

« Quand le cinéma a expliqué la psychanalyse : une lecture benjaminienne de Freud »¹

María Soledad Nívoli (Rosario, Argentina)

UNR/UNGS/Conicet/Paris8

Résumé

Notre point de départ assume que la psychanalyse n'explique rien ‘métadiscursivement’ mais qu’au contraire, c'est bien elle-même qui doit être expliquée. Dans ces conditions, il est possible d'explorer les différentes manières de la concevoir en tant que *techné*. Walter Benjamin, à travers le cinéma, a pensé la psychanalyse d'abord comme une pratique strictement liée à la société des foules, puis comme une perspective critique dans laquelle n'importe qui devient un semi-spécialiste. Dans les temps où l'opposition entre expérience du théâtre et expérience du cinéma est rendue visible, la psychanalyse, en même temps qu'elle essaie de rétablir l'expérience auratique, accomplit son étoilement croissant.

Mots clés: Psychanalyse- Cinéma- *Dispositio*- Résistance- Foule Abstract

Assuming, as a starting point, that psychoanalysis explains nothing metadiscursively but, on the contrary, it must be explained, it is possible to explore the different ways of conceiving it as *techne*. Walter Benjamin, through cinema, thought psychoanalysis primarily

as a practice strictly related to the crowd society, and then as the every human being and anyone own half specialist critical perspective. In time it becomes visible opposition between the theater

experience and cinema experience, psychoanalysis, at the same time it tries to restore the auratic experience, also it accomplish their increasing fading.

Keywords

Psychoanalysis- Cinema- *Dispositio*- Resistance-Crowd

¹ Je voudrais remercier spécialement Carlos Pérez López, qui a accompagné avec intelligence et patience la construction et le processus d'écriture de ce travail. Je voudrais aussi remercier Stéphane Douailler pour le temps et l'effort qu'il a consacré à relire et à corriger cette dernière version.

1- Introduction/ Excursus sur la *Dispositio*

Le point de départ de ce travail a été suggéré, en quelque sorte, par une remarque d'Agamben, faite dans son introduction à la récente édition critique du *Baudelaire* de W. Benjamin. Cette remarque porte sur la méthode benjaminienne et, d'une certaine manière, justifie sérieusement le recueil de plus de mille pages contenant les différents documents qui conduisent, parfois de manière erratique, parfois de manière récursive, aux versions successives

rédigées par Benjamin sur le Paris de Baudelaire.

Selon Agamben, on pourrait penser la singularité du travail benjaminien à travers le cadre des phases fixées par la rhétorique classique, précisément entre le point de départ (*inventio* ou documentation en langage actuel) et le point d'arrivée (*elocutio*, exposition ou rédaction) de la recherche. Le processus qui resterait justement entre ces deux points serait celui qui caractériserait particulièrement le travail de Benjamin : soit celui de la *dispositio*. Cependant, au moment où la *dispositio* se trouve située « ...au centre de processus de la composition » (Agamben, 2013 : 16), leurs rapports avec le cadre des phases de la rhétorique classique changent complètement, autrement dit, se bouleversent.

La *dispositio* benjaminienne est moins une simple ‘phase’ qu’une vraie ‘source d’énergie’, grâce à laquelle la tâche de la recherche devient un peu plus juste avec la vie des matériaux (les documents). Justement, en situant au centre même du travail la *dispositio* en tant que *construction*, on rend visible une série de déterminations, qui, d’une part, ne peuvent pas être absorbées entièrement par les documents en tant que matière passive, et qui d’autre part ne peuvent pas être

assumées intégralement par le sujet responsable de la rédaction ou exposition finale (l’écrivain ou le philosophe).

Ce qui est fascinant chez Benjamin, c’est de voir que la méthode n’est pas, justement, quelque chose qu’on pourrait maîtriser et mener librement. Au contraire, on doit reconnaître ‘la vie du matériel’ (*das Leben des Stoffs*), c’est-à-dire, comme dit Agamben, que « ...loin d’être inerte, le matériel que la recherche rassemble présente quelque chose de vivant, qui contient déjà en soi les formes de son développement ainsi que le principe de son articulation. » (Agamben, 2013 : 14).

La résistance des matériaux, alors, se révèle sous certains aspects. Premièrement, sous le décalage entre la documentation –le passé – et la recherche – le présent –, décalage qui peut être bien reconnu grâce à la notion benjaminienne d’un ‘maintenant de connaissabilité [Erkennbarkeit]’². Cette première forme de la résistance se montre dans l’horizon de la temporalité et précise le point où « ...ce qui a été s’unit à la vitesse de l’éclair avec le maintenant dans une constellation » [GS, V, 1, 577-578, cité en Benjamin, 2013a :15].

Deuxièmement, la résistance des matériaux apparaît sous la forme de quelque chose qui doit être patiemment attendu, et qui, paradoxalement, ne se

montre qu'à la manière de ce qui, dans son extrême visibilité, se cache au regard 'raffiné' ou analytique du chercheur. Ce serait démontré par le cas exemplaire de E.A. Poe, qui dessine, selon Benjamin –et encore plus tardivement selon Lacan³– toute une échelle de visibilité et d'aveuglement où se soutient tant le regard analytique et aveugle, propre au policier, que le regard pénétrant et 'conscient de l'inconscient' propre au détective. Ce serait aussi démontrable chez Benjamin grâce au cas de Baudelaire, qui permettrait de reconstruire, quoique partiellement, le regard blessé de l'écrivain à travers le 'voile mouvant' (les foules) qui caractérise le paysage des grandes villes modernes. Cette deuxième forme de la résistance se déroule au niveau de la spatialité qui s'étend entre la rue et la chambre (c'est-à-dire, dans les célèbres *passages*), justement au point où la vie intime 'de l'âme' et la vie extérieure de la conduite du grand nombre entremêlent leurs propres dynamiques.

Finalement, la construction comme chiffre de la résistance et de la vie des matériaux devient explicite au sein du paysage qui a été formé par les innombrables témoignages – plus au moins structurés – d'écrivains et de chercheurs. Leurs œuvres s'expriment bien au-delà des

sujets et des thèmes qu'ils abordent. Elles atteignent les frontières d'écriture et la lisibilité même d'une époque. Cette dernière forme de la résistance donne leur présence sous la forme du 'montage littéraire', où l'ensemble ne fait signe qu'à lui-même, à sa propre et précaire régulation, et non pas à quelque chose d'extérieur ou de 'réel' qui lui donnerait sa 'vérité'.

2 « ...chaque maintenant est le maintenant d'une connaissance déterminée » [GS, V, 1, 577-578, cité en BB, p. 15]

³ Lacan, J. (1966) *Écrits*. Paris: Seuil. Ce 'recueil' s'ouvre avec un article sur ce que Lacan avait travaillé à propos de « La Lettre volée » de Poe dans le Séminaire *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1955-1956).

La tâche de la recherche, alors, se révèle comme travail d'illumination de la vie du matériel qui se présente à la fois comme résistance et 'connaissabilité', comme aveuglement et visibilité extrême ou comme reconnaissance ou méconnaissance des médiations. Il s'agit, alors « ...de mener à la lumière ces formes et cette articulation, de manière que ce soit la vie elle-même du matériel que finisse par se présenter comme une construction a priori » (Agamben, 2013: 14). La spéculation ne pourra 'prendre son envol' que pour autant qu'elle puisera sa force dans la construction même (Benjamin, 2013a: 837) [Lettre de

Benjamin a Adorno, 9/12/1938). Cela n'a rien à voir avec une 'discipline ascétique', souligne Benjamin, ce serait seulement une question de 'prévention méthodologique'.

2- Benjamin et le 'voile des foules' : la psychanalyse et le cinéma

Dans le cadre de la recherche dessiné en relation avec la *dispositio*, nous voudrions présenter ici quelques remarques sur les liens qui furent élucidés, par Benjamin, entre la psychanalyse et l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (notamment le cinéma). Pour cela, il faut tenir compte de la méconnaissance et du manque d'intérêt systématique à l'endroit du cinéma attesté chez Freud tout au long de son œuvre—en contraste, comme l'indique Lyotard, avec son intérêt extrême pour le théâtre, c'est-à-dire, pour la scène tragique (1994 : 72). C'est justement ce manque d'intérêt explicite caractéristique de l'attitude freudienne à l'égard du phénomène complexe et massif du cinéma —son aveuglement, sa surdité — qui dévoilerait, d'une part, l'importance de ce mode de manifestation artistique en tant qu'effort pour remettre la scène théâtrale à une place centrale au cœur même de la *techné* psychanalytique et cela d'une manière

entièrement artificielle ; et qui, d'autre part, démontrerait la décadence sociale et l'inefficacité problématique de ce mode de manifestation artistique maintenant un caractère 'auratique'.

Pour préciser les liens que Benjamin a tissés entre la psychanalyse et le cinéma, il est nécessaire de reconnaître et de parcourir, au moins, trois trajets possibles. Le premier trajet se dessine grâce à la radicalisation de l'opposition entre l'expérience du théâtre et l'expérience du cinéma. Comme le dit Benjamin, par rapport à la crise qui touche le théâtre : « Rien, en effet, n'est plus radicalement contraire à l'œuvre d'art happée par la reproduction technique ou- comme le film-issue d'elle, que le théâtre » (Benjamin, 2013b : 89]. À première vue, l'opposition évoquée ici apparaît comme une simple variation de ce qu'on peut regarder, en tant que public, sur une scène, c'est-à-dire, des actions dans le cas du théâtre, et des images projetées dans le cas du cinéma. Néanmoins, cette opposition soulève une autre question, dès lors qu'on remarque un changement irrémédiable par rapport aux liens humains et, en conséquence, par rapport à la nature de l'expérience.

En effet, le public typique des salles de théâtre, le public comme auditoire, le public qui regarde la performance de l'orateur ou de l'acteur sur la scène, ce

public-là est devenu étrange au sein des grandes villes. L'ancienne relation qui donnait vie au public théâtral était la relation soutenue par le récit oral « ...qui est l'une des plus anciennes façons de communiquer [et qui] (...) ne se soucie pas de transmettre le pur en soi de l'événement (...) il l'incorpore dans la vie de celui qui raconte pour que celui-ci en fasse part à ses auditeurs comme étant sa propre expérience. » (Benjamin, 2013a : 955) [‘Sur quelques thèmes baudelairiens’ (1939)]. Mais ce qui caractérisait les rapports déterminés grâce à la présence concrète du visage et de la voix de l'autre et qui gardait la trace de celui qui raconte « comme le vase d'argile (garde) celle de la main qui l'a tourné » (Ibid.) se renverse complètement dans un paysage où la foule est, en même temps et d'une certaine manière, forme et fond.

Cependant, un tel renversement des rapports humains et un tel ‘étiolement croissant de l'expérience’, ne doit pas être compris d'une manière mécanique, car ce ne sont pas les traits positifs d'une réalité qu'on peut montrer en adoptant un lieu énonciatif préexistant ou extérieur. On doit plutôt les considérer comme des nœuds d'appui, problématiques et vivants, qui permettraient d'entendre mieux certaines dispositions prises, visant à *restaurer* – bien qu'artificiellement – la figure du

conteur et les dimensions d'une expérience qui puisse nous défendre contre les chocs.

Une telle tâche de ‘restauration’ représente, justement, l'aspect qui permet de faire un rapprochement profond entre le cinéma et la psychanalyse, à la manière de Benjamin.

Alors, ce premier trajet nous donne finalement un certain trait – peut-être le plus extérieur, en quelque sorte massif et déjà cristallisé en institutions – de la ‘crise de la perception’ qui a caractérisé la vie au sein des villes modernes, à partir de la moitié du XIXe siècle.

Quant au deuxième trajet que nous proposons ici, il pourrait donner un peu plus de complexité aux élucidations de la nouvelle structure de l'expérience propre au ‘choc des foules’, ainsi qu'une plus grande précision aux rapprochements entre le cinéma et la psychanalyse. Ce trajet se rend visible grâce aux réflexions benjamiennes sur les nouveaux aspects qui caractérisent les rapports humains traversés par la foule. Notamment l'un de ces aspects présente deux dimensions opposées et complémentaires. La première dimension est celle de la tendance généralisée à déchiffrer l'autre inconnu (l'autre de la foule), ce que nous pourrions nommer ici *dimension épistémologique*. Cette dimension est incarnée

exemplairement par la figure du *détective*, spécialement chez Poe. La deuxième dimension est celle de la recherche inlassable d'un lieu singulier, d'un 'chez-soi' dans une ville monstrueuse et inhospitalière qui n'est proprement ni pure extériorité sauvage (rue) ni pure intérieurité sûre (chambre). Cette recherche est incarnée particulièrement par le célèbre personnage du flâneur, et singulièrement par Baudelaire lui-même, et nous pourrions la caractériser comme *dimension politique*.

Revenons à la *dimension épistémologique* qui caractérise les rapports au sein de la foule. Celle-ci a son origine dans les 'physiologies' du XIXe siècle et trouve son développement complet au sein de l'expérience du cinéma et de l'expérience de la psychanalyse. En effet, les nombreuses physiologies que circulaient dans la presse quotidienne et qui « à leur façon (...) contribuaient à tisser la trame de la fantasmagorie parisienne » (Benjamin, 2013a : 734) [Le Paris du seconde Empire chez Baudelaire (1938)] démontrent l'intérêt croissant pour maîtriser l'expérience, parfois insaisissable, de la vie citoyenne. D'une part, elles collaboraient avec la demande généralisée de connaître la nature humaine – pour la réduire à des types déterminés - et d'autre part « elles assuraient que n'importe qui était capable,

sans connaissances particulières, de déchiffrer sur le visage du passant sa profession, son caractère, ses origines, et son mode de vie » (Benjamin, 2013a : 734). Mais l'indicateur le plus important des fonctions des physiologies à cette époque-là, est le fait qu' « elles représentaient, si l'on ose dire, les œillères de l'animal des villes » (Ibid. : 733), c'est-à-dire, qu'elles avaient une grande efficacité pour 'masquer le regard' en cas de besoin.

Alors, les trois fonctions principales des physiologies dans leur dimension épistémologique font référence à trois nouveaux 'besoins' caractéristiques de la ville moderne, qui seront assumés plus tard par le cinéma et la psychanalyse. En premier lieu, le besoin de réduire le choc de la vie parmi la foule, typique de la ville moderne, en disposant de chiffres qui puissent exprimer et fixer au moins quelques aspects de l'expérience traversée par le 'voile mouvant'. En second lieu, le besoin de tenir compte de la généralisation ou de la massification d'une certaine 'perspective critique', qu'acquiert dans le paysage des villes le sens d'un regard automatique et réflexe – à la manière des gestes qui sont provoqués par le processus automatique du travail ou par les jeux de hasard- consistant à 'tester' de manière analytique les formes extérieures,

détachées de tout contenu. Finalement, le besoin d'un nouveau cadre de ‘fantasmagorie’, d'un nouvel *artifice* qui jouera le rôle d'amortisseur ou de ‘pare-chocs’.

De l'autre côté, la *dimension politique* que nous avons distinguée au sein du nouveau cadre d'expérience, indique une tentative de ‘l'homme des foules’ pour se détacher de la masse, pour reconnaître son identité, son ‘intériorité’, sa singularité. D'un côté, cette tentative prend en compte la foule en la niant expressément, mais, d'un autre côté, elle doit, malgré soi, reconnaître la médiation de la foule, qui se présente comme le voile sous lequel la ville est tantôt paysage, tantôt pièce à vivre, c'est-à-dire, un passage, ‘hybride de rue et d'intérieur’ (Benjamin, 2013a : 730). Le cas de Baudelaire est, pour Benjamin, tout à fait exemplaire : il représente une sorte d'escrimeur qui aime sa solitude mais peut seulement exercer son amour *dans la foule*, par la foule, en repoussant la foule. Il s'agit, alors, d'un horizon de ‘connaissabilité’ et de lisibilité qui doit, paradoxalement, se résigner à

l'évidence citée par Poe au commencement de sa narration sur L'homme des foules (considérée par Benjamin comme la première formalisation de la masse) : « *Es lässt sich nicht lesen* ».

Finalement, le troisième trajet que nous nous proposons pour penser les rapports entre psychanalyse et cinéma selon Benjamin, fait allusion à la question des nouvelles médiations dans la vie moderne, notamment celle qui est représentée par l'opération accomplie au sein du cinéma⁴ et ses conséquences immédiates. L'expérience du cinéma représente, pour

⁴ Bien tardivement, Deleuze notera l'importance du cinéma en tant qu'« organe de la nouvelle réalité » et aussi en tant que série d'opérations de montage et démontage de nous-mêmes: « Cada uno de nosotros, imagen espacial o centro eventual, no somos otra cosa que una composición de tres imágenes, un consolidado de imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección » También se puede hacer la inversa, ese sería el papel del cine: aquél que puede hacer el camino inverso, el de la descomposición o el desmontaje de nosotros mismos »(Deleuze, 1984:110) Sur un autre sujet, mais dans un sens similaire, Lacan parle d'un Benjamin, un analyseur privilégié de telles médiations, en tant qu'elle rend manifeste l'interruption du lien direct entre les visages et les regards humains. De cette interruption découle la perte de la valeur cultuelle de l'œuvre d'art et se produit, en même temps, un retour du regard du public sur lui-même, puisque le cinéma pousse le public à adopter une attitude d'expert caractérisé comme ‘examinateur distrait’.

Si nous reprenons maintenant l'opposition entre le théâtre et le cinéma, nous verrons que « ...l'acteur de cinéma, qui ne présente pas lui-même, en personne, sa prestation au public, perd la possibilité, réservé à l'acteur de théâtre, d'adapter sa prestation au public au cours de la représentation. » (Benjamin, 2013b: 85).

Le vis-à-vis qui caractérise le théâtre, son aura liée à son ici-et-maintenant, s'oppose radicalement à la médiation qui caractérise le cinéma. Dans ce cas, « la performance de l'acteur de cinéma est présentée au public par l'intermédiaire d'un appareillage » (*ibid.*), c'est-à-dire que sa présentation se produit, en premier lieu, face à quelque chose qui n'a pas de vie, qui est inerte (l'appareillage), et en second lieu, comme résultat d'une construction – d'une *dispositio-* involontaire, résultat qu'obtient son unité grâce au montage⁵.

Cependant, ce qui attire particulièrement l'attention de Benjamin est, surtout, la conduite de la foule qui assiste au cinématographe. Dans la salle obscure du cinéma on peut noter des expressions ‘routinisées’ du visage et le sourire uniforme qui conforment le ‘*pare-choc*’ typique d'une société éloignée de son expérience ‘auratique’. Le ‘dressage’ de la présentation de soi-même qui reflète

cet autre dressage produit par la machine, a un lieu prédominant dans l'expérience encadrée par le cinéma, bien que parallèlement, le cinéma fournit aux foules un ‘exercice’ et une restauration prothétique des liens irrémédiablement perdus.

‘montage de la pulsion’ par rapport à la construction freudienne du concept de

pulsion : « S'il y a quelque chose à quoi d'abord pour nous, ressemble la pulsion, ce quelque chose par quoi elle se présentifie, c'est un montage, mais pas un montage au sens où dans une perspective qui (...) se développe tout de même référence à la finalité (...) Quelque chose qui déclenche une réaction qui est en Somme plus ou moins appropriée(...) Est-ce de cette sorte de montage que je veux mettre l'accent quand je parle de montage à propos de la pulsion. Non, ça va bien plus loin. Je dirai que le montage de la pulsion c'est un montage qui d'abord en apparence se présente pour nous comme n'ayant ni queue ni tête. Comme un montage au sens où l'on parle de montage dans un collage surréaliste (...) La chose commençant d'ailleurs à devenir intéressante de ceci. C'est que ce que Freud nous définit par la pulsion, c'est toutes les formes dont on peut inverser un pareil mécanisme. » (Lacan, 1964 : 21)

⁵ Le montage est considéré par Lyotard (1994 : 64) en termes d'un travail de mise en scène qui construit une « *ekklesia* des images » ou qui se constitue en « miroir orthopédique ».

Effectivement, comme l'indique Benjamin, « les procédures élaborées à partir de l'appareil photographique et des innovations ultérieures élargissent le champ de la mémoire involontaire, elles permettent de conserver à tout instant le son et l'image d'un événement. Elles

constituent ainsi des conquêtes essentielles pour une société où le rôle de l'exercice est de plus en plus restreint. » (Benjamin, 2013a : 985). Le cinéma, comme ‘innovation ultérieure’ et exemplaire de la reproductibilité technique, donne ainsi le tissu où la foule pourra prendre un chemin de reconstitution de sa propre expérience. Comme ‘voile’ optique, le film devient

‘l’organe naturel’ du ‘voile mouvant’, c’est-à-dire, de la foule qui entretisse la ville moderne. « Sans le film, précise Benjamin, on ressentirait de plein fouet, de façon insupportable, ‘le déclin de l’aura’ (2013a : 30)

Néanmoins, la fonction du cinéma ne se restreint pas à la simple fantasmagorie ou à une ‘restauration’ achevée. Elle s’exerce pleinement au sens d’un approfondissement et d’une expansion massive de l’attitude propre du ‘demi-spécialiste’. D’ailleurs, tout sujet contemporain ‘teste’ ses propres performances, celles des acteurs et celles des autres citoyens (dans le sens des physiologies de la presse quotidienne analysées plus haut).

Précisément par rapport à ce point spécifique, le cinéma prend sa place dans le même horizon que la *techné* psychanalytique et il donne une explication originale à propos de sa fonction (celle de la psychanalyse) étendue et répandue parmi la société des foules. Il s’agirait, alors, du rapport entre le ‘demi-spécialiste’ (chaque humain, n’importe qui) et l’espace médiatisé par l’inconscient, qui sera dans le cas du cinéma, un *inconscient optique* et dans le cas de la psychanalyse un *inconscient pulsionnel*. L’homme des foules procède, par rapport au cinéma,

comme le chirurgien, c’est-à-dire, comme celui qui teste chaque partie du corps du malade et pratique son intervention en renonçant à se confronter d’homme à homme (Benjamin, 2013b : 105). La psychanalyse fournit, selon Benjamin, la même opération sur l’inconscient pulsionnel, en ce qu’elle propose un approfondissement similaire de l’aperception, de telle sorte qu’elle représente moins un retour aux formes représentatives, théâtrales, ‘auratiques’, qu’une pratique traversée par le choc du ‘voile mouvant’, autrement dit, par ‘l’expérience de la migraine et des mille coups’ (Benjamin, 2013a : 754). Justement, Benjamin rejette l’interprétation courante du cinéma et de la psychanalyse comme expérience d’hypnose, homogène à l’attitude du guérisseur, celui qui ‘soigne un malade par imposition des mains’ et maintient la distance qu’entremêle le regard entre humains.

Bibliographie

- Adorno, Th. (2001) *Sur Walter Benjamin*. Edition Rolf Tiedermann. Trad. Christophe David. Paris : Gallimard
- Agamben, G. (2013) « Introduction » en Benjamin, W. (2013a) *Baudelaire*. Paris : La Fabrique

- Benjamin, W. (2013a) *Baudelaire* [BB] Texte établie par Giorgio Agamben, Barbara Chitussi et Clemens-Carl Härle. Paris: La Fabrique. Trad. Patrick Clarbonneau
- Benjamin, W. (2013b) *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939). Trad. Inédite : Frédéric Joly. Préface Antoine de Baecque. Paris : Payot.
- Burch, N. (2003) *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos. [1970, Paris: Gallimard]
- Deleuze, G. (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Trad. Irene Agoff. Paidós: Barcelona
- Duhamel, G. (1930) *Scènes de la vie future*. Paris : Mercure de France
- Lacan, J. (1964) *Séminaire 11 : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Conférence du mercredi 6 mai 1964, version dactylographiée en format PDF, École lacanienne de Psychanalyse.
- Lyotard, J.F. (1994) *Des dispositifs pulsionnels*. Paris : Galilée.
- Merleau-Ponty, M. (2009) *Le cinéma et la nouvelle psychologie* [1945]. Paris : Folio plus Philosophie.
- Poe, E. A. (1884) « L'homme des foules » dans *Nouvelles histoires extraordinaires*. Trad. Charles Baudelaire. Paris : A. Quantin