

Rêve, polyphonie et montage. Réflexions à partir d'un cinéclub « psy »

André Jacques

Volume 25, Number 2, 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1039653ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1039653ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Santé mentale et société

ISSN

1192-1412 (print)

1911-4656 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jacques, A. (2016). Rêve, polyphonie et montage. Réflexions à partir d'un cinéclub « psy ». *Filigrane*, 25(2), 163–173. <https://doi.org/10.7202/1039653ar>

Article abstract

Chapeauté par l'Association des psychothérapeutes psychanalytiques du Québec depuis 2001, le cinéclub « psy » est depuis sa fondation l'occasion d'une réflexion sur les notions et le cadre psychanalytiques, le cinéma et les rapports de continuité ou de rupture entre les deux. Cet article cherche à explorer deux dimensions qui paraissent lier psychanalyse et cinéma, à savoir le rêve et le montage. D'une part en effet, contrairement à l'idée selon laquelle le cinéma est aliénant et constitue « le divan du pauvre », on peut faire le pari que quelque chose du travail de l'inconscient se met en marche en raison de la parenté entre film et rêve. D'autre part, on peut aussi voir un rapprochement entre cinéma et psychanalyse à travers le thème de la construction-reconstruction analytique, qui procède par choix, coupes et arrangements, caractéristiques du montage. Qu'elles soient rigoureusement psychanalytiques ou non, ces soirées inaugurées il y a 15 ans ont été et continuent d'être un vecteur de réflexion, de recherche et de découvertes.



Rêve, polyphonie et montage. Réflexions à partir d'un cinéclub « psy¹ »

André Jacques

RÉSUMÉ : Chapeauté par l'Association des psychothérapeutes psychanalytiques du Québec depuis 2001, le cinéclub « psy » est depuis sa fondation l'occasion d'une réflexion sur les notions et le cadre psychanalytiques, le cinéma et les rapports de continuité ou de rupture entre les deux. Cet article cherche à explorer deux dimensions qui paraissent lier psychanalyse et cinéma, à savoir le rêve et le montage. D'une part en effet, contrairement à l'idée selon laquelle le cinéma est aliénant et constitue « le divan du pauvre », on peut faire le pari que quelque chose du travail de l'inconscient se met en marche en raison de la parenté entre film et rêve. D'autre part, on peut aussi voir un rapprochement entre cinéma et psychanalyse à travers le thème de la construction-reconstruction analytique, qui procède par choix, coupes et arrangements, caractéristiques du montage. Qu'elles soient rigoureusement psychanalytiques ou non, ces soirées inaugurées il y a 15 ans ont été et continuent d'être un vecteur de réflexion, de recherche et de découvertes.

Mots clés : Psychanalyse, cinéma, rêve, montage

« Mais qu'est-ce donc qu'un cinéclub psychanalytique ? » – Cette question est venue à l'esprit et aux lèvres de plusieurs collègues de notre entourage proche et lointain quand nous avons lancé en septembre 2001 des soirées de cinéma où les films sont commentés par des psychanalystes, puis discutés par les spectateurs². À n'en pas douter, cette question n'était pas exempte d'ironie ou de jugements divers chez certains, allant d'une haute appréciation à des « Pour qui ils se prennent ceux-là ? », en passant par des « Ah non, pas encore la psychanalyse ! »

Quoi qu'il en soit, ce cinéclub a donné lieu à près d'une centaine de projections, la plupart présentées par un membre de la Société psychanalytique de Montréal (SPM) et discutées en lien plus ou moins serré avec des notions psychanalytiques et même inspirées par certains aspects du cadre analytique. L'organisation et l'animation de ces soirées ont exigé de l'équipe une attention et un souci constants pour la suite des choses. Mais cette continuité a favorisé pour les membres de cette équipe un apprentissage et une réflexion sur le cinéma, sur la psychanalyse et sur les liens marqués de continuité et

de ruptures entre ces deux créations du vingtième siècle, jumelées par leur enracinement commun dans l'expérience onirique.

Ces soirées ont été chapeautées depuis le début par l'Association des psychothérapeutes psychanalytiques du Québec (APPQ), qui achemine la publicité et offre une « gratification » aux commentateurs. Elles ont eu lieu au début dans un auditorium de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), pour ensuite s'installer au Cinéma du Parc de Montréal. Mais ces projections commentées sont loin d'être inédites. À Montréal, Pierre Drapeau en avait organisé à l'Hôpital Ste-Justine, pour le bénéfice des résidents en psychiatrie. Le Québec-English avait fait de même pendant quelques années, celles-ci étant alors surtout destinées à ses membres. L'originalité du cinéclub de l'APPQ est de s'adresser au grand public, en lien avec une des finalités de cette association, à savoir d'œuvrer à la diffusion publique de la pensée et de la pratique psychanalytiques. Le cinéclub organisé animé à Québec par le psychanalyste jungien Marcel Gaumond s'adresse au même public. Ailleurs, le recours au médium cinématographique afin d'étendre, illustrer et approfondir la réflexion psychanalytique est largement répandu à la fois par des articles dans des publications psychanalytiques, surtout anglo-saxonnes³, et par des visionnages commentés lors de « soirées scientifiques ». Le European Psychoanalytical Film Festival, organisé depuis une dizaine d'années sous l'égide de la British Psychoanalytical Society et dirigé par Andrea Sabbadini⁴, constitue à cet égard un événement biennuel emblématique.

Par ailleurs, le médium du cinéclub possède une histoire longue et diversifiée. Depuis l'avènement du cinéma parlant, mais surtout depuis l'allègement de l'appareillage requis pour la projection de films, il a servi un large éventail de causes, à commencer par celle du cinéma lui-même. Le cinéma en petit-comité pratiqué dans des cinéclubs a servi et sert toujours pour exemplifier, faire valoir et même « vendre » des idées ou idéologies allant de la religion à diverses options politiques de gauche ou de droite, en passant par les bienfaits de la méditation ou de la culture maraîchère.

Est-ce qu'un cinéclub « psy » s'inscrit dans cette dynamique promotionnelle? On peut le penser si on se fie à des textes émanant de cette sorte de rencontres où, par le recours à des clés psychanalytiques, leurs auteurs prétendent dénouer les énigmes constituées dans des films ou autour de ceux-ci, considérées comme étant les « vrais » motifs ayant conduit un réalisateur à réaliser tel film, les motivations d'un personnage à avoir posé tel geste, le « vrai » sens d'un scénario particulièrement complexe, l'analogie entre ce qu'incarne un acteur dans un film et une configuration clinique retrouvée

dans la pratique psychanalytique, etc. Il se dégage souvent de ces appels à des notions analytiques une suggestion plus ou moins subtile selon laquelle celles-ci diraient la vérité sur ce qui s'est déroulé à l'écran. On peut être porté à déceler dans cette position de maître l'hypertrophie du moi et la défensivité. Mais, en dehors d'une telle prétention, il ne fait pas de doute que les commentateurs psychothérapeutes et psychologues s'expriment sur la base de la conviction selon laquelle leur grille d'analyse est tout au moins digne d'attention.

Le point de vue que nous avons tenté d'adopter ne nous a pas fait renoncer complètement aux usages du cinéma mentionnés. C'est néanmoins la formulation suivante de Glen Gabbard qui reflète le mieux notre position : « Un but plus modeste que les précédents [celui d'appliquer des notions psychanalytiques à un film] est celui de montrer comment la clinique psychanalytique peut éclairer à la fois ce qui semble se passer à l'écran et la manière selon laquelle l'auditoire le vit » (Gabbard, 1997, 2001). L'expression « la manière selon laquelle l'auditoire le vit » se retrouve d'ailleurs implicitement dans le titre donné à nos soirées : « **cinémas** », en caractères **Courier New**, pour suggérer un énoncé « sans prétention », et surtout au pluriel pour indiquer que, lors de la projection d'un film, il y a autant de films que de spectateurs, chacun se faisant « son » cinéma à partir de ce qui apparaît devant lui. L'analogie avec le rêve est ici patente.

Ce rapprochement entre rêve et cinéma a d'ailleurs une longue histoire, à laquelle n'est pas étrangère l'insertion de séquences oniriques au cœur même de films des années 10 et 20. Ainsi, monté dans un style expressionniste, le rêve du professeur Feldman, aux prises avec un intense conflit intérieur dans le célèbre film de G. W. Pabst (1926) *Geheimnisse einer Seele* (« Les mystères d'une âme »), est placé au centre du film et ne manque pas d'induire chez le spectateur un état quasi hypnotique. Et il suggère au sein même du scénario que l'analyse du rêve, et de ce rêve en particulier, éloquentement quoiqu'emphatiquement rendu par le médium filmique, est une voie royale vers la guérison⁵. Faire valoir la psychanalyse était clairement dans la logique de ce film, comme l'indique l'histoire même de sa production.

Avant, pendant et après film et rêve

Par-delà l'aspect anecdotique de la présence d'un rêve raconté ou mis en scène au sein d'un film, plusieurs auteurs se sont penchés sur la parenté psychique entre l'expérience d'aller au cinéma et de voir des films et l'expérience nocturne de voir affleurer des contenus de l'inconscient. Ainsi Jacques

Derrida décrit-il l'expérience cinématographique comme proche parente de ce qui sature tout rêve: la «spectralité», qu'il relie à tout ce qu'on a pu dire du spectre en psychanalyse ou à la nature même de la trace (de Baecque, 2008). Le cinéma peut mettre en scène la fantômalité presque frontalement, comme dans le rêve de *Les mystères d'une âme*, dans les films d'Alfred Hitchcock ou des films de vampires ou de revenants, continue Derrida. Mais cela se distingue de la structure de part en part spectrale de l'image cinématographique. Cette structure fait que tout spectateur, lors d'une séance, se met en communication avec le travail de l'inconscient qui, par définition, peut être rapproché du travail de la hantise décrit par Freud, associé par lui à l'expérience de ce qui est «étrangement familier», dégageant de ce fait une inquiétante étrangeté. Et ceci ne vaut pas que pour le rêve.

Cette communication avec le travail de l'inconscient demeure la plupart du temps et pour la plupart des spectateurs à l'état de simple possibilité. L'organisation spatiale et temporelle des projections de films (en salle ou chez soi), ainsi que les dispositions intérieures nous portant à en «consommer», nous engagent d'ailleurs très peu à favoriser la reconnaissance dans le familier de quelque chose de l'étrange: à faire de la communication avec l'inconscient ou du moins avec le clair-obscur ou la «zone intermédiaire», davantage et autre chose qu'une simple virtualité. Notant qu'une séance de cinéma n'est qu'un petit peu plus longue qu'une séance d'analyse, Derrida avance néanmoins «qu'on peut se faire analyser au cinéma en laissant paraître et parler tous ses spectres. On peut de façon économe (par rapport à une séance d'analyse) laisser les spectres vous revenir à l'écran». C'est ce point de vue qui a porté Gilles Deleuze à qualifier le cinéma de «psychanalyse du pauvre»...

Ce qu'avancent ces deux grands intellectuels ne manque pas d'audace, non sans que ne se glisse aussi dans leur position une certaine dose d'ironie. Mais toute personne familière avec le travail de et avec l'inconscient peut reconnaître que la magie du cinéma ne va pas jusqu'à favoriser d'emblée la levée du refoulé. Et encore moins celui du clivé, si présent dans la clinique contemporaine. Il y faut des conditions particulières liées à un cadre, à un dispositif soutenant le lieu et le médium de cette levée: la parole. C'est sur cette base qu'on peut considérer les soirées du cinéclub telles que nous les pratiquons comme relevant d'un certain dispositif analytique, sinon d'un cadre proprement dit. La séquence est la suivante. Un film est présenté, choisi au départ parce qu'offrant un intérêt pour l'exploration de l'inconscient, aussi bien qu'un attrait esthétique et dramatique. D'entrée de jeu, ce film attire un certain public, comme le fait le titre et la réputation d'un

psychanalyste. On peut penser que le visionnage du film suscite chez les spectateurs l'affleurement de spectres qui leur sont propres, la plupart du temps à même une forte charge affective. Le commentaire « psy » sur le film est susceptible de surligner certains des spectres que le film a fait transparent. Les interventions de la salle peuvent continuer et étayer ces affleurements, autant pour ceux qui les entendent verbalisés que pour leurs auteurs. Et les interventions additionnelles du commentateur attiré peuvent pousser encore plus avant ces émergences.

Vue de la sorte, cette activité dépasse de beaucoup la simple psychanalyse appliquée que constituent les analyses énumérées plus haut. Sans aller jusqu'à entériner la position de Derrida et de Deleuze, on peut penser que de telles soirées mettent en marche quelque chose qui relève d'un processus et d'une démarche psychanalytiques. Rien de comparable à une cure-type, ni à une psychothérapie psychanalytique, évidemment. Mais à partir de maints témoignages, j'affirmerais sans hésiter que, pour plusieurs habitués de nos soirées, quelque chose du travail de et avec l'inconscient se met en marche ou se poursuit, et ce en raison de la parenté entre film et rêve, par la voie d'un processus à rapprocher du travail à rebours du rêve tel que pratiqué en séance psychanalytique.

On pourrait objecter à cette vision qu'il manque aux activités d'un tel cinéclub une dimension essentielle à la démarche psychanalytique : celle du transfert, nommément sur « la personne de l'analyste ». Mais on sait que le transfert ne saurait se limiter à celui-là. Le cadre matériel des soirées (l'établissement où les films sont présentés), à l'instar de celui du cabinet analytique, le présentateur-animateur, les commentateurs et le groupe de spectateurs constituent autant d'objets transférentiels qui peuvent « venir chercher » le spectateur. Ce ou ces transferts sont très rarement élaborés. Mais le sont-ils toujours explicitement dans la cure ou la thérapie analytique ? Ils n'en soutiennent pas moins une sorte d'alliance de travail étayant une forme de perlaboration. C'est du moins ainsi que l'on peut interpréter maintes réflexions et réactions recueillies en coulisses chez des habitués ou même des occasionnels du cinéclub. L'absence de demande de la part des spectateurs distingue clairement ceux-ci de personnes faisant explicitement la démarche d'amorcer un travail psychanalytique. Aussi n'y a-t-il jamais dans ces soirées d'interventions dirigées vers des individus. Mais on peut considérer la simple présence d'un spectateur comme l'expression d'un attrait non seulement à l'égard du film présenté, mais aussi envers l'optique de ces soirées. Que cet attrait donne éventuellement lieu à une demande en

bonne et due forme n'est évidemment pas exclu, bien que cela ne soit pas la visée de ces soirées.

Cette expérience m'a inspiré deux réflexions que je tiens maintenant à présenter.

Polyphonie du film, du rêve. Envoûtement et aliénation

Le linguiste russe Mikhaïl Bakhtine-Vorochilov (1895-1975), dans son analyse de la structure de l'œuvre littéraire, introduit la notion de polyphonie. Pour Bakhtine, le roman est d'emblée polyphonique, puisqu'il s'élabore au croisement de plusieurs structures, tout comme le mot lui-même est une polyphonie de plusieurs écritures : celles de l'écrivain, de ses personnages, du destinataire et du contexte historique, éthique et culturel.

René Kaës a élaboré dans son ouvrage *La polyphonie du rêve* (Kaës, 2002) une thèse apparentée en soulignant combien le rêve et sa production évoluent dans un espace « commun et partagé ». De la même façon qu'on n'écrit jamais sans que cet acte se rattache à tous ceux qui ont précédé celui-ci, on ne rêve jamais à partir d'un espace psychique clôturé. On rêve à même son histoire, son entourage, son ou ses groupes et souvent à partir des rêves d'autrui. Le rêve, qui est indissociable de son récit, peut ainsi être vu comme un palimpseste.

Or cette théorie s'applique parfaitement à ce texte complexe qu'est un film. On sait combien la personnalité et l'histoire professionnelle du réalisateur sont déterminantes dans la confection de son ou de ses films. Nul besoin de « psychanalyser » le réalisateur pour démontrer ceci. Et celui-ci est habité et nourri par ses pairs et ses pères en cinéma, qu'il pourra citer dans ses propres œuvres. De plus, tout générique nous rappelle que chaque production filmique est la résultante du travail de dizaines, voire de centaines, d'instances et de personnes, du scénariste à l'étalonneur, des institutions responsables du montage financier au producteur, qui chacune apporte au produit final une « note », un accent, un élément rythmique affectant le produit final. Et ce, sans compter le personnel qui, au sein des institutions subventionnaires, est chargé de choisir parmi des centaines de propositions de scénarios celle qui se verra décerner, selon leurs critères, un appui institutionnel. C'est dire que tout film est, en amont, la concrétion d'une multitude de corps et de psychés ayant servi à sa fabrication, et qu'il est de ce fait une coupe de l'époque, de la société et de la culture dont il est issu. Et c'est cette coupe diachronique et synchronique, cet agrégat, que l'on absorbe quand on voit un film.

Ce fait a suscité, tout au moins dans la France des années soixante-dix, d'âpres critiques. Félix Guattari a souligné le pouvoir identificatoire et aliénant du cinéma, qui fait de celui-ci, si on le compare à la psychanalyse, un « divan de pauvre » (Guattari, 1975). Par la fixation des genres et la cristallisation des personnages et des stéréotypes, la plus grande part de la production cinématographique mondiale imposerait au spectateur, quel qu'il soit, une normalisation se situant à l'opposé de la subjectivation et de la singularisation associées à cet autre divan, celui des « riches », qu'est la cure psychanalytique. Mikel Dufrenne est allé dans le même sens, mais de façon plus virulente encore, en avançant qu'avec le cinéma « on vous donne du rêve tout fait qui ne perturbera rien [contrairement aux vrais rêves, qui peuvent être non conformistes] : des fantasmes sur mesure, une aimable fantasmagorie qui vous met en règle avec votre inconscient, car il est entendu qu'il faut lui donner son dû, à votre inconscient, depuis que vous êtes assez savant pour vous réclamer de lui et réclamer pour lui. Le cinéma, aujourd'hui, tient à votre disposition un inconscient maison, parfaitement idéologisé » (Dufrenne, 1973).

Ces critiques, qu'on n'entend plus guère, méritent toujours attention. Mais elles font l'économie de ce que j'appellerais l'aval du film : le fait qu'il est destiné à un spectateur qui le reçoit à même son bagage de cinéophile ou de simple consommateur de films et, avant tout, à même son histoire, sa sensibilité et sa fantasmagorie personnelles. Autrement dit, le film est fait non seulement pour être objet de la *vision*, mais aussi pour être soumis au regard du spectateur. La vision, écrit Max Milner (1991), est fondée sur la notion du rayon lumineux issu de l'objet. Cette fonction place l'individu dans une position de récepteur ou même de réceptacle de la lumière issue de la chose vue et de tout ce qu'elle porte. Le regard est pour sa part l'effet d'une sorte de « rayon lumineux » issu de l'œil, et donc du voyant lui-même. Le porteur du regard place l'œil et le voyant dans la position d'un « projecteur-pointeur » qui découpe, calibre, façonne et construit ce qui est vu.

Eu égard à la vision et au regard, le cinéma tend à s'imposer comme extérieur au spectateur, faisant pression sur lui et l'abolissant plus ou moins comme sujet : le réduisant à une rétine et une oreille sidérées par l'intensité de ce qui se présente. D'où son pouvoir aliénant : triomphe de la rhétorique de l'image, comme l'ont bien noté Guattari et Dufrenne, victoire dont plusieurs spectateurs ne se relèvent pas.

Face à cette complexité et à ce pouvoir aliénant du film, la méthode critique qui convient le mieux aux exigences liées à une approche

psychanalytique du cinéma, autant qu'à la consommation « éclairée » et non aliénante de films, pourrait ressembler à ceci : d'abord, s'en laisser imposer par l'image, se laisser sidérer par ce qui se présente à nous, se laisser plus ou moins abolir comme sujet, se fondre à ce qu'on voit, céder à la vision ; ensuite, redevenir regard, ce « rayon lumineux » issu du spectateur lui-même, conscient de soi et du degré d'activité et de complicité qui est le sien dans l'expérience même de la sidération. La tentation est toutefois forte, au terme d'un film particulièrement « magique », de se laisser bercer le plus longtemps possible dans l'envoûtement. Et pourquoi s'en priver ? Mais dans la mesure où, tôt ou tard, on s'intéresse à ce qui nous a tant subjugués dans ce film, la question émerge de la participation de notre regard sur et dans cette œuvre. Une telle « méthode » ne s'apparente-t-elle pas à ce qui se passe dans le dialogue entre analyste et analysant ? Chose certaine, c'est une trajectoire de ce type que propose un cinéclub « psy » tel que nous le concevons.

Le montage en écriture, en film, en psychanalyse

Un autre angle par lequel aborder le cinéma et le traitement que lui fait subir un regard psychanalytique concerne un élément crucial de la polyphonie du film : le montage et celui ou celle qui l'exerce.

Les auteurs de l'ouvrage *Grammaire du cinéma* (Briselance et Morin, 2010) délimitent ainsi ce procédé : « Filmer, ce n'est pas seulement enregistrer une action, c'est d'abord choisir la manière de montrer cette action, par des cadrages variés avec des axes de prise de vues différents. Cette opération, le découpage, fournit après tournage un ensemble de plans que l'on colle l'un derrière l'autre, selon leur logique spatiale et temporelle, dans l'opération du montage ». C'est même souvent dans cette opération que la logique spatiale et temporelle du film se construit, dans le processus de recherche-création indissociable de tout travail artistique. C'est pourquoi plus d'un réalisateur monte lui-même son film.

On peut rapprocher cette description de ce que répond Jacques Derrida à son intervieweur lorsque celui-ci lui demande, dans l'entretien déjà cité : « Vous-même vous sentez-vous cinéaste en écrivant⁶ ? » Derrida répond :

Quand j'écris un texte, je réalise une sorte de film [...]. Ce qui m'intéresse le plus dans l'écriture est moins le contenu que la forme : la composition, le rythme, l'esquisse d'une narrativité particulière. Un défilé de puissances spectrales produisant certains effets assez comparables au déroulement d'un film [...]. Ma jouissance n'est pas de dire « la » vérité,

elle tient dans la mise en scène, que ce soit par l'écriture dans les livres ou par la parole lors de mes enseignements [...]. Je suis très envieux de ces cinéastes qui, aujourd'hui, travaillent au montage sur des machines ultrasensibles permettant de composer un film d'une manière extrêmement précise...

On pourrait se poser une question analogue, en lien cette fois avec le travail psychanalytique: « Ce travail aurait-il quelque lien avec celui de la confection d'un film? » Jean Imbeault, dans son *Remake* (2012), semble acquiescer à cette proposition quand il parle d'« une écluse entre cinéma et psychanalyse » et qu'il rapproche le fait d'« être en psychanalyse » et celui d'« être en cinéma » (comme on dit « être en voyage »).

J'avancerais que le lien entre ces deux entités, ces deux sortes ou formes de travail, dont l'un est pris ici pour métaphore de l'autre, ne tiendrait peut-être pas tant au fait que dans les deux cas on a affaire à diverses formes de la projection. Ce lien aurait plutôt à voir avec le processus et l'art du montage.

Dans la partie « écoute », le psychanalyste entend et « voit » défiler une histoire construite selon une logique spatiale et temporelle régie par la dynamique de l'après-coup: une histoire montée (comme on dit « un coup monté »? C'est sûrement parfois le cas). Son attention doit porter autant, sinon plus, sur le montage de cette histoire que sur son contenu. Et aussi sur les « plans » très souvent cachés, rompant inopinément le fil de l'histoire, et parmi lesquels se dissimulent en lumière délavée les plans où il est présent, voire même un des personnages principaux. Son attention n'est elle-même jamais simple affaire de « prises de vue » frontales. Comme c'est le rôle d'un directeur-photo et d'un caméraman sur un plateau de tournage, il choisit parmi ce qui est émis un cadrage et des axes de vue et, en collaboration avec l'éclairagiste, une certaine lumière et certains filtres. Ce caméraman et cet éclairagiste ont fréquenté une école où sont enseignées des thèses sur l'art et la raison de cadrer les scènes et de filtrer la lumière pour en voir, faire voir et faire entendre la vérité dramatique. Leur regard en est invariablement marqué.

Dans la partie « intervention-interprétation », le contenu de ce que dit le psychanalyste, quand il prend la parole, importe moins, ou tout au plus autant, que le « montage » des mots: le vocabulaire, la tonalité, le rythme, le *timing* de ce qu'il émet. Son silence lui-même est redevable à diverses qualités de textures, de durée, de couleurs et de rythme qui font qu'il s'inscrit dans la trame dramatique de la séance avec autant de prégnance que la plus

pertinente des interprétations. On pense ici à la conjugaison son et silence définissant la musique. On peut aussi penser au thème de la construction-reconstruction analytique, à l'opération de choix, de coupes et d'arrangements qui sont caractéristiques du montage. Ne serait-ce pas en ce sens qu'on pourrait dire que « quand on fait de la psychanalyse, on réalise une sorte de film » (tout en étant spectateur et co-auteur de celui que le patient réalise et monte en notre présence) ?

Le qualificatif « psychanalytique » du cinéclub dont j'ai traité ici m'a toujours posé problème. Était-ce, est-ce, légitime de le qualifier de la sorte ? Les pudiques guillemets et même l'abréviation « psy », elle aussi drapée de guillemets, ne seraient-ils pas de mise ? Quoi qu'il en soit, ces soirées inaugurées il y a 15 ans ont été et continuent d'être pour moi et ma collègue un vecteur de réflexion, de recherche et de découvertes dont je lui suis, dont nous lui sommes, redevables. Et c'est peut-être aussi le cas des généreux commentateurs-commentatrices et spectateurs-spectatrices, sans qui ce « club » n'aurait pas pu, ne pourrait pas, exister.

André Jacques
andrejacques@cooptel.qc.ca

Notes

1. Ce texte a été écrit en préparation d'une présentation faite conjointement avec Jean Imbeault à une soirée scientifique de la Société psychanalytique de Montréal le 15 septembre 2016.
2. Cette initiative a été lancée par moi-même et les collaborateurs-trices François Jetté, Laurence Branchereau et Amal Wahbi. Fabienne Espagnol, psychologue et psychothérapeute, fournit depuis le début de ce cinéclub idées et stimulation.
3. En particulier dans l'International Journal of Psychoanalysis et dans le Psychoanalytic Review, ces revues comportant d'office, l'une et l'autre, une section d'analyse de films (film reviews).
4. Voir <http://psychoanalysis.org.uk/couch-and-screen/the-european-psychoanalytic-film-festival-epf>.
5. Les mystères d'une âme, ou l'étrange histoire du professeur Felman, film réalisé par Georg Wilhelm Pabst, cinéaste déjà célèbre à l'époque, et lancé à Berlin en 1927, a donné lieu dans le milieu psychanalytique de l'époque à d'intenses tractations. Scénarisé en étroite collaboration avec Karl Abraham et Hans Sachs, le projet de ce film avait été vigoureusement contesté par Freud. Pour le détail de cette « affaire », voir Jacques (2006). Voir aussi Ascher (2013).
6. Voir la note 5.

Références

- Ascher, J. (2013). Les mystères de l'âme. Repéré à http://la-psychanalyse-encore.fr/La_psychanalyse_encore/PSYCHANALYSE_et_CINEMA_files/les-mysteres-d-une-ame.pdf.
- Briselance, M.-F. et Morin, J.-C. (2010). *Grammaire du cinéma*. Paris : Nouveau Monde.
- de Baecque, A. (2008). Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec Jacques Derrida. Dans *Feu sur le quartier général. Le cinéma traversé : textes, entretiens, récits*. Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.
- Dufrenne, M. (1973). *Cinéma : théorie, lectures*. Paris : Flincksieck.
- Gabbard, G.O. (1997). The Psychoanalyst at the Movies. *International Journal Psychoanalysis*, 78 (3), 429-434.
- Gabbard, G.O. (2001). *Psychoanalysis and Film* (dir.). New York : Karnak.
- Guattari, F. (1975). Le divan du pauvre. *Communications*, 23 (1), 96-103.
- Imbeault, J. (2012). *Remake*, Paris : Éditions de l'Olivier.
- Jacques, A. (2006). Psychanalyse et cinéma. Le cinéma, rebut, rébus et ressource pour le psychanalyste. Repéré à <http://appq.com/wp-content/uploads/2015/09/PsychanalyseCinema.pdf>.
- Kaës, R. (2002). *La polyphonie du rêve*. Paris : Dunod.
- Milner, M. (1991). *On est prié de fermer les yeux*. Paris : Gallimard.