque sorte un seul corps »³³³. Ainsi, comme le remarque également Hockley, le transfert posséderait une dimension physique, tant le tiers apparaissant dans le champ intersubjectif est « ressenti dans le corps »³³⁴. Si un transfert peut se manifester dans l'expérience spectatorielle, il impliquerait donc des réactions physiques, témoignant de la situation psychologique du spectateur. En effet, « quand nous évaluons un film sur le plan de notre réaction émotionnelle, nous trouvons une clef à ce qui se produit psychologiquement en nous »³³⁵. En cure ou au cinéma, l'affection du corps impliquée par le transfert est d'origine psychique car il n'y a aucun contact physique entre l'analyste et l'analysant ou le film et le spectateur. Néanmoins, alors que selon Damasio « [I]es émotions se manifestent sur le théâtre du corps ; les sentiments sur celui de l'esprit »³³⁶, l'affection physique provoquée par le transfert semble être de l'ordre de l'émotion. Après une réflexion sur les émotions et leurs liens avec le transfert et sa dimension

³³² C. G. Jung, *Psychologie du transfert*, op. cit., p. 24.

³³³ *Ibid.*, p. 130.

³³⁴ « This third [...] is [...] felt in the body... » (L. Hockley, « The third image. Depth psychology and the cinematic experience », in : *Jung and Films II*, op. cit., p. 142. Je traduis).

³³⁵ « ...when we evaluate a film in terms of our emotional reaction to it we find a key to what is happening psychologically for us » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, op. cit., pp. 38-39. Je traduis).

³³⁶ A. Damasio, *Spinoza avait raison*, op. cit., p. 32.

érotique, une analyse de l'expérience corporelle que peut proposer *Antichrist* va permettre d'interroger la possibilité d'un fantasme d'incorporation comme mécanisme participant au phénomène de transfert dans l'expérience spectatorielle.

6.2.1. Transfert, émotions, corps

Le transfert étant un phénomène transpersonnel, les réactions physiques qu'il implique dans les corps des deux sujets entre lesquels il se met en place pourraient résulter d'un corps-à-corps psychique. Si pour Metz, « le cinéma est un corps [...] un fétiche que l'on peut aimer »³³⁷, pour Bellour, le film est un corps « avec ses sensations, ses émotions et ses figures »³³⁸. Ce corps du film n'est évidemment pas fait de la même substance « que la chair du corps humain »³³⁹ : il n'est pas « équivalent au corps du spectateur ni du cinéaste »³⁴⁰. Néanmoins, le corps du film pourrait être formé par son esthétique et « accordé à une vision corporelle-psychique »³⁴¹. Par ailleurs, « la psychologie jungienne est psychosomatique puisqu'elle considère la psyché et le corps comme unis »³⁴². Ainsi, il est possible d'appréhender le corps du film, à partir de son inconscient. Par la nature accablante des archétypes qui les sous-tendent, les images symboliques et les figures semblent participer au corps du film comme réservoir d'émotions. En effet, par leur numinosité, les images archétypiques sont en mesure de provoquer des émotions, notamment par leur qualité de *mysterium tremendum* et *fascinans*. À ce propos, Otto explique :

« Le sentiment qu'il [le numineux] provoque peut se répandre dans l'âme comme une onde paisible ; c'est alors la vague quiétude d'un profond recueillement. Ce sentiment peut se transformer ainsi en état d'âme constamment fluide, semblable à une résonance qui se prolonge longtemps mais finit par s'éteindre dans l'âme qui reprend son état profane. Il peut aussi surgir brusquement de l'âme avec des chocs et des convulsions. Il peut conduire à d'étranges excitations, à l'ivresse, aux transports, à l'extase. Il a des formes sauvages et démoniaques. Il peut se dégrader et presque se confondre avec le frisson et le saisissement d'horreur éprouvé devant les spectres. Il a des degrés inférieurs, des manifestations brutales et barbares, et il possède une capacité de développement par laquelle il s'affine, se purifie, se sublimise. Il peut devenir le

³³⁷ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 80.

³³⁸ R. Bellour, *Le Corps du cinéma*, op. cit., p. 15.

³³⁹ « ... the "body of film" [is not] the same as the flesh of the human body » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, op. cit., p. 115. Je traduis).

³⁴⁰ « ... the "Film's body" is [...] neither equated to [...] the viewer's or filmmaker's body » (J. M. Baker, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 2009, pp. 7-8.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² « Jungian psychology is psychosomatic as it regards psyche and body as united » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, op. cit., p. 51. Je traduis).

silencieux et humble tremblement de la créature qui demeure interdite... en présence de ce qui est, dans un mystère ineffable, au-dessus de toute créature »³⁴³.

Alors que Jennifer Baker avance que le cinéma, depuis ses débuts, est profondément lié au corps humain³⁴⁴ jusqu'à en proposer parfois une métaphore³⁴⁵, Mireille Berton remarque également que « le cinéma est concerné par cette question de la contagion corporelle [...] au niveau de son dispositif [...] puisque l'image animée exerce sur le public un pouvoir de *fascination* menant jusqu'à une forme d'hallucination »³⁴⁶. Ainsi, le corps du film, en tant qu'il est constitué d'images archétypiques, pourrait provoquer de multiples émotions plus ou moins intenses. Mais la qualité de *mysterium fascinans* de ses images pourrait aussi entraîner une paralysie du spectateur.

6.2.1.1. « Au commencement était l'émotion »

Selon Damasio, certaines situations, similaires à des événements passés, peuvent provoquer des émotions qui surgissent alors à partir du souvenir. En effet, « [I]es objets émotionnellement compétents peuvent être réels ou remémorés [...], un souvenir conditionné et non conscient peut donner une émotion présente »³⁴⁷. Le déclenchement des émotions commence lorsque « l'apparition du stimulus émotionnellement compétent [...] à savoir un certain objet ou une certaine situation effectivement présents ou remémorés, vient à l'esprit »³⁴⁸. Face aux images, le spectateur pourrait ressentir dans son corps³⁴⁹, les émotions contenues dans le corps et l'inconscient du film. Cela est possible grâce aux neurones miroirs :

« Ces neurones peuvent représenter, dans un cerveau individuel, les mouvements que le cerveau voit chez un autre individu et produire des signaux dans les structures sensorimotrices de telle sorte que les mouvements correspondants soient "prévus", en mode de simulation, ou effectivement exécutés »³⁵⁰.

³⁴³ R. Otto, *Le Sacré*, op. cit., p. 36.

³⁴⁴ M. Baker, *The Tactile Eye*, op. cit., p. 132.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 136.

³⁴⁶ M. Berton, « Cinéma et hypnose (Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités* | Stefan Andriopoulos, *Besessene Körper : Körperschaften und die Erfindung des Kinos* | Ruggero Eugeni, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi* | Rae Beth Gordon, *Why the French Love Jerry Lewis : From Cabaret to Early Cinema*) », in : *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°58, 2009, p. 5. Je souligne.

³⁴⁷ A. Damasio, *Spinoza avait raison*, op. cit., p. 64.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 65.

³⁴⁹ E. Tremblay, *L'Insistance du regard sur le corps éprouvé*, op. cit., p. 29.

³⁵⁰ A. Damasio, *Spinoza avait raison*, op. cit., p. 125.

L'activité des neurones miroirs offre une meilleure compréhension de l'expérience cinématographique : « les films ont la capacité d'activer ces neurones miroirs d'une manière similaire à celle de nos expériences des personnes réelles »³⁵¹. Résultant des souvenirs, les émotions arriveraient alors que le spectateur reconnaît une situation actuelle comme la réactualisation d'une situation virtuelle appartenant au passé : le cinéma « rappelle des émotions oubliées »³⁵². Les images du film, elles-mêmes chargées d'émotions, pourraient donc agir le corps du spectateur en provoquant des réactions physiques car « le cerveau peut simuler de façon interne certains états émotionnels du corps »³⁵³. À propos des émotions suscitées par l'art, Damasio explique qu'elles correspondent à

« ...ce qu'il peut y avoir de délicieux à observer le sourire sensuel de Jeanne Moreau, ou la dense beauté des mots et des idées de la poésie de Shakespeare ; c'est la voix lasse de Dietrich Fisher-Dieskau chantant le Ich habe genug de Bach et les phrasés à la fois sensuels et spirituels de Maria João Pires jouant du Mozart ou du Schubert ; c'est l'harmonie que recherchait Einstein dans la structure d'une équation. En fait, une belle émotion humaine peut même être déclenchée par de la musique ou des films populaires, dont on ne devrait jamais sous-estimer le pouvoir »³⁵⁴.

Le film peut donc provoquer des émotions, tant « l'expérience cinématographique laisse un encodage corporel de son impact affectif »³⁵⁵. Cet encodage corporel correspond à « la réponse de notre corps à l'affect que le film a libéré », laissant « une empreinte émotionnelle de l'expérience »³⁵⁶. Ainsi, le spectateur peut parfois « sortir du cinéma euphorique ou fatigué », avec un « mal de dos ou de ventre », ou « être de mauvaise humeur [...] ou [...] trop bavard »³⁵⁷. Comme le remarque Hockley, « nous pouvons réagir fortement à un film, ressentir des émotions puissantes et inattendues »³⁵⁸. L'expérience

³⁵¹ « ...films have the capacity to activate these mirror neurons in a similar way to our experiences of actual people » (L. Hockley, *Somatic Cinema, op. cit.*, p. 59. Je traduis).

³⁵² « ...it [cinema] brings back forgotten emotions » (*Ibid.*, p. 136. Je traduis).

³⁵³ A. Damasio, *Spinoza avait raison, op. cit.*, p. 125.

³⁵⁴ A. Damasio, *Le Sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, Paris : Odile Jacob, [1999] 2002, pp. 51-52.

³⁵⁵ « ...the cinematic experience leaves a bodily encoding of its affective impact. By bodily encoding, I mean the response our body makes to the affect that the film has released and it is this that leaves us with an emotional imprint of the experience. Sometimes clients report leaving a cinema exhilarated, or tired. They might find they notice a backache or upset stomach. Or they might be in a bad mood with their companions or perhaps they are overly talkative » (L. Hockley, *Somatic Cinema, op. cit.*, p. 37. Je traduis).

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ « Without expecting it, we can find ourselves reacting strongly to a film, feeling powerful and unlooked-for emotions » (L. Hockley, *Somatic Cinema, op. cit.*, p. 19. Je traduis).

cinématographique n'est donc « pas seulement intellectuelle mais aussi somatique »³⁵⁹. Elle suppose d'« intégrer notre être entier, conscient et inconscient, esprit et corps, comme un moyen de comprendre comment nos réactions émotionnelles aux films s'encryptent en nous et dans nos réponses psychologiques »³⁶⁰. Cette capacité du cinéma à provoquer d'intenses émotions pourrait être mise en parallèle avec le syndrome de Stendhal. Ce dernier correspond à une réaction psychosomatique, c'est-à-dire un trouble psychique qui affecte le corps. Il se manifeste lorsqu'un individu est exposé à une surcharge d'émotions face à une œuvre d'art. Ce syndrome doit son nom à l'écrivain Stendhal et à son expérience vécue lors de son voyage en Italie. Relatant sa visite de Florence en 1817, l'auteur écrit :

« J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les Beaux-Arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber »³⁶¹.

Psychiatre d'orientation freudienne, Graziella Magherini a identifié ce syndrome à la fin des années 70, dans son étude intitulée *Le Syndrome de Stendhal. Du voyage dans les villes d'art*. Il serait lié à l'inquiétante étrangeté et au retour du refoulé³⁶². Bien que ce syndrome ne soit pas théorisé pour le cinéma, il pourrait y trouver certains échos. Syndrome du voyageur, il se révèle chez des individus qui se trouvent hors de chez eux, dans un nouvel espace-temps, alors que « dans d'autres conditions (par exemple dans [leur] habitat quotidien), la même œuvre d'art n'aurait pas le même impact "agressif" »³⁶³. Le parallèle établi entre l'expérience cinématographique et le voyage ne semble pourtant pas suffisant pour permettre une transposition du syndrome de Stendhal au cinéma. Néanmoins, l'individu ayant manifesté des symptômes de ce syndrome peut parfois percevoir « les œuvres d'art comme des objets tridimensionnels, qui vivent et qui palpitent »³⁶⁴ à l'instar des images cinématographiques. Les émotions révélées par le syndrome de Stendhal sont décrites par certains patients de Magherini en termes d'oppression cardiaque, de « sensations de plaisir et de douleur »³⁶⁵, de « dépression » et d'« excitation »³⁶⁶, « porteuses d'un processus de

³⁵⁹ « ...the cinematic experience [...] is not just intellectual but is also somatic. Such an approach incorporates our full being, conscious and unconscious, mind and body, as a means by which to understand how our emotional reactions to films become encoded in us and in our psychological responses » (*Ibid.*, p. 15. Je traduis).

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, t. II, Paris : éditions Delaunay, p. 102.

³⁶² G. Magherini, *Le Syndrome de Stendhal. Du voyage dans les villes d'art*, Florence : Usher, 1990, p. 155.

³⁶³ *Ibid.*, p. 167.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 56.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 54.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 53.

transformation et d'évolution psychiques »³⁶⁷. Rapportant les émotions ressenties face aux images cinématographiques par certains spectateurs, Hockley évoque des émotions similaires, tels une augmentation de la fréquence cardiaque et un sentiment de tristesse ou de colère, précisant que les spectateurs peuvent se sentir « mal à l'aise, coupables, honteux, inquiets, craintifs »³⁶⁸. Bien que sa mise en parallèle avec le syndrome de Stendhal ne semble pas davantage concluante, l'expérience spectatorielle peut être le lieu de multiples émotions s'imposant dans le corps du spectateur. En fonction du contenu de certaines images, des situations mises en scène, ainsi que de l'intensité et du réalisme du jeu des acteurs qui « s'appuient sur ces souvenirs soi-disant émotionnels pour exercer leur art »³⁶⁹, le spectateur pourrait ressentir, simultanément ou alternativement, diverses émotions. Les plus répandues sont les six émotions dites primaires ou universelles : bonheur, tristesse, peur, colère, surprise et dégoût. Ainsi, face aux images archétypiques émotionnellement chargées, le corps du spectateur pourrait devenir le lieu « de la médiation des émotions »³⁷⁰ : les émotions du film se projettent dans le corps du spectateur et le pénètrent. Il en fait une expérience somatique puissante et son « corps encode l'expérience et y répond sans penser »³⁷¹. Par exemple, lorsqu'il voit les images de l'avortement de Joe, les gros plans sur son entrejambe en sang, puis le fœtus mouvant avant de mourir sur le drap blanc maculé de sang, accompagné de sons organiques et de cris, le spectateur de *Nymphomaniac* pourrait être ému de dégoût (figure 138). Devant les réactions de peur de Claire à l'idée de la fin du monde, et la tristesse de Justine durant la première partie de *Melancholia*, le spectateur pourrait subir les mêmes émotions que les personnages. La violence de certaines images de *Persona* peut aussi être à l'origine d'émotions telles la peur ou le dégoût. La destruction du corps du bonze qui s'immole par le feu dans l'écran de télévision peut être mise en parallèle avec la destruction du corps du film à travers l'image de la pellicule qui craque. Cette blessure des images est accentuée par la lumière dévorante qui apparaît ensuite, simulant l'absence d'image projetée : « une fiction d'absence d'image »³⁷² qui semble engloutie par le film lui-même. La dévoration est aussi figurée par le bras entaillé d'Alma et duquel Elisabet boit le sang. La violence faite aux images se manifeste également par la gifle d'Alma à Elisabet qui insère une blessure dans

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 58.

³⁶⁸ « Our heart rate goes up as the action increases, we can feel sad or angry for the characters on screen. [...] we feel uncomfortable, guilty, ashamed, worried, fearful » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 137. Je traduis).

³⁶⁹ A. Damasio, *Spinoza avait raison*, *op. cit.*, p. 62.

³⁷⁰ E. Tremblay, *L'Insistance du regard sur le corps éprouvé*, *op. cit.*, p. 32.

³⁷¹ « ...[his] body encodes the experience and, without thinking, it responds » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 139. Je traduis).

³⁷² E. Siety, *Fictions d'images*, *op. cit.*, p. 26.

la cohérence spatiale : alors que le geste entraîne un « faux raccord juste »³⁷³, la violence interne au récit fait écho à la violence infligée à l'image. En outre, rare moment de parole d'Elisabet, il impose une violence sonore, non par l'intensité de la voix mais par la surprise de cette parole inattendue. Face au corps blessé du film, le spectateur pourrait être pris de violentes émotions. Enfin, les images-affection formées par les visages bergmaniens en gros plans pourraient exciter les sens du spectateur en exprimant des affects. L'affect ressenti comporte des qualités objectives : il est « impersonnel » mais également « singulier »³⁷⁴. Ainsi, l'image-affection serait en mesure d'affecter tous les spectateurs, bien que leurs émotions soient inévitablement personnelles : l'image peut faire appel aux souvenirs et affecter le spectateur à travers leur relation fortement personnelle. Le spectateur ressent, dans son propre corps et de manière personnelle, les émotions comprises dans les images du film formant son inconscient et son corps. Cette dimension physique de l'expérience spectatorielle semble pouvoir s'imposer avec toutes les images cinématographiques au caractère figural : selon Lefebvre, la figure peut « susciter des associations mentales organisables au sein d'un concept ou d'une émotion »³⁷⁵. La figure serait donc liée à l'émotion de cinéma, quand cette dernière selon Bellour « semble être rien d'autre qu'une forme d'hypnose »³⁷⁶. Or, Freud affirmait que le transfert psychanalytique était un reste d'hypnose. Alors que dans l'hypnose « le magnétiseur dev[ient] lui-même par sa pratique l'agent physique d'une force psychique (c'est la force que la psychanalyse tentera de réduire en la qualifiant de transfert) »³⁷⁷, l'émotion serait liée au transfert, tout comme elle peut être liée à la qualité archétypique des images, favorisant le transfert.

À l'instar de la troisième image et du tiers émergeant dans le champ intersubjectif lors du transfert, l'émotion au cinéma dépend de la rencontre particulière entre les images du film et le spectateur individuel. L'émotion n'est donc pas systématique mais dépend des souvenirs personnels du spectateur, activés par l'image dont la vision est différente pour chacun. Comme le remarque Deleuze reprenant Bergson,

³⁷³ Le « faux raccord juste » est un raccord techniquement correct entre deux plans, mais qui pose un problème au niveau de la cohérence diégétique : il permet de relier des espaces et/ou des temporalités hétérogènes (voir D. Bordwell et K. Thompson, « Alternatives au montage par continuité », in : *L'Art du film, une introduction*, Paris, Bruxelles : de Boeck Université, 2000, pp. 366-373). Dans *Persona*, l'effet de disjonction créé par le « faux raccord juste » provoque un effet de saute qui permet de passer à un espace différent mais pourtant proche. Le raccord est effectué sur le geste d'Elisabet giflant Alma : d'abord à l'extérieur de la maison, elles se retrouvent à l'intérieur, à côté d'une casserole d'eau bouillante.

³⁷⁴ G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 140.

³⁷⁵ M. Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire*, op. cit. p. 41.

³⁷⁶ R. Bellour, *Le Corps du cinéma*, op. cit., p. 15.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 31.

« [e]n vertu de l'écart cérébral, en effet, un être peut ne retenir d'un objet matériel, et des actions qui en émanent, que ce qui l'intéresse. Si bien que la perception n'est pas l'objet plus quelque chose, mais l'objet moins quelque chose, moins tout ce qui ne nous intéresse pas »³⁷⁸.

En tant qu'objet, le film est donc perçu différemment par chaque spectateur et il est en mesure de l'impressionner. À ce propos, Lefebvre explique que les films qui impressionnent le spectateur ne sont pas banals, « [a]u contraire [...] dès que la mémoire conserve quelque chose, c'est bien parce que le film offre au spectateur quelque chose de mémorable, quelque chose qui touche ne serait-ce que légèrement son imagination »³⁷⁹. L'auteur précise néanmoins que « ce qui est mémorable n'est pas nécessairement "meilleur" »³⁸⁰ : il arrive « qu'un film plaise sans pour autant laisser de vives impressions chez le spectateur ; de même, un film qui ne plaît pas – c'est-à-dire un "mauvais" film – peut laisser une vive impression imaginaire sur la mémoire »³⁸¹. Même si la réponse émotionnelle est négative, cela ne signifie pas que « l'expérience devrait être évitée ou qu'elle n'est pas bénéfique psychologiquement » : selon Hockley, « [e]n thérapie et dans le cadre de l'expérience cinématographique, de telles réponses pourraient être le signe positif d'un changement ou d'un déplacement de la conscience »³⁸².

Le spectateur de cinéma fait l'expérience du film à travers son corps entier, par l'excitation des sens. Son corps est alors le lieu des significations, « considéré comme faisant partie de la façon dont les significations sont trouvées et construites dans les films »³⁸³ : les émotions participent à l'interprétation du film, consciente ou inconsciente. À l'instar du phénomène de transfert, les émotions provoquées par les images dépendent des affinités avec le spectateur. Ainsi, « nos visions des films diffèrent – parfois assez radicalement – de celles des autres personnes qui ont vu le même film ». Hockley précise :

« Cela s'applique particulièrement à tous ces films avec lesquels nous avons une forte connexion ou de fortes affinités. Il peut nous sembler déroutant qu'un film que nous avons trouvé profondément émouvant et puissant soit pour quelqu'un d'autre, ennuyeux et sans intérêt. Ce n'est pas nécessairement parce que nous sommes plus attentifs ou

³⁷⁸ G. Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris : Puf, 1966, p. 15.

³⁷⁹ M. Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire*, op. cit., p. 21.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² « that an experience should be avoided or that it is not psychologically beneficial. In therapy and as part of the cinematic experience such responses might be a positive sign of a change or shift in awareness » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, op. cit., p. 37. Je traduis).

³⁸³ « However, in this chapter the body as a site of meaning is seen as part of how meanings are found and constructed in the films we watch, and how these are embodied in our personal cinematic experiences. The suggestion is that culturally constructed and commercial images, as in films, can also have personal psychological qualities » (*Ibid.*, p. 31. Je traduis).

perspicaces en tant que cinéphiles que les personnes avec qui nous sommes – bien que cela soit, bien sûr, une possibilité »³⁸⁴.

Alors que l'expérience qu'en fait le spectateur est unique et personnelle, le film est perçu et ressenti différemment par chacun :

« Le cinéma peut éveiller les complexes psychologiques personnels et cela se produit plus facilement et plus fréquemment qu'on le suppose. La réponse émotionnelle que nous avons à ce que nous voyons sur l'écran n'est pas seulement due au sens inscrit ou collectif du film [...] nous réagissons aussi aux films d'une manière très personnelle et, ce faisant, nous n'y trouvons pas de significations collectives et partagées, mais des significations très personnelles et individuelles. Dans cette mesure, nous pouvons dire que phénoménologiquement, nous voyons tous des films différents, et que chaque fois que nous regardons un film, un film différent est vu – chaque projection d'un film constitue une expérience cinématographique unique... »³⁸⁵

Ainsi, la rencontre agirait sur le film, qui serait altéré par l'expérience que le spectateur en fait. L'espace intermédiaire pourrait être celui de la *conjunctio*, c'est-à-dire du transfert comme conjonction d'opposés du film et du spectateur, une combinaison dépendant des affinités. En tant que « lieu virtuel de [la] conjonction »³⁸⁶ du corps du film et de celui du spectateur, « que sa vision de chaque film affecte »³⁸⁷, cet espace intermédiaire est ce que Bellour a défini de « corps du cinéma »³⁸⁸. Par ailleurs, il semble correspondre au lieu de la troisième image qui « existe entre les effets du film sur le spectateur et les propres affects et projections du spectateur sur et dans le film », dans « le domaine de l'expérience cinématographique »³⁸⁹. Alors que le spectateur peut « éprouver des sentiments auxquels [...] il ne s'attend[ait] pas et qui ne semblent pas provenir directement de la narration du

³⁸⁴ « ...our views of films differ – sometimes quite radically – from those of other people who have seen the same film. This particularly applies to all those movies to which we have a strong connection or affinity. It can seem puzzling to us that a film we found deeply moving and powerful is for someone else boring and dull. This is not necessarily because we are more attentive or perceptive as film-goers than the people we are with – although that is of course a possibility » (*Ibid.*, p. 38. Je traduis).

³⁸⁵ « Cinema can awaken personal psychological complexes and this happens more readily and frequently than might be supposed. The emotional response we have to what we see on the screen is not just due to the inscribed or collective meaning of the film [...] we also react to films in a highly personal manner and in doing so we find not collective and shared meanings in them but highly personal and individual meanings. To this extent, we can say that phenomenologically we all see different films, and that each time we watch a film, a different film is seen – each screening of a film constitutes a unique cinematic experience... » (*Ibid.*, p. 39. Je traduis).

³⁸⁶ R. Bellour, *Le Corps du cinéma*, *op. cit.*, p. 16.

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ « ...the third image exists between the film's effects on the viewer and the viewer's own affects and projections onto, and into, the film. This is the field of the cinematic experience » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 137. Je traduis).

film »³⁹⁰, la troisième image est cette réponse émotionnelle qui surgit de la rencontre inconsciente entre le film et le spectateur et révèle « quelque chose qu[’il a] essayé de garder caché »³⁹¹. À l’instar de l’émotion qui fait inévitablement appel au corps, la troisième image serait « une expérience incarnée de nous-mêmes en relation avec le film »³⁹². Émotionnelle et psychique, elle peut surgir car « regarder un film est une expérience du corps entier, c’est-à-dire à la fois un processus conscient et inconscient »³⁹³ : la troisième image témoigne alors du fait que

« nous ne sommes plus en train de regarder un film [...mais que] nous entrons dans une expérience cinématographique où la signification ne se trouve plus dans le récit d’un film ou dans sa structure audiovisuelle, mais repose plutôt sur notre expérience du film »³⁹⁴.

En outre, la troisième image semble résulter d’un transfert car comme le champ intersubjectif qui se forme en thérapie, elle implique une relation qui met en évidence des « significations intensément personnelles et profondément ressenties »³⁹⁵. Il s’agit d’« une réponse au film qui contourne l’intellect et dans laquelle le spectateur est momentanément accablé »³⁹⁶. Comme les émotions surgissent par les souvenirs corporels éveillés par la vue des images, « [l]a troisième image est l’endroit où les parties inconscientes de nous-mêmes, les souvenirs, les expériences que nous avons essayé d’oublier sont mises en avant par le passage des images et des sons du film »³⁹⁷. Les émotions ressenties sont parfois très puissantes et peuvent être effrayantes si on en fait l’expérience en dehors du cinéma : « ce n’est pas toujours une expérience plaisante »³⁹⁸.

³⁹⁰ « ...experience feelings that we did not expect and that do not seem to come directly from the narrative of the film » (*Ibid.* Je traduis).

³⁹¹ « Somehow, it seems the film is exposing something that we have tried to keep hidden » (*Ibid.* Je traduis).

³⁹² « ...an embodied experience of ourselves in relationship with the film » (*Ibid.*, p. 124. Je traduis).

³⁹³ « ...viewing a film is a whole-body experience; in other words, that it is both a conscious and an unconscious process » (*Ibid.*, p. 134. Je traduis).

³⁹⁴ « ...we are not viewing the film [...] we are entering into a cinematic experience where meaning does not reside in the narrative of the film or its audio-visual structure, but instead rests in our experience of the film » (*Ibid.* Je traduis).

³⁹⁵ « As in therapy, and with the intersubjective field, this type of relationship emphasizes those meanings that are intensely personal and deeply felt. This is a response to film that bypasses the intellect and in which the viewer is momentarily overwhelmed. this is the third image » (*Ibid.* Je traduis).

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ « The third image is where the unconscious parts of ourselves, memories, experiences we have tried to forget are brought to the fore by the passage of the images and sounds of the film » (*Ibid.*, p. 138. Je traduis).

³⁹⁸ « ...it has to be said that this is not always a pleasant experience » (*Ibid.*, p. 133. Je traduis).

Émotionnelle, la troisième image s'impose au spectateur malgré lui. En effet, pour Jung, l'émotion « n'est pas une activité de l'individu mais quelque chose qui lui arrive »³⁹⁹. À propos de l'expérience cinématographique, Greg Singh précise que les « [i]mages, comme les affects, "arrivent" au spectateur »⁴⁰⁰. Ainsi,

« ce n'est pas seulement que nous "avons" des sentiments mais aussi qu'ils nous "ont". En d'autres termes, les sentiments peuvent s'étendre au-delà de notre contrôle – qu'ils nous prennent en défaut, qu'ils nous rattrapent, qu'ils nous prennent par surprise ou encore qu'ils nous possèdent quand ils envahissent nos vies conscientes »⁴⁰¹.

La réponse du spectateur au film est à la fois « consciente et inconsciente, dans l'esprit et dans le corps »⁴⁰² : elle peut être de l'ordre de la troisième image qui « est semblable à l'espace intersubjectif en thérapie, entre le client et le thérapeute »⁴⁰³. La troisième image pourrait s'imposer comme la réponse émotionnelle témoignant du transfert au sein de l'expérience cinématographique. Son étude ne peut se faire que par l'analyse de cas particuliers car elle est absolument personnelle. En effet, Hockley explique :

« Tout comme les rêves qui n'ont pas nécessairement à être des œuvres d'art et sont pourtant psychologiquement efficaces, nos réponses émotionnelles et psychologiques ne sont en aucun cas un indicateur de la valeur esthétique d'un film. Nous pouvons trouver de puissantes significations dans les endroits les plus improbables »⁴⁰⁴.

Les émotions manifestant la troisième image sont provoquées par la rencontre entre le spectateur et le film, qu'il s'agisse de ses images ou de son scénario. Néanmoins,

« [d]ans la troisième image, ce dont nous faisons l'expérience n'est pas un résultat direct des techniques du cinéma, bien qu'elles puissent y contribuer. Ce dont nous faisons l'expérience est un affect personnel puisque notre inconscient envahit temporairement le conscient. Nous ne savons plus pourquoi nous réagissons de cette manière. Nous ne comprenons pas d'où viennent ces larmes, pourquoi nous avons peur, pourquoi nous sommes embarrassés ou honteux. La signification provient de l'entremêlement de notre psychologie individuelle avec le film, son récit, ses images et ses sons, afin de créer un sens nouveau. Cette nouvelle signification ne provient pas

³⁹⁹ « Emotion, incidentally, is not an activity of the individual but is something that happens to him » (C. G. Jung, « The Shadow » (1951), in : *The Collected Works of C. G. Jung*, vol. 9, Part. 2, *op. cit.*, para. 15. Je traduis).

⁴⁰⁰ « Images, like affects, "happen" to the viewer », (G. Singh, *Feeling Film*, *op. cit.*, p. 23. Je traduis).

⁴⁰¹ « [it] is not only that we "have" feelings but also that we are "had" by them. In other words, feelings can lie beyond our control – that we are caught out by them, caught up with them, taken by surprise or otherwise possessed by them when they invade our conscious lives » (*Ibid.*, p. 22. Je traduis).

⁴⁰² « ...our responses to the film, both conscious and unconscious, in the mind and in the body... » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 87. Je traduis).

⁴⁰³ « The third image is akin to the intersubjective space in therapy between client and therapist » (*Ibid.*, p. 1. Je traduis).

⁴⁰⁴ « Just as dreams do not have to be a work of art and yet are psychologically effective, so, too, our emotional and psychological responses are not in any way an indicator of the aesthetic worth of a film. We can find powerful meanings in the most unlikely of places » (*Ibid.*, p. 39. Je traduis).

directement de l'écran ni des investigations intellectuelles de la conscience [...] la troisième image [...] prend la forme d'une puissante réponse émotionnelle inattendue, presque comme si nous avions perdu la tête et que nous étions sous le contrôle de quelque chose d'autre. Nous ne comprenons plus l'intrigue et agissons de manière irrationnelle, mais à mesure que le récit du film s'estompe dans l'arrière-plan, le récit de notre vie vient à l'avant-plan »⁴⁰⁵.

Seule l'étude psychanalytique d'une telle rencontre entre un spectateur particulier et un film particulier peut permettre de relever des éléments cinématographiques précis à l'origine de la troisième image. Ainsi, chaque spectateur est affecté subjectivement par le film, lui-même modifié subjectivement par la manière dont le spectateur le reçoit et le comprend : tous les deux altérés par l'autre. Agissant le spectateur, les émotions semblent être liées au phénomène de transfert. Témoignant de la troisième image, elles pourraient aussi entraîner la formation d'un lieu cryptique qui serait celui du tiers co-créé dans le transfert. En effet, l'émotion prend place dans un espace entre le film et le spectateur, tout en étant comprise dans les images du film émotionnellement chargées et dans le corps du spectateur qui en fait l'expérience. Cet espace est à la fois extérieur au film puisqu'il se trouve dans le corps agi du spectateur et extérieur au spectateur puisqu'il se trouve dans les images du film. Ainsi, il se situe également à l'intérieur du spectateur et du film qui ne font plus qu'un. Tel le lieu de la crypte, l'espace de l'émotion se situe « à l'intérieur [...] mais du même coup extérieur »⁴⁰⁶ au film et au spectateur. Néanmoins, parce que le spectateur peut en partie contrôler les émotions dont il peut avoir conscience, les parois de cette crypte semblent davantage poreuses que celles de la crypte derridienne, excluant l'intérieur du dedans. Alors que les images émotionnellement chargées forment l'inconscient du film, l'émotion pourrait témoigner de la rencontre des deux inconscients, lors de laquelle l'inconscient du film agirait le spectateur en s'imposant en lui. Ainsi, l'émotion accuserait la manifestation d'un phénomène de transfert au sein de l'expérience spectatorielle.

Bernard Lafargue remarque que « [l]'expérience esthétique est [...] une expérience érotique particulière, dans laquelle nous mimons, par tout notre être, les affects évoqués par

⁴⁰⁵ « In the third image, what we experience is not a direct result of the techniques of cinema, though they might well be a contributing factor. What we experience is a personal affect as our unconscious temporarily invades consciousness. We no longer know why we are reacting in the ways we are. We do not understand where these tears have come from, why we are so afraid, why we are embarrassed or shameful. meaning comes from the intermingling of our individual psychology with the film, its narrative, images and sounds, in order to create a new meaning. this new meaning does not come directly from the screen, nor does it come from the intellectual investigations of consciousness. To repeat, this is the third image and it takes the form of an unexpected, powerful emotional response, almost as though we have lost our mind and have been taken over by something else. We are losing the plot, yet as the narrative of the film fades into the background, so the narrative of our life comes to the fore » (*Ibid.*, p. 135. Je traduis).

⁴⁰⁶ J. Derrida, « FORS, les mots anglés de Nicolas Abraham et Mária Török », *op. cit.*, pp. 12-13.

l'œuvre d'art »⁴⁰⁷, ajoutant que « nous éprouvons, par la médiation de l'imagination, des plaisirs qui, dans la vie réelle, nous seraient insupportables ou nous tueraient »⁴⁰⁸. Les émotions générées par l'expérience artistique pourraient donc être stimulées par son caractère érotique. Les images cinématographiques pourraient alors provoquer des émotions se manifestant sous forme de réactions physiques incontrôlées dans le corps du spectateur, tels des sursauts, une accélération du rythme cardiaque, des nausées, une excitation, etc. Mais ces réactions pourraient aussi se traduire par une paralysie du spectateur.

6.2.1.2. Fascination et sidération

Possédant une qualité de *mysterium fascinans* due à leur puissance archétypique donc numineuse, toutes les images de création artistique pourraient posséder un pouvoir de fascination. Elles exerceraient ainsi « un attrait irrésistible et paralysant »⁴⁰⁹ sur le spectateur, le tenant alors sous leur empire. Par un recours à l'étymologie, Pascal Quignard redéfinit la notion de fascination, à laquelle il joint celle de sidération. Articulées autour de l'image du phallus et de son absence, ces définitions encouragent la réflexion sur le phénomène de transfert qui possède inévitablement une dimension érotique, bien qu'elle soit uniquement psychique. En effet, afin d'expliquer sa conception du transfert, Jung commente les gravures du *Rosaire des philosophes*, illustrant, selon lui, les contenus psychiques d'individus contemporains. Alors que la rencontre amoureuse d'un homme et d'une femme symbolise ce qui constitue ce phénomène, Jung explique que l'existence d'un rapport érotique dans le transfert est incontestable « mais il n'est pas toujours le seul et pas toujours non plus l'essentiel »⁴¹⁰. La dimension érotique du transfert est mise en évidence par l'érotisation de l'œuvre alchimique, dont les « représentations des étapes successives [...] mettent fréquemment en scène le rapprochement d'un roi et d'une reine [...] réunis dans une étreinte très concrètement sexuée »⁴¹¹. Selon Quignard, provenant du latin *fascinus* signifiant phallus, le terme fascination désigne la relation établie entre le sexe masculin dressé et le regard qui le surprend. Dans *Le Sexe et l'effroi*, Quignard lie la fascination à la sexualité : le *fascinus* correspond au pénis en érection qui fascine celui qui le voit. Le voyeur se trouve alors dans

⁴⁰⁷ B. Lafargue, « De l'éros queer à l'éros grec, l'éternel retour du bizarre », in : Roger Dadoun (dir.), *Sexivilisation. Figures sexuelles du temps présent*, Paris : Punctum, 2007, p. 33.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Fascination », [consulté en ligne le 26/07/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/fascination>].

⁴¹⁰ C.G. Jung, *Psychologie du Transfert*, op. cit., pp. 25-26.

⁴¹¹ C. Gaillard, *Que sais-je ? Jung*, op. cit., p. 120.

l'incapacité de ne pas regarder. Face à l'image du pénis en érection, le spectateur du prologue de *Persona* est surpris mais surtout fasciné par cette image inattendue. Bien que l'image soit très brève, le spectateur ne voit qu'elle, d'autant plus que son apparition est soulignée par un son. Alors que dans *Nymphomaniac*, la multiplication des pénis les présente sous forme de *fascinus* érigés ou de *mentula*, c'est-à-dire au repos, ils pourraient à la fois fasciner et sidérer le spectateur par peur de la castration.

Dans *Vie secrète*, Quignard développe sa réflexion en interrogeant l'étymologie du terme sidération provenant du latin *sidera*⁴¹². Ce dernier désigne les astres considérés par rapport à leur influence sur les hommes : ces constellations d'étoiles apparaissent durant une période spécifique de l'année et provoquent l'inaction de ceux qui les regardent. Au printemps, lorsque les constellations disparaissent, les hommes sortent de leur état de sidération et retrouvent une activité. Or, le latin *desiderium*, correspondant à la désidération est à l'origine du terme désir. Ainsi, le désir mettrait fin à la sidération. Par ailleurs, la sidération se mettrait en place devant l'objet qui manque, c'est-à-dire devant l'absence de phallus, soit devant le féminin. La différence établie par Quignard entre la fascination et la sidération témoigne donc d'une réflexion sur une différence entre le sexe masculin et le sexe féminin. Pour l'auteur, fascinant celui qui le regarde, le *fascinus* est aussi fasciné par le sexe féminin. Or, ce dernier est notamment représenté par la figure de Méduse dont le regard pétrifie celui qui le croise : l'érection correspond alors à la pétrification. Face au féminin que figure Méduse à la bouche béante⁴¹³, le voyeur est sidéré par la vision du manque. Pourtant, le sexe érigé témoigne d'un désir pour l'objet regardé et donc d'une désidération. Selon la réflexion de Freud, dans *La Tête de Méduse*⁴¹⁴, la tête coupée de la gorgone pétrifie : la décapitation correspondrait à la castration. L'effroi devant la tête de Méduse serait une angoisse de la castration. Les serpents de sa chevelure s'imposent comme des substituts de pénis qui atténuent l'horreur. Pétrifié, le spectateur durcit, son sexe se raidit, en même temps qu'il est rassuré de voir qu'il n'est pas castré. Alors que le désir met fin à la pétrification – en mouvement, le sexe grandit puis retombe après éjaculation – le voyeur est à la fois effrayé et attiré par le féminin. Néanmoins, Freud semble oublier que Méduse pétrifie déjà avant sa décapitation. Ainsi, la pétrification comme angoisse de la castration semble davantage provoquée par la bouche pleine de dents de la gorgone, tel un vagin denté.

⁴¹² P. Quignard, *La Nuit sexuelle*, Paris : Flammarion, 2007, p. 256.

⁴¹³ Deux des représentations les plus connues de Méduse sont celles peintes par Caravage sous le titre *Medusa* (entre 1597 et 1598, huile sur toile de lin, montée sur bouclier en peuplier, 48 x 48 et 60 x 55, collection privée et Florence, Musée des Offices).

⁴¹⁴ S. Freud, « La tête de Méduse », in : *Œuvres Complètes*, t. XVI (1921-1923), *op. cit.*, pp. 163-164.

Liée au féminin capable de pétrifier, la sidération est aussi liée au désir d'inceste : substitut de vulve, la bouche de Méduse représente « l'invisible lieu féminin, les obscures abysses vaginales »⁴¹⁵, c'est-à-dire le lieu originaire. En effet, Méduse existait avant les dieux, à l'origine de tout. Capable de donner naissance, la femme, comme Méduse, accouche en hurlant. À l'opposé, Quignard trouve la figure masculine, représentée par Persée qui imposerait un bouclier de langage articulé, comme le père transmet son nom. Ainsi, ces deux figures évoquent les imagos parentales structurant la psyché des individus dès le plus jeune âge. La fascination et la sidération face aux images cinématographiques pourraient révéler un transfert dont la dimension érotique est teintée d'inceste. En effet, selon Jung, la force qui lie l'enfant à ses parents est la sexualité. Par ailleurs, les contenus qui entrent en jeu dans le transfert sont d'abord projetés sur les parents. Ces contenus ne sont jamais dépourvus d'un aspect érotique ou proprement sexuel : le transfert possède inévitablement une dimension incestueuse, même si pour Jung, la libido correspond à « l'expression psychique d'une énergie qui dépasse le cadre étroit de la sexualité »⁴¹⁶, contrairement à Freud pour qui elle « s'affirme en tant qu'énergie sexuelle »⁴¹⁷.

Après la fascination provoquée par le pénis en érection, face à la bouche renversée ressemblant à une vulve, le spectateur de *Persona* pourrait être sidéré. Puis, désirant cette bouche ou le corps des deux femmes dans la suite du film, le spectateur pourrait être désidé. Cette désidération lui rendrait sa mobilité, à la fois physique et psychique. Ainsi, le transfert pourrait se mettre en place. En effet, le phénomène transférentiel consiste en un déplacement supposant un mouvement psychique projectif, introjectif et identificatoire. Il ne peut donc pas avoir lieu si l'un ou l'autre des sujets entre lesquels il se met en place est figé psychiquement. En outre, le transfert possède une dimension érotique et incestueuse, bien qu'elle ne soit que psychique. En étant désidé, le spectateur peut éprouver du désir pour les images et les corps qui s'imposent à lui. Le désir des corps féminins des personnages de *Persona* serait alors un désir érotique teinté d'inceste : un désir du corps de la femme (Alma) et du corps de la mère (Elisabet), dont la fusion offre une figure médusante. En effet, les deux femmes s'imposent comme figures parentales du féminin qui se tait et du masculin qui parle. Les mêmes effets de fascination et de sidération pourraient se produire face aux images de *Nymphomaniac* figurant de multiples sexes masculins, en érection ou non, et féminins, ainsi que des relations hétérosexuelles non simulées filmées en gros plans. Les pénis dressés provoqueraient une

⁴¹⁵ C. Croce, *Psychanalyse de l'art symboliste pictural. L'art, une érosgraphie*, op. cit., p. 85.

⁴¹⁶ P. Marson-Zyto, *Comprendre la psychanalyse – 25 livres clés*, op. cit., p. 208.

⁴¹⁷ *Ibid.*

fascination, les pénis flasques, comme les vulves, entraîneraient une sidération devant l'effroi de la castration, et les images à caractère pornographique exciteraient sexuellement le spectateur. Alors qu'*Antichrist* présente aussi des images très crues, *Melancholia* et *L'Heure du loup* proposent des images moins directement obscènes, qui peuvent néanmoins provoquer des effets de sidération ou de fascination. À l'instar de Justine qui, après sa phase d'apathie, retrouve du dynamisme à mesure que l'astre Melancholia s'approche de la Terre, le spectateur pourrait être sidéré par les multiples plans d'ensemble sur le ciel étoilé et l'univers, puis désidé par son désir du corps nu et voluptueux de Justine prenant un bain de Melancholia. La fascination et la sidération du spectateur de *L'Heure du loup* pourraient se manifester face au meurtre de l'enfant. Le corps de ce dernier est englouti dans les eaux maritimes, figures de liquide amniotique. Face au meurtre motivé par un refus de l'homosexualité de Johan, le spectateur est sidéré et fasciné : non seulement il est impuissant mais il ne peut s'empêcher de regarder cette effroyable scène.

Rappelant les dimensions érotiques et physiques du transfert, fascination et sidération peuvent aussi se manifester dans l'expérience spectatorielle. Bien que les définitions établies par Quignard à partir des théories freudo-lacaniennes mettent en avant la différence des sexes, la fascination et la sidération semblent pouvoir se manifester dans l'expérience du spectateur comme de la spectatrice. D'une part, la fascination pourrait provoquer une stupéfaction et une incapacité à ne pas regarder face au pénis en érection, que ce soit pour le spectateur ou pour la spectatrice, quand bien même on suivrait les théories freudiennes. La spectatrice serait attirée et effrayée par l'attribut masculin qu'elle n'a pas, inconnu qu'elle désirerait, alors que le spectateur serait effrayé par la vue de l'attribut paternel, puissance qu'il doit renverser afin de prendre sa place, et rassuré par l'érection qui évite l'angoisse de la castration⁴¹⁸. D'autre part, la sidération se mettrait en place lorsque le spectateur, face au sexe féminin et maternel, souffrirait d'une angoisse de la castration. La spectatrice ne pourrait donc pas être sidérée. Néanmoins, la sidération est aussi provoquée par la vue du sexe féminin comme lieu originaire de toute puissance et image de l'archétype de la Grande Mère : la mère, nourricière et destructrice, est capable de donner la vie et de la reprendre. Ainsi, la sidération pourrait aussi bien affecter la spectatrice que le spectateur, d'autant plus qu'elle est aussi considérée

⁴¹⁸ Comme le remarque Éléonore Pardo, pour Freud, la chevelure de serpents dont est pourvue Méduse serait « le symbole de la démultiplication du sexe masculin trouvé manquant chez la femme » : symboles phalliques, les serpents entraînent néanmoins une angoisse de castration car ils sont multiples – leur nombre en détruirait le pouvoir. À l'inverse, la vue d'un seul pénis érigé témoignerait de « la pétrification [...pouvant être vue] comme une érection qui console le spectateur masculin » : la castration n'a pas eu lieu puisque le phallus est présent (E. Pardo, « Le regard médusé », in : *Recherches en psychanalyse*, n9, 2010/1, [consulté en ligne le 26/07/2017, URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-84.htm>]), pp. 84-88.

comme une inaction résultant du mouvement des planètes et de leur disposition. Par ailleurs, les recherches en neurosciences ont établi que la vue d'images érotiques ou pornographiques entraînait systématiquement des réponses cérébrales à l'origine de l'excitation sexuelle⁴¹⁹. La vue de sexes masculins ou féminins et de scènes de sexe explicites pourrait alors désidérer le spectateur et la spectatrice qui ressentiraient une excitation sexuelle menant à du désir et à des réponses émotionnelles les faisant sortir de leur paralysie. Ainsi, les définitions proposées par Pascal Quignard permettent de considérer les réactions de fascination et de sidération face aux images du sexe masculin et du sexe féminin, d'un point de vue culturel, tandis que les neurosciences permettent de penser la désidération, liée au désir et à l'excitation sexuelle, à partir d'éléments biologiques. À travers le désir du phallus masculin et du corps féminin, à la fois sexuel et maternel, les concepts de fascination et de sidération, comme ils sont exposés par Quignard, pourraient dévoiler des éléments faisant écho à la dimension érotique du transfert, tout en étant en mesure d'agir le corps du spectateur ou de la spectatrice, au même titre que le phénomène transférentiel se vit tout autant dans le corps que dans la psyché.

6.2.2. L'incorporation dans le phénomène de transfert au cinéma : à propos d'*Antichrist*, du prologue au film d'horreur

Alors que le transfert implique des identifications, des projections et des introjections, l'analyse d'*Antichrist* peut amener à la réflexion sur le fantasme d'incorporation. Introjection fantasmatisée, ce mécanisme pourrait se mettre en place entre le film et le spectateur, et participer au phénomène transférentiel dans l'expérience spectatorielle. À l'instar de *Persona*, *Antichrist* met en scène deux personnages isolés dans un huis clos. Les deux films explorent le thème de la culpabilité maternelle face à la perte de l'enfant, de laquelle résulte une dégradation de la relation entre les personnages. Par une comparaison des deux œuvres, la distinction entre la mise en place du mécanisme d'introjection et du fantasme d'incorporation peut être mise en évidence. Exacerbé par les images très crues d'*Antichrist*, le fantasme d'incorporation pourrait alors participer au transfert dans l'expérience spectatorielle et localiser le lieu du phénomène dans un espace cryptique.

Dans *Le Corps du cinéma. Hypnose, émotions et animalités*, Bellour définit le corps du film comme un réservoir d'émotions qui se forme à travers le traitement esthétique de

⁴¹⁹ Voir S. Karama *et al.*, « Areas of brain activation in males and females during viewing of erotic film excerpts », in : *Human Brain Mapping*, n°16, 2002, pp. 1-13.

l'œuvre. Les émotions se traduisant par des réactions physiques, le corps du film pourrait ainsi stimuler des mouvements affectifs dans le corps du spectateur, alors réceptacle des émotions. Ces réactions physiques pourraient être la manifestation d'un phénomène de transfert entre le film et le spectateur. À travers l'exemple d'*Antichrist*, les conséquences psychiques et physiques de la rencontre entre le corps virtuel et actif du film et celui réel mais passif du spectateur peuvent être interrogées. À la fois drame et film d'horreur, *Antichrist* a donné lieu à une importante controverse lors de sa sortie, notamment à cause de scènes de sexe non simulées et extrêmement violentes⁴²⁰. Reprenant certains thèmes bergmaniens et exacerbant la crudité de leur exhibition, *Antichrist* offre l'exemple d'une œuvre dont l'intense sensualité du corps du film, hybridation d'érotisme et de pornographie, de réalisme et de fantasmagorie, de laideur et d'abjection, le transforme en objet d'aversion. Le corps du spectateur pourrait alors être pénétré tout entier du corps du film, parfois aux dépens de sa volonté, au même titre que le transfert s'impose dans la relation entre deux individus qui projettent inconsciemment, donc involontairement, des contenus psychiques sur l'autre. Envisagé en tant qu'abject à l'instar du corps de la mère, le corps du film *Antichrist* pourrait provoquer un fantasme d'incorporation chez le spectateur. Allant au-delà de l'introjection inévitablement provoquée par les images filmiques et notamment par la dimension verbale de l'œuvre bergmanienne, cette incorporation, qui correspond à un phénomène corporel combinant « implication affective et activité cognitive »⁴²¹, pourrait se traduire par des réactions physiques *a priori* inconciliables. Bien que le mécanisme d'incorporation ne soit pas convoqué dans la théorie du phénomène de transfert en psychanalyse, il pourrait être impliqué lorsque ce phénomène se met en place dans l'expérience spectatorielle.

6.2.2.1. Le corps abject d'*Antichrist* : de la laideur à l'abjection

À l'instar de ceux des personnages, indissociables des acteurs qui les incarnent et qui font donc inévitablement partie de lui, le corps d'*Antichrist* est à la fois en deuil, sexualisé et mutilé. Il se forme notamment à travers l'omniprésence des quatre éléments ainsi que par les choix techniques de réalisation. Le deuil du corps du film est notamment provoqué par la temporalité inhérente aux images filmiques. L'image cinématographique, lorsqu'elle est

⁴²⁰ *Antichrist* a reçu un prix spécial, plus proche d'un anti-prix, décerné par le jury œcuménique du Festival de Cannes de 2009. En janvier 2017, le visa d'exploitation du film a été annulé par le Conseil d'État à la demande de l'association Promouvoir, proche des milieux catholiques intégristes.

⁴²¹ L. Jullier et J.-M. Leveratto, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, op. cit., p. 25.

engendrée par la captation d'une réalité et non créée par ordinateur, témoigne inévitablement du passé : si sa transformation en trace lumineuse donne naissance à une création originale, ce qui existait lors du tournage ne persiste pourtant qu'en tant que souvenir d'un événement passé (cf. chapitre 2). Dans *Antichrist*, cette impression est accentuée par le réalisme de certaines images qui semblent avoir réellement existé et non résulter d'une création fictionnelle : la justesse du jeu des acteurs et l'utilisation d'une caméra portée⁴²² accentuent le sentiment de perte que peut avoir le spectateur. Thème initial d'*Antichrist*, le deuil affecte les corps des personnages, agis par la perte de l'enfant, et celui du film, dont les images dévoilent aussi son inconscient (cf. chapitre 5). Dès le prologue, la mort de l'enfant est montrée et plus seulement exprimée comme dans *Persona*, où l'avortement d'Alma et la haine d'Elisabet pour son enfant qu'elle aurait voulu « mort-né » ne sont que racontés. La violence des images d'*Antichrist* figure son deuil qui fait alors partie intégrante du corps du film. La musique de Haendel, *Lascia ch'io pianga* (« laisse-moi pleurer »), accompagnant notamment le prologue, accentue cette idée tant les paroles expriment la douleur de la perte. Le corps de la mère est, quant à lui, pris de crises de larme et de panique tout au long du film, tandis qu'elle s'évanouit dès la scène de funérailles, lors de laquelle le père pleure.

À l'instar de la pluie incessante accompagnant le récit orgiaque d'Alma qui se termine sur la suppression de l'altérité représentée par la perte de l'enfant avorté dans *Persona*, l'élément eau, symbole de deuil et de mélancolie, intensifie le deuil du corps du film *Antichrist*, sous différents aspects (figure 84). Durant le prologue, l'eau prend notamment la forme de gouttes de sueur, d'une douche ou encore de neige (figure 85). Dans cette dernière disparaît l'enfant, témoignant du pouvoir désaltérant de l'eau, c'est-à-dire de sa capacité à supprimer l'altérité⁴²³. Par le préfixe « dés », le terme désaltération s'oppose à l'altération. Ainsi, il enlève la « soif insatiable »⁴²⁴ que suppose l'altération, mais aussi le « changement radical, sans nuance »⁴²⁵ qu'elle implique. En effet, altérer signifie à la fois « rendre autre »⁴²⁶ et « donner soif »⁴²⁷. Par sa mort, l'altérité que représente l'enfant est supprimée, d'autant plus que le corps tombe dans l'eau sous forme de neige faisant figure de liquide amniotique : il retourne dans un état d'unité avec la mère. Par ailleurs, désaltérer signifie « satisfaire ses

⁴²² R. Prédal, *Le Cinéma à l'heure des petites caméras*, op. cit.

⁴²³ C.G. Jung, *Mysterium Conjunctionis*, t. 1, Paris : Albin Michel, [1956] 1980, pp. 290-295.

⁴²⁴ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Altération », [consulté en ligne le 26/07/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/alt%C3%A9ration>].

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Altérer », [consulté en ligne le 26/07/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/alt%C3%A9rer>].

⁴²⁷ *Ibid.*

désirs, ses aspirations »⁴²⁸, « jouir de quelque chose, ou s'adonner à un plaisir »⁴²⁹ : le couple parental se désaltère par la relation sexuelle. Ainsi, la désaltération est aussi le fait de la sexualité qui, lorsqu'elle n'engendre pas un enfant, permet la fusion de deux êtres en un seul.

Enfin, le deuil du corps du film est renforcé par l'omniprésence de la mort, notamment exprimée à travers le laid comme il est défini par Gagnebin : il émerge toujours dans le visible, comme quelque chose de trop visible. La laideur « relève de la surcharge ou de l'usure, en elle se lit un *excès*, un *surplus* »⁴³⁰. Le laid peut être identifié à travers sa relation avec la mort qui surgit soit de l'extérieur soit de l'intérieur⁴³¹. Dans *Persona*, la fusion des deux visages forme une figure enlaidie par la moitié du visage de chacune des femmes comme surplus d'altérité qui vise pourtant à être supprimée (figure 6). Cette figure apparaît après l'évocation de l'avortement d'Alma et du désir d'Elisabet d'avoir « un bébé mort-né ». Dans *Antichrist*, la mort n'est plus seulement souhaitée par la parole, mais visible. Le gros plan enlaidissant le visage supprime l'altérité, non plus par la fusion de deux visages mais par la destruction de l'autre présentée à travers la strangulation de la femme par l'homme (figure 81) : la mort provient alors de l'extérieur. Le laid provenant de l'intérieur, quant à lui, visible dans les plans d'animaux, tels la biche et son faon mort-né, le renard qui se dévore lui-même ou encore la résurrection du corbeau (figure 86), donne au corps d'*Antichrist* une dimension bestiale. Cette dernière est également produite par le comportement très sexualisé des personnages : à l'omniprésence de la mort s'ajoute une importante dimension érotique.

Ainsi, en plus d'être une figure de l'inconscient participant à la dimension archétypique des images qui constituent l'inconscient du film, la présence de l'élément eau contribue à former le corps du film. Outre son état de deuil, ce dernier est aussi sexualisé : la scène de sexe non simulée du prologue, très esthétisée, en noir et blanc et au ralenti, laisse place tout au long du film à de nombreuses scènes de sexe, très réalistes bien qu'elles soient parfois simulées (figure 87). La mort du garçonnet est associée au coït parental qui n'est plus présenté comme un moyen d'enfanter mais comme un moyen d'atteindre l'orgasme. Comme dans *Persona*, la recherche féminine du plaisir charnel est associée à la mort et à la culpabilité, en témoigne le flash-back modifié d'un plan du prologue durant lequel la mère

⁴²⁸ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « désaltérer », [consulté en ligne le 26/07/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9salt%C3%A9rer>).

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ M. Gagnebin, *Fascination de la laideur*, op. cit., p. 275.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 273.

« ouvre les yeux et voit l'enfant »⁴³², comme si elle avait pu prévoir l'accident, mais qu'elle avait préféré « le plaisir de l'orgasme à son devoir de mère »⁴³³. Le corps d'*Antichrist* pourrait alors être proche de l'abject en tant « qu'“objet” du refoulement originaire »⁴³⁴. Par la visibilité de la sexualité, le corps d'*Antichrist* n'est plus seulement érotisé par la parole comme celui de *Persona*, mais « pornographié », en ce sens qu'il montre des images d'actes sexuels non simulés, bien qu'ils ne visent pas nécessairement à provoquer l'excitation du spectateur⁴³⁵. Cette sexualisation du corps du film est associée à l'élément tellurique, particulièrement durant la scène de masturbation lors de laquelle la femme, allongée sur les racines d'un arbre, est rapidement rejointe par l'homme (figure 88). Après qu'elle l'a imploré de la frapper, des spectres de femmes brûlées apparaissent : sexe, violence et mort sont une fois de plus manifestes. Enfin, les nombreux gros plans d'éléments de la nature, de parties du corps ou de visages érotisent le corps du film, notamment parce qu'ils font appel à la dimension haptique. Lors d'une scène de panique, le grain des très gros plans du corps de la femme accentue le caractère sensuel de l'image (figure 89). Ces images-affection donnent au spectateur la sensation d'être au plus proche du corps de la femme, comme s'il pouvait toucher sa peau et sentir son souffle. Cette sensation est intensifiée par le traitement sonore de battements de cœur et de respiration amplifiés.

Alors que la psyché est constituée d'opposés dont la confrontation et la conjonction sont symbolisées, dans l'œuvre jungienne, par une étreinte sexuelle⁴³⁶, les scènes de sexe d'*Antichrist* pourraient participer de son processus d'individuation, et ce dès le prologue. Néanmoins, le caractère pornographique de certaines images sexualise aussi le corps du film, formé des mêmes éléments que son inconscient. Outre leur dimension émotionnelle, les nombreux gros plans fragmentent le corps du film qui est ainsi mutilé à l'instar de ceux des personnages. En effet, la situation diégétique dégénère alors que la femme torture l'homme (figure 90). Elle commence par lui enfoncer un essieu dans la jambe, puis s'aide d'une bûche pour écraser son pénis. Enfin, elle le masturbe jusqu'à ce qu'il éjacule du sang. Plus tard, elle s'excise, non plus pour éviter son devoir conjugal comme dans *Cris et chuchotements* (Bergman, 1972), mais parce qu'elle est convaincue du caractère malfaisant de sa sexualité.

⁴³² « ...opens her eyes and sees the child [...] she prefers the pleasure of orgasm to her obligations as a mother » (B M S, Thomsen, « *Antichrist*—Chaos Reigns: the Event of Violence and the Haptic Image in Lars von Trier's Film », in : *Journal of Aesthetic and Culture*, 2009, p. 9. Je traduis).

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Éditions du Seuil, 1980, p. 20.

⁴³⁵ Le récit de l'aventure sexuelle d'Alma serait, à ce titre, bien plus pornographique tant les détails crus peuvent stimuler l'imagination du spectateur.

⁴³⁶ C. G. Jung, *Psychologie du transfert*, *op. cit.*, pp. 110-120.

Cet acte insoutenable n'est pas seulement visuellement suggéré comme dans le film bergmanien, mais montré en très gros plan (figure 91). Le corps de la mère est ainsi présenté comme un abject, dans l'acception de Kristeva, c'est-à-dire comme un objet de désir ne donnant jamais assez d'amour et dont la sexualité est effrayante. Ces deux aspects sont divisés entre les deux femmes de *Persona* et unifiés dans la seule incarnation féminine d'*Antichrist* : d'une part, la femme, en inversant les chaussures de son enfant, le faisait souffrir ; d'autre part, sa sexualité est présentée comme étant à l'origine de la mort de l'enfant qu'elle aurait pourtant pu éviter.

Alors qu'elles le rendent visible et non plus seulement parlé comme dans les films bergmaniens, les images d'*Antichrist* accèdent à la catégorie de l'abject, au même titre que le corps de la mère⁴³⁷. En effet, selon Kristeva, en tant qu'objet de désir dont la sexualité provoque l'effroi, le corps de la mère est un abject. À travers le corps de la mère, l'expérience artistique produite par *Antichrist* pourrait alors exprimer l'abject et le purifier⁴³⁸. Cette purification, objectivée par la monstration d'images dégoûtantes d'excision et de destruction par le feu, entraîne une mutilation : en brûlant le cadavre de sa femme, le mari ampute un élément constitutif du corps du film. Cette mutilation résulte également des nombreux jump cut qui cassent la narration classique en créant une discontinuité spatiotemporelle : alors que le corps de *Persona* est mutilé par des plans montrant la cassure et la consommation de la pellicule, Lars von Trier s'aide d'un montage fragmentaire qui ne se réfère pas au support physique réel du film, mais à son corps comme abject.

6.2.2.2. Le corps-à-corps d'*Antichrist* et du spectateur

Bellour propose d'envisager le corps-à-corps entre le spectateur et le film comme une relation sensorielle. Le spectateur pourrait alors être agi par le film, qui est un abject dans son entièreté. Le corps du spectateur d'*Antichrist* peut être envisagé comme un corps en deuil, mutilé et sexualisé, à l'instar de celui du film. Leur rencontre, qui semble être à la fois manquée, compensatoire et émotionnelle, pourrait faire appel tant à l'introjection qu'à l'incorporation. Accompagnée d'identification et de projection, elle témoignerait d'un phénomène de transfert et pourrait donner lieu à une crypte.

⁴³⁷ Pour plus de détails à propos du corps de la mère comme abject, voir notamment B. Creed, *The Monstruous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York : Routledge, 1993.

⁴³⁸ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, op. cit.*, pp. 24-25.

D'abord, cette rencontre peut être considérée comme une rencontre manquée, qui endeuille le spectateur : au-delà du fait que les images filmiques sont inévitablement liées au passé, acquérant ainsi immanquablement un caractère spectral, les quatre éléments, formant en partie le corps du film⁴³⁹, sont liés à un temps cosmogonique et projettent l'œuvre en dehors du temps tangible (*cf.* chapitre 3). De cette manière, le spectateur est témoin d'événements qui ont lieu *in illo tempore* et sont perdus depuis longtemps. La spectralité des images cinématographiques est également le fait de leur introjection par le spectateur autant qu'elle la provoque. En effet, le mécanisme d'introjection, accompagnant toute relation objectale, consiste en une intégration, à l'intérieur de soi, de contenus extérieurs. Selon Abraham et Török, elle se met en place par absorption et assimilation de quelque partie de l'objet perdu – ici du corps du film – à l'instant même de sa perte, notamment durant le processus de deuil, permettant sa verbalisation⁴⁴⁰. Ainsi, l'introjection est liée à la parole, lorsque « le vide oral originel [...] trouv[e] remède à tous ses manques par leur conversion en rapport de langage avec la communauté parlante »⁴⁴¹. Néanmoins, puisqu'elle est manquée, la rencontre du spectateur et du film témoigne de la mélancolie du spectateur et de son incorporation de l'objet : les images cinématographiques, certes perdues, n'ont pourtant jamais été possédées. Or, l'incorporation, mimant l'introjection⁴⁴², consiste à absorber l'objet de façon fantasmatique, alors que la perte intervient avant la possession. Ainsi, toute expérience spectatorielle semble mélancolique⁴⁴³ et provoquerait donc une incorporation. Pourtant, au même titre que l'abject, ce mécanisme se réfère explicitement au corps et à l'ingestion, quand bien même elle n'est que fantôme. Pour Abraham et Török, l'incorporation est une métaphore de l'introjection, se mettant en place quand le langage manque⁴⁴⁴ et permettant de loger l'autre à l'intérieur du Moi. Les auteurs précisent :

« à défaut de pouvoir se nourrir des mots qui s'échangent avec autrui, [la parole] va s'introduire, fantasmatiquement, tout ou partie d'une personne, seule dépositaire de ce qui n'a pas de nom »⁴⁴⁵.

Ainsi, les images abjectes d'*Antichrist*, qui s'avèrent posséder une grande efficacité à émouvoir le corps du spectateur, semblent pouvoir provoquer un fantôme d'incorporation,

⁴³⁹ Outre l'eau, la terre et le feu, le vent est également présent, notamment lorsque le mari découvre la biche et son faon mort-né, symbolisant le souffle du film.

⁴⁴⁰ N. Abraham et M. Török, *Cyptonymie, le Verbier de l'Homme aux Loups*, *op. cit.*

⁴⁴¹ N. Abraham et M. Török, *L'Écorce et le noyau*, *op. cit.*, p. 236.

⁴⁴² J. Derrida, « FORS, les mots anglés de Nicolas Abraham et Mária Török », *op. cit.*, p. 18.

⁴⁴³ D. Bellemare, « Mélancolie et cinéma », *op. cit.*, pp. 147-166.

⁴⁴⁴ N. Abraham et M. Török, *L'Écorce et le noyau*, *op. cit.*, p. 263.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 264.

plus facilement que celles de *Persona*, dans lequel le sexe et l'avortement sont dits mais non montrés, faisant ainsi davantage appel à la dimension verbale de l'introjection.

La rencontre entre le corps passif mais réel du spectateur immobile, impuissant, tel un être mutilé et celui du film, actif, virtuel, cherchant une incarnation, est de nature compensatoire : le spectateur retrouve une certaine mobilité à travers le corps du film qui accède à une forme de réalité dans le spectateur. En effet, Metz remarque qu'« [e]n regardant le film, [le spectateur] l'aide à naître [...] l'aide à vivre, puisque c'est en [lui] qu'il vivra et puisqu'il est fait pour cela : pour être regardé c'est-à-dire pour n'arriver à être que sous le regard »⁴⁴⁶. Par ailleurs, la constitution du film comme l'envisage Esquenazi⁴⁴⁷, dans le corps et l'esprit du spectateur, semble procéder d'un phénomène de transfert. Par des mécanismes d'identification, de projection et d'introjection, le film pourrait prendre corps dans le spectateur tout en prenant possession de lui. Le spectateur pourrait alors être agi et agirait par le film : ce dernier provoquerait des réactions physiques émotionnelles dans le corps du spectateur et lui offrirait une nouvelle mobilité illusoire qu'il ne contrôlerait pas nécessairement.

Damasio explique que contrairement aux sentiments qui sont un fait psychique, les émotions provoquent des réactions physiques⁴⁴⁸. Les images cinématographiques pourraient provoquer des émotions dans le corps du spectateur : l'activité des neurones-miroirs permettrait au spectateur de ressentir dans son propre corps, devenu lieu de médiation des émotions, celles comprises dans le corps du film. Résultant d'une « “mise en style”, proche du climat émotionnel et de la dynamique des relations humaines »⁴⁴⁹, les images d'*Antichrist* viennent se loger dans le corps et l'esprit du spectateur, s'imposant parfois brutalement à lui. Ainsi, le spectateur peut être affecté par des émotions qui parfois s'entremêlent. Elles pourraient surgir lorsqu'il s'identifie à la situation diégétique dans laquelle il peut aussi se projeter autant qu'il peut en introjecter certains contenus. Face aux images d'*Antichrist*, le spectateur peut, par exemple, ressentir simultanément ou alternativement de la peur, de l'excitation ou encore de l'aversion. Lorsque le mari découvre des preuves photographiques de la maltraitance de l'enfant par la mère, cette dernière le surprend et l'agresse. Les échelles de plans, alternant en champs-contrechamps entre des gros plans et très gros plans sur les photographies et des plans rapprochés épaule de l'homme, créent une attente et la crainte d'un surgissement depuis le

⁴⁴⁶ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., pp. 1115-1116.

⁴⁴⁷ J.-P. Esquenazi, *Film, perception et mémoire*, op. cit., p. 202.

⁴⁴⁸ A. Damasio, *Spinoza avait raison*, op. cit.

⁴⁴⁹ R. Lasagna, *Lars von Trier*, op. cit., p. 8.

hors-champ. Dans la scène précédente, la peur peut aussi être ressentie face à l'attitude menaçante de la femme qui se tient debout face à son mari inquiet, filmé assis en légère plongée (figure 83). Le traitement sonore peut accentuer cette peur du spectateur, notamment à travers la respiration amplifiée de la femme dont l'ambiguïté est également indiquée par le plan de sa tête dans la pénombre, d'abord de face, puis de profil. Les gros plans sur les photographies de l'enfant sont monstrueux et annoncent le registre de l'abjection autant qu'ils suscitent l'effroi d'une mort présagée depuis longtemps sans qu'on en connaisse la victime. À la vue de ces photographies de l'enfant dont les chaussures sont mises aux mauvais pieds (figure 92), une émotion de dégoût ou d'aversion peut s'imposer dans le corps du spectateur. Par empathie, il peut aussi ressentir de la tristesse face aux gros plans du visage laid et en larmes témoignant de la souffrance de la mère qui pleure son enfant disparu (figure 93). Alors que dans *Persona*, ces gros plans de visage peuvent également transmettre la peur⁴⁵⁰, dans *Antichrist*, cette dernière se ressent notamment lorsque la femme hystérique creuse frénétiquement afin d'atteindre l'homme qu'elle veut tuer. En outre, stimulant à la fois « une violente anxiété ainsi qu'une vive fascination »⁴⁵¹, les images laides sont autant repoussantes et dégoûtantes qu'elles sont attirantes. La peur peut alors être accompagnée d'une excitation du spectateur, causée soit par le récit érotique de *Persona*, soit par les nombreuses scènes de sexe d'*Antichrist*. Dans ce dernier cas, les images à caractère pornographique, comportant également la violence d'une éjaculation de sang ou d'une excision en gros plans, peuvent provoquer la répulsion du spectateur. Les neurosciences ont établi que la vue d'images à caractères érotiques ou pornographiques entraîne des réponses neuronales à l'origine de l'excitation sexuelle⁴⁵². En outre, inévitablement voyeur, le spectateur désire le film qu'il regarde. Mais l'extrême violence de certaines images d'*Antichrist* offre au corps du film un caractère monstrueux et repoussant. Excité et effrayé par ce corps abject duquel il jouit, comme le précise Kristeva, « violemment et avec douleur »⁴⁵³, le spectateur, pénétré par le corps du film à travers les émotions provoquées, peut ressentir pour lui une attirance malsaine car teintée d'aversion. En plus de faire écho à la dimension érotique incestueuse du transfert, cette attirance malsaine attesterait de l'incorporation, psychique et non réellement physique, du corps abject d'*Antichrist* par le spectateur. En effet, lorsqu'un objet semble dégoûtant, « ce

⁴⁵⁰ G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., pp. 135-144.

⁴⁵¹ M. Gagnebin, *Fascination de la laideur*, op. cit., p. 14.

⁴⁵² Voir S. Karama et al., « Areas of brain activation in males and females during viewing of erotic film excerpts », op. cit., pp. 1-13.

⁴⁵³ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 17.

n'est qu'une réaction à un désir inconscient de [le] prendre [...] en bouche »⁴⁵⁴. Le corps du spectateur, excité par la relation érotique avec le corps abject du film assimilé au corps de la mère, et dégoûté par la violence des images autant que par le tabou de l'inceste qu'elles éveillent en lui, peut alors adopter une posture défensive ou s'abandonner au corps du film, dans une démarche à la fois sadique et masochiste. En effet, le spectateur peut décider de ne pas regarder le film, fermant les yeux afin de ne pas se laisser affecter. Néanmoins, il ne peut pas décider de se laisser affecter : à l'instant même où il accepte de regarder, il lui est difficile, voire impossible, d'échapper au film qui prend ainsi possession de lui. Le spectateur est alors fasciné par le caractère érotique et sensuel des images. Pour Quignard, la fascination correspond au regard ambivalent d'attraction et d'effroi face au pénis en érection – celui, fugace, du prologue de *Persona* autant que celui maltraité d'*Antichrist* – provoquant une incapacité à ne pas regarder. Face à *Antichrist*, à mesure que des images horribles apparaissent, la fascination laisse place à la sidération. Cette dernière provoquerait l'inaction face à un événement par définition succinct. Seul le désir, capable de « désirer » réactiverait le spectateur. Voyant l'excision de la mère en très gros plan et de multiples images de son visage méduséen, déformé et hurlant (figure 94), le spectateur serait sidéré, incapable de désirer le corps du film tant ce dernier suscite l'effroi. Pourtant, parce qu'il est abject et provoque ainsi à la fois l'aversion et le désir du spectateur, ce corps le « désirerait » au travers des émotions de dégoût qu'il provoquerait en lui. Ces effets antagonistes et pourtant simultanés, provoquant des émotions inconciliables, pourraient témoigner d'une position masochiste du spectateur qui trouverait de la jouissance dans l'horreur à laquelle il est soumis par procuration. En effet, selon Freud⁴⁵⁵, la haine du mélancolique pour l'objet substitutif remplaçant l'objet perdu jamais possédé est une haine de soi : par l'incorporation, cet objet est compris dans le Moi. Le sujet trouve une satisfaction sadique à blesser le substitut d'objet perdu, bien que cela le fasse également souffrir. Mélancolique, le spectateur se torturerait en acceptant de se laisser violenter par le corps du film : subissant et s'infligeant ces violences, il serait à la fois un voyeur sadique et masochiste.

La relation érotique entre le corps du film et le corps du spectateur pourrait témoigner d'un phénomène de transfert car elle résulte de la rencontre avec les images archétypiques dont la charge émotionnelle peut accabler le spectateur. Face à *Antichrist*, un fantasme d'incorporation pourrait alors se mettre en place, à la fois à travers la dimension

⁴⁵⁴ S. Ferenczi, *Transfert et introjection*, op. cit., p. 92.

⁴⁵⁵ S. Freud, *Métopsychoanalyse*, op. cit., pp. 159-160.

inévitablement mélancolique de l'expérience et par la rencontre avec le corps du film comme abject. Par ailleurs, alors que la « psyché-film » *Antichrist* peut tout entière faire figure de Grande Mère (cf. chapitre 5), l'érotisation incestueuse de la rencontre avec le spectateur pourrait témoigner d'un phénomène de transfert, impliquant un rapport au corps et une relation psychique érotique.

6.2.2.3. Incorporation et transfert

Selon Derrida, chaque rencontre est tout autant de l'ordre de l'introjection que de l'incorporation, du fait de sa spectralité inévitable⁴⁵⁶ traduite au cinéma par une présence du spectateur à un corps de l'absence. Pour Abraham et Török, l'incorporation donne lieu à une crypte, dans laquelle se loge l'inconscient de l'autre, au sein du Moi. L'incorporation est une opération consistant à

« [i]ntroduire dans le corps, y détenir ou en expulser un objet – tout ou partie – ou une chose, acquérir, garder, perdre, autant de variantes fantasmatiques, portant en elles, sous la forme exemplaire de l'appropriation (ou la désappropriation feinte) la marque d'une situation intrapsychique fondamentale : celle qu'a créée la réalité d'une perte subie par le psychisme »⁴⁵⁷.

La spectralité étant aussi au cœur du cinéma, l'expérience spectatorielle de *Persona*, comme celle de n'importe quel film, pourrait s'accompagner d'introjection et d'incorporation et ainsi donner lieu à une crypte. Par ailleurs, l'incorporation est liée à un refus du deuil, lorsque la perte ne peut pas s'avouer en tant que perte. Elle correspond à un deuil manqué et se met donc en place lorsque l'expérience est mélancolique, c'est-à-dire que la perte est celle d'un objet non possédé, dont l'introjection est impossible. Ainsi, toute expérience spectatorielle, inévitablement mélancolique, pourrait donner lieu à une crypte. Comme le propose Derrida, la crypte doit évidemment être considérée en dehors du domaine clinique, comme un lieu non pathologique.

En outre, l'incorporation est liée au corps : elle implique une intégration d'éléments extérieurs dans le Moi de l'individu, sans qu'ils en soient directement altérés. *Antichrist* met en évidence cette dimension corporelle de l'incorporation. Face à *Antichrist*, le spectateur peut encoder un abject vu comme substitut du corps de la mère. L'incorporation est d'autant plus forte que les émotions formant le corps et l'inconscient du film sont violentes. Alors que les émotions sont liées au corps et semblent agir le spectateur de l'intérieur tout en se

⁴⁵⁶ J. Derrida, « FORS, les mots anglais de Nicolas Abraham et Mária Török », *op. cit.*

⁴⁵⁷ N. Abraham et M. Török, *L'Écorce et le noyau*, *op. cit.*, p. 261.

manifestant à l'extérieur, elles rappellent le spectre encrypté qui peut parfois se faire entendre en agissant le cryptophore. Comme le précisent Abraham et Török :

« Il arrive [...] que [...] le fantôme de la crypte vienne hanter le gardien du cimetière, en lui faisant des signes étranges et incompréhensibles, en l'obligeant à accomplir des actes insolites, en lui infligeant des sensations inattendues »⁴⁵⁸.

Les images archétypiques qui forment l'inconscient du film, forment aussi son corps et sont émotionnellement chargées, en mesure d'émouvoir le spectateur. Par ailleurs, le transfert consiste en des projections d'archétypes et peut avoir des retentissements physiques. Les images archétypiques peuvent alors agir le spectateur, comme le spectre encrypté. La crypte pourrait être le lieu du transfert au cinéma, bien qu'elle ne soit pas théorisée pour étudier ce phénomène en psychanalyse : outre les identifications, les introjections et les projections, les états de fusion émotionnelle – « mélange intime de deux corps »⁴⁵⁹ – pourraient traduire une incorporation qui s'imposerait comme un des mécanismes participant au phénomène de transfert au cinéma. Le lieu du transfert serait alors cryptique, si la crypte dont il est question n'est plus considérée comme un lieu pathologique mais en tant que lieu éphémère qui se crée dans l'instant kairique de l'expérience pour disparaître ensuite.

Ainsi, par la spectralité et la mélancolie inhérentes à l'expérience cinématographique, ainsi que par la dimension archétypique et donc émotionnelle des images de création artistique, une incorporation pourrait se mettre en place dans l'expérience spectatorielle et une crypte pourrait se former en tant que lieu du transfert. À la différence de *Persona*, affichant un rapport principalement verbalisé à l'abject, *Antichrist* le rend visible et provoque ainsi des émotions plus brutales, notamment par le mécanisme d'incorporation auquel il fait appel. Inventant une sorte de « psychodrame qui traumatise le public »⁴⁶⁰, à travers *Antichrist*, Von Trier offre au spectateur une expérience, psychique et physique, unique : ressentant du plaisir dans l'aversion, il doit se positionner au-delà de la posture voyeuriste classique dans une posture masochiste. L'acceptation d'une telle expérience pourrait également témoigner d'un phénomène de transfert surgissant entre le spectateur et le film, dans un espace cryptique.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 266.

⁴⁵⁹ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Fusion », [consulté en ligne le 26/07/2017, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/fusion>].

⁴⁶⁰ Lars von Trier « has invented a form of psychodrama that traumatizes audiences » (L. Badley, *Lars von Trier, op. cit.*, p. 4. Je traduis).

Le transfert agissant

Unique pour chaque spectateur, le film est altéré par l'expérience spectatorielle. Dévoilant son inconscient à travers sa dimension figurale et par la représentation du processus d'individuation, il n'en est pas moins subordonné à la psyché du spectateur. En effet, le processus d'individuation semble indispensable au transfert dans l'expérience spectatorielle autant qu'il se met en place par un phénomène de transfert avec le spectateur puisqu'il nécessite son inconscient pour dévoiler le sien. Ainsi, ce processus témoigne d'une évolution de la « psyché-film », à la fois intérieure (représentée) et extérieure (se mettant en place dans la psyché du spectateur, par un phénomène de transfert). Par ailleurs, le spectateur est aussi agi par la rencontre transférentielle : « [l]'expérience cinématographique est ambivalente [...] à la fois émoustillante et terrifiante »⁴⁶¹. Face aux images archétypiques sur lesquelles il projette ses propres archétypes, le spectateur peut être accablé par des émotions, qu'elles soient agissantes ou paralysantes, agréables ou malaisantes. Enfin, alors qu'en psychanalyse, le transfert consiste en des états entremêlés d'identification de projection et d'introjection, dans l'expérience spectatorielle, le phénomène pourrait également impliquer un fantasme d'incorporation dû au caractère mélancolique de la rencontre et aux qualités effroyables et fascinantes des images archétypiques. Cette incorporation donnerait forme à une crypte qui serait le lieu du transfert. En effet, la crypte se loge dans l'inconscient et y renferme l'inconscient de l'autre. Consistant en une « inclusion excluante »⁴⁶², elle se forme par la rencontre entre deux inconscients qui s'ignorent. De la même manière, dans le transfert au sein de l'expérience spectatorielle, le film prend place dans la psyché du spectateur sans pour autant être réellement modifié, contrairement aux deux inconscients des individus du transfert en psychanalyse. Le film est altéré par la rencontre, uniquement dans la psyché du spectateur qui n'en a pas conscience et qui, malgré tout, reçoit les mêmes images que tous les spectateurs. Ainsi, malgré le transfert, chacun reste autre pour l'autre : bien qu'il soit spectral, le film n'étant pas une personne, on s'éloigne de la conception derridienne de la crypte. Néanmoins, le film et le spectateur restant inévitablement exclus l'un de l'autre malgré les identifications, les projections, les introjections et les incorporations, le lieu du transfert au cinéma pourrait être cryptique. Cette crypte n'est évidemment pas un lieu pathologique ni éternel mais le résultat d'une relation spectatorielle éphémère.

⁴⁶¹ « The cinematic experience is ambivalent [...] at once titillating and terrifying » (M. Baker, *The Tactile Eye*, *op. cit.*, p. 135. Je traduis).

⁴⁶² J. Derrida, « FORS, les mots anglés de Nicolas Abraham et Mária Török », *op. cit.*, p. 19.

La rencontre émotionnelle de l'inconscient du film et de celui du spectateur

Indispensable au phénomène de transfert qui se met en place entre deux psychés, l'inconscient du film pourrait se révéler au travers de la construction figurale de ses images. En effet, alors que la psyché est structurée par les archétypes, le caractère figural des images semble participer de leur qualité archétypique. Que les archétypes soient accessibles à travers les incarnations figurales et thématiques des personnages, ou par la composition cinématographique des scènes (mouvements de caméra, angles de prise de vue, montage, etc.), ils forment l'inconscient du film. Cependant, cet inconscient ne semble accessible que lorsque le potentiel archétypique des images rencontre la psyché du spectateur. Cette rencontre pourrait donner lieu au processus d'individuation du film, qui peut être représenté dans la « psyché-film », ou se mettre en place par un phénomène de transfert tout en lui étant indispensable. D'une part, le processus d'individuation se manifeste dans la psyché et le corps du spectateur, à l'aide de projections et d'introjections, mécanismes inhérents au transfert. D'autre part, le processus d'individuation pourrait dévoiler l'inconscient du film qui se révélerait dans la psyché du spectateur. Ce processus d'individuation du film diffère du concept jungien en ce sens qu'il implique un maintien des projections : il ne peut se mettre en place que dans la psyché du spectateur qui offre ses propres contenus psychiques à sa manifestation. Par ce processus, le film deviendrait un individu différent pour chaque spectateur, malgré ses images *a priori* inaltérables. Ainsi, le film pourrait être agi par le spectateur tant il est unique dans chaque expérience spectatorielle et le spectateur pourrait être affecté par le film, à travers les émotions provoquées par la rencontre. Alors que le spectateur des films bergmaniens peut être « invité à projeter son reflet à l'intérieur du corps de l'œuvre »⁴⁶³, les images archétypiques, émotionnellement chargées, semblent pouvoir donner lieu à des réactions physiques dans le corps du spectateur, témoignant parfois de la dimension érotique du transfert. Lorsqu'elle est provoquée par la vue de situations similaires à des événements du passé du spectateur, l'émotion pourrait alors s'imposer comme la manifestation d'un phénomène de transfert. Elle pourrait provoquer une troisième image,

⁴⁶³ J. Milly, « Le Silence de l'hôte : *Persona* (1965) », *op. cit.*, p. 155.

réponse émotionnelle co-crée par les images du film et par le spectateur. La dimension physique de l'expérience spectatorielle pourrait aussi témoigner d'un mécanisme d'incorporation, tant « [n]ous voyons et comprenons et ressentons les films avec notre être corporel entier, informé par toute l'histoire et la connaissance charnelle de notre *sensorium* assimilé »⁴⁶⁴. Se mettant en place dans l'expérience mélancolique du spectateur, le mécanisme d'incorporation donnerait lieu à une crypte. Celle-ci, dans laquelle « repose, reconstitué à partir de souvenirs de mots, d'images et d'affects le corrélat objectal de la perte », correspondant alors au film, pourrait s'imposer comme lieu du transfert de l'expérience spectatorielle.

⁴⁶⁴ « We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium » (V. Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley : University of California Press, 2004, p. 63. Je traduis).

Conclusion

À travers cette thèse, j'ai tenté de déterminer les caractéristiques de l'apparition d'un phénomène de transfert au sein de l'expérience spectatorielle, à partir de l'analyse d'un corpus réduit, composé de cinq films. Dans une perspective jungienne, la rencontre du spectateur avec le film a été envisagée comme une rencontre transférentielle. Alors que le transfert est un phénomène transpersonnel impliquant le déplacement et la répétition réciproques de contenus psychiques entre deux individus, et pouvant provoquer des affections physiques, quatre traits caractéristiques du phénomène ont été étudiés : ses particularités spatiales et temporelles ; les mécanismes d'identification, de projection, d'introjection et d'incorporation qu'il implique ; la présence de deux inconscients nécessaires à la rencontre transférentielle ; la nature émotionnelle de la rencontre. À partir de l'étude de ces caractéristiques, les spécificités du phénomène de transfert dans l'expérience spectatorielle ont pu être identifiées : la temporalité kairique de son apparition ; la simultanéité du processus d'individuation du film et du processus transférentiel, réciproquement indispensables l'un à l'autre ; la mise en place d'un mécanisme d'incorporation participant au phénomène de transfert ; la formation de cryptes comme lieux éphémères du transfert dans l'expérience spectatorielle ; la troisième image, manifestation psychique et physique du tiers co-créé dans le champ intersubjectif lors du transfert. Ces différents éléments s'articulent autour de trois axes : le contexte extérieur du phénomène de transfert ; ses implications intérieures, dans le film et dans la psyché ; l'espace intermédiaire de la rencontre du film et du spectateur.

Le premier axe à prendre en compte afin de transposer les caractéristiques du transfert depuis le champ clinique dans le champ cinématographique concerne l'espace et la temporalité extérieurs favorisant la manifestation du phénomène et déterminés par leur qualité hétérotopique et hétérochronique. Lieu accessible et pourtant isolé de l'espace qui l'entoure, dans lequel l'individu peut faire l'expérience d'une temporalité hétérochronique, c'est-à-dire multiple, où passé, présent, temps effectif et temps ressenti s'entremêlent, la salle de cinéma, à l'instar du cabinet de l'analyste, est une hétérotopie. Dans ce lieu qui semble favoriser le transfert, le spectateur peut vivre l'expérience cinématographique comme une rencontre avec le film. Ainsi, le caractère intime du lieu extérieur dans lequel il émerge ne semble pas indispensable au transfert. Néanmoins, comme ce phénomène peut se mettre en place en dehors de la cure, la salle de cinéma n'est peut-être pas impérative à sa manifestation dans

l'expérience spectatorielle. Le transfert pourrait aussi être vécu, *mutatis mutandis*, dans un espace privé. Dans son salon par exemple, le spectateur se retrouve plus facilement seul face au film, comme l'analysant est seul face à l'analyste dans l'espace de la cure. Cependant, certaines caractéristiques spécifiques, tels l'obscurité, les dimensions de l'écran, le son englobant et la temporalité de la projection, ininterrompue et incontrôlable, sont difficiles à retrouver totalement en dehors de l'expérience cinématographique en salle. Lorsque le spectateur peut agir sur le déroulement du film – l'arrêter, atteindre rapidement une scène ultérieure ou antérieure – la temporalité impliquée par l'expérience spectatorielle est modifiée. Cela accentue une des particularités du phénomène de transfert entre le film et le spectateur. En effet, la dimension répétitive de la temporalité au cinéma – celle des images du film préalablement filmées et actualisées à chaque projection – rappelle la répétition du passé psychique dans le transfert mais ne peut pas être assimilée à la temporalité répétitive des séances d'analyse. La temporalité du transfert dans l'expérience spectatorielle semble donc réduite à celle de son surgissement : le phénomène de transfert semble alors être de l'ordre de l'événement et se manifester dans un instant kairique. Comme le kairós et l'événement supposent une impossibilité de la répétition exacte, une altération au sein de la répétition, le transfert implique la fausse répétition d'un passé psychique et non réel. En outre, le transfert ne peut pas être prévu ou prédit, il est unique et individuel, dépendant, au cinéma, des affinités entre le spectateur et le film. Ainsi, le transfert semble faire événement dans l'expérience spectatorielle.

Le deuxième axe d'analyse du transfert dans l'expérience spectatorielle correspond à l'espace et à la temporalité intérieurs au phénomène. D'une part, le film se répète projection après projection et répète ainsi en partie le temps du tournage en l'actualisant. Comme un analysant en cure, le film se confie au spectateur, lui racontant son histoire à travers ses images et son récit. Comme celle du transfert, cette répétition n'est jamais l'exacte reproduction de l'événement premier : alors que dans le transfert, le passé psychique et non réel est répété, au cinéma, la situation qui s'est déroulée devant la caméra lors du tournage est actualisée à l'écran de manière spectrale et modifiée par la postproduction. Mais au contraire du transfert, les images de l'œuvre cinématographique accomplie sont objectivement identiques, projection après projection : leur répétition n'est altérée qu'au sein de l'expérience unique de chaque spectateur. La temporalité impliquée par la psyché – les temps supposés par le conscient, par l'inconscient personnel et par l'inconscient collectif – trouve aussi des échos au sein des images de film. Pour être compréhensible, un film narratif est constitué de scènes à la temporalité linéaire, quand bien même il présente des flash-back, des flash-forward ou

des bifurcations narratives. Cette linéarité peut être rapprochée du temps chronologique appréhendé par le conscient. Cela s'applique à une grande majorité de films, exceptés aux films expérimentaux non narratifs construits sur un principe de montage visuel d'images *a priori* sans liens de causalité. Outre celui du conscient, la temporalité des images et du récit pourrait aussi témoigner du temps de l'inconscient personnel : bien qu'ils n'arrivent généralement qu'une fois à l'image, les éléments du film sont parfois visuellement répétés, témoignant de rééditions de contenus personnels au film, c'est-à-dire qu'ils lui sont propres et particuliers. Le contenu des images et des récits peut aussi être la manifestation d'une imprégnation culturelle collective, témoignant de l'inconscient collectif. En effet, en tant qu'œuvres artistiques et culturelles, les films sont influencés par des œuvres préexistantes, qu'il s'agisse de schémas narratifs de mythes collectifs, de variations sur des œuvres antérieures, de références historiques, de citations assumées ou encore d'influences indirectes et confidentielles.

D'autre part, certains éléments de la construction spatiale des films pourraient contribuer à la mise en place de mécanismes d'identification, d'introjection et de projection. L'introjection et l'identification cinématographique primaire seraient favorisées par le dispositif cinématographique qui reproduit le dispositif psychique. L'ambiguïté inévitable du point de vue des images contribuerait à l'identification cinématographique primaire et à l'empathie envers les personnages. L'identification cinématographique secondaire et la projection seraient facilitées par les choix d'échelle de plan et le jeu des acteurs, certainement soutenu par la musique. Bien que le spectateur ne se confie pas au film, il peut néanmoins s'identifier à certains de ses contenus, en introjecter ou encore projeter ses propres contenus sur les images, toujours en fonction des affinités qu'il a avec le film. *A priori*, le film ne semble pas en mesure de mettre en place ces mécanismes psychiques sur le spectateur. Cependant, même si le film ne peut pas s'identifier au spectateur, il peut parfois l'identifier à un de ses contenus spécifiques, notamment sous forme de personnage à l'écran, par la mise en abyme de la position spectatorielle. Une introjection du spectateur par le film pourrait alors être envisagée, tant le film offre toujours une place au spectateur au sein de ses images qui n'existent réellement que lorsqu'elles sont regardées. Enfin, projeté sur l'écran qui le réfléchit, le film est aussi indirectement projeté sur le spectateur. Ces mécanismes pourraient donc donner l'illusion de se mettre en place depuis le film vers le spectateur. Mais pour que le parallèle soit pertinent, il faut considérer l'inconscient du film dont les contenus sont alors assimilés à des contenus psychiques.

Outre ces mécanismes d'identification, de projection et d'introjection, un mécanisme d'incorporation pourrait participer au phénomène de transfert entre le film et le spectateur. En effet, alors que les images cinématographiques sont spectrales, c'est-à-dire déjà perdues lorsqu'elles arrivent au spectateur, son expérience du film est mélancolique. Il pourrait alors incorporer les contenus du film puisque le fantasme d'incorporation se met en place dans l'expérience mélancolique, lorsque l'introjection est impossible car le deuil ne peut être accompli. Liée au corps, l'incorporation peut provoquer des émotions se manifestant physiquement, et qui pourraient témoigner d'un phénomène de transfert se ressentant tout autant dans la psyché que dans le corps. Au cinéma, la réponse émotionnelle spontanée du corps du spectateur face aux images du film pourrait correspondre à la troisième image, s'imposant dans l'expérience spectatorielle comme le tiers co-créé dans le champ intersubjectif de l'expérience transférentielle. Entre le film et le spectateur, l'incorporation pourrait également donner lieu à des cryptes, lieux du transfert et de la troisième image.

Le troisième axe à prendre en compte afin d'étudier les caractéristiques du phénomène de transfert au cinéma concerne l'espace intermédiaire entre le film et le spectateur, correspondant à l'espace du transfert à proprement parler, où « [l]a signification psychologique est [...] co-créée » entre l'analysant et l'analyste ou entre le spectateur et le film. En outre,

« ces significations ne sont pas fixes ou universelles. Elles sont plutôt fugaces, constamment en mouvement, parfois difficiles à saisir et à ressentir profondément : souvent elles sont incarnées. Si nous appliquons cela au cinéma, alors le lieu de la signification psychologique s'éloigne du film vers la relation individuelle et personnelle que nous avons avec les films »¹.

Dans cet espace de rencontre entre le film et le spectateur, l'inconscient du film peut se manifester, les émotions peuvent être ressenties, une crypte peut se créer et la troisième image peut s'imposer. Puisque le transfert se met en place entre deux individus possédant chacun un inconscient, l'inconscient du film est indispensable à la manifestation du phénomène dans l'expérience spectatorielle. Images de création artistique, les images cinématographiques sont des projections d'archétypes. Leur qualité archétypique, c'est-à-dire indicible tant elle est inconnue dans sa totalité, peut se révéler au travers de leur dimension figurale qui est de l'ordre du purement visible, de l'ineffable. En effet, alors qu'elles sont au

¹ « Psychological meaning is something that is co-created between client and therapist and these meanings are not fixed or universal. Rather, they are transitory, shifting, sometimes hard to grasp and deeply felt: often they are embodied. If we apply this to the cinema then the site of psychological meaning shifts away from the film towards the individual and the personal relationship we have with films » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, p. 61. Je traduis).

cœur du figural, pour Jung, les images sont le matériau même de la réalité psychique »². Or, la psyché est structurée par les archétypes. Au sein de l'image, le figural pourrait correspondre à l'archétype et la figure, à la fois forme et mouvement, pourrait alors s'apparenter à l'image archétypique, c'est-à-dire à la forme que prend l'archétype pour être accessible. Les personnages du film seraient alors des incarnations d'archétypes comme on peut en trouver dans les rêves. Alors que « la figure [...] n'a pas d'existence matérielle »³ et apparaît par projection « dans l'esprit du spectateur »⁴, elle pourrait se manifester par un phénomène de transfert avec sa psyché. Ainsi, puisque la figure dépend de la dimension figurale des images qui forment l'inconscient du film, ce dernier pourrait se dévoiler par un phénomène de transfert avec le spectateur. Cet inconscient du film pourrait aussi se révéler par le processus d'individuation du film, qui se mettrait en place dans la psyché du spectateur, manifestant une autre spécificité du phénomène de transfert dans l'expérience spectatorielle. Bien que le film ne soit pas une personne, le processus d'individuation pourrait lui permettre de devenir un individu, c'est-à-dire qu'il serait un tout constitué de chacun des contenus, des images et des instants du film. Contrairement au processus d'individuation de la psyché d'un individu réel, celui du film, quand il ne consiste pas en sa simple représentation au sein des images et du récit, nécessite la rencontre avec la psyché du spectateur : il ne se met pas en place par conjonction des opposés dans sa psyché propre, par un retrait des projections, mais par le maintien des projections dans la psyché du spectateur, c'est-à-dire par transfert. Ainsi l'inconscient du film, formé d'archétypes, peut se manifester à travers les figures qui constituent ses images et par son processus d'individuation, grâce à un phénomène de transfert avec la psyché du spectateur. Mais alors que l'inconscient du film est indispensable au transfert qui se met en place entre deux inconscients, il faut qu'il préexiste au transfert dans l'expérience spectatorielle. Ainsi, la manifestation du transfert dans l'expérience spectatorielle est simultanée à celle de l'inconscient du film qui se révèle par un processus d'individuation : elle se produit dans l'instant kairique du transfert comme événement que le spectateur doit laisser venir avant même qu'il ne soit possible et sans lequel il est impossible.

L'espace intermédiaire de la rencontre entre le film et le spectateur serait donc celui dans lequel se manifestent, par transfert, les archétypes et l'inconscient du film. Il pourrait aussi être un espace cryptique de manifestation des émotions et de la troisième image. En effet, alors que la figure dépend de la manière dont le spectateur se laisse impressionner par

² E. Jung et J. Hillman, *Anima et Animus*, *op. cit.*, p. 164.

³ M. Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire*, *op.cit*, p. 117.

⁴ *Ibid.*

les images, elle pourrait parfois prendre la forme de la troisième image, surgissant dans l'expérience spectatorielle comme le tiers co-créé dans le champ intersubjectif lors du transfert. La troisième image étant une réponse personnelle émotionnelle spontanée et inattendue face au film, elle met aussi en évidence la nature physique du transfert qui peut provoquer « des réponses inattendues dans le corps »⁵. Ces émotions, provoquées par les images archétypiques, peuvent agir le corps du spectateur qui projette ses propres images archétypiques sur les images du film. Par ailleurs, comme elles se manifestent dans le corps, les émotions sont parfois liées au mécanisme d'incorporation qui consiste à intégrer un tiers à l'intérieur de soi, de manière fantasmatique. Il peut en résulter la formation d'un espace cryptique dans lequel se trouve l'inconscient inaltéré de l'autre, en mesure d'agir le cryptophore. Dans l'expérience spectatorielle, les contenus du film encrypté pourraient agir physiquement le spectateur, au travers d'émotions incontrôlées. Ainsi, la crypte pourrait être le lieu du transfert dans l'expérience spectatorielle, bien qu'elle ne soit alors qu'un lieu éphémère soumis à la nature d'événement de ce type de transfert. Par ailleurs, le film pourrait aussi être fantasmatiquement altéré par le spectateur qu'il encrypterait le temps de la projection en lui laissant une place au sein des images. Depuis cette place, le spectateur vit chaque fois une expérience unique qui modifie indirectement le film. Toutefois, cette altération du film par le spectateur ne persiste pas après le temps de l'expérience, au contraire de celle du spectateur par le film qui, sous forme de troisième image, se maintient après la projection, comme en témoignent certains récits de cure⁶. Cette troisième image pourrait mettre en évidence la capacité des films à communiquer des émotions qui pourraient aussi « altérer notre sentiment d'être-au-monde »⁷. Enfin, si un transfert se manifeste entre le film et le spectateur, ce dernier doit en faire son deuil à la fin de la projection. Bien qu'il puisse dévoiler la troisième image en dehors du temps de l'expérience cinématographique, une fois le film terminé, le spectateur a perdu à jamais cette relation particulière qui le liait à l'œuvre le temps de la projection : il doit alors faire son deuil, non pas des images qu'il n'a jamais possédées, mais de la relation au film qu'il a psychologiquement et physiquement vécue. S'il revoit le film, son expérience ne sera pas la même. En ce sens, chaque film est unique pour chaque spectateur et à chaque expérience qu'il en fait.

S'il peut survenir dans l'expérience spectatorielle, le phénomène de transfert est évidemment différent de sa manifestation en psychanalyse. Ainsi, il semble se réduire à

⁵ « ...unexpected responses in the body... » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 112. Je traduis).

⁶ Voir notamment les travaux de Luke Hockley à propos de la troisième image.

⁷ « ...alter our sense of being-in-the-world... » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 1. Je traduis).

l'instant kairique de son apparition, lors duquel le processus d'individuation se produit dans la psyché du spectateur, dévoilant l'inconscient du film par le maintien des projections ; au moment où un lieu cryptique passager peut se former entre le film et le spectateur, à l'aide d'un mécanisme d'incorporation ; et à l'instant du surgissement émotionnel de la troisième image dans la rencontre entre le film et le spectateur. Alors que le film, qui n'est pas une personne, n'a pas de conscience, il ne peut pas non plus être réellement affecté physiquement par la rencontre : ses images ne peuvent pas être effectivement modifiées. Cependant, chaque expérience d'un film est unique pour chaque spectateur : le film est donc fantasmatiquement altéré par sa rencontre avec le spectateur. Comme le remarque Andreï Tarkovski, « [l]e film se détache de son auteur, entame sa vie propre, et change de forme et de sens en fonction de chaque spectateur »⁸. Ainsi, le transfert pourrait se mettre en place entre un spectateur et un film en fonction des affinités, et indépendamment de l'esthétique et de la construction des films. : alors que le transfert est individuel et non systématique, il n'y a pas d'éléments cinématographiques qui facilitent son apparition, mais seulement des éléments qui favorisent son étude.

Le cinéma analytique et le concept de « psyché-film » ont favorisé l'étude du transfert dans l'expérience spectatorielle car leur réflexivité, leur thématique psychologique et leurs constructions spatiale et temporelle mettent en évidence des éléments inhérents à tous les films et qui trouvent des échos dans les caractéristiques du phénomène. Ainsi, la mise en abyme de la position spectatorielle dans une situation rappelant celle de la cure analytique exacerbe les points communs entre ces deux situations. La réflexivité thématique et les marques métadiscursives soulignent le parallèle entre le dispositif cinématographique et le dispositif psychique, et aident à envisager la mise en place de mécanismes d'identification cinématographique primaire et d'introjection, entre le film et le spectateur : d'une part, par son regard lancé sur le film, le spectateur peut s'identifier et introjecter les contenus de l'image ; d'autre part, au sein de ses images, le film offre une place au spectateur, accentuée par la mise en abyme de la position spectatorielle et les substituts de regard que procure le contenu des images. Se racontant par la parole et les images, la « psyché-film » se comporte comme une unité psychique qui posséderait une subjectivité partagée par les différents éléments qui la forment. De cette manière, elle met en évidence l'ambiguïté des points de vue et des points de savoir, inhérente à la grande majorité des films : comme la focalisation, une ocularisation objective ou subjective ne l'est jamais totalement. Cette ambiguïté exacerbée

⁸ A. Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 139.

favorise l'identification cinématographique primaire et l'empathie du spectateur envers des éléments du film entier. La réflexivité formelle multiplie la répétition du passé, à travers les flash-back, flash-forward et autres effets de rimes, alors que tous les films répètent inévitablement une situation passée dès lors qu'ils sont une captation de la réalité et non formés d'images virtuelles. À travers les multiples références artistiques, la réflexivité citationnelle met en évidence l'influence inévitable des films entre eux, toujours sous-tendus par l'inconscient collectif. Les nombreux gros plans et le jeu des acteurs favorisent l'identification cinématographique secondaire et la projection, sans pour autant leur être indispensables. Enfin, la thématique psychologique facilite l'interprétation des personnages de la « psyché-film » en tant qu'incarnations d'archétypes objectivés, bien que tous les personnages de film puissent être envisagés ainsi, en fonction de ce que le spectateur y projette. Par la confrontation des personnages archétypes, le processus d'individuation peut être représenté au sein de la « psyché-film », mais pour participer au transfert, il doit se mettre en place entre le film et le spectateur.

Ainsi, la « psyché-film » a aidé à étudier la possibilité d'un phénomène de transfert dans l'expérience spectatorielle, sans pour autant lui être indispensable. Alors que le transfert est un phénomène individuel, non systématique, qui dépend des affinités entre deux individus, ou entre le film et le spectateur, il pourrait se mettre en place avec n'importe quel film, en fonction de sa rencontre particulière avec un spectateur individuel. En effet, comme le remarque pertinemment Tarkovski, « [l]e monde que [...le réalisateur] crée peut en intéresser certains, en laisser d'autres indifférents, ou encore en irriter d'autres »⁹.

À propos de son expérience des films bergmaniens, Sylvain Roux précise son attachement :

« Il se peut que certaines œuvres gardent une valeur de modèle et que d'autres par contre s'évanouissent rapidement. Mais ce qui importe, c'est qu'on ait fait une expérience enrichissante et inoubliable. Tel est bien notre cas après avoir parcouru la création cinématographique d'Ingmar Bergman dont les images en mouvement traversent encore notre conscience diurne pour toucher à nos sentiments au fond de la chambre crépusculaire de notre âme. La lanterne magique du magicien du Nord fait défiler sur l'écran une plastique de couleurs, des éclairages et des formes, une musique visuelle avec ses correspondances, ses harmoniques, et aussi ses dissonances, ses ruptures et ses silences qui ne peuvent laisser indifférent. Toute projection d'un film de Bergman constitue un événement esthétique à nul autre pareil et une expérience de beauté et d'émotions qui marquent à jamais le spectateur. La poétique bergmanienne nous parle par le biais de la présence des corps, des jeux d'ombre et de lumière, de la

⁹ *Ibid.*

fascination de l'écran et de la chambre obscure. Le cinéaste fait vibrer, frémir, tressaillir de joie ou d'horreur la matière qu'il appréhende »¹⁰.

Dans des termes moins emphatiques, Linda Badley dit des films de Lars von Trier qu'ils dérangent le public par leur perversion¹¹. Bien que les films de Bergman et de Von Trier semblent disposer d'un potentiel émotionnel et archétypique puissant, le transfert, en tant que phénomène de l'expérience spectatorielle, pourrait théoriquement être étudié quel que soit le film. L'analyse d'éléments filmiques concrets provenant d'œuvres de Bergman et de Von Trier a permis d'identifier des éléments contribuant au transfert ainsi que d'étudier et d'expliquer ce phénomène abstrait, en le révélant et en le rendant plus accessible. Cependant, les éléments participant du transfert dans l'expérience spectatorielle pourraient être étudiés au travers d'autres corpus de films – œuvres d'un même réalisateur, d'une même époque, d'une même culture, d'une même nationalité, d'un genre, d'un mouvement, etc. À partir de théories jungiennes, des analyses de schèmes et de motifs récurrents dans certains films ou ensembles de films pourraient déterminer des éléments et contenus témoignant de complexes et d'archétypes spécifiques à la culture collective à laquelle ils appartiennent. L'étude du transfert supposerait alors d'occulter sa nature individuelle et non obligatoire. Toutefois, une analyse des expériences cinématographiques de spectateurs individuels pourrait être effectuée afin de cerner davantage les caractéristiques personnelles de ce processus au cinéma. Pour cela, il faudrait procéder à des études de cas à l'aide d'une méthode de recherche psychanalytique consistant en des recoupements systématiques entre les différentes expériences de cure lors desquelles une expérience cinématographique est relatée par un analysant. À l'instar de Luke Hockley, Christopher Hauke et bien d'autres, le chercheur devrait alors être psychanalyste. Ainsi, la qualité potentiellement libératrice de l'expérience spectatorielle pourrait être interrogée : sans prétendre que le cinéma puisse être utilisé comme un outil thérapeutique, à l'instar de sa représentation dans *Le Mystère des Roches de Kador* (Perret, 1912), il pourrait, lorsque le phénomène de transfert se manifeste, offrir au spectateur « le potentiel de [...se] connaître davantage et de mieux comprendre qui [...il est] »¹² : en effet, « l'image qui n'évoque rien pour moi personnellement et individuellement peut avoir comme source l'inconscient collectif », dévoilant « quelque chose de ma relation au

¹⁰ S. Roux, *La Quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman*, op. cit., p. 257.

¹¹ « Cultivating a perverse "cinema of cruelty" (as in *Antichrist*, for example), his films are reflexively performed "events" that, disturbing audiences.... » (L. Badley, *Lars von Trier*, op. cit., pp. 14-15. Je traduis).

¹² « One of the psychological functions of the cinematic experience is to offer us the potential to know ourselves more and to come to a fuller understanding of who we are » (L. Hockley, *Frames of Mind*, p. 45. Je traduis).

monde »¹³. Hockley remarque aussi de fortes similitudes entre les expériences spectatorielle et analytique, « qui suggèrent qu'il existe quelque chose d'intrinsèquement psychologique, peut-être même de thérapeutique, autour de l'expérience cinématographique »¹⁴.

¹³ L. de Galbert, « Manger les images, du côté de la dévoration », in : *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n°124, 2007/4, p. 24.

¹⁴ « Yet it is interesting that there are strong similarities that suggest there is something intrinsically psychological, perhaps even psychotherapeutic, about the cinematic experience » (L. Hockley, *Somatic Cinema*, *op. cit.*, p. 34. Je traduis).

Bibliographie

Cinéma

Histoire, esthétique et théories du cinéma

Ouvrages

AMIEL, Vincent, *Esthétique du montage*, Paris : Armand Colin, 2001.

AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 1992.

AUMONT, Jacques, *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images »*, Paris : Cahiers du cinéma, 2003.

BADLEY, Linda, *Lars von Trier*, Springfield : University of Illinois Press, 2010.

BAECQUE (de), Antoine, *Andreï Tarkovski*, Paris : Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, 1989.

BELLOUR, Raymond, *L'Analyse du film*, Paris : Albatros, 1979.

BELLOUR, Raymond, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris : P.O.L., 2009.

BERGOM-LARSSON, Maria, *Film in Sweden, Ingmar Bergman and Society*, Londres : The Tantivy Press, 1978.

BERTETTO, Paolo, *Le Miroir et le simulacre*, Pur : Rennes, 2015.

BEYLOT, Pierre, *Le Récit audiovisuel*, Paris : Armand Colin, 2005.

BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin, *L'Art du film, une introduction*, Paris, Bruxelles : De Boeck Université, 2000.

BORDWELL, David et CARROLL, Noël, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison : University of Wisconsin Press, 1996.

BRAUCOURT, Guy et DONNER, Jörn, « Ingmar Bergman », in : *Cinéma d'aujourd'hui* n°62, Paris : Seghers, 1973.

BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'Invention figurative au cinéma*, Bruxelles : De Boeck Université, 1998.

BURCH, Noël, *Praxis du cinéma*, Paris : Gallimard, [1969] 1986.

- CAMPAN, Véronique (dir.), *La Projection*, Rennes : Pur, 2014.
- MAÎTRE (Le), Barbara, « Ombre portée : forme projetée, fable esthétique », pp. 133-142.
- CASETTI, Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris : Armand Colin, 1999.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, 1977.
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris : Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985.
- DUNCAN, Paul et WANSELIUS, Bengt (ed.), *The Ingmar Bergman Archives*, Londres : Taschen, 2016.
- ELSAESSER, Thomas et HAGENER, Malte, *Le Cinéma et les sens : théorie du film*, Rennes : Pur, 2011.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris : L'Harmattan, 1994.
- FIANT, Antony, FRANGNE, Pierre-Henry et MOUËLLIC, Gilles (dir.), *Les Œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, Paris : Pur, 2014.
- BOUCHINDOMME, Marie-Camille, « La mélancolie des images », pp. 205-217.
- FRAMPTON, Daniel, *Filmosophy*, Londres et New York : Wallflower Press, 2006.
- GARDIES, André, *Le Récit filmique*, Paris : Hachette, 1993.
- GAUDIN, Antoine, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris : Armand Colin, 2015.
- GAUDREAUULT, André et JOST, François, *Le Récit cinématographique*, Paris : Nathan, 1990.
- JOLY, Martine, *L'Image et son interprétation*, Paris : Nathan, 2002.
- JULLIER, Laurent et LEVERATTO, Jean-Marc, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Paris : Vrin, 2008.
- KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1973.
- LASAGNA, Roberto, *Lars von Trier*, Rome : Gremese, 2003.
- LEFEBVRE, Martin, *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris : L'Harmattan, 2000.
- LOWY, Vincent, *L'Histoire infilmable. Les camps d'extermination nazis à l'écran*, Paris : L'Harmattan, 2011.

- MANDELBAUM, Jacques, *Le Livre Ingmar Bergman*, Paris : Cahiers du cinéma, 2007.
- MARKS, Laura, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham : Duke University Press, 2000.
- MARTY, Joseph, *Ingmar Bergman, une poétique du désir*, Paris : Les Éditions du cerf, 1991.
- METZ, Christian, *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris : Méridiens-Klincksieck, 1991.
- MICHAELS, Llyod (dir.), « Bergman and the Necessary Illusion. An introduction to *Persona* », in : *Ingmar Bergman's Persona*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, pp. 1-23.
- MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris : Les Éditions du Cerf, [1963] 2001.
- MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris : Éditions de Minuit, 1958.
- NGUYEN TRONG, Binh, *Ingmar Bergman, le Magicien du Nord*, Paris : Gallimard, 1993.
- PAÏNI, Dominique, *Le Cinéma, un art moderne*, Paris : Cahiers du cinéma, 1997.
- PRÉDAL, René, *Le Cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris : Klincksieck, 2008.
- ROUX, Sylvain, *La Quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman. Le cinéma entre immanence et transcendance*, Paris : L'Harmattan, 2001.
- SANTI (De), Pier Marco et OLIVER, Roger W. (dir), *Ingmar Bergman, le cinéma, le théâtre, les livres*, Rome : Gremese, 1999.
- SIETY, Emmanuel, *Fictions d'images. Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, Rennes : Pur, 2009.
- SOBCHACK, Vivian, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley : University of California Press, 2004.
- SZENDY, Peter, *L'Apocalypse cinéma, 2012 et autres fins du monde*, Paris : Capricci, 2012.
- TARKOVSKI, Andreï, *Le Temps scellé*, Paris : Éditions de l'Étoile, 1989.
- VANCHERI, Luc, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris : Armand Colin, 2011.
- VANOYE, Francis, *L'Adaptation littéraire au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2011.
- VON TRIER, Lars, *Entretiens avec Stig Björkman*, Paris : Cahiers du cinéma, 2000.

Articles

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

- ALBERA, François, « *Persona* : le regard du refus », n°67, 2012. [consulté en ligne le 24/09/2016. URL : <http://1895.revues.org/4524>], pp. 24-31.
- BERTON, Mireille, « Cinéma et hypnose (Raymond Bellour, le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités | Stefan Andriopoulos, Besessene Körper : Körperschaften und die Erfindung des Kinos | Ruggero Eugeni, La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi | Rae Beth Gordon, Why the French Love Jerry Lewis : From Cabaret to Early Cinema) », n°58, 2009, [consulté en ligne le 21/07/2016. URL : <https://1895.revues.org/3971>], pp. 154-168.

BEUVELET, Olivier, « *Melancholia* : le film est un rêve déplié... », in : *Lucid Dreams*, 2011. [consulté en ligne le 03/07/2015, URL : <http://culturevisuelle.org/luciddreams/archives/249>].

Cahiers du cinéma

- BERGMAN, Ingmar, « Qu'est-ce que "faire des films" ? », n°61, juillet 1956, pp. 10-19.
- BERGMAN, Ingmar, « La peau du serpent (Présentation de *Persona*) », n°188, mars 1967, pp. 16-19.
- DELORME, Stéphane, « La douceur de la mélancolie. Entretien avec Lars von Trier », n°669, juillet-août 2011, pp. 37-41.
- DELORME, Stéphane, « Passage de la boule noire », n°669, juillet-août 2011, pp. 32-35.
- DERRIDA, Jacques, « Le cinéma et ses fantômes », propos recueillis par Antoine de Baecque et Thierry Jousse, n°556, avril 2001, pp. 75-85.

GERSTENKORN, Jacques, « À travers le miroir (notes introductives) », in : *Vertigo, Le cinéma au miroir*, n°1, Paris, 1987, pp. 7-10.

JOST, François, « Narration(s) : en deçà et au-delà », in : *Communications*, n°38, 1983/1, pp. 192-212.

THOMSEN, Bodil Marie Stavning, « *Antichrist*—Chaos Reigns: the Event of Violence and the Haptic Image in Lars von Trier's Film », in : *Journal of Aesthetic and Culture*, 2009, pp. 1-10.

TÖRNQVIST, Egil, « Le rôle de la musique dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman », in : *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*, n° 31, 2007. [consulté en ligne le 08/11/2016, URL : <http://afas.revues.org/1499>], pp. 2-16.

ZOLKOS, Magdalena, « Violent affects : nature and the feminine in Lars von Trier's *Antichrist* », in : *Parrhesia*, n°13, 2011, pp. 177-189.

Cinéma et psychanalyse

Ouvrages

BAUDRY, Jean-Louis, *L'Effet cinéma*, Paris : Éditions Albatros, 1978.

BEVILACQUA, Camilla, *L'Espace intermédiaire ou le rêve cinématographique*, Paris : L'Harmattan, 2011.

CREED, Barbara, *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York : Routledge, 1993.

DOANE, Mary Ann, *The Desire to Desire. Woman's Film of the 1940s*, Bloomington : Indiana University Press, 1987.

FREDERICKSEN, Donald, *Bergman's Persona*, Poznan : Adam Mickiewicz University Press, 2005.

GAGNEBIN, Murielle, *Du divan à l'écran*, Paris : Puf, 1999.

GAGNEBIN, Murielle, *En deçà de la sublimation*, Paris : Puf, 2011.

GAGNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur. L'En-deçà psychanalytique du laid*, Seyssel : Champ Vallon, 1994.

GAGNEBIN, Murielle, *Les Images parlantes*, Seyssel : Champ Vallon, 2005.

➤ MILLY, Julien, « Le Silence de l'hôte : *Persona* (1965) », pp. 149-167.

GAUMOND, Marcel (dir.), *Le Cinéma, âme sœur de la psychanalyse*, Québec : L'instant même, 2005.

HAUKE, Christopher et ALISTER, IAN (dir.), *Jung and Film. Post-Jungian Takes on the Moving Image*, Londres, New York : Routledge, 2001.

➤ BEEBE, John, « The *anima* in film », pp. 208-225.

➤ BERRY, Patricia, « Image in motion », pp. 70-80.

➤ HOCKLEY, Luke, « Film noir. Archetypes or stereotypes? », pp. 177-193.

HAUKE, Christopher et HOCKLEY, Luke (dir.), *Jung and Film II. The Return. Further Post-Jungian Takes on the Moving Image*, Londres, New York : Routledge, 2011.

➤ HAUKE, Chistopher, « Soul and space in the Coen brothers' *No country for Old Men* », pp. 92-96.

➤ HEWISON, DAVID, « "I thought it might be better now": a clinician's reading of individuation in Von Trier's *Breaking the Waves* », pp. 35-48,

- HOCKLEY, Luke, « The third image. Depth psychology and the cinematic experience », pp. 132-147.
- JACOBS, Michael, « Contrasting interpretation of film. Freudian and Jungian », pp. 119-127.

HAUKE, Christopher, *Visible Mind. Movies, Modernity and the Unconscious*, Londres, New York : Routledge, 2014.

HOCKLEY, Luke, *Cinematic Projections: The Analytical Psychology of C.G. Jung and Film Theory*, Luton : University of Luton Press, 2001.

HOCKLEY, Luke, *Frames of Mind. A Post-Jungian Look at Cinema, Television and Technology*, Bristol, Chicago : Intellect, 2007.

HOCKLEY, Luke, *Somatic Cinema: The Relationship between Body and Screen – a Jungian Perspective*, Londres, New York : Routledge, 2014.

LEBEAU, Vicky, *Psychoanalysis and Cinema, The Play of Shadows*, Londres : Short cuts, 2001.

McGOWAN, Todd, *The Real Gaze : Film Theory After Lacan*, Albany :Suny Press, 2007.

McGOWAN, Todd, *The Impossible David Lynch*, New York : Columbia University Press, 2007.

McGOWAN, Todd, et KUNKLE, Sheila (dir.), *Lacan and Contemporary Film*, New York : Other Press, 2004.

METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris : Christian Bourgois, [1977] 2002.

MODLESKI, Tania, *Hitchcock et la théorie féministe. Les Femmes qui en savaient trop*, Paris : L'Harmattan, 2002.

SCHEINFEIGEL, Maxime, *Rêves et cauchemars au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2012.

SINGH, Greg, *Feeling Film: Affect and Authenticity in Popular Cinema*, Londres, New York : Routledge, 2014.

SINGH, Greg, *Film After Jung. Post-Jungian Approaches to Film Theory*, Londres, New York : Routledge, 2009.

WADDELL, Terrie, *Mis/Takes. Archetype Myth and Identity in Screen Fiction*, Londres, New York : Routledge, 2006.

WADDELL, Terrie, *Wild/Lives. Trickster, Place and Liminality on Screen*, Londres, New York : Routledge, 2009.

ŽIŽEK, Slavoj (dir.), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Paris : Capricci, [1992] 2010.

ŽIŽEK, Slavoj, *Lacrimae rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, Paris : Éditions Amsterdam, 2005.

ŽIŽEK, Slavoj, *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs*, Paris : Actes sud, 2010.

Articles

Cinémaction. 20 ans de théories féministes sur le cinéma, n°67, 1993.

- MULVEY, Laura, « Plaisir visuel cinéma narratif », pp. 17-23.
- WILLIAMS, Linda, « Mildred Pierce, la Seconde Guerre mondiale et la théorie féministe du cinéma », pp. 113-120.
- REYNAUD, B. « L'ombre d'un doute », pp. 15-16.
- MARTINEAU, Monique, « Inconnu au bataillon ! », pp. 5-7.

Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies

- BELLEMARE, Denis, « Mélancolie et cinéma » vol. 8, n°1-2, 1997, pp. 147-166.
- MARKS, Laura U., « Loving a disappearing image », vol. 8, n° 1-2, 1997, pp. 168-184.
- MARTIN, Marie, « Présentation », vol. 25, n°2-3, 2015, p. 7-12.
- MARTIN, Marie, « Le *remake* secret : généalogie et perspective d'une fiction théorique », vol. 25, n°2-3, 2015, pp. 13-32.

Communications

- GUATTARI, Félix, « Le Divan du pauvre », n°23, 1975/1, pp. 96-103.
- KUNTZEL, Thierry, « Le travail du film », n°19, 1972/1, pp. 25-39.
- KUNTZEL, Thierry, « Le travail du film 2 », n°23, 1975/1, pp. 136-189.
- VERNET, Marc, « Freud : effets spéciaux – Mise en scène : U.S.A. », n°23, 1975/1, pp. 223-234.

HOCKLEY, Luke, « Cinema as illusion and reality », in : *Cinema and Psyche. Spring. A Journal of Archetype and Culture*, n°73, 2005, pp. 41-53.

JAMIN, Alban, « Des rêves filmés au ralenti. Notes sur les pouvoirs oniriques d'une figure cinématographique », in : *Le Rêve au cinéma. Iconographie, procédés, partitions. L'onirisme filmique au prisme des autres arts*, Ligeia, dossiers sur l'Art, n°129-132, Paris : Ligeia, janvier-juin2014, pp. 80-90.

MARTIN, Marie, « Logiques corporelles du rêve », in : *Traffic*, n°78, été 2011, pp. 117-123.

MULVEY, Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », in : *Screen. Oxford Journals*, vol°16 (3), 1975, pp. 6-18.

PINTO, Tereza, « La femme du démon comme figure du pousse-à-la femme : à propos de l'Antichrist de Lars von Trier », in : *Recherche en psychanalyse*, n°9, 2010/1, [consulté en ligne le 27/07/2017, URL : <http://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-170.htm>], pp. 170-178.

Revue Internationale de Filmologie

➤ DEPRUN, Jean, « Cinéma et transfert », n°2, 1947, pp. 205-207.

➤ LEOVICI, Serge, « Psychanalyse et cinéma », n°5, 1949, pp. 49-55.

TACONET, Monique, « Le thème de la folie dans le cinéma américain », in : *Cinéma*, n°189, juillet-août 1974, pp. 76-97.

WILLIS, Louis-Paul, « Traverser le fantasme : la radicalité de la spectature cinématographique contemporaine », in : *Ecranosphère*, n°2, 2014, [consulté en ligne le 01/09/2017, URL : http://www.ecranosphere.ca/articles/2015/pdf/Willis_n2.pdf].

Psychanalyse

Psychanalyse jungienne

AGNEL, Aimé (dir.), *Dictionnaire Jung*, Paris : Ellipses, 2008.

AHMADI, Alexandre, « Carl Gustav Jung & Henry Corbin. Monde de l'Inconscient & Monde Imaginal », *7e journée Henry Corbin*, ENS Ulm, 17 décembre 2011, [consulté en ligne le 20/02/2015, URL : https://www.psychanalyse.com/pdf/monde_inconscient_monde_imaginal.pdf].

Cahiers jungiens de psychanalyse

➤ BRAVO, Camilla Albini, DEVESCOVI, Pier Claudio, « Le sexe de la psyché », n°110, 2004/2, pp. 13-18.

➤ FORDHAM, Michael, « La notion de transfert chez C.G. Jung », n°30, 1981/3, pp. 3-30.

➤ FRANZ (von), Marie-Louise, « Quelques aspects archétypiques de notre idée du temps », n°18, 1978/2, pp. 3-8.

➤ GALBER (de) Leslie, « Manger les images, du côté de la dévoration », n°124, 2007/4, pp. 23-37.

➤ GIARCCADI, Giorgio, « Les voies d'accès au numineux : l'apollonien et le dionysiaque », n°127, 2008/3, pp. 77-93.

- GUY-GILLET, Geneviève, « L'image », n°74, 1992/3, pp. 30-40.
- GUY-GILLET, Geneviève, « Le jeu royal », n°31, 1981/4, pp. 1-18.
- GUY-GILLET Geneviève, « L'image dans le champ jungien », n°14, 1977/3, pp. 6-17.
- HUMBERT, Elie G., « Des organisateurs inconscients (l'idée d'archétype chez C. G. Jung) », n° 32, 1982/1, pp. 13-34.
- MEYER, Laurent, « Quand la projection peut rencontrer le symbole », n°124, 2007/4, p. 87-90.
- SOLIÉ, Pierre, « Aïôn (Temps cyclique, temps circulaire) », n°18, 1978/2, pp. 9-23.
- SOLIE, Pierre, « Signe et symbole », n°14, 1977/3, pp. 21-34.
- TACEY, David, « Le rôle du numineux dans la réception de Jung », n°127, 2008/3, pp. 95-111.
- THIBAUDIER, Viviane, « La notion de Grande Mère dans l'optique jungienne », n°57, 1988/2, pp. 1-16.

DOLGHIN-LOYER, Marie-Claire, *Les Concepts jungiens*, Paris : Entrelacs, 2015.

FRANZ von, Marie-Louise, *Âme et archétypes*, Paris : La Fontaine de Pierre, 2006.

GAILLARD, Christian, *Que sais-je ? Jung*, Paris : Puf, 1996.

JEROTIC, Vladeta, *Jung entre l'Orient et l'Occident*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 2012.

JUNG, Carl Gustav,

- *Aïôn : études sur la phénoménologie du Soi*, Paris : Albin Michel, [1951] 1983.
- *L'Âme et la vie*, Paris : Le Livre de poche, 1995.
- *L'Analyse des rêves. Notes du séminaire de 1928-1930. Tome 1*. Paris : Albin Michel, 2005.
- *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris : Gallimard, [1935] 1964.
- *L'Énergétique psychique*, Genève : Georg, [1956] 1981.
- *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris : Gallimard, [1942] 1988.
- *La Guérison psychologique*, Genève : Georg, [1953] 1970.
- « *Ma vie* ». *Souvenirs, rêves et pensées*, Paris : Gallimard, [1961] 2014.
- *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Paris : Le Livre de poche [1952] 2014.

- *Métamorphoses et symboles de la libido*, Paris : Éditions Montaigne, 1927.
- *Mysterium Conjunctionis*, t. 1 et 2, Paris : Albin Michel, [1956] 1980 – 1982.
- *On the Nature of the Psyche*, Princeton : Princeton University Press, 1969.
- *Présent et avenir*, Paris : Le Livre de poche, [1957] 1995.
- *Problèmes de l'âme moderne*, Paris : Buchet Chastel, [1950] 1996.
- *Psychogenèse des maladies mentales*, Paris : Albin Michel, [1907] 2001.
- *Psychologie de l'inconscient*, Paris : Le Livre de poche, [1913] 1996.
- *Psychologie du transfert*, Paris : Albin Michel, [1946] 1980.
- *Psychologie et Alchimie*, Paris : Buchet Chastel, [1944] 1970.
- *Les Racines de la conscience*, Paris : Le Livre de poche, [1954] 1995.
- *Sur les fondements de la psychologie analytique. Les conférences Tavistock*, Paris : Albin Michel, 2011.
- *Sur l'interprétation des rêves*, Paris : Le Livre de poche, [1998] 2000
- *Les Types psychologiques*, Genève : Georg, [1921] 1997.
- *The Collected Work of C. G. Jung*, Princeton : Princeton University Press, 2014.
 - « The Spiritual Problem of Modern Man », (1931), vol. 10.
 - « On the Relation of Analytical Psychology to Poetry » (1931), vol. 15.
 - « Psychology and Literature » (1950), vol. 15.
 - « Psychological Types » (1923), vol. 6.
 - « The Shadow » (1951), vol. 9, Part. 2.

JUNG, Carl Gustav, KERÉNYI Károly, RADIN, Paul, *Le Fripon divin : un mythe indien*, Genève : Georg, [1958] 1997.

JUNG, Emma et HILLMAN, James, *Anima et Animus*, Paris : Seghers, 1981.

MURDOCK, Maureen, *The Heroine's Journey. Woman's Quest for Wholeness*, Boston, Londres : Shambhala, 1990.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la Femme sauvage*, Paris : Grasset et Fasquelle, 1996.

QUELLEC (Le), Loïc, *Jung et les archétypes : un mythe contemporain*, Auxerre : Éditions Sciences Humaines, 2013.

THIBAUDIER, Viviane, *100% Jung*, Paris : Eyrolles, 2011.

Autres approches

ABRAHAM, Nicolas et TÖRÖK, Mária, *L'Écorce et le noyau*, Paris : Flammarion, [1978] 2009.

ABRAHAM, Nicolas et TÖRÖK, Mária, *Cyptonymie, le Verbier de l'Homme aux Loups*, Paris : Flammarion, 1976.

- DERRIDA, Jacques, « FORS, les mots anglés de Nicolas Abraham et Mária Török », préface, pp. 7-73.

ASSOUN, Paul-Laurent, *Leçons psychanalytiques sur le transfert*, Paris : Anthropos, Éd. Economica, 2006.

ASSOUN, Paul-Laurent, « Le rendez-vous de Königsberg. Du temps du transfert au moment de la supervision », in : *La Temporalité du transfert, Revue Freudienne* n°112, 2010/3, pp. 161-173.

CASALIS, Didier (dir.), *Dictionnaire fondamental de la psychologie*, Paris : Larousse, 2002.

Che Vuoi ?, Paris : L'Harmattan, n°27, 2007/1

- MEDDA, Valeria, « Hétérochronie du transfert », [consulté en ligne le 01/06/2015, URL : <http://www.cairn.info/revue-che-vuoi-2007-1-page-131.htm>], pp. 131-148.
- REZNIK, Serge, « Que reste-t-il de nos transferts ? », [consulté en ligne le 02/06/2015, URL : <http://www.cairn.info/revue-che-vuoi-2007-1-page-27.htm>], pp. 27-45.

DURAND, Anne, « L'inconscient et l'Achéron, fleuves des enfers ... », in : *L'Inconscient de Lipps à Freud. Figures de la transmission*, Toulouse : Erès, 2003, [consulté en ligne le 13/05/2016, URL : https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=ERES_DURAN_2003_01_0079&DocId=361671&hits=3714+3708+3706+3705+5+3+2], pp. 79-85.

DONNET, Jean-Luc, *Le Divan bien tempéré*, Paris : Puf, 1995.

FERENCZI, Sándor, *Transfert et introjection*, Paris : Payot, [1909], 2013.

- KORFF-SAUSSE, Simone, « De la télépathie à la transmission psychique », préface, pp. 7-40.

FILLOUX, Jean-Claude, *L'Inconscient*, « Que sais-je », Paris : Puf, 2009.

FRANCK, Annie, « Transfert et surgissement de formes », in : *Recherches en Psychanalyse*, n°3, 2005/1, [consulté en ligne le 13/05/2016, URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2005-1-page-53.htm>], pp. 53-64.

FREUD, Sigmund,

- *Cinq leçons sur la psychanalyse (1909)*, Paris : Payot, 1965.

- *Cinq psychanalyses*, Paris : Puf, [1935] 1954.
- *De la technique psychanalytique*, Paris : Puf, 2013.
- *Psychanalyse : textes choisis par Dina Dreyfus*, Paris : Puf, 1963.
- *L'Interprétation des rêves*, Paris : Puf, [1900] 1971.
- *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, Paris : Payot, [1916] 1962.
- *Métapsychologie*, Paris : Gallimard, [1915] 1986.
- *Moïse et le monothéisme*, Paris : Gallimard, [1939] 1948.
- *La Naissance de la psychanalyse*, Paris : Puf, 8^e édition, [1956] 2002.
- *Œuvres complètes*, Paris : Puf, 2003.
 - « V. Le matériel du rêve et les sources du rêve / D – Rêves typiques / δ. Autres rêves typiques », t. IV (1899-1900).
 - « La tête de Méduse », t. XVI (1921-1923).
- *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris : Fayot, 1984.

GIMENEZ, Guy, *Halluciner, percevoir l'impensé. Approche psychanalytique de l'hallucination psychotique*, Paris, Bruxelles : De Boeck, 2010.

GODFRING, Jacqueline, *Les Deux courants du transfert. Le symbole, entre corps et psyché*, Paris : Puf, 1993.

LACAN, Jacques, *Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Éditions du Seuil, 1973.

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : Puf, 1967.

LEWIN, Bertram David, « Le sommeil, la bouche et l'écran du rêve » [1949], in : *L'Espace du rêve, Nouvelle revue de Psychanalyse*, n°5, Paris : Gallimard, 1972.

LÔO, Henri, OLIE, Jean-Pierre et POIRIER, Marie-France (dir.), *Les Maladies dépressives*, Paris : Flammarion, 2003.

- CARVALHO (de) William et COHEN David, « Aspects sémiologiques de la dépression à l'âge adulte », pp. 3-18.

LUCHELLI, Juan Pablo, *Le Transfert de Freud à Lacan*, Rennes : PUR, 2009.

MAGHERINI, Graziella, *Le Syndrome de Stendhal. Du voyage dans les villes d'art*, Florence : Usher, 1990.

MARSON-ZYTO, Pascale, *Comprendre la psychanalyse – 25 livres clés – Paris : Les Quatre Chemins*, 2005.

MIJOLA (de) Alain (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse. Concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, Paris : Hachette, 2005.

MOVALLALI, Kéramat, « Temps de désir et temporalité de l'inconscient », Propos tenus à la Faculté de Médecine Sainte Marguerite (Marseille) au printemps 1989 à l'invitation de Dr Pache et Dr Dugnat, [consulté en ligne le 02/04/2016, URL : <http://www.movallali.fr/.Backup.09/.Backup.09/.Backup.09/filer/filer%20ENG/English%20files/Temps%20de%20desir%20et%20temporalite%20de%20linconscient.swf>].

NEYRAUT, Michel, *Le Transfert. Étude psychanalytique*, Paris : Puf 1974.

PARDO, Éléonore, « Le regard médusé », in : *Recherches en psychanalyse*, n°9, 2010/1, [consulté en ligne le 26/07/2017, URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-84.htm>], pp. 84-88.

Revue Française de Psychanalyse

- LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique », n°13, 1949/4, pp. 449-455.
- BERTRAND, Michèle et PAPAGEORGIOU, Marina, « Argument : Scène primitive », 2010/4, n°74, [consulté en ligne le 16/05/2017, URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2010-4-page-965.htm>], pp. 965-968.

ROHEIM, Géza, *Psychanalyse et anthropologie. Culture – personnalité – inconscient*, Paris : Gallimard, 1967.

ROUDINESCO Elisabeth et PLON, Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Hachette, 2011.

SÉDAT, Jacques, « Le temps à retrouver », in : *Topique*, « La Temporalité du transfert », n°112, 2010/3, Le Bouscat : L'Esprit du temps, pp. 175-185.

STITOU, Rajaa, « L'inconscient à la croisée du singulier et de la culture », in : *Cahiers de psychologie clinique*, n°29, 2007/2, [consulté en ligne le 02/06/2015, URL : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2007-2-page-145.htm>], pp. 145-160.

TIFFENEAU, Dorian, (dir.), *Mythes et représentations du temps*, Paris : Éditions du CNRS, 1985.

- SCHNEIDER, Monique, « Temporalité, inconscient et répétition. Du mythe à l'élaboration théorique », pp. 13-37.

WEYL, Dimitri, « L'analyse de film vers le troisième genre de connaissance », in : *Psychologie Clinique*, n 34, Vol. 2, 2012, pp. 182-185.

Philosophie

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris : Éditions Payot et Rivages, 2007.

ARENDT, Hannah, *Condition de l'Homme moderne*, Paris : Pocket, [1958] 2002.

AUBRAL, François, CHÂTEAU, Dominique (dir.), *Figure, figural*, Paris : L'Harmattan, 1999.

- DUBOIS, Philippe, « La question des Figures à travers les champs du savoir : le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach », pp. 11-24.

AUERBACH, Erich, *Figura : La Loi juive et la Promesse chrétienne*, Paris : Éditions Macula, 2003.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : LGF, [1943] 2016.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris : LGF, [1942] 2016.

BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris : Gallimard, [1949] 2015.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris : José Corti, 1948.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Gallimard Seuil, 1980.

BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris : Éditions du Seuil, 1982.

BARTOLI (gé), David et GOSSELIN, « La Blessure de l'événement », in : *Multitudes* n°55, 2014/1, pp. 110-116.

BENNE, Jean-Michel, *Les Clefs de l'édifice. Symbolisme maçonnique, connaissance de soi et concepts jungiens*, Paris : Dervy, 2014.

BERGSON, Henri, *L'Énergie spirituelle. Essais et conférences*, Paris : Puf, [1919], 1967.

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : Puf, [1888] 1970.

BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris : Puf, [1907] 1959.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris : Puf, [1939] 1965.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris : Gallimard, [1924] 1966.

Cahiers de psychologie politique

- BOURGEOIS (Le), Jacques, « L'inconscient de l'Histoire », n 19, août 2011. [consulté en ligne le 19/11/2016, URL : <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1887>].
- DUCLOS, Alexandre, « Éléments d'introduction du dossier *L'Inconscient collectif comme lieu commun* », n 18, janvier 2011. [consulté en ligne le 26/05/2015, URL : <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1764>].

CAVELL, *La Projection du monde*, Paris : Belin, 1999.

Chronos et Kairos. Entretiens d'Athènes, Institut international de philosophie, Diotima, 1986.

- MOUTSOPOULOS, Evangelos, « Kairos : la mise en l'enjeu », pp. 14-17.
- MARCONDES CESAR, Constança, « Le Kairos artistique », pp. 96-99.
- TANASE, Alexandre, « Temporalité et Kairicité dans l'œuvre d'art », pp. 31-38.

CROCE, Cécile, *Psychanalyse de l'art symboliste pictural. L'art, une érosgraphie*, Seyssel : Champ Vallon, 2004.

DAMASIO, Antonio, *Le Sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, Paris : Odile Jacob, [1999] 2002.

DAMASIO, Antonio, *Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Paris : Odile Jacob, [2003] 2005.

DELEUZE, Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris : Puf, 1966.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris : Puf, [1968] 2013.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris : Éditions de Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris : Éditions de Minuit, 1972.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980.

DÉOTTE, Jean-Louis, *L'Époque des appareils*, Paris : Éditions Lignes et Manifeste, 2004.

DÉOTTE, Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris : L'Harmattan, 2007.

DÉOTTE, Jean-Louis, FROGER, Marion, MARINIELLO, Silvestra (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris : L'Harmattan, 2007.

- FROGER, Marion, « Introduction », pp. 3-24.
- MARINIELLO, Silvestra, « La littéracie de la différence », pp. 163-187.

- DERRIDA, Jacques et ROUDINESCO, Elisabeth, *De quoi demain...*, Paris : Fayard/Galilée, 2001.
- DERRIDA, Jacques, et STIEGLER, Bernard, *Échographies de la télévision*, Paris : Galilée-INA, 1996.
- DEVEREUX, Georges, *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Paris : Gallimard, 1970.
- ECO, Umberto, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1984.
- EKMAN, Paul, *Emotion in the Human Face*, Cambridge : Cambridge University Press, 1982.
- ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris : Gallimard, 1965.
- ELIADE, Mircea *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres (1967) », in : *Dits et écrits*, t. IV (1980-1988), Paris : Gallimard, 1994.
- HALBWACHS, Maurice, « La mémoire collective et le temps », in : *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 101, Paris : Puf, [1947] 1996.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique. Textes choisis par Claude Khodoss*, t.I et II, Paris : Puf, [1953] 1998.
- JOUANNA, Jacques, « La théorie des quatre humeurs et des quatre tempéraments dans la tradition latine (Vindicien, Pseudo-Soranos) et une source grecque retrouvée », in : *Revue des Études Grecques*, t. 118, janvier-juin 2005, [consulté en ligne le 24/11/2016, URL : http://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_2005_num_118_1_4609], pp. 138-167.
- KARAMA, Sherif, LECOURS, André Roch, LEROUX, Jean-Maxime, BOURGOUIN, Pierre, BEAUDOIN, Gilles, JOUBERT, Sven et BEAUREGARD, Mario, « Areas of brain activation in males and females during viewing of erotic film excerpts », in : *Human Brain Mapping*, n°16, 2002, pp. 1-13.
- KLEIN, Étienne, *Les Tactiques de Chronos*, Paris : Flammarion, 2009.
- KRISTEVA, Julia, *Les Nouvelles maladies de l'âme*, Paris : Le Livre de poche, 1993.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Éditions du Seuil, 1980.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard, 1987.
- LAFARGUE, Bernard, « De l'éros queer à l'éros grec, l'éternel retour du bizarre », in : Roger Dadoun (dir.), *Sexyvilisation. Figures sexuelles du temps présent*, Paris : Punctum, 2007, p. 33.
- LEJEUNE, Philipe, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- LEVINAS, Emmanuel, *Difficile Liberté*, Paris : Albin Michel, 1963.

- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris : Klincksieck, 1971.
- MASTERS, Marshall, *Godschild Covenant: Return of Nibiru*, s.l. : Your Own World Books, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945.
- MULLER, Richard, *Nemesis: The Death Star*. Londres : Weidenfeld and Nicolson, 1988.
- PANOFSKY, Erwin, *Studies in Iconology. Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance*, New York : Westview Press, [1962] 1972.
- PLANCK, Max, « Nemesis is a myth », [consulté en ligne le 24/11/2016, URL : https://www.mpg.de/4372308/nemesis_myth?filter_order=L&page=1].
- PLATON, « *Timée* ou *De la nature* », In ; *Œuvres de Platon*, t. 12., trad. Victor Cousin, [consulté en ligne le 30/05/2016, URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Tim%C3%A9e_\(trad._Cousin\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Tim%C3%A9e_(trad._Cousin))].
- QUIGNARD, Pascal, *La Nuit sexuelle*, Paris : Flammarion, 2007.
- QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris : Gallimard, 1994.
- SASSO, Robert et VILLANI, Arnaud (dir.), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris : Vrin, 2003.
- MENGUE, Philippe , « Aiôn / Chronos », pp. 40-46.
- SCHEFER, Oliver, « Qu'est-ce que le figural », in : *Critique*, n°630, novembre 1999, pp. 912-925.
- SCHNELL, Alexander (dir.), *Le Temps*, Paris : Vrin, 2007.
- WORMS, Frédéric, « La conception bergsonienne du temps », pp. 181-203.
- SIMONDON, Gilbert, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble : Millon, 2005.
- SOUSSANA, Gad, NOUSS, Alexis, DERRIDA, Jacques, *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, Paris, Montréal : L'Harmattan, 2001.
- THEUNISSEN, Michael, *Théologie négative du temps*, Paris : éditions du Cerf, 2013.
- TREDE-BOULMER, Monique, *L'À-propos et l'occasion (Le mot et la notion, d'Homère à la fin du IVe siècle avant J.-C.)*, Paris : éditions Klincksieck, 1992, p. 44.
- TREMBLAY, Élène, *L'Insistance du regard sur le corps éprouvé. Pathos et contre-pathos*, Forum, Cinethesis n°4, 2013.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Éditions du Seuil, 1970.

Littérature

- BERGMAN, Ingmar, *Cris et chuchotements* suivi de *Persona* et de *Le Lien*, Paris : Gallimard, 1979.
- BERGMAN, Ingmar, *Images*, Paris : Gallimard, 1992.
- BERGMAN, Ingmar, *Laterna Magica*, Paris : Gallimard, 1987.
- JULIEN, Nadia, *Le Dictionnaire des Symboles*, Paris : Allier, Marabout, 1989.
- POUPARD, Paul (dir.), *Dictionnaire des religions*, Paris : Puf, [1984] 2007.
- SADE (De), Donatien Alphonse François, *Justine ou les Malheurs de la vertu*, 1791.
- SCHIKANEDER, Emanuel, *La Flûte enchantée* (livret), [consulté en ligne le 15/11/2016, URL : http://laurentremise.typepad.fr/files/livret-mozart_diezauberflote-1-1.pdf].
- STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, t. II, Paris : éditions Delaunay.
- STRINDBERG, August, *La Danse de la mort*, Paris : éditions Circé, [1901] 2013.
- The Apprehension and Confession of Three Notorious Witches. Arreigned and by justice condemned and executed at Chelms-forde, in the Countye of Essex, the 5. day of Julye, last past. 1589, Anonyme, 1589, [consulté en ligne, le 26/11/2016, URL : <http://dhayton.haverford.edu/pamphlets/1589/01/the-apprehension-and-confession-of-three-notorious-witches/>].

Sites internet

- Entretien avec Lars von Trier : « Nous, les mélancoliques, n'aimons pas les rituels, et c'est bien dommage... », propos recueillis par N. Thorsen, novembre 2011, [consulté en ligne le 26/08/2017, URL : <https://www.universcine.com/articles/lars-von-trier-nous-les-melancoliques-n-aimons-pas-les-rituels-et-c-est-bien-dommage>].
- HÉBERT, Louis, « L'analyse figurative, thématique et axiologique », Signo, 2006, [consulté en ligne le 23/02/2017, URL : <http://www.signosemio.com/greimas/analyse-figurative-thematique-axiologique.asp>].
- « Lars von Trier's Trilogy of Depression », [consulté en ligne le 26/08/2017, URL : <http://www.imdb.com/list/ls039129451/>].
- Site officiel du film *Antichrist*, [consulté en ligne le 26/02/2015, URL : <http://www.antichristthemovie.com/?cat=9&language=en>].

Filmographie

BERGMAN, Ingmar

- 1946, *Crise* [*Kris*]
- 1946, *Il pleut sur notre amour* [*Det regnar på vår kärlek*]
- 1948, *Ville portuaire* [*Hamnstad*]
- 1949, *La Prison* [*Fängelse*]
- 1949, *La Soif* ou *La Fontaine d'Aréthuse* [*Törst*]
- 1953, *Un été avec Monika* [*Sommaren med Monika*]
- 1957, *Le Septième Sceau* [*Der Sjunde inseglet*]
- 1957, *Les Fraises sauvages* [*Smultronstället*]
- 1958, *Au seuil de la vie* [*Nära livet*]
- 1963, *Le Silence* [*Tystnaden*]
- 1966, *Persona*
- 1968, *L'Heure du loup* [*Vargtimmen*]
- 1968, *La Honte* [*Skammen*]
- 1969, *Une passion* [*En Passion*]
- 1972, *Cris et chuchotements* [*Viskningar och rop*]
- 1978, *Sonate d'automne* [*Höstsonaten*]
- 1982, *Fanny et Alexandre* [*Fanny och Alexander*]

BUÑUEL, Luis et DALI, Salvador, 1929, *Un chien andalou*

DULAC, Germaine, 1928, *La Coquille et le Clergyman*

LANG, Fritz, 1922, *Docteur Mabuse, le joueur* [*Doktor Mabuse, der Spieler*]

MCMULLEN, Ken, 1983, *Ghost Dance*

PABST, Georg Wilhelm, 1926, *Les Mystères d'une âme* [*Geheimnisse einer Seele*]

RAY, Man, 1928, *L'Étoile de mer*

RESNAIS, Alain, 1955, *Nuit et brouillard*

SINGER, Bryan, 1995, *Usual Suspects* [*The Usual Suspects*]

TARKOVSKI, Andreï

- 1962, *L'Enfance d'Ivan* [*Ivanono detstvo*]
- 1966, *Andreï Roublev* [*Andrey Rublev*]
- 1972, *Solaris* [*Solyaris*]
- 1975, *Le Miroir* [*Zerkalo*]
- 1979, *Stalker*
- 1983 *Nostalghia*
- 1986, *Le Sacrifice* [*Offret*]

VAN SANT, Gus, 2003, *Elephant*

VON TRIER, Lars,

- 1987, *Epidemic*
- 1996, *Breaking the Waves*
- 1998, *Les Idiots* [*Idioterne*]
- 2000, *Dancer in the Dark*
- 2003, *Dogville*
- 2009, ***Antichrist***
- 2011, ***Melancholia***
- 2013, ***Nymphomaniac*** Vol. I et Vol II.

WIENE, Robert, 1920, *Le Cabinet du docteur Caligari* [*Das Cabinet des Dr. Caligari*]

HITCHCOCK, Alfred

- 1945, *La Maison du docteur Edwardes* [*Spellbound*]
- 1964, *Pas de printemps pour Marnie* [*Marnie*]

MANKIEWICZ, Joseph, L., 1959, *Soudain l'été dernier* [*Suddenly, Last Summer*]

Fiches des films du corpus

Persona

Titre du film : *Persona*

Réalisateur : Ingmar Bergman

Scénariste : Ingmar Bergman

Année de production : 1965 (sortie 1966)

Société de production : Svensk Filmindustri (Suède)

Durée : 79 minutes

Casting :

Alma : Bibi Andersson

Elisabet Vogler : Liv Ullmann

Le docteur : Margaretha Krook

Monsieur Vogler , Gunnar Björnstrand

L'enfant : Jörgen Lindström

Genre : Drame psychologique / expérimental

Format, couleur : 1,37 : 1, noir et blanc

Son : mono

Musique : Lars Johan Werle

Photographie : Sven Nykvist

Montage : Ulla Ryghe

Distributeur : Carlotta Film

Édition Dvd : 2004, Studio Opening

L'Heure du loup

Titre du film : *L'Heure du loup* [*Vargtimmen*]

Réalisateur : Ingmar Bergman

Scénariste : Ingmar Bergman

Année de production : 1967 (sortie 1968)

Société de production : Svensk Filmindustri (Suède)

Durée : 84 minutes

Casting :

Johan Borg : Max von Sydow

Alma Borg : Liv Ullmann

Veronika Vogler : Ingrid Thulin

Le Baron von Merkens : Erland Josephson

Corinne von Merkens : Gertrud Fridh

Gamla von Merkens : Gudrun Brost

Ernst von Merkens : Bertil Anderberg

Lindhorst : Georg Rydeberg

Kreisler : Lenn Hjortzberg

Heerbrand : Ulf Johansson

Le garçon : Mikael Rundquist

La femme au chapeau : Naima Wifstrand

Genre : Drame / horreur

Format, couleur : 1,37 : 1, noir et blanc

Son : mono

Musique : Lars Johan Werle

Photographie : Sven Nykvist

Montage : Ulla Ryghe

Distributeur : Tamasa distribution

Édition Dvd : 2004, Studio Opening

Antichrist

Titre du film : *Antichrist*

Réalisateur : Lars von Trier

Scénariste : Lars von Trier

Année de production : 2008 (sortie 2009)

Société de production : Zentropa (Danemark)

Durée : 104 minutes

Casting :

She : Charlotte Gainsbourg

He : Willem Dafoe

Nic : Storm Acheche Salhstrøm

Genre : Drame / horreur / thriller

Format, couleur : 2,35 : 1, couleur, noir et blanc

Son : Dolby digital

Musique : Kristian Eidnes Andersen

Photographie : Anthony Dod Mantle

Montage : Anders Refn et Åsa Mossberg

Distributeur : Les Films du Losange

Édition Dvd : 2009, Studio M6 Vidéo

Melancholia

Titre du film : *Melancholia*

Réalisateur : Lars von Trier

Scénariste : Lars von Trier

Année de production : 2010 (sortie 2011)

Société de production : Zentropa (Danemark)

Durée : 130 minutes

Casting :

Justine , Kirsten Dunst

Claire : Charlotte Gainsbourg

Leo, le fils de Claire et John : Cameron Spurr

John, le mari de Claire : Kiefer Sutherland

Gaby, la mère de Claire et Justine : Charlotte Rampling

Dexter, le père de Claire et Justine : John Hurt

Michael le fiancé de Justine : Alexander Skarsgård

Jack, le patron de Justine , Stellan Skarsgård

Tim, le neveu de Jack , Brady Corbet

L'organisateur du mariage : Udo Kier

« Little Father » : Jesper Christensen

Genre : Drame / science-fiction

Format, couleur : 2,35 : 1, couleur

Son : Dolby digital

Photographie : Manuel Alberto Claro

Montage : Molly Malene Stensgaard

Distributeur : Les Films du Losange

Édition Dvd : 2012, Potemkine Films

Nymphomaniac

Titre du film : *Nymphomaniac* Vol. I et II

Réalisateur : Lars von Trier

Scénariste : Lars von Trier

Année de production : 2012 (sortie 2013)

Société de production : Zentropa (Danemark)

Durée : 315 minutes

Casting :

Joe : Charlotte Gainsbourg

Seligman : Stellan Skarsgård

Joe (adolescente) , Stacy Martin

Jérôme Morris , Shia LaBeouf

Jérôme Morris (vieux) : Michael Pas

Le père de Joe : Christian Slater

Katherine, la mère de Joe , Connie Nielsen

B : Sophie Kennedy Clark

S : Jens Albinus

P : Mia Goth

K : Jamie Bell

L : Willem Dafoe

Mme H : Uma Thurman

Le serveur : Udo Kier

Le débiteur : Jean-Marc Barr

Genre : Drame

Format, couleur : 2,35 : 1, couleur, noir et blanc

Son : Dolby digital (Dolby 5.1)

Photographie : Manuel Alberto Claro

Montage : Molly Malene Stensgaard

Distributeur : Les Films du Losange

Édition Dvd : version director's cut, 2015, Potemkine Films

Glossaire des termes psychanalytiques

Les termes annoncés en gras sont définis selon leur acception jungienne.

Affect : perturbation émotionnelle perceptible dans le corps et témoignant à la fois d'un état psychique et d'un état physiologique.

Anima/Animus : archétypes désignant l'image psychique de la femme (anima) et l'image psychique de l'homme (animus) dans l'inconscient. Ils sont projetés, d'abord sur les parents puis sur les personnes rencontrées, auxquelles on prête alors les caractéristiques de l'image archétypique. Cette projection est manifeste dans la relation transférentielle.

Archétype : à la fois biologiques et psychiques, les archétypes sont les structures de la psyché. Ils font office de matrices virtuelles à l'origine de certains schèmes de comportement propres à l'espèce humaine. Ils sont accessibles sous forme d'images archétypiques, notamment lorsqu'ils sont projetés dans les images de rêve et de création artistique. Ambivalents, les archétypes présentent toujours deux pôles, l'un positif (lumineux), l'autre négatif (obscur).

Conscient : partie de la psyché permettant à l'individu d'avoir connaissance de lui-même et de certains contenus psychiques d'abord inconscients.

Crypte : concept forgé par Nicolas Abraham et Mária Török, la crypte est un lieu logé dans le Moi d'un individu et renfermant l'inconscient de l'autre. Elle se forme par incorporation et consiste en une inclusion excluante, c'est-à-dire qu'elle est un lieu extérieur à la psyché de l'individu et séparé d'elle, mais pourtant inclus à l'intérieur du Moi. La crypte est alors un lieu de rencontre de deux inconscients qui s'ignorent.

Fripon divin : archétype se manifestant sous forme de personnage farceur et rusé, il est un symbole de l'ombre collective et du renversement de l'ordre établi.

Grande Mère : symbole de retour aux sources, la Grande Mère est l'archétype désignant l'énergie archaïque des origines. Comme tout archétype, elle possède deux pôles opposés et complémentaires. Elle est à la fois protectrice et destructrice.

Identification : lors du stade du miroir, l'identification primaire correspond à l'identification du sujet à lui-même, permettant la formation du Moi de l'individu. Ensuite, interviennent les identifications secondaires, qui sont des identifications du sujet à autrui. L'individu reconnaît chez l'autre des aspects et contenus qu'il possède. Par le mécanisme de l'identification, l'individu justifie son comportement qu'il retrouve chez les autres.

Inconscient : échappant au contrôle de la conscience, l'inconscient correspond à la réalité première de la psyché, c'est-à-dire aux racines de la conscience. Pour Jung, ce n'est pas l'inconscient qui est non-conscient, mais le conscient qui est non-inconscient. L'inconscient se divise en plusieurs couches, dont l'inconscient collectif et l'inconscient personnel.

Inconscient collectif : ensemble structurel dont les archétypes sont les matrices biologiques, l'inconscient collectif est constitué de contenus universels apparaissant régulièrement. Néanmoins, il ne correspond pas à un inconscient partagé par un ensemble d'individus, un groupe, une collectivité ou l'humanité tout entière. Les contenus qu'il renferme ne sont pas acquis personnellement mais proviennent de la structure biologique et neurologique du cerveau.

Inconscient personnel : distingué de l'inconscient collectif, l'inconscient personnel est proche du concept freudien d'inconscient, appréhendé comme le réceptacle de contenus personnels refoulés. L'inconscient personnel est constitué de contenus de la personnalité refoulés car ils sont considérés comme inadmissibles en regard de la morale, de l'éducation ou de la société.

Incorporation : mimant l'introjection, l'incorporation consiste à absorber l'objet de façon fantasmagorique. S'inscrivant fantasmagoriquement dans le corps, elle implique une dimension physique et survient lorsque l'individu refuse la perte d'un objet qu'il n'a jamais possédé. L'incorporation est liée à la mélancolie, état comparable au deuil et qui se met en place quand la perte intervient avant la possession

Individuation (processus d') : processus de transformation psychique par lequel un individu devient totalement lui-même à travers l'intégration de l'inconscient dans le conscient et par la conjonction des opposés au sein de la psyché. Divisé à travers la séparation des opposés au sein de son inconscient, le sujet tend à devenir un individu, par une conjonction de ces contraires et par la cessation des projections sur le monde extérieur.

Introjection : processus consistant à intégrer des aspects d'un autre à l'intérieur de soi, l'introjection est opposée à la projection. Pour Ferenczi, il s'agit d'un processus correspondant au transfert.

Moi : centre de la conscience.

Numinosité : qualité effroyable et fascinante (*mysterium tremendum* et *fascinans*) des archétypes et images archétypiques qui entraînent une expérience émotionnelle ou spirituelle puissante.

Ombre : partie obscure de la personnalité, l'ombre est l'archétype correspondant aux aspects de la personnalité qui ne sont pas reconnus par l'individu comme lui appartenant car ils sont inacceptables en regard de l'image qu'il veut avoir de lui-même et donner à autrui. Dans les rêves, l'ombre prend souvent la forme d'une personne du même sexe que le rêveur. La première étape du processus d'individuation consiste en la confrontation avec l'ombre afin de l'intégrer au conscient.

Persona : archétype médiateur entre la psyché et le monde extérieur, la persona est le masque social que chacun doit porter afin de répondre aux exigences de la société. Donnant

l'illusion de l'individualité, la persona est pourtant sous-tendue par l'inconscient collectif.

Projection : dans son acception psychanalytique générale, à l'inverse de l'introjection, la projection est un mécanisme par lequel l'individu expulse, à l'extérieur de lui-même et vers l'intérieur de l'autre, des sentiments et tendances qu'il refuse en lui. Pour Jung, le transfert est le résultat de projections réciproques entre deux individus. La projection est alors le mécanisme par lequel les contenus de l'inconscient sont accessibles à la conscience et ne consiste pas seulement en l'expulsion de contenus personnels que le sujet n'aime pas et qu'il cherche à attribuer à l'autre. Dans le transfert, la projection arrive principalement avec les archétypes de l'ombre, de l'anima et de l'animus.

Psyché : totalité de tous les processus psychiques conscients et inconscients.

Soi : archétype correspondant à la personnalité totale, le Soi est le but du processus d'individuation, englobant les contenus conscients et inconscients. Il peut être représenté sous forme de mandala, image archétypique figurant un cercle ou un carré divisé en quatre ou en multiples de quatre.

Symbole : à l'inverse du signe qui renvoie à la présence de l'objet qu'il représente, le symbole, numineux, est de l'ordre de l'invisible et de l'ineffable. Il renvoie à quelque chose d'inconnu et d'inconnaissable totalement et en propose la meilleure expression possible. Provenant de l'inconscient collectif, le symbole unifie les opposés et relie les contenus conscients et inconscients.

Transfert : défini par les notions de déplacement et de répétition, le transfert correspond à la réactualisation d'une situation psychique ancienne, apparaissant comme inédite, et au déplacement sur une autre personne, par projection, introjection et identification, donnant lieu à des états de fusion, de contenus, sentiments et phénomènes inconscients qui nourrissent le processus analytique dans le cadre de la cure. Pour Jung, il s'agit d'un phénomène transpersonnel impliquant tout autant l'analysant que l'analyste, psychiquement et physiquement. Le transfert est alors un tiers co-créé par la rencontre des deux individus. Le phénomène de transfert doit se résoudre par le retrait des projections de chacun des individus sur l'autre et ouvre ainsi la voie au processus d'individuation.

Index

A

abject, 368, 371, 372, 373, 375, 377, 378
abjection, 368, 371, 375
Abraham, Nicolas, 15, 19, 45, 61, 83, 84, 86, 88, 218, 221, 224, 362, 373, 377, 378, 379
affect, 7, 8, 26, 39, 70, 73, 76, 90, 91, 102, 123, 135, 240, 242, 246, 248, 249, 256, 257, 296, 354, 357, 359, 361, 362, 381
aiôn, 113, 114, 120, 162, 184, 185, 187, 263, 306, 313, 315, 323, 332, 348
éonique, 113, 184, 186, 187, 188, 191, 198
anima, 12, 30, 31, 33, 34, 220, 251, 253, 254, 255, 263, 272, 279, 280, 281, 282, 283, 289, 300, 302, 303, 305, 310, 311, 312, 313, 316, 317, 320, 321, 332, 334, 336, 387
animus, 12, 30, 31, 34, 220, 251, 253, 254, 255, 263, 264, 272, 279, 280, 281, 282, 283, 289, 300, 311, 312, 313, 316, 317, 320, 321, 331, 332, 387
Antichrist, 21, 30, 31, 32, 34, 40, 43, 48, 51, 53, 56, 71, 79, 80, 87, 91, 97, 99, 102, 110, 111, 113, 121, 124, 128, 137, 138, 139, 140, 157, 158, 159, 160, 163, 174, 175, 176, 179, 190, 191, 193, 195, 220, 222, 223, 232, 235, 241, 246, 247, 251, 253, 255, 263, 274, 283, 290, 317, 323, 352, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 391
archétype, 2, 8, 9, 10, 12, 13, 17, 18, 25, 26, 28, 30, 31, 33, 34, 40, 68, 69, 71, 76, 81, 82, 93, 108, 114, 116, 117, 143, 159, 162, 181, 185, 186, 187, 190, 201, 204, 219, 220, 234, 251, 253, 254, 258, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 273, 274, 275, 276, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 333, 334, 337, 339, 341, 344, 345, 346, 347, 349, 351, 352, 366, 378, 379, 380, 386, 387, 390, 391
archétypique, 8, 16, 17, 22, 40, 93, 94, 117, 160, 184, 188, 200, 210, 219, 222, 223, 251, 258, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 272, 276, 277, 278, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 296, 298, 299, 314, 316, 317, 318, 319, 324, 331, 337, 338, 343, 344, 345, 351, 357, 363, 370, 378, 380, 386, 391
image archétypique, 16, 18, 19, 180, 269, 270, 272, 274, 276, 279, 283, 285, 288, 289, 291, 297, 298, 319, 330, 337, 338, 352, 353, 356, 376, 378, 379, 380, 387, 388

B

Bellour, Raymond, 5, 18, 89, 90, 91, 92, 169, 352, 353, 357, 359, 367, 372
Bergman, Ingmar, 1, 7, 21, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 77, 80, 86, 88, 149, 153, 156, 158, 159, 174, 176, 180, 188, 194, 199, 201, 210, 224, 225, 226, 242, 243, 246,

288, 299, 302, 304, 305, 307, 309, 312, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 346, 347
Bergson, Henri, 89, 90, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 163, 164, 242, 357
Beylot, Pierre, 44, 102, 108, 109, 111, 113, 142, 163, 240, 244, 294
Brenez, Nicole, 17, 125, 158, 159, 265, 276, 277, 285, 287, 292, 293, 294, 295, 301

C

chronos, 113, 114, 120, 128, 134, 136, 137, 162, 163, 164, 165, 166, 187, 348
chronologique, 112, 113, 162, 163, 164, 165, 178, 184, 186, 211, 325, 385
cinéma analytique, 24, 25, 27, 31, 38, 51, 57, 60, 77, 85, 94, 141, 142, 143, 145, 147, 162, 213, 261, 389
conscient, 2, 10, 13, 16, 26, 39, 47, 54, 59, 63, 67, 73, 75, 77, 89, 92, 93, 105, 107, 113, 134, 139, 147, 162, 163, 165, 168, 169, 171, 178, 180, 181, 183, 190, 193, 197, 200, 211, 233, 234, 240, 243, 266, 270, 288, 302, 309, 320, 322, 340, 341, 345, 353, 355, 360, 361, 384
Croce, Cécile, 207, 365
crypte, 19, 20, 45, 83, 84, 86, 87, 89, 93, 362, 372, 377, 378, 379, 381, 383, 386, 388

D

Damasio, Antonio, 13, 49, 90, 91, 106, 140, 257, 351, 353, 354, 356, 374
Deleuze, Gilles, 25, 26, 137, 139, 175, 177, 180, 181, 182, 187, 188, 241, 242, 246, 248, 296, 357, 358, 375, 409
Déotte, Jean-Louis, 135, 226, 227
Derrida, Jacques, 19, 20, 45, 61, 83, 88, 125, 133, 134, 135, 136, 141, 218, 223, 286, 362, 373, 377, 379
dispositif, 226, 227
dispositif cinématographique, 1, 4, 5, 24, 39, 65, 213, 215, 216, 226, 227, 228, 229, 230, 257, 306, 337, 338, 346, 353, 385, 389
dispositif psychique, 4, 39, 65, 213, 216, 226, 229, 257, 306, 337, 338, 385, 389

E

émotion, 8, 13, 18, 30, 40, 49, 82, 90, 91, 92, 106, 107, 123, 124, 125, 137, 138, 140, 151, 194, 213, 214, 234, 240, 242, 243, 246, 247, 248, 256, 266, 270, 279, 298, 318, 319, 342, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 368, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 386, 387, 388, 390
Esquenazi, Jean-Pierre, 18, 103, 165, 347, 348, 349, 351, 374
événement, 20, 21, 39, 76, 94, 113, 114, 120, 124, 127, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 143, 163, 187, 278, 286, 293, 322, 348, 349, 350, 376, 384, 387, 388

F

fascination, 18, 90, 282, 340, 346, 353, 363, 364, 365, 366, 375
Ferenczi, Sándor, 12, 15, 103, 217, 221, 281, 376
figural, 17, 26, 36, 40, 77, 147, 258, 261, 264, 265, 272, 273, 274, 275, 276, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 295, 296, 299, 302, 307, 313, 318, 319, 320, 322, 343, 344, 357, 379, 380, 386, 387
analyse figurale, 17, 265, 272, 285, 294, 295, 299, 300
Foucault, Michel, 13, 38, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 61, 62, 82, 84, 85, 88, 95, 96, 100, 124, 185, 226
Fredericksen, Donald, 7, 37, 300, 305, 307, 338, 343, 346
Freud, Sigmund, 3, 4, 9, 11, 12, 15, 51, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 79, 80, 105, 114, 119, 122, 126, 133, 142, 150, 163, 166, 168, 169, 170, 178, 204, 222, 223, 271, 273, 280, 283, 296, 297, 357, 364, 365, 366, 376
freudien, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 14, 16, 18, 38, 54, 56, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 72, 73, 75, 77, 79, 107, 137, 167, 168, 180, 204, 263, 265, 271, 278, 283, 296, 350, 355, 366
fripon divin, 7, 313, 335

G

Gagnebin, Murielle, 6, 16, 76, 265, 274, 278, 303, 338, 341, 344, 345, 350, 370, 375
Grande Mère, 12, 31, 33, 34, 159, 269, 282, 283, 289, 290, 300, 302, 303, 305, 310, 316, 345, 346, 366, 377

H

Hauke, Christopher, 7, 8, 37, 49, 50, 82, 94, 96, 125, 185, 187, 201, 265, 391
héroïne, 34, 220, 282, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 332
voyage de l'héroïne, 318, 324, 325, 329, 332, 347
hétérochronie, 95, 96, 102, 121, 133, 134, 143, 168, 178, 227
hétérochronique, 38, 46, 95, 96, 97, 100, 102, 108, 113, 141, 142, 143, 147, 166, 175, 178, 185, 186, 213, 383
hétérotopie, 13, 38, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 57, 62, 82, 84, 88, 94, 95, 143, 178, 226, 383
hétérotopique, 14, 38, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 57, 58, 60, 61, 62, 82, 84, 93, 94, 95, 100, 141, 142, 143, 147, 213, 241, 383
Hockley, Luke, 7, 8, 9, 19, 22, 23, 24, 36, 37, 50, 54, 65, 72, 86, 90, 91, 92, 93, 137, 138, 139, 140, 141, 171, 219, 249, 252, 253, 254, 287, 351, 352, 354, 356, 358, 359, 361, 386, 388, 391, 392

I

identification, 2, 4, 12, 13, 14, 40, 84, 214, 216, 217, 243, 244, 246, 249, 251, 252, 254, 255, 291, 326, 327, 367, 378, 379
identification cinématographique primaire, 5, 6, 14, 15, 39, 214, 215, 216, 217, 220, 222, 223, 227, 228, 230, 231, 236, 240, 241, 243, 252, 257, 385, 389, 390

identification cinématographique secondaire, 5, 6, 14, 15, 39, 215, 227, 239, 240, 243, 244, 245, 246, 249, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 385, 390
image-affection, 25, 215, 241, 242, 243, 246, 248, 256, 357, 371
image-cristal, 25, 180, 181, 182, 296
inconscient, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 45, 46, 47, 49, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 92, 93, 95, 96, 98, 107, 108, 110, 111, 113, 114, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 134, 137, 138, 143, 147, 149, 159, 161, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 174, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 210, 211, 214, 217, 227, 229, 234, 247, 251, 254, 258, 259, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 288, 296, 297, 299, 300, 302, 305, 311, 313, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 332, 333, 336, 337, 338, 339, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 351, 352, 353, 355, 357, 360, 361, 362, 369, 370, 371, 376, 377, 378, 379, 380, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 391
inconscient collectif, 8, 9, 10, 17, 25, 26, 28, 31, 33, 35, 39, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 82, 88, 110, 113, 114, 147, 149, 150, 162, 179, 181, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 210, 211, 214, 258, 261, 264, 265, 266, 267, 280, 288, 300, 311, 320, 324, 332, 333, 346, 348, 351, 384, 385, 390, 391
inconscient personnel, 10, 25, 26, 39, 62, 66, 73, 111, 113, 114, 147, 149, 162, 166, 167, 174, 178, 179, 180, 181, 184, 185, 194, 211, 258, 266, 384
incorporation, 15, 19, 40, 84, 86, 89, 215, 222, 223, 224, 248, 319, 352, 367, 368, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 383, 386, 388, 389
individuation (processus d'), 2, 13, 18, 28, 34, 39, 40, 54, 80, 81, 82, 115, 120, 261, 299, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 332, 333, 334, 336, 337, 343, 347, 348, 349, 350, 351, 371, 379, 380, 383, 387, 389, 390
introjection, 2, 12, 13, 14, 15, 19, 21, 26, 39, 40, 58, 63, 83, 84, 85, 86, 89, 94, 103, 147, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 228, 230, 234, 244, 250, 252, 257, 258, 261, 281, 347, 348, 350, 367, 368, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 379, 380, 383, 385, 386, 389

J

Jung, Carl Gustav, 1, 2, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 34, 36, 40, 45, 50, 54, 58, 59, 60, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 92, 93, 96, 108, 111, 112, 114, 117, 128, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 162, 166, 167, 176, 178, 180, 186, 187, 188, 189, 192, 194, 196, 201, 218, 219, 222, 234, 244, 245, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 287, 289, 290, 295, 297, 298, 300, 302, 303, 306, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 319, 320, 321, 322, 323, 332, 333, 335, 348, 349, 350, 351, 361, 363, 365, 369, 371, 387

jungien, 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 25, 28, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 50, 54, 62, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 82, 83, 85, 92, 104, 114, 116, 120, 137, 139, 147, 149, 165, 168, 181, 185, 187, 188, 192, 201, 251, 252, 253, 254, 255, 258, 263, 265, 266, 269, 270, 271, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 289, 290, 291, 297, 299, 300, 315, 319, 326, 337, 341, 350, 352, 371, 380, 383, 391, 392

K

kairos, 113, 120, 122, 124, 126, 134, 136, 137, 143, 348, 384
kairique, 21, 113, 114, 120, 124, 125, 134, 136, 137, 138, 299, 348, 350, 378, 383, 384, 387, 389
Kristeva, Julia, 201, 207, 272, 371, 372, 375

L

L'Heure du loup, 21, 28, 29, 30, 31, 34, 43, 48, 52, 53, 55, 70, 78, 86, 91, 95, 97, 98, 102, 110, 112, 114, 119, 121, 122, 123, 126, 129, 149, 155, 156, 158, 159, 161, 163, 173, 176, 180, 183, 186, 189, 190, 194, 220, 231, 236, 237, 241, 246, 252, 255, 273, 282, 285, 286, 299, 311, 314, 315, 316, 322, 324, 333, 334, 335, 336, 348, 366
Lacan, Jacques, 4, 6, 65, 85, 142, 216, 272, 398, 399, 404
lacanien, 4, 5, 9, 14, 18, 38, 85, 97, 180, 216, 219, 366
Lefebvre, Martin, 17, 297, 298, 299, 335, 357, 358, 387
Lowy, Vincent, 199

M

mandala, 319, 322, 323
Mariniello, Silvestra, 227
Martin, Marie, 77, 90, 159
Melancholia, 21, 30, 32, 34, 43, 48, 52, 53, 56, 71, 79, 80, 87, 92, 97, 99, 102, 110, 112, 113, 123, 127, 157, 160, 163, 172, 179, 184, 191, 196, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 220, 224, 229, 232, 241, 247, 254, 275, 283, 316, 319, 320, 321, 323, 356, 366
mélancolie, 15, 33, 56, 71, 107, 201, 207, 209, 210, 373
mélancolique, 19, 80, 99, 107, 207, 209
Metz, Christian, 4, 14, 15, 65, 76, 85, 125, 214, 216, 217, 218, 223, 225, 226, 228, 230, 231, 240, 243, 249, 258, 296, 352, 374
Moi, 4, 63, 83, 84, 86, 93, 216, 217, 220, 224, 230, 250, 302, 303, 322, 323, 373, 376, 377
Murdock, Maureen, 318, 324, 325, 326, 327, 330, 331, 332

N

Neyraut, Michel, 2, 11, 12, 83, 84, 104, 120, 214, 215, 217, 230, 258
numineux
numinosité, 10, 276, 352, 363
numinosité, 352
Nymphomaniac, 21, 30, 33, 34, 43, 48, 53, 56, 71, 78, 87, 92, 97, 99, 105, 110, 113, 121, 124, 127, 129, 131, 132, 133, 150, 153, 154, 161, 163, 172, 179, 182, 186,

191, 194, 213, 220, 221, 229, 232, 241, 248, 253, 255, 274, 317, 324, 325, 327, 329, 331, 333, 336, 347, 356, 364, 365

O

ombre, 1, 2, 12, 24, 28, 30, 33, 67, 116, 117, 181, 182, 220, 251, 263, 282, 284, 285, 289, 291, 299, 300, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 313, 315, 316, 317, 321, 323, 334, 344, 347

P

persona, 1, 2, 24, 28, 33, 67, 116, 220, 251, 282, 284, 289, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 313, 315, 316, 317, 342, 344, 347
Persona, 1, 2, 7, 21, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 43, 45, 48, 51, 53, 54, 56, 70, 77, 78, 80, 86, 91, 97, 105, 106, 109, 111, 112, 116, 121, 123, 124, 126, 134, 150, 151, 153, 155, 158, 159, 163, 169, 176, 179, 181, 183, 186, 188, 189, 190, 196, 197, 198, 199, 201, 220, 225, 226, 228, 241, 245, 246, 250, 251, 254, 275, 285, 286, 291, 295, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 316, 323, 324, 337, 338, 339, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 356, 357, 364, 365, 367, 369, 370, 372, 374, 375, 377, 378, 380
projection, 2, 4, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 21, 25, 26, 39, 40, 45, 46, 55, 58, 62, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 82, 84, 93, 94, 104, 106, 109, 113, 114, 117, 130, 135, 147, 185, 192, 193, 195, 201, 213, 214, 215, 217, 219, 220, 238, 239, 240, 241, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 264, 265, 268, 271, 279, 281, 282, 283, 284, 288, 289, 290, 299, 310, 318, 319, 333, 334, 338, 344, 347, 348, 349, 350, 359, 367, 372, 374, 378, 379, 380, 383, 385, 386, 387, 389, 390
projection cinématographique, 13, 20, 22, 25, 30, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 72, 73, 74, 75, 78, 82, 86, 96, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 106, 107, 108, 113, 114, 117, 121, 123, 125, 126, 127, 130, 135, 147, 150, 163, 165, 186, 192, 199, 210, 213, 216, 219, 224, 227, 229, 230, 250, 257, 277, 333, 335, 338, 340, 341, 343, 344, 346, 348, 359, 384, 388, 390
psyché-film, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 34, 36, 39, 40, 145, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 166, 167, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 194, 211, 213, 223, 226, 227, 228, 229, 231, 234, 236, 237, 238, 240, 241, 246, 247, 257, 258, 261, 264, 265, 279, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 308, 310, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 325, 331, 333, 336, 338, 341, 345, 347, 348, 350, 377, 379, 380, 389, 390

Q

Quignard, Pascal, 18, 346, 363, 364, 365, 366, 367, 376

R

réflexivité, 1, 2, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 38, 43, 44, 45, 57, 94, 96, 119, 121, 129, 141, 147, 162, 230, 389
réflexivité citationnelle, 1, 31, 32, 44, 86, 88, 128, 129, 143, 147, 162, 192, 193, 195, 210, 339, 390

réflexivité formelle, 1, 31, 32, 44, 96, 129, 143, 147, 162, 390
réflexivité thématique, 1, 44, 54, 55, 56, 57, 117, 119, 147, 186, 213, 339, 389

S

Scheinfeigel, Maxime, 8, 61, 72, 77, 99, 122, 167, 182, 341
sidération, 18, 80, 346, 363, 364, 365, 366, 367, 376
Singh, Greg, 8, 222, 361
Soi, 187, 263, 289, 306, 313, 315, 319, 321, 322, 323, 332, 336, 337, 348
spectre, 86, 88, 285, 286, 294, 378
 spectral, 19, 78, 85, 86, 221, 222, 228, 286, 287, 373, 379, 384, 386
 spectralité, 19, 222, 224, 228, 264, 285, 286, 288, 299, 373, 377, 378
symbole, 66, 70, 71, 75, 81, 82, 85, 93, 116, 139, 188, 189, 192, 194, 198, 202, 203, 204, 209, 234, 263, 265, 266, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 289, 291, 292, 295, 306, 313, 319, 320, 322, 323, 332, 337, 342, 366, 369
image symbolique, 82, 85, 93, 94, 265, 271, 272, 277, 339, 352

T

Török, Mária, 15, 19, 45, 61, 83, 84, 86, 88, 218, 221, 224, 362, 373, 377, 378, 379
transfert, 1, 2, 5, 9, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41,

43, 45, 46, 47, 50, 51, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 71, 72, 73, 77, 80, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 101, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 145, 147, 150, 157, 161, 162, 167, 168, 171, 185, 188, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 221, 227, 230, 234, 244, 249, 250, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 263, 264, 265, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 288, 296, 297, 298, 299, 300, 310, 316, 318, 319, 320, 321, 347, 348, 349, 351, 352, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 368, 371, 372, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 383, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 391
troisième image, 8, 19, 36, 38, 39, 89, 92, 93, 94, 137, 138, 139, 140, 141, 171, 297, 357, 359, 360, 361, 362, 380, 383, 386, 387, 388, 389

V

Vancheri, Luc, 17, 265, 272, 273, 287, 290, 291, 295, 296, 322
Von Trier, Lars, 21, 30, 31, 32, 33, 34, 40, 56, 78, 86, 87, 88, 131, 132, 159, 183, 184, 186, 190, 195, 201, 202, 204, 209, 210, 213, 230, 231, 234, 235, 246, 263, 289, 316, 323, 371, 372, 374, 378, 391

W

Waddell, Terrie, 7, 17, 73, 117, 181, 201, 265, 314