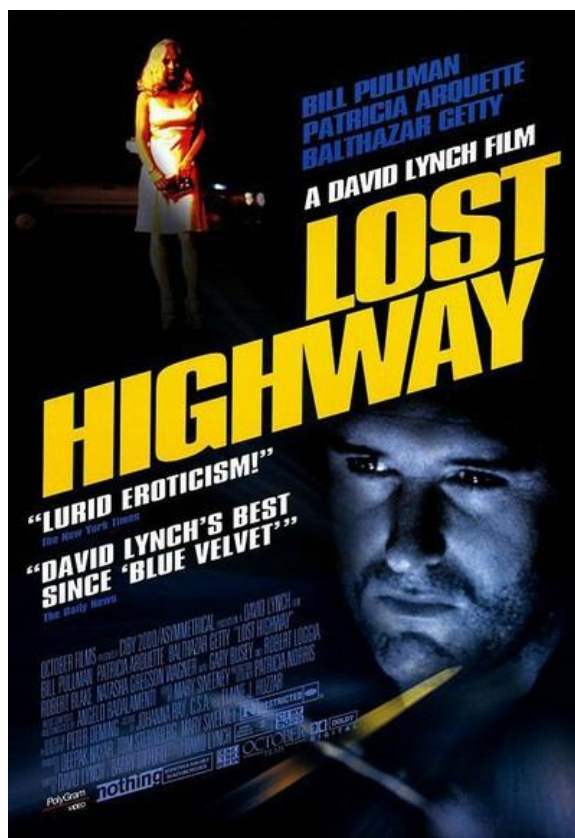


Séminaire
LACAN, NOUS ET LE RÉEL

Séance X :
Cinéma, fantasme
et psychanalyse



Christian DUBUIS SANTINI

Paris, mai 2017

Transcription : Cécile CRIGNON

Graphorismes : Christian DUBUIS SANTINI

Christian DUBUIS SANTINI : *Lacan, Nous et le Réel*, dixième séance. Je vais essayer de vous parler un peu du fantasme. Ce matin m'est revenu une petite phrase — ce n'est même pas une phrase, c'est une incise — dans le séminaire *Les non-dupes errent*, qui dit :

Le fantasme, ce peu de réalité qui est la nôtre

Ça m'a fait penser à une autre phrase — celle-là je suis obligée de la lire — dans les *Écrits*, p 873, qui m'a arrêté, Lacan dit :

**S'il y a un fantasme,
c'est au sens le plus rigoureux
d'institution d'un Réel qui couvre la vérité**

LA SCIENCE ET LA VÉRITÉ

J'ai marqué au passage combien nous avons à apprendre sur la structure de la relation du sujet à la vérité comme cause dans la littérature des Pères, voire dans les premières décisions conciliaires. Le rationalisme qui organise la pensée théologique n'est nullement, comme la platitude se l'imagine, affaire de fantaisie.

S'il y a fantasme, c'est au sens le plus rigoureux d'institution d'un réel qui couvre la vérité.

Il ne nous semble pas du tout inaccessible à un traitement scientifique que la vérité chrétienne ait dû en passer par l'intenable de la formulation d'un Dieu Trois et Un. La puissance ecclésiale ici s'accommode fort bien d'un certain découragement de la pensée.

⇒ Alors *a priori*, on a l'habitude de voir plutôt l'inverse, c'est-à-dire que *la vérité au sens d'une fiction vient recouvrir le Réel insupportable* ;

⇒ Or là, il parle de *la présence du fantasme comme institution du Réel qui couvre la vérité*.

Alors, comment entendre cette phrase-là ?

Je pense qu'il y a une illustration cinématographique qui est peut-être la plus évidente — bien qu'il faille comme dit Lacan « *évider l'évidence* » — c'est de parler du film *Lost highway* de David Lynch qui est un film absolument remarquable et sur lequel il faut se garder *a priori* d'être dans cette espèce de mouvance contemporaine post-moderne de se dire : « oh, mais là, il faut se laisser à l'ambiance, au son, aux images, etc., finalement il n'y a pas grand-chose à comprendre ! Est-ce que Lynch lui-même comprend ce qu'il fait ? »; alors que justement, c'est un film qui est extrêmement précis sur toutes ses articulations pour mettre en place ce qu'il en est de ce **rapport du fantasme au Réel** et comment on peut entendre cette **inversion du fantasme qui sert d'institution du Réel** à travers la vision de ce film.

Alors, je vous rappelle un peu le scénario. Le film commence par un personnage qui est musicien, saxophoniste et qui de sa maison entend la sonnette, va écouter à l'interphone et entend un message assez énigmatique :

« *Dick Laurent is dead.* »



On lui annonce la mort de quelqu'un. Petit à petit, on va rentrer dans le film et on va s'apercevoir que ce personnage vit avec une femme, une très belle femme, Patricia Arquette, *qui apparemment le domine intégralement dans la relation.*



On sent qu'il aimerait la faire participer, donc il l'invite à venir l'écouter, mais elle dit non, elle préfère rester. Et on sent qu'*il y a quelque chose qui ne va pas dans cette relation.* Ce film est marqué par une espèce de passage — c'est typique à David Lynch — de la manière dont il filme **la réalité.**



C'est-à-dire qu'on peut pour analyser ce film, je crois que Žižek l'a fait — je ne suis pas sûr —, mais il compare ce film

à *Psychose* d'Hitchcock où pendant toute la première partie on est dans ce qu'on appelle **la réalité**. Vous savez que :

Pour la psychanalyse,
la réalité c'est le fantasme



La réalité est intégralement soutenue par le fantasme.

Ce qu'on vit là, en ce moment, est intégralement soutenu par le fantasme. C'est en quoi :

La réalité se dissocie du Réel



Le Réel en tant que tel n'est pas accessible. On ne peut qu'accéder à des bouts de Réel à travers le Symbolique, mais on n'accède pas directement au Réel parce qu'il est tout simplement impossible : le Réel est l'instance de l'impossible.

⇒ Dans toute la **première partie** de *Psychose* comme dans la première partie de *Lost Highway*, on est **dans la réalité**; une espèce de réalité assez morne, assez ennuyeuse, où l'on assiste aux déboires existentiels du héros pris dans une relation avec cette femme apparemment très problématique.

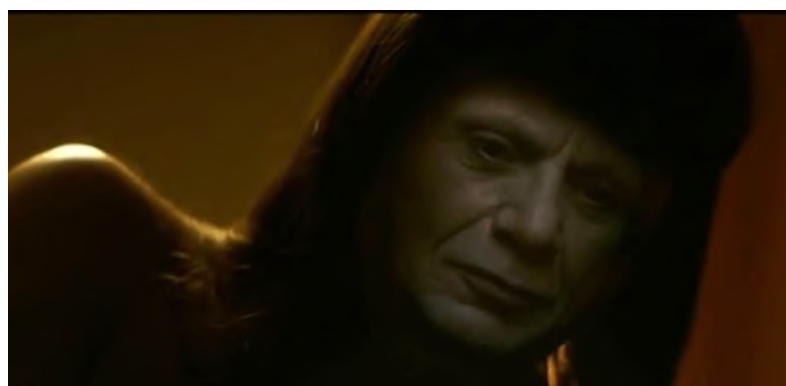
Il y a une scène absolument remarquable quand ils font l'amour. Visiblement, il n'arrive pas à la satisfaire et il jouit trop vite. Et Lynch filme la main de la femme au ralenti,

comme ça, qui vient tapoter son épaule et lui est absolument déconfit, déconstruit. Cette scène-là est là pour marquer justement ce qui — en psychanalyse lacanienne en tout cas — est :

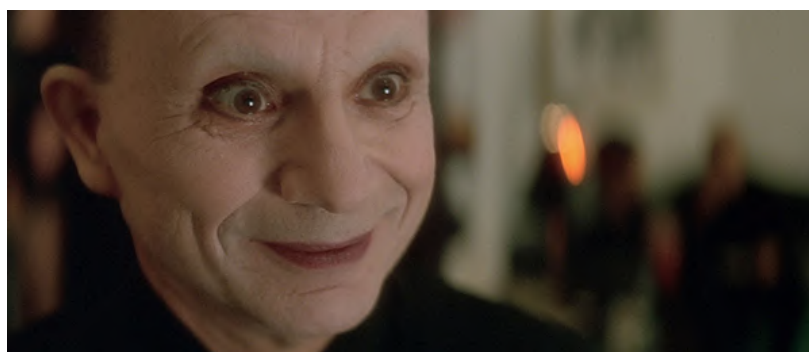
L'absence du rapport sexuel



Ça ne veut pas dire que ça ne marche pas — ça, c'est autre chose qui est en jeu là-dedans —, mais ce qui est campé dans le film, c'est qu'il y a une impossibilité manifeste entre le héros qui s'appelle Fred à ce moment-là et sa partenaire. Plus tard, il va se retrouver dans une fête face à un homme mystérieux, l'homme mystère qu'il a déjà vu quelque part. Nous, en tant que spectateurs, nous savons où il l'a déjà vu puisque c'est dans son rêve, en quelque sorte : dans son lit, au moment où il regarde Patricia Arquette — Renée dans le film — il se retourne et voit les cheveux de Renée avec le visage



effrayant et blanc comme la mort dans Ingmar Bergman. Sauf que la mort dans Ingmar Bergman est grande et là c'est un petit personnage, mais il y a quand même quelque chose de similaire. Et dans cette fête, le petit personnage vient et le héros, Fred, lui dit : « *Je vous ai déjà vu quelque part...* » Il est intrigué.



L'homme mystère répond : « *Je suis chez vous en ce moment. Vous ne me croyez pas ? Appelez-moi.* » Et il lui sort un téléphone. Fred appelle et l'autre répond au téléphone de chez lui.

**Et là, le film commence à basculer
dans un autre univers**



Mais la véritable bascule aura lieu un peu plus tard...

Toute cette première partie définit la réalité de la vie de Fred, sa réalité en tant que soutenue par le fantasme.

Le film lui-même va basculer au moment où il va s'apercevoir par une cassette vidéo qu'on lui dépose devant la porte *qu'il a tué Renée*. Là, il se retrouve en prison, mais avant même la scène de la prison, le film a déjà basculé. En fait, il s'avère que c'est :

Une psychose schizophrénique paranoïaque



Et il se transforme, en quelque sorte. On passe de la réalité soutenue par le fantasme au fantasme lui-même — comme dans l'extrait que je viens de vous lire — qui institutionnalise le Réel. Et là, Fred se met à rêver sa propre vie, de manière différente.

Il se dédouble dans un autre personnage qui s'appelle Pete, qui est beaucoup plus jeune. Et la même femme, Patricia Arquette, va se matérialiser : elle était brune, elle s'appelait Renée : cette fois, elle est blonde et elle s'appelle Alice.

⇒ Et ce qui était auparavant de l'ordre de **l'impossibilité du rapport sexuel** et une **impossibilité inhérente** c'est-dire qu'il n'y arrive pas: il n'arrive pas à la rencontrer — parce que ça on le verra un peu plus tard, c'est une histoire de sujet et d'objet —, là, **l'obstacle est inhérent**, il ne peut pas la

rencontrer, quelque part elle est trop forte pour lui, elle représente un **Réel inaccessible** ;

⇒ dans la deuxième partie du film, **cet obstacle est rendu extérieur**, c'est le personnage de Dick Laurent — Eddy — *une espèce de mafieux paradoxalement très à cheval sur la loi*. Là, on a l'un des invariants que l'on retrouve dans les films de David Lynch, mais qu'on retrouve aussi chez Kafka, comme quoi :

**La loi n'est pas quelque chose de neutre
elle est pénétrée de bout en bout par la jouissance**



Donc, dans la deuxième partie du film, ce fameux Eddy qui est le mentor, l'amant et vraisemblablement le proxénète de cette fille, vient menacer le jeune Pete qu'il a à la bonne parce qu'il lui répare sa voiture. Dans la première partie du film, Fred était musicien, saxophoniste ; dans la deuxième partie, c'est un mécanicien tellement précis, tellement fin, qu'il entend justement tout ce qui ne va pas dans les moteurs et donc, il fait le plaisir de Dick Laurent parce qu'il lui règle sa Mercedes.

Il y a cette scène mémorable où il amène le jeune Fred dans sa voiture et quand une autre voiture menace de le doubler et le double finalement, il la poursuit et avec ses gardes du

corps ils mettent le conducteur à terre et lui braque un 45 chromé sur lui en lui faisant réciter le Code de la route.

On voit que tout ce qui est de l'ordre de la loi est imprégné du Surmoi : il y a quelque chose de l'ordre d'une jouissance ruineuse et morbide qui imprègne la loi elle-même.

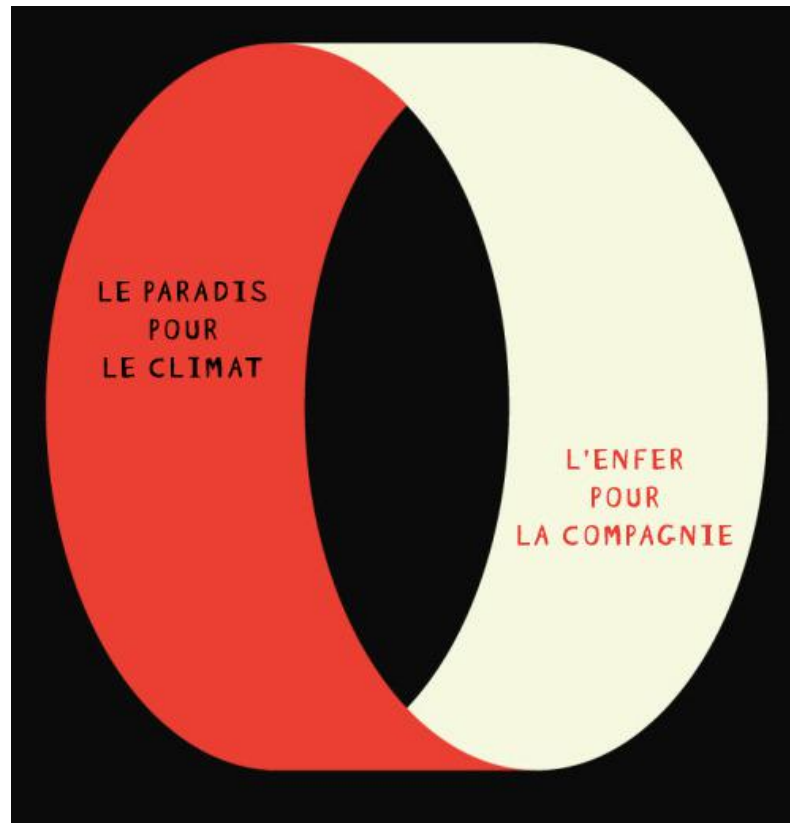
C'est ça le père obscène ou le père symbolique que l'on retrouve très régulièrement dans les films américains et pas seulement dans ceux de David Lynch. Il y a notamment Paul Thomas Anderson, l'essentiel de sa filmographie — *The will be blood* ou *The Master* — est consacré à cette figure du père. Ou alors dans *Magnolia* aussi où Tom Cruise joue peut-être son meilleur rôle: il tient une espèce de salon phallocrate où le mot d'ordre est:

« Respect the Cock »



*Et on comprend que c'est par rapport au fait qu'il soit privé de phallus par un père obscène qui occupe tous les espaces de la jouissance comme ce Dick Laurent dans *Lost Highway*.*

Ce qui est remarquable dans *Lost Highway*,
c'est que le film est construit
exactement comme une bande de Moebuis.



Toute la première partie du film où on est dans la réalité va trouver son contrepoint dans la seconde partie qui est justement le fantasme lui-même. C'est-à-dire comment Fred se raconte lui-même l'histoire.

Et là, il faut se placer dans *une perspective strictement freudienne* comme le fait Lacan — et comme le fait Lynch aussi parce que c'est exactement le même principe que dans *Mulholland Drive*, le film qui suit *Lost Highway*. — et considérer que quand vous vous endormez :

Le sommeil est une forme de petite mort

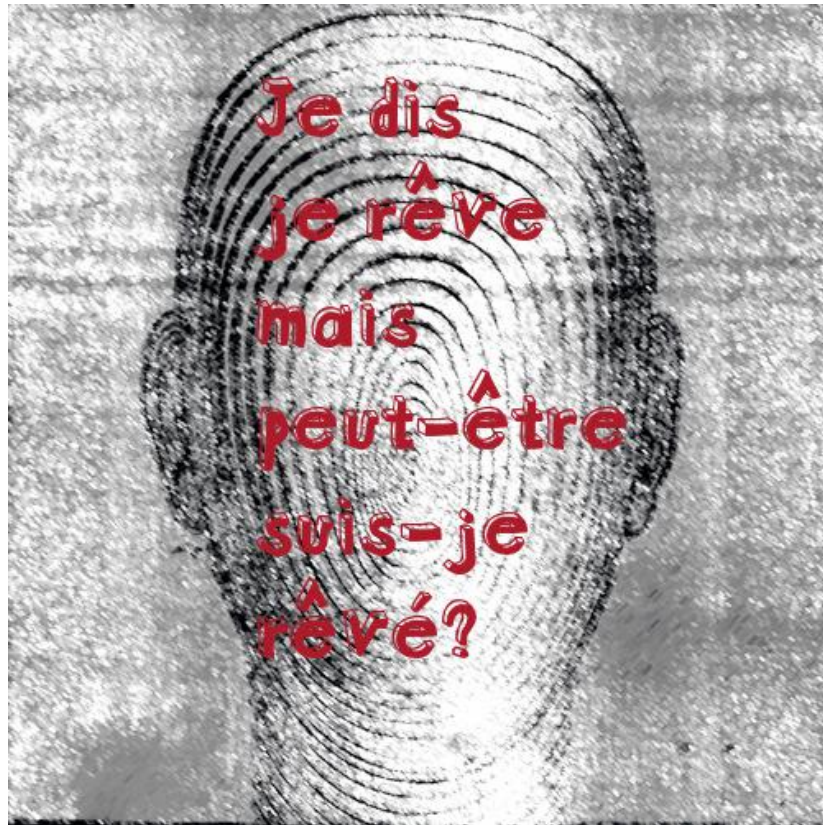


Il y a un court moment juste avant l'endormissement où vous assistez à une sorte d'hyper condensation et d'hyper déplacement de tous les éléments qui viennent s'articuler cette fois sans la dimension temporelle chronologique; ce qui fait que les éléments se condensent et se déplacent exactement comme dans un rêve.

⇒ Dans *Mulholland Drive* par exemple, ce qu'il se passe c'est qu'on assiste à cela **au moment de sa mort**. C'est comme si c'était toute sa vie qui se résumait dans ce film qui est **une condensation-déplacement** des événements qui se sont passés dans sa vie. Et comment elle aurait aimé que ça se passe, et comment ça s'est passé réellement.

⇒ De la même manière, dans *Lost Highway*, vous avez ce **passage à l'acte psychotique** — où il tue sa femme — qui *aura* révélé **la schizophrénie** qui était en lui et qui se sera manifestée.

Pour sortir de la crise psychotique
il met en scène dans un univers psychique
uniquement par le mode des représentations
comment il se représente la chose.



On a affaire à **deux dédoublements** dans *Lost Highway* :

⇒ **Le dédoublement du héros principal** — Fred devenu Pete — qui change à la fois de physique — ce n'est plus le même acteur, ce n'est plus le même personnage —, mais il change aussi d'histoire.

⇒ Et vous avez **le dédoublement du double** où c'est juste un changement de teinte de cheveux entre Renée et Alice.

Elles n'ont pas tout à fait le même genre de **domination**. Alice est plus dominatrice que Renée, mais elles ont toutes les deux, comme dans l'histoire des films noirs quelque chose de :

La femme fatale dans le cinéma américain



Ce « film noir » est une appellation française, mais concerne essentiellement les films américains.

Dans les films noirs, la femme fatale va venir et complètement déconstruire, déstructurer l'ensemble de la société et ses héros, par sa seule présence et son hystérie non contrôlable.

Mais dans les films noirs des années 30 ou 40 jusqu'au moment où le code Hayes était encore en vigueur, les réalisateurs étaient sommés de faire en sorte qu'elles soient punies pour ça d'une certaine manière dans le film. Alors qu'après, il n'y a plus aucune censure sur ce plan-là. Le dédoublement montre bien qu'elle va aller jusqu'au bout, justement. Vous allez avoir des tas de réponses entre la première partie de la boucle de Moebius et la seconde et vous avez les mêmes policiers, qui vont faire le lien entre les deux parties du film.

Par exemple, ce qui est remarquable et plein d'humour — quand on sait lire David Lynch — c'est que :

⇒ Dans **la première partie** du film, on sent que le héros quand les policiers viennent, sait que les policiers se doutent qu'il n'arrive pas à satisfaire cette femme, quelque part, qu'ils doivent se moquer de lui et le dénigrer ;

⇒ Et dans **la deuxième partie** du film quand il revient sous son apparence jeune et qu'il donne rendez-vous à Alice, les flics se font d'un air complice une remarque qui dit « *ce type là voit plus de chattes qu'une cuvette de chiotte* », pour bien compenser. On voit que ce message est adressé à ceux qui portent un jugement sur son identité.



C'est ça qui est remarquable : d'un côté à l'autre de la bande de Moebius, vous avez exactement les mêmes éléments, mais qui sont tous déplacés pour permettre au héros de continuer à vivre par la création de cet espace psychique dans lequel il raconte de nouveau l'histoire, mais de la manière justement qui lui permet de ne pas sombrer dans le néant et de ne pas mourir.

Ce qui fait écho à la première image où il n'arrive pas à la satisfaire et où on voit ce ralenti de David Lynch de la main qui lui caresse l'épaule, c'est la deuxième partie du film au

moment où dans le désert Pete va « baiser » Alice. À un moment, elle se tourne au ralenti et elle dit :

« You'll never have me »



Tu ne m'auras jamais. Voilà. Et c'est l'écho de cette impossibilité de l'avoir dans la première partie. Justement, ce que veut dire :

Il n'y a pas de rapport sexuel

Ce n'est pas qu'il ne peut pas y avoir du sexe. Ça veut dire que l'homme et la femme ne sont pas complémentaires. L'impossibilité du rapport sexuel est déjà inhérent à chacun en tant qu'homme ou que femme, l'autre sexe n'est pas assez loin.

Ça veut dire que nous sommes tous en tant que masculin trop féminins et les femmes en tant que féminin, trop masculines. **L'impossibilité est déjà inhérente** : c'est l'écart entre le féminin et le masculin qui ne peut pas être dit, ce en quoi il est de l'ordre du Réel; c'est-à-dire qu'il ne peut jamais être condensé, exprimé, dit, de façon symbolique lors d'une **séquence symbolique**. C'est quelque chose qui ne peut pas être dit, c'est un écart indicible. C'est comme un trou où il manque les mots, où il manque les représentations. On ne

peut pas le dire. Cet écart qui est une forme d'antagonisme va se retrouver aussi dans le fait que dès que l'on est en position de **sujet** — c'est à dire dans le langage — on est plus en position d'**objet** : *dès qu'on regarde une femme comme un objet sexuel, on la considère comme un objet*. Mais si soi-même on est sujet :

on ne peut pas avoir
une dialectique intersubjective
avec un objet



Et donc chaque fois, le rapport sexuel échoue dans le sens où on ne peut pas le rapporter. C'est-à-dire qu'on ne peut rien en dire.

D'un autre côté, la rencontre sur le plan sexuel, l'intimité, la puissance qui peut se dégager au moment purement sexuel est tellement forte que Lacan la considère comme

Réel. C'est quelque chose de traumatique qui ne peut jamais être exprimé totalement sous la forme de mots.

Donc, manifestement, ce « *il n'y a pas de rapport sexuel* » se trouve dans ce film à deux endroits : la femme qui échappe en tant qu'objet de désir masculin ; et « *you'll never have me* », tu ne m'auras jamais. À ce moment-là, elle disparaît dans la cabane et apparaît cette fameuse figure dont on a parlé au début, cet homme mystère qui est d'un certain point de vue assimilable au :

Surmoi



Dans la psychanalyse, les **modes identificatoires** sont essentiellement au nombre de deux : **moi idéal** et **idéal du moi**.

⇨ Le **Moi idéal**: c'est à qui je veux ressembler, en quelque sorte ; c'est-à-dire me mettre dans une conformité avec celui que j'aime ou que j'admire. C'est une base enfantine où on veut être Zorro, ou Bruce Lee, ou Peter Pan. Ça, c'est **l'Imaginaire** ;

⇨ De l'autre côté, l'**idéal du moi** qui est **Symbolique**, c'est comment je dois me comporter, comment je dois être. Dès

qu'on est dans l'être, on est dans l'identification puisque comme sujet on est assujetti, mais dès qu'on veut être on est dans une identification : *comment je dois être pour être aimé de celui dont je veux être aimé ?* Là, on est dans l'idéal du moi. Ce n'est pas une identification trait à trait, c'est plutôt intérieur, une manière d'être qui me permet de penser que comme ça, l'image que je me fais de celui de qui je veux être aimé, serait satisfait de moi et m'aimerait comme ça.

⇔ Ces deux versants de l'identification ne couvrent pas tout le spectre bien sûr, parce qu'il reste au milieu — Imaginaire, Symbolique, Réel — le Réel qui est **le Surmoi**.

Le surmoi c'est l'intégration des lois qui sont liées à la parole et qui régissent aussi ces modes d'identification là qui ne peuvent jamais être comblés.

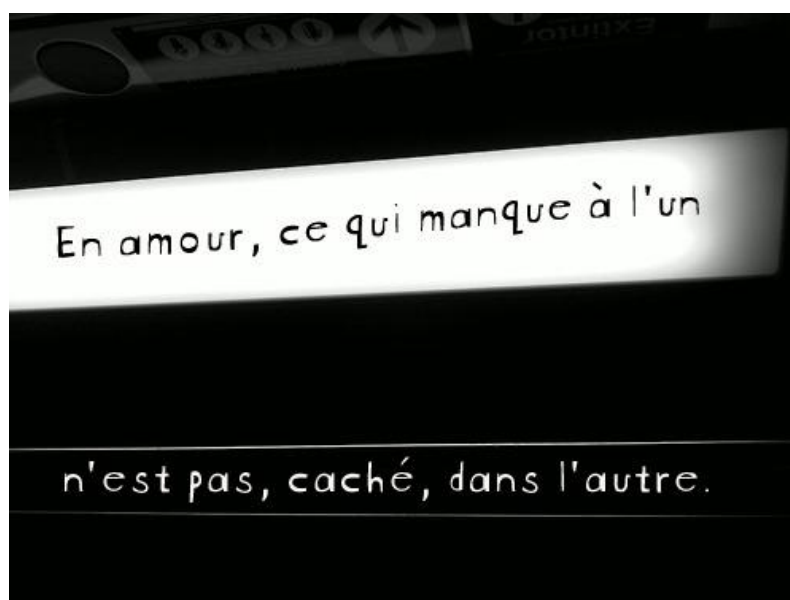
C'est pour ça que **le Surmoi a deux faces** :

⇔ **Il est extrêmement effrayant comme dans la première partie du film** où vous avez ce personnage là extrêmement inquiétant qui apparemment est doté d'ubiquité. Il dit lors de la fête : *« je ne viens que quand on m'appelle, je ne m'invite pas comme ça »*. Quelque part, il est là parce que justement, il y a une porte ouverte pour qu'il soit là ;

⇔ **Et dans la deuxième partie du film, par contre, le même personnage va aider Pete à tuer Dick Laurent.** Il l'assiste dans le fait qu'il tue. Redevenu à ce moment-là dans la réalité Fred — dans ce passage où Pete redevient Fred —, son Surmoi l'aide à tuer Dick Laurent.

Et donc, c'est le film est construit sur une boucle puisque la première parole du film c'est « *Dick Laurent is dead* » et la dernière parole du film c'est « *Dick Laurent is dead* ». Mais cette boucle, au lieu d'être un simple cercle fermé comme ça, c'est **un cercle moebien**. On est passé d'un côté à l'autre de la bande de Moebius sans jamais quitter le même côté de la bande. Ce qui caractérise la bande de Moebius c'est que :

**Le manque d'un côté et l'excès de l'autre
ne peuvent jamais se combler**



Le manque et l'excès n'appartiennent pas au même espace : le manque n'est que l'envers de l'excès. Ils ne peuvent jamais se combler, c'est le sujet qui se place lui-même d'un côté ou de l'autre.

Ce en quoi ce film de David Lynch est absolument remarquable de l'illustration de la théorie psychanalytique et notamment l'approche lacanienne. Tout y est, jusqu'au Réel du détail. Par exemple, quand c'est la voix d'Alice qui parle

au téléphone, on voit juste sa bouche en très gros plan et ça a :

Un effet de Réel
de déconstruction de la réalité



Pour revenir sur cette phrase de Lacan « s'il y a fantasme, c'est au sens le plus rigoureux d'institution d'un Réel qui couvre la vérité », si je dis qu'elle nous prend à revers, cette phrase, c'est plutôt parce qu'on a l'habitude d'entendre que c'est le fantasme qui vient boucher le trou du Réel impossible à supporter. Et comme ce fantasme est une fiction, il a aussi une structure de vérité.

Alors que là, ce que dit Lacan, c'est que le fantasme institue le Réel qui couvre la vérité. Voilà en quoi le cinéma — le bon cinéma s'entend — celui de de David Lynch ou l'art de manière plus large, nous amène au bord du Réel. Voilà qui est susceptible de provoquer des effets de sujet. Voilà ce qui est vraiment à proprement parler subversif.

Quand ça devient Réel la réalité s'effondre

Dès qu'il y a une **irruption du Réel** — par exemple si d'un seul coup je me mets à sortir le 45 de Dick Laurent et à tirer —, *l'effet que ça produit fait que toute la réalité va*

disparaître. Ça, c'est ce en quoi le Réel en tant qu'irruption déconstruit la réalité qui elle-même est fantasmatique.

Alors, vous voyez qu'entre la réalité, le fantasme et le Réel, une illustration comme ce film de David Lynch permet d'approcher des concepts qui sont assez difficiles d'accès. Là, avec cette illustration on commence à comprendre un peu :

Le peu de réalité qui est la nôtre

Si on est aussi soumis à des jouissances ruineuses qui sont des formes d'identification massive, si on arrive aussi peu à se tenir nous-mêmes juste sur le registre de n'être rien d'autre que ce « je » qui parle et qui ne peut jamais être totalement cerné ; c'est parce que nous craignons que notre réalité s'effondre brutalement.

Ce qui donne justement **les symptômes** les plus divers : des symptômes les plus directs comme le malaise vagal par exemple à toute sorte de symptômes. C'est cette peur de disparaître parce que nous sommes conscients — pas conscients, ce n'est peut-être pas le mot, il y a beaucoup d'inconscient justement, bien que le conscient ne soit pas le contraire de l'inconscient.

L'inconscient est un savoir sans sujet donc nous savons que nous avons très peu de consistance ontologique.

**Nous ne sommes rien d'autre qu'un vide
dans la chaîne des signifiants**

Et nos identifications nous poussent à nous mettre dans des situations justement de jouissance ruineuse notamment par le symptôme, que ce soit les symptômes physiques ou autres, c'est toujours une tentative d'échapper à cette angoisse que nous ayons de ne pas exister suffisamment.

D'ailleurs, dans *1984* d'Orwell, quand Smith demande à un moment à son geôlier « est-ce que *Big Brother* existe vraiment ? », il s'entend répondre :

C'est toi qui n'existes pas

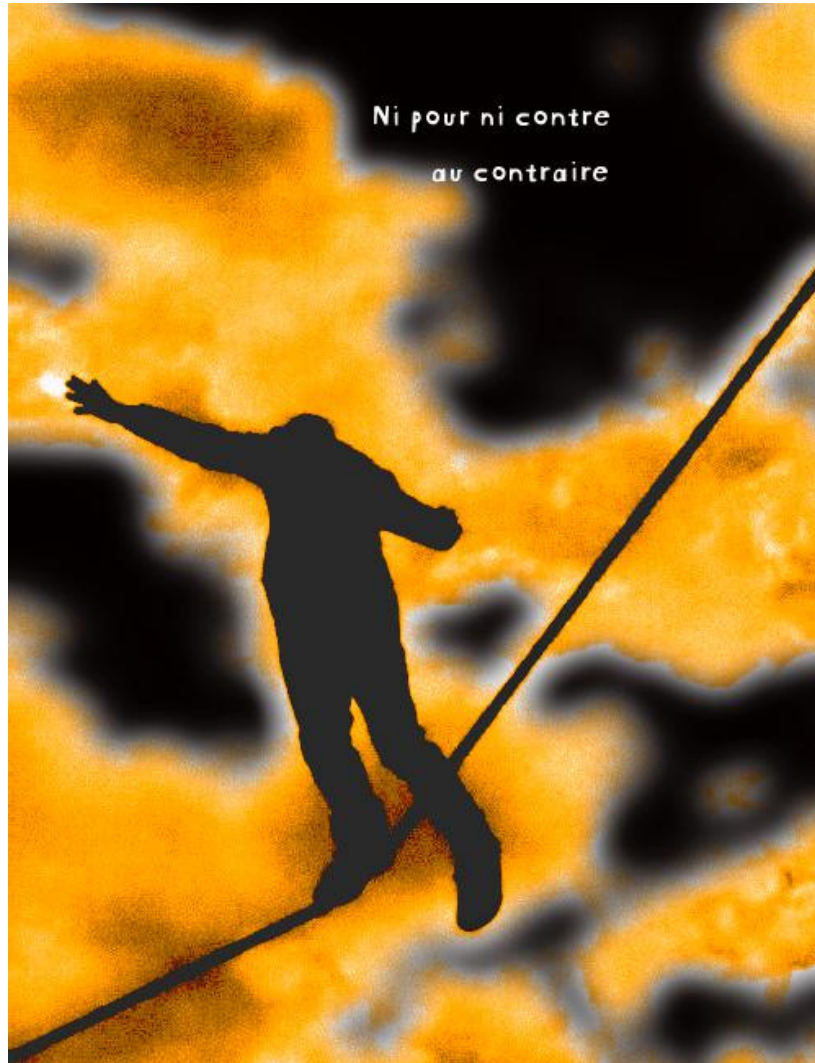


Et en fait, il a raison. En tant que sujet, je n'existe pas.

C'est une chose de le dire, mais de pouvoir le dire avec assez de présence malgré tout au monde — *le sujet est une présence négative* — c'est ce qui justement permet de se tenir sur le fil sur lequel David Lynch se tient. Et quand *il ne prend pas parti*, mais qu'il montre juste **l'espace psychique** dans lequel nous nous promenons, il est absolument

remarquable. Absolument remarquable parce qu'il représente vraiment :

L'art moderne



On va différencier — puisque j'enseigne aussi dans une école sur l'image — **l'art classique** et **l'art moderne** :

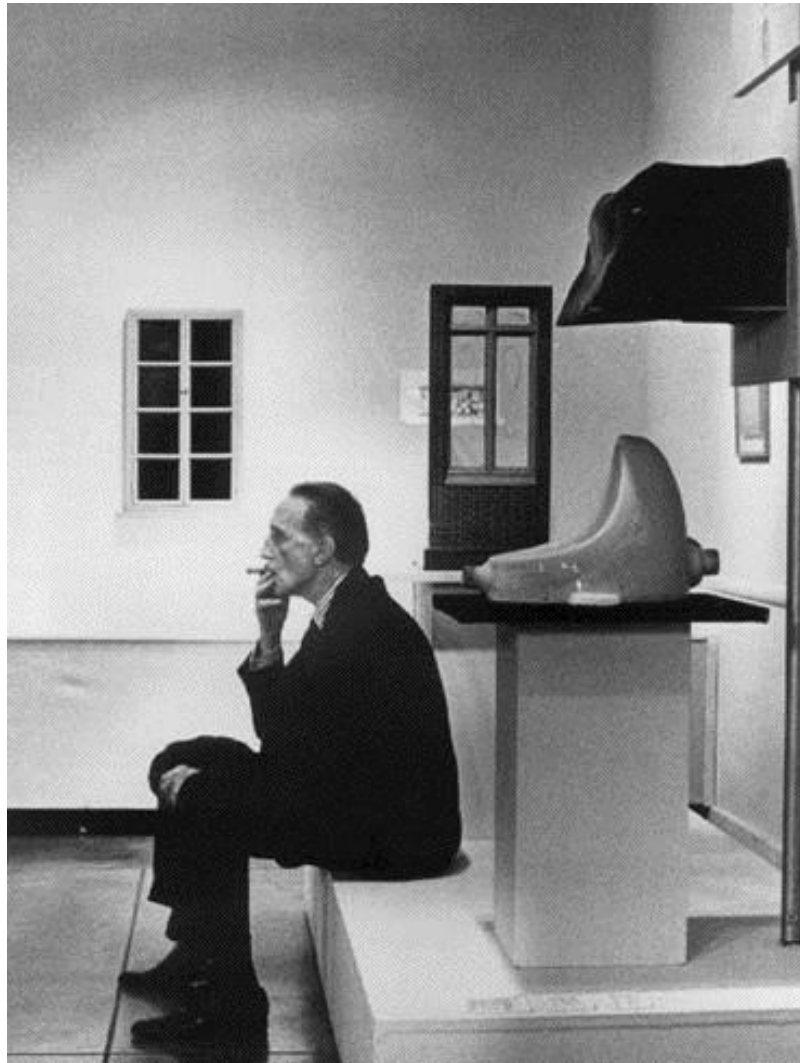
⇨ Dans **l'art classique**, vous avez une image qui est cadrée et cette image représente une sorte d'idéal à atteindre et elle a une forme de présence. Il ne faut pas considérer l'art comme autre chose que :

L'apparition d'une apparition



C'est pour ça que Marcel Duchamp est le plus grand artiste de tous les temps. Il a découvert que l'art n'était rien d'autre que l'apparition elle-même en tant qu'elle apparaît : l'apparition d'une apparition. Ça l'a amené dans son travail artistique jusqu'à cette extravagance délicieuse et magnifique de faire entrer un urinoir — y'a pas plus moche qu'un urinoir, plus stupide qu'un urinoir dans un musée —, mais en 1914 il a réussi ce coup de force de faire installer comme une œuvre d'art un urinoir qu'il a appelé :

Fontaine



Un urinoir comme manifeste de l'apparition d'une apparition.

C'est ce à quoi on n'arrive pas à se confronter. C'est que chaque apparition, c'est de l'art.

mais pour être dans l'apparition,
il ne faut plus dans la réalité

La réalité, on peut lui donner le statut d'apparition si on la cadre et donc dès qu'on la cadre on lui donne un autre

statut qui refoule ce qu'il y a autour du cadre. Et donc ce qu'il y a dans le cadre prend plus de présence.



Donc l'apparition et cette présence-là étaient tout le propos de l'art ancien d'amener à une forme de perfection. Vous allez voir une toile de Vermeer ou vous imaginez tout simplement nos ancêtres arrivant traversant la forêt et d'un coup, tombant sur la cathédrale de Notre Dame, en 1100: c'est une pure apparition. Il y a quelque chose qui apparaît vraiment en tant qu'apparition et là on est vraiment dans la notion d'art. Et tout ce qui est l'art ancien, c'est d'arriver avec une image à faire valoir, une sorte d'idéal esthétique, mais entre l'esthétique, l'éthique et le religieux, il y a des

ponts qui s'accomplissent de manière inconsciente juste dans la vision de l'œuvre d'art;

⇒ À partir de cette bascule que l'on situe avec **l'effondrement de l'art figuratif** après *L'origine du monde* de Courbet (1866), où — c'est sa thèse en quelque sorte, mais s'il n'en est pas conscient c'est ce qu'il faut — si tout ce qui avait été représenté jusqu'à maintenant, toutes les représentations du monde, ne l'étaient que parce qu'elles occultaient de montrer ça. C'est à dire **un sexe féminin** en gros plan qu'il a appelé *L'origine du monde* : « en vérité, tout ça, c'est pour éviter de montrer ça, eh bien moi, je vous le montre. »

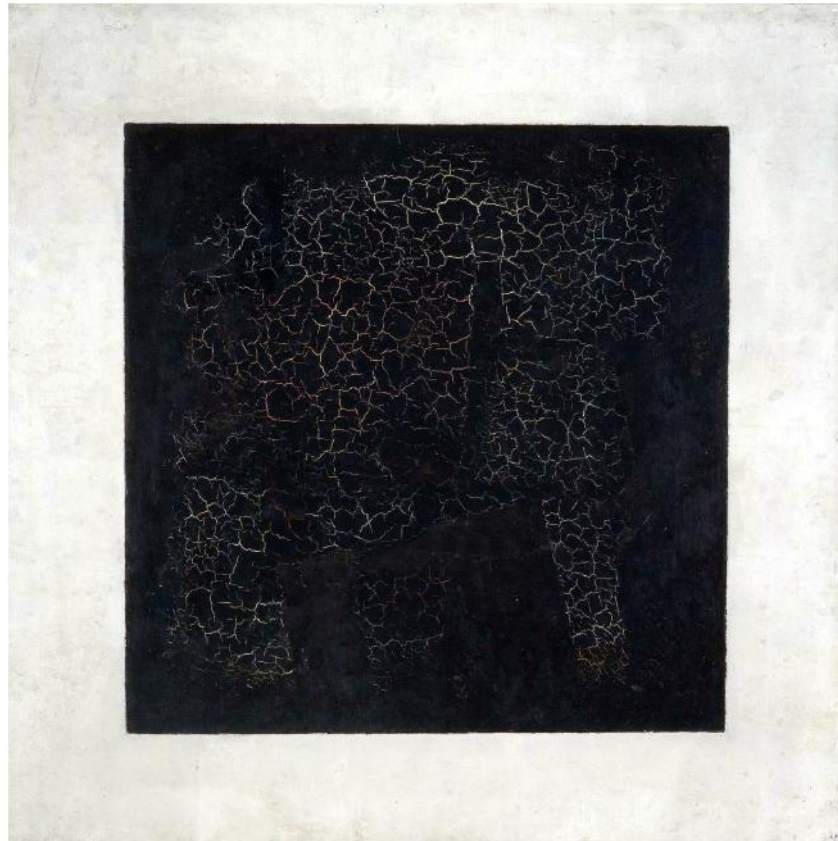
À ce moment-là, toute la figuration s'effondre



Tout ça pour ça, comme dirait l'autre, mais à quoi bon ? Et simultanément Kasimir Malevitch, peint *Carré noir sur fond blanc* (1915).

Ce qu'il montre c'est que ce qui compte dans l'œuvre d'art, ce n'est pas ce qui est représenté, ni avec quelle minutie, quel génie la représentation de l'image s'est faite, mais :

La place que l'image occupe



C'est le cadre qui est plus important.

C'est ce que va retenir Marcel Duchamp et en tant que peintre, progressivement, il va faire en sorte d'essayer de faire comprendre que l'art, c'est l'apparition en tant qu'elle est une apparition. Donc pour revenir sur la différence entre l'ancien et le moderne : c'est que le moderne David Lynch, si je l'admire, c'est qu'*il ne prend pas du tout position*. Il montre ça, mais l'image n'est pas là pour être identificatoire à un idéal ou je ne sais quoi.

L'image est renvoyée au spectateur
comme quelque chose qu'il doit intégrer
à partir de quoi, il doit se situer, lui



Qu'est-ce qu'il fait de ces images et comment ça va jouer sur ses propres identifications?

Parce que vous remarquerez que dans le cinéma essentiellement, il y a un rapport très fort sur le mode identificatoire; c'est-à-dire que vous voyez les gens dans la rue marcher, à Paris ou ailleurs et en fait, vous voyez qu'ils s'identifient à des choses qu'ils ont vues au cinéma. Après la saga *Le Parrain* de Coppola, jamais ça n'avait été fait comme ça : en Sicile et partout, tous les pseudo mafieux se sont mis à caresser les chats en mettant leur mâchoire prognathe et en parlant avec une voix éraillée parce que ça leur donnait une image. C'est caricatural, mais c'est ça:

Nous vivons dans un monde où l'image
fonctionne comme un mode identificatoire



*Et vous avez dans le cinéma, à mon avis, l'art le plus abouti
et le plus subversif qui soit. Quand il est bien fait, bien sûr.*

Et ce en quoi j'ai une position qui peut paraître un peu anti-progressiste — ce qui ne me gêne pas —, c'est que je n'aime pas les séries et je ne supporte pas les jeux vidéo et pour cette raison-là précise que je viens de vous citer, c'est-à-dire à cause du **cadrage** et des **effets de sujet** que peut avoir l'art. Je vais essayer d'expliquer ça simplement. J'ai appris récemment que *Psychose* d'Hitchcock avait fait aussi l'objet d'une série. Ce n'est pas la même chose quand c'est un film ou une série :

⇒ Pour le **Film**, la notion de **cadre** sur le plan cinématographique est extrêmement cruciale parce que le cadre c'est une **limite**. Pour le cinéma, comme pour l'image, c'est une limite **spatiale**, mais pour l'image en mouvement qu'est le cinéma, l'image-temps, le cadre est aussi **temporel**. Combien de temps va durer le plan et à quelle vitesse va la caméra ? Par exemple, j'ai la fille d'un de mes meilleurs amis, Michel Galvin, qui a vu *Lost Highway*, elle était tellement impressionnée par le film qu'elle a dit : « *J'essaye de ne pas me déplacer dans l'appartement à la même vitesse que la caméra de David Lynch* ». Elle a compris qu'elle était prise dans un espace narratif:

Un espace psychique narratif

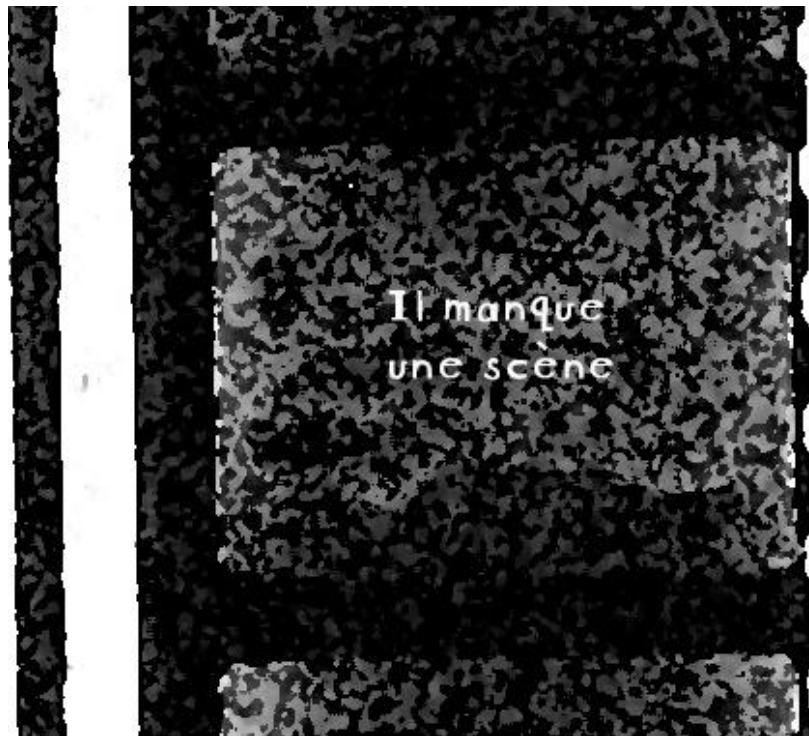


Quand il y a un cadre, il y a quelque chose à voir.

Donc que ce soit du côté de l'art ancien ou de l'art classique et de l'art moderne, il y a une notion de cadre parce qu'il y a une limite.

⇒ **Série** : S'il n'y a plus de limite, c'est différé à l'infini. Une série, par exemple, on peut faire 12 épisodes, 24, 36 jusqu'à l'infini et on ne s'arrête jamais. Exactement comme pour les jeux vidéo. On commence, on explore tel truc, puis tel autre, puis tel autre, donc il n'y a pas d'**effet de coupure**.

Or le Réel,
c'est la coupure



Le plan s'arrête et vous laissez avec ça. Qu'est-ce que tu fais de ça ? Dans le cinéma, vous avez ça. Quand il est bien fait, vous avez justement des effets de sujet massifs. Quand j'ai vu *Lost Highway* ou *Mulholland Drive*, il me fallait au moins une semaine voire dix jours pour me remettre de ça. Je ne pouvais pas arrêter d'y penser. Je savais qu'il y avait quelque

chose de l'ordre de la vérité là-dedans de ce Réel auquel essaye de toucher tout le temps la vérité ; je n'arrivais pas à le comprendre — disons, moi bien qu'aujourd'hui —, mais en tout cas, ça avait :

des effets de sujet

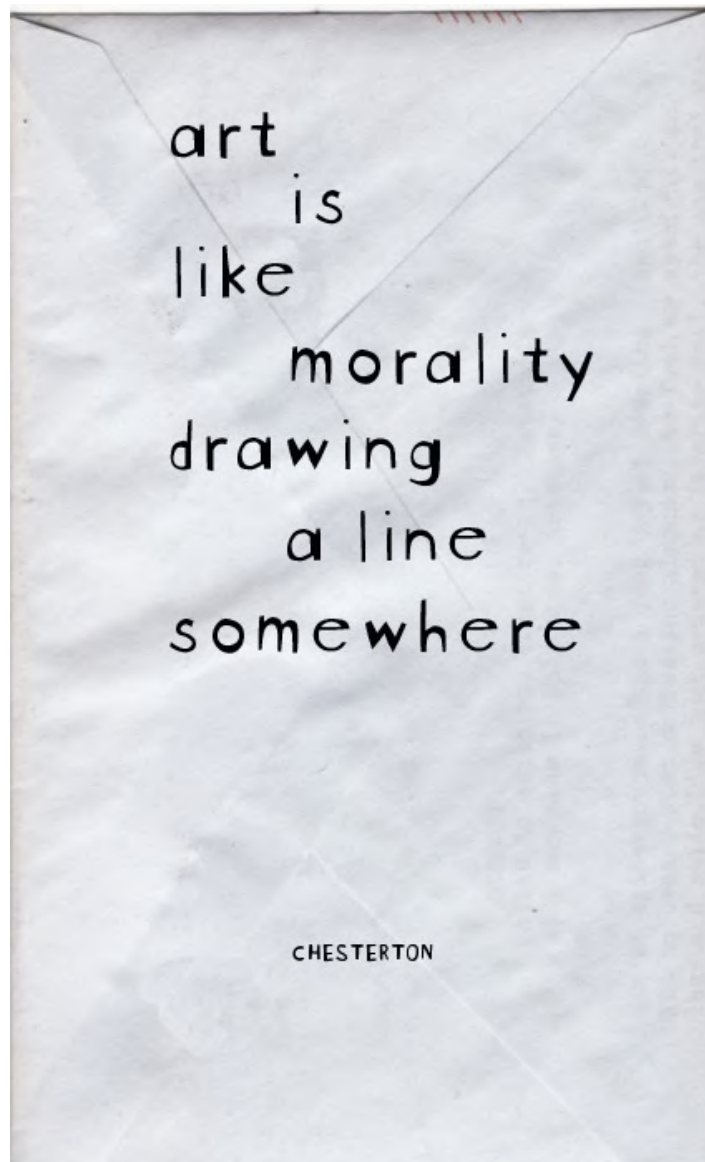


Ça changeait ma perception du monde.

Or, quand vous êtes dans le pur divertissement de voir des séries pour vous distraire ou de jouer aux jeux vidéo, il n'y a pas d'effet de sujet parce qu'il n'y a pas de cadre. Il manque quelque chose à l'image, c'est une limite qui renvoie à celui qui la reçoit; puisque depuis la bascule dans l'art moderne ce

n'est plus l'image qui est de l'ordre cette fois de convoquer à une identification selon les principes du moi idéal ou de l'idéal du moi, mais c'est plutôt quelque chose qui vient comme questionner votre Surmoi, comme dans David Lynch. Donc là vous avez :

La fonction de l'art
en tant qu'apparition d'une apparition,
mais qui a sa vertu aussi éthico-morale



Comment je me positionne vis-à-vis de ça ? Je ne peux pas me mentir, évidemment.

Quand j'éprouve une certaine **jouissance** au cinéma et pour ça Hitchcock est quand même le maître de tous : ah oui ! vous voulez que le héros se sauve ? Eh bien, vous allez éprouver la **culpabilité** des choses qui se passent mal. Dans *Psychose* par exemple, les trois scènes majeures font que vous êtes pris vous-même dans le film, vous ne pouvez pas être étranger à ce qui se passe à l'écran, vous êtes **partie prenante**. Vous prenez fait et cause pour Norman Bates.



Pourtant, c'est un tueur qui est fou, schizophrène, mais dans **la structure narrative**, Hitchcock vous amène essentiellement trois plans. On est comme dans *Lost Highway* avec une première partie **la réalité** où dans cet hôtel elle rencontre Norman Bates et là, la bascule se fait, on passe de l'autre côté, du côté du **fantasme** au moment où il lui dit :

« Le meilleur ami d'un garçon, c'est sa maman »

Là on est passé du côté du **fantasme**. Ensuite, elle sort et le plan de caméra qui montre la maison de la mère à côté de

l'hôtel Bates dure un peu trop longtemps et il y a un léger mouvement qui fait que la caméra change de sens en quelque sorte. Au lieu d'être un plan objectif, ça devient *la maison qui vous regarde*. Là, on voit :

**La notion de regard
en psychanalyse lacanienne**



Il n'y a pas besoin qu'il y ait un corps et des yeux, c'est une maison qui vous regarde ou un arbre qui vous regarde.

La notion de regard mise à jour par Lacan est cette dissociation entre :

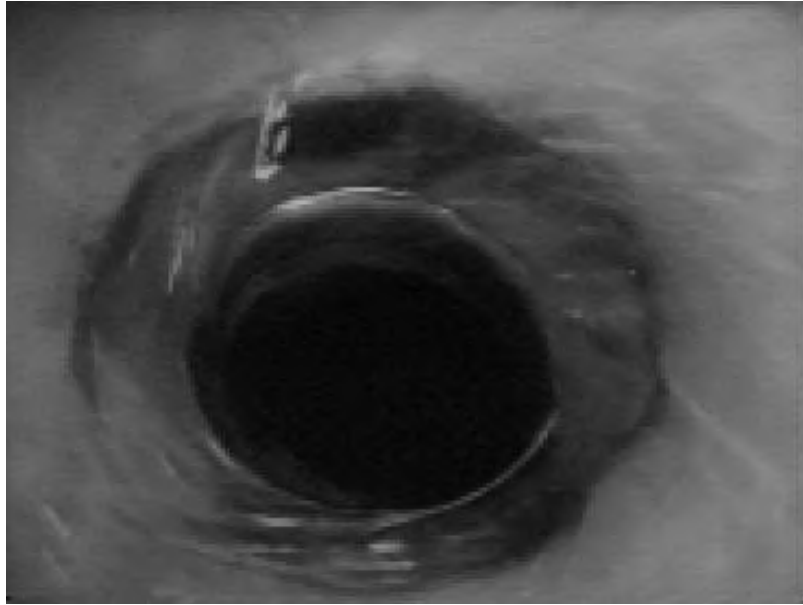
⇨ *la vision du côté du sujet ;*

⇨ *et le regard du côté de l'objet.*

Elle est très très présente chez Hitchcock. Donc là, il vous inclut dans le film, il vous dit attention, vous êtes regardé.

Et ensuite, il y a :

La scène de la douche



Vous vous rendez compte ? Ça dure neuf minutes quand même. Vous assistez à la scène de quelqu'un en train de nettoyer une baignoire et vous aidez le protagoniste à bien nettoyer partout selon **un principe moral** qu'il faut bien faire les choses : la baignoire doit être bien nettoyée, il y a encore un peu de sang... Tout doit être bien propre et ***vous y participez*** et il vous porte le coup final quand la voiture va disparaître dans l'étang: elle avance et s'arrête au milieu.



Et là, vous vous surprenez malgré vous, à pousser psychiquement pour que la voiture disparaisse. Ça veut dire que vous êtes totalement complice de Norman Gates et vous êtes totalement intégré dans le film.

Ce en quoi effectivement le cinéma est un art majeur aujourd'hui — et c'est vrai massivement dominé par des productions commerciales et insipides et insignifiantes — mais, malgré tout, il y a toujours de temps en temps, à la fois dans le cinéma d'art et d'essai, mais aussi dans certaines grosses productions des films remarquables qui sortent et qui justement remplissent leur **fonction**, c'est-à-dire :

Aide à vivre tout simplement



Je ne sais pas si vous avez vu *Beautiful* de Alejandro González Iñárritu, par exemple. C'est un film très très dur, mais quand vous sortez de là, vous êtes comme après un opéra de Wagner.

Vous appréciez d'être en vie et que la vie soit quelque chose qui se termine. C'est un éloge de la finitude et ça aide à s'incarner, ça aide à vivre, contrairement à tous les discours lénifiants sur la bêtise de l'encensement de la réalité et de la réalité augmentée ; là, vous êtes au contraire dans les possibilités éthiques qui sont les vôtres par la rencontre d'une œuvre d'art.

Voilà ce que la psychanalyse lacanienne en tout cas permet d'illustrer. Parce que c'est exactement la même chose dans une cure, ce qui va se passer, c'est une forme de *dessaisissement d'un certain nombre de signifiants superflus surdéterminant ce qui vous arrive* :

**Il n'y a pas de réalité
qui ne soit sous-tendue par un discours**



Ce n'est pas une échappatoire à la responsabilité, au contraire.

La responsabilité n'en est que plus grande



C'est la mauvaise lecture de Freud qui fait croire qu'étant parlé et dominé par les signifiants, je ne suis pas responsable. C'est le contraire !

La seule chose qui me définit en tant que sujet, c'est de prendre la responsabilité de ce dont je n'ai pas la responsabilité. C'est même la définition de la maturité.

Aujourd'hui comme on est dans un monde totalement immature et irresponsable où la plupart des valeurs sont celles de l'immaturité et de l'irresponsabilité, vous avez des gens de cinquante ans qui jouent aux Pokemon. Vous n'avez qu'à voir tout ce qui se passe autour de vous : personne n'est responsable, c'est absolument l'inverse. C'est pour ça que le **Discours Analytique** reste dans son essence effrayant pour la

plupart des gens parce que la responsabilité est absolue est radicale.

Tu es responsable de ce dont tu n'es pas responsable a priori. La limite entre toi et le monde n'est pas extérieure à toi même comme le montre David Lynch, c'est une fine membrane. Et Lynch montre la membrane et la manière dont la membrane fonctionne d'un côté ou de l'autre. Cette membrane est intérieure : la différence — comme la différence sexuelle — est déjà intériorisée par l'Autre en tant que langage qui nous colonise et qui nous ravage. Nous sommes déjà ravagés par le langage et la responsabilité effectivement est absolue.

Épilogue

La structure de la négation de la négation hégélienne qui comme chacun sait ne revient jamais à l'affirmation première se retrouve dans « la perte de la perte » : la perte de la perte n'est pas la perte de quelque chose, mais la place même où « quelque chose » peut avoir lieu, signalant le moment où la place vide est reconnu comme préexistant à l'objet qui vient l'occuper. Et si la perte simple ouvre l'espace à l'arrivée d'un nouvel objet, seule la perte de la perte clôt définitivement l'espace symptomatique en permettant au sujet de son confronter puis de s'identifier à son propre vide constitutif.

Le statut de l'objet en psychanalyse est de toujours avoir été déjà perdu. Et lorsque j'en arrive à la perte de la perte, ce que j'aurai perdu — et qui ne m'a jamais appartenu — je m'en serai enfin libéré.

En psychanalyse ce que tu perds non seulement tu ne l'as jamais eu, mais tu ne peux ni ne pourras jamais l'avoir, ce qui est précisément libérateur.
