



Chroniques de cinéma

DANS **LE DIVAN FAMILIAL 2002/2 N° 9**, PAGES 157 À 165
ÉDITIONS **IN PRESS**

ISSN 1292-668X

ISBN 9782912404930

DOI 10.3917/difa.009.0157

Date de mise en ligne : 02/04/2012

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-le-divan-familial-2002-2-page-157?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour In Press.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Chroniques de cinéma

La ciénaga

un film de Lucrecia Martel

Dans ce premier film et « coup de maître » Lucrecia Martel nous livre une réflexion d'une profondeur et d'une extension inhabituelles sur un thème qui ne peut nous laisser indifférents, celui de la famille. Les implications politiques de l'évolution familiale décrite – nous sommes en Argentine – sont loin d'être négligées ; elles sont évoquées subtilement par divers détails du scénario tout en planant en permanence par le biais de cette métaphore de l'état du pays qu'est précisément celui de la famille.

Une maison de vacances vaste mais négligée, installée loin de tout dans une zone de marécages, abrite pour l'été une famille nombreuse aux contours un peu flous. Les cousins vont et viennent, Carnaval approche, excitation et torpeur règnent et coexistent sans paix. L'atmosphère générale est à la déglingue : la maison est en désordre, l'hygiène est approximative dans une homogène continuité qui va des corps aux vêtements, aux murs, aux sols. Les lieux extérieurs, aperçus en brefs fragments de ville ou de jungle, suent le danger.

Tout part à vau-l'eau dans cette ambiance glauque, morbide, saturée en humidité par l'omniprésence d'une eau qui stagne, imprègne, coule ou jaillit. À l'intérieur de la famille, les parents boivent et s'engluent dans leurs obsessions

scandées de ritournelles, sans plus de capacité d'attention à l'endroit de leur progéniture. Les enfants sont les seuls dépositaires d'un reste de bon sens ; ils guident leurs parents qui s'en remettent à eux. Ainsi le petit garçon blessé indique-t-il lui-même au médecin que ses vaccinations sont à jour. Face à son père qui la somme de prendre la voiture pour faire une course, puis lui reproche de ne pas avoir son permis de conduire, l'adolescente est amenée à protester : « Mais j'ai quinze ans ! »

Dans ce lieu clos, les membres de la famille sont difficiles à dénombrer, ils se confondent en partie avec les domestiques, une copine se confond dans la fratrie, les parents de celle-ci sont confondus. Dans un temps qui semble arrêté, l'apathie est générale, les corps sont affalés, ils se touchent parfois, mais sans érotisme. D'autres fois ils se heurtent, se cognent, s'entremêlent en de violentes empoignades dont la nature et la raison restent indécidables.

La vacuité des « vacances » serait totale si les accidents corporels ne les ponctuait. Dès les premières minutes survient l'accident inaugural : la mère ivre se blesse en tombant sur son verre, dont les brisures vont endommager son décolleté. Altérée dans ses attributs esthétiques, elle est désormais hantée par la menace de répéter le destin de sa propre mère, confinée au lit durant des années avant sa mort, en ce lieu même. Ce sont les traumatismes, leur survenue

ou leur rappel qui organisent le temps familial.

L'angoisse de mort infiltre chaque instant à travers de multiples évocations limitrophes : l'ivresse, le sommeil, la respiration, son absence et les jeux qu'elle suscite. L'angoisse de mort s'allie à l'angoisse de dévoration dans un conte dont la cruauté et la charge symbolique sont intenses et que l'on voit placidement raconté par une fillette au bord de la piscine d'eau corrompue, épice de séismes familiaux : Un petit chien arrive dans une famille, venant d'on ne sait où. L'enfant le soigne, le lave, le nourrit ; le lendemain il découvre que ses animaux favoris ont été dévorés par la bête, en vérité un « rat africain » possédant une double rangée de dents. Cet animal fantastique est le vecteur des fantasmes qui parcourent cette famille sur les dangers venus de l'extérieur et notamment sur les étrangers dont la duplicité est à redouter. Le racisme omniprésent envers « les indiens » est indiqué, non sans humour de la part de l'auteur, à travers la description de leur vie que fait l'un des ados, description qui pourrait s'appliquer trait pour trait à sa propre famille. La monstruosité attribuée au plus jeune enfant (« le rat »), porteur d'une dent surnuméraire, est en rapport avec la curiosité qu'il manifeste à propos de ce qui se passe derrière les murs, avec les doutes qu'il émet sur la solidité de ces derniers.

Y a-t-il une issue à ce marasme ? L'intérêt récurrent de la population comme de la famille pour les apparitions de la Vierge dans la ville ferait espérer un miracle. Mais que peut-on attendre d'une Vierge qui se produit trivialement

près d'un réservoir d'eau miteux au sommet d'un immeuble des plus ordinaires ? Rien ne vient et l'auteur laisse le spectateur construire son propre point de vue. Une chose est certaine : le changement ne peut venir que de la connaissance de l'autre et du monde extérieur. La curiosité du jeune enfant semble à cet égard de bon augure, mais sa quête est risquée...

Lucrecia Martel fait montre d'un savoir-faire qui lui permet, par des voies techniques et esthétiques, de connoter son propos et de se démarquer du discours et des situations mis en œuvre dans cette fiction. Son propos est d'une lucidité cruelle sans tomber dans la dénonciation désespérée.

DOCTEUR ANNE LONCAN

pédopsychiatre, membre de la SFTFP
 CMPP le Go
 17, avenue de-Lattre-de-Tassigny
 81000 Albi



8 Femmes

un film de François Ozon

Huit femmes est le titre sobre d'un film adapté à partir d'une pièce de théâtre, un huis clos féminin réalisé et mis en scène par un homme. Le scénario, adossé au contexte social contemporain, effleure, comme amusé, les interrogations tant sociétales que psychologiques ou philosophiques ambiantes. Très habilement il invite les spectateurs à se pencher sur la problématique de la naissance du féminin, de sa filiation et de sa trans-

mission à l'adolescence, du moins dans son essence fantasmatique. En fouillant cette épreuve avec sa sensibilité, l'homme des arts donne aux hommes dits de sciences une leçon magnifique.

Pour introduire son sujet, F. Ozon flirte avec quelques facilités stylistiques agaçantes, telles que la métaphore du langage des fleurs pour présenter les différentes personnalités féminines (l'agressive, la tendre, la pure) ; ou cinématographiques, dans le choix de son décor : une pauvre petite biche, perdue au cœur de la forêt hivernale, cherche du réconfort auprès d'une maison de maître d'apparence si chaleureuse, occupée par la gent féminine...

Mais voilà qu'on assassine un homme et, contrairement aux apparences, le public n'a été convié à assister ni à un crime en quête d'auteur, ni au déclin de la fonction paternelle. Il n'est pas non plus sollicité pour observer l'inversion des rapports entre le féminin et le masculin, ni même pour visiter la famille comme lieu de fomentation et de gardiennage de secrets transgénérationnels dévastateurs. Non, le spectateur est tout simplement invité à redécouvrir l'avènement de la féminité et par là même à reconsidérer les enseignements de Freud, principalement ceux de ses successeurs, concernant le sort réservé par la fillette à son deuxième objet d'amour.

Pour traiter son propos, l'auteur développe une idée lumineuse, celle de réunir en un *huis à huit* des femmes de générations et de caractères différents qui, émoustillées par la poussée pubertaire des plus jeunes d'entre elles, vont réinterroger le lien qui les unit à l'homme assassiné. Elles vont du même coup

explorer les rapports qu'elles entretiennent mutuellement, tout en chantant les contenus de leur monde interne, à travers des rengaines d'apparence anodines mais explicites. Ici, et ce n'était pas simple, F. Ozon, en imposant à ses personnages un déplacement dans l'espace, réussit à figurer la différence entre l'énonciation faite à partir d'une place occupée socialement et celle effectuée à partir de la scène de l'inconscient. Sans cesse, tout au long du film, ses héroïnes balancent entre interactions et expressions intimistes.

Ainsi la bichette du début s'est-elle muée en jeune fille attifée, en Chaperon Rouge contemporain et est déjà engagée sur le chemin de la quête du féminin. Arrivée au seuil de la maison, sans bobinette ni chevillette, elle lance un téméraire « J'y vais ! » à sa mère invisible, restée au dehors. Si le y du « J'y vais » désigne l'intérieur du gynécée, ce lieu mythique dans lequel toute jeune fille doit pénétrer pour explorer les secrets susceptibles de l'aider à résoudre l'énigme de la jouissance féminine, le ton quant à lui, claqué d'une voix assurée, indique la levée de la censure des scénarios fantasmatiques infantiles organisés autour des objets aimés en famille.

Dans la quête du féminin et l'exploration des combinaisons possibles des choix d'objet sexuel à l'adolescence, la plus jeune des filles rejoint sa sœur en entonnant un tonitruant « Papa, t'es plus dans l'coup ». Le choix de cette chanson signe la relégation du père œdipien opéré par la demoiselle : lors de l'épreuve du féminin ce deuxième objet d'amour est devenu trop encombrant. Ce nécessaire détachement va permettre

à la fille de réparer la trahison faite à la mère, son premier objet d'amour avec lequel il lui faut renouer pour mieux percer les secrets féminins.

Ainsi entre le début et la fin du subterfuge utilisé par l'adolescente pour faire disparaître son objet œdipien, aux derniers mots de la grand-mère qui chante « Il n'y a pas d'amour heureux », se décline toute la gamme des modèles d'identification féminine qui s'offrent à l'adolescente. Tout d'abord, il y a la tante, la vieille fille acariâtre, inhibée sexuellement « qui veut mais ne peut pas ». Envahie par tous ces mots qui font peur quand ils ne font pas rire et qui sont dans trop de films, de chansons et de livres, elle jalouse ses nièces et mobilise l'attention de tous. C'est, par excellence, la figure de la femme névrosée décrite par Freud. La seconde a subi une modification du caractère et a développé la formation d'un complexe de virilité. F. Ozon, lui, la traite en femme libérée qui, à force de vivre libre, à force de vivre sans amour, à force de pratiquer l'amour buissonnier comme un défi, trouve un jour la note douloureuse et finit par rêver d'être apprivoisée... par un homme ou par une femme !

Vient ensuite la sœur aînée, celle qui a été la frêle biche avant de se révéler Chaperon Rouge. Elle est une véritable scansion dans ce défilé de choix d'objets sexuels possibles, naïvement, elle adresse sa plainte amoureuse « Toi, mon amour, mon ami » à n'importe quel homme, pourvu qu'il ne soit pas son père. Cette scansion va permettre à la plus jeune des filles de délaissier ce modèle d'identification pour, avec curiosité, continuer son exploration. Ainsi,

elle rencontre la femme cynique et désabusée, qui se fait du cinéma. Celle qui « Pour ne pas vivre seule » chante qu'on vit avec un chien, avec des roses ou une croix, des filles aiment des filles et des garçons épousent des garçons...

Et puis c'est la rencontre avec la femme perverse, celle décrite par les successeurs de Freud. Elle vit sa vie à pile ou face. Au « service de la famille », elle mène ses amours, dans un certain flou, un coup ça passe, un coup ça casse... Jouir mais ne pas aimer pourrait être sa devise. Cette jeune femme qui joue savamment avec son désir et celui des autres, se présente, au regard de l'adolescente comme une image d'identification beaucoup plus tentante que celle de la tante emberlificotée dans sa névrose obsessionnelle datant d'une autre époque.

Maintenant ce sont la mère et la grand-mère que la jeune fille interroge. Ces figures féminines censées représenter la féminité normale, entendues dans l'intime de leurs désirs, se disent si insatisfaites. L'homme qui les aime est forcément décevant, si décevant qu'il doit disparaître, quitte à être délaissé ou tué... Elles paraissent ternes et insignifiantes aux yeux de la jeune fille jusqu'à ce qu'elles dévoilent leurs désirs refoulés.

Devenir sujet de son inconscient et occuper une position de sujet dans la chaîne des générations nécessite un important travail de subjectivation au moment de l'adolescence. Pour en rendre compte, dans cette mise en scène de F. Ozon, 8 figures féminines et 1 personnage masculin font l'affaire. Les spectateurs, ravis ou agacés par son tra-

vail, sont confrontés à l'importance de la vie fantasmatique lors de l'appropriation de l'identité sexuelle. Cette réussite est probablement à mettre sur le compte de la créativité que permet la libération de la bisexualité psychique qui semble, ici, animer l'auteur.

MARYVONNE BARRABAND

*psychologue, psychanalyste,
membre de la SFTFP*
162, rue Montmartre
75002 Paris



Parle avec elle

un film de Pedro Almodovar

Pedro Almodovar, cinéaste dégagé des carcans sociaux, au gré de ses singulières associations et de ses élaborations, visite avec audace et subtilité les arcanes de la psyché, de la vie sexuelle et de la création de couple.

En 1999, dans *Tout sur ma mère*, il utilisait les moyens de transport et de communication, métaphores des transitions dangereuses à l'adolescence, pour « tuer » un fils sous les yeux de sa mère. L'idylle mère-enfant allait précisément cesser : pour l'adolescent, l'heure était à la révélation de son origine paternelle. La douleur et la culpabilité maternelles permettent à P. Almodovar d'explorer pudiquement les avatars de l'identité sexuelle et, au-delà du symptôme pervers, de considérer aussi bien la jouissance que la souffrance de ces êtres dotés de bien des attributs et pouvoirs sur le plan imaginaire.

En 2002, avec *Parle avec elle*, P. Almodovar poursuit sa recherche. Cette fois, il nous invite à assister à la rencontre amoureuse et à explorer les renoncements difficiles et coûteux qu'elle implique. À cette fin, Pedro Almodovar dessine un quatuor dont la dynamique pourrait figurer celle de l'appareil psychique, avec ses processus de liaison, ses barrages, ses ruptures et contournements... Deux femmes et deux hommes aux destins croisés le composent.

Marco, amoureux éconduit, journaliste pris de passion pour la douleur sentimentale, rencontre Lydia, femme *torera* en lutte contre la passivité liée au féminin en elle. Très occupée à circonscrire ses phobies à coup d'amulettes et à restaurer l'image paternelle idéalisée, elle saborde ses amours et défie les taureaux dans l'arène. Sa récente rupture captive le journaliste sentimental. Leur rencontre fragilise les défenses de Lydia. Désormais, dans les yeux de Marco, elle se perçoit comme femme souffrante, comme femme en manque. Elle sait, à l'instar du mélancolique selon Freud, « qui elle a perdu en la personne de l'homme qui l'a abandonnée, mais elle ne sait pas ce qu'elle a perdu ». Marco, en bon samaritain des amours malheureuses, lui offre d'accéder au savoir inconscient en recherchant des mots pour remplacer les sensations corporelles spectaculaires auxquelles elle s'adonne. Cette aventure la tente, elle évalue le coût du renoncement, mais ne peut choisir. Les mots se dérobent, alors elle se ravise, elle abandonne et s'abandonne. Dans l'arène, elle s'offre en sacrifice à la puissance phallique et se fait

«prendre» par le taureau qu'elle combat. Cette mise en scène la conduit à plonger dans le coma ; désormais personne ne peut plus rien pour elle.

Le couple Marco-Lydia, emblème d'un dualisme fondamental, combinaison de représentations, apparaît comme un assemblage désordonné de «couples d'opposés» : phallique-châtré, actif-passif, voyeuriste-exhibitionniste. Ce duo sans commerce sexuel apparent semble n'exister que pour mieux dessiner les contours d'un autre couple, celui d'Alicia et Benigno, situé, lui, à l'orée de la rencontre amoureuse sexuelle. Issus tous les deux d'une famille devenue monoparentale, ils sont jeunes, vierges, naïfs et encore fortement inféodés à leurs imagos parentales. Ils vont pourtant devoir se libérer de leur attachement incestueux et maîtriser leur phobie du sexe.

Alicia, orpheline de mère, a grandi en tête-à-tête avec celui qui incarne le verbe, son père, un psychiatre. Adolescente, elle lutte à plein temps contre l'émergence de ses pulsions sexuelles : quand elle ne court pas les ballets, les musées ou le cinéma muet, elle discipline son corps et le «carapaçonne» à l'aide de la danse classique sous la férule d'un substitut maternel. C'est parce que Benigno la cherche qu'elle le rencontre.

Benigno, orphelin de mère depuis peu, est un jeune homme à l'identité sexuelle floue mais, à l'inverse d'Esteban, le fils de *Tout sur ma mère*, il sait qui est son père et comment il a recomposé une famille. Au fil du temps, à force d'inverser les rôles, à force d'amour et d'habitude, mère et fils

avaient réussi à tisser et à maintenir une dyade parfaite où les assertions comme : «Je veux être tout pour toi» et «Tu es tout pour moi», se répondent en écho. Depuis que sa mère est morte, Benigno a les mains vides. Ses mains expertes sont en manque du corps indolent et paresseux de sa mère, corps qu'il connaissait sur le bout des doigts. Longuement confronté à l'énigme de la mère, il avait élaboré des pratiques fétichistes pour dompter ce corps qui risquait de l'absorber. Pour se protéger de ces menaces, il s'était spécialisé, avait appris à l'entretenir : pour l'embellir, il s'était fait maquilleur, coiffeur et, pour le soigner, il s'était fait infirmier.

Durant une poignée de secondes, il avait quitté des yeux le corps de sa mère et entr'aperçu celui d'Alicia évoluer entre les mains de son professeur de danse. Au décès de sa mère, Benigno n'est pas triste, il est cruellement en manque. Pour combler ce manque, il lui faut un autre corps. C'est ainsi qu'il aborde Alicia, fille de psychiatre et future danseuse. Elle est déjà capturée par un regard sans qu'elle en sache rien. En fin fétichiste, il contourne le père, viole son espace intime et lui dérobe un objet.

Accidentée, au sens propre comme au sens figuré, Alicia ne meurt pas : destinée à combler le vide des mains de Benigno, elle est plongée dans le coma. A présent, le cinéaste affine son sujet et joue avec les variations de la passion amoureuse, celle qui génère l'illusion, abolit les repères et condamne le sujet à se croire aimé de l'autre. Pour réaliser sa tâche, il bascule «le cerveau des femmes qui est un mystère» sur le mode «pause». Le coma métaphorise ici le

sommeil, l'état d'inconscience psychique, l'abandon des systèmes défensifs, voire le don de soi...

C'est le père qui a choisi la technicité des mains de Benigno pour les installer au chevet du corps inanimé d'Alicia. Après avoir observé l'évolution de leur virtuosité sur les cuisses de sa fille, il réalise que ces mains-là ne sont plus seulement celles d'un professionnel. Le spécialiste du monde interne interroge le jeune homme sur la nature de ses choix d'objet sexuel. La question du désir sexuel fragilise le monde interne de ce rival, Benigno, qui semblait n'être occupé qu'à lutter contre les dangers de la mère archaïque dans une activité d'auto-érotisme élargi.

Son fonctionnement psychique clivé est ébranlé. Il s'en va seul visionner un court métrage, film dans le film, qui semble avoir été spécialement concocté par le metteur en scène en guise d'interprétation. Benigno s'identifie facilement au héros du film, confronté à l'incapacité de satisfaire sa maîtresse qui semble condamnée à jouir de ses seules découvertes scientifiques. Le héros veut cependant posséder cette maîtresse et ses énigmes, quitte à lui servir d'esclave. L'élixir de jouvence qu'elle vient de mettre au point fera l'affaire : avalé par défi, il transforme l'adulte inhibé en bébé lilliputien curieux et métamorphose l'amoureux platonique en amant ingénieux. Dans un magnifique élan poétique, P. Almodovar fait du corps féminin un territoire qui invite à l'escalade et à la spéléologie, qui encourage à sa conquête. Pour le jeune amant, c'est le ravissement ; maintenant il affronte l'effroi de l'énigme du sexe féminin. Les

peurs infantiles sont vaincues – le vagin n'est pas denté. L'amant curieux découvre les secrets de la jouissance féminine. La métaphore de la vertigineuse pénétration vaginale « parle à Benigno »... Pour l'heure, il n'a plus les mots pour en faire le récit à Alicia. Le désir de posséder totalement le corps féminin s'impose à lui (celui de la mère, celui de la jeune fille) afin de lui faire, à l'image de l'héroïne du court-métrage, rouler les yeux de plaisir.

Totalement enfermé dans sa toute-puissance imaginaire où l'autre n'existe que par sa propre volonté, les prétentions de Benigno sont sans limites. L'idée de réanimer ce corps qui l'a abandonné devient une obsession. La notion de viol est déniée dans l'esprit clivé de Benigno : c'est la vie et le plaisir qu'il veut insuffler. En pénétrant ce corps, il va toutefois à sa perte. Condamné à la prison, incompris des hommes par qui il s'estime trahi, il se donne la mort. Alicia, affranchie de sa relation œdipienne, revivifiée par le fruit de l'amour interdit de Benigno, sort de son inconscience. Blessée mais vivante, elle s'est muée en femme désirante. Les yeux desillés, elle entr'aperçoit Marco qui semble guéri de ses amours malheureuses. À suivre ?

MARYVONNE BARRABAND

*psychanalyste
thérapeute familiale*
162, rue Montmartre
75002 Paris



Cet amour-là

*Scénario de Yann Andréa,
mise en scène par Josée Dayan*

Ce film parle d'un amour total, inconditionnel, entre Marguerite Duras, merveilleusement interprétée par Jeanne Moreau, et Andréa. Le texte est très beau, émouvant, poétique. C'est un amour où l'auteur se perd lui-même dans cet océan de mots avec lesquels les amants ont tant joué. Andréa accompagnera Duras jusqu'à la fin, lucides l'un et l'autre sur la mort prochaine. Il n'existe plus que pour elle et pour le plaisir de l'écriture qu'elle va lui transmettre. «Ce voyage à Duras je le fais seul, sans vous. Et je vous prie de bien vouloir me pardonner. Je n'ai pas voulu vous mener là avec moi, avant le 3 mars 1996. Vous ne seriez pas morte pendant ce voyage, mais comment le savoir avant, comment oser affronter ce scandale : sur la route, Duras est morte. Pas un accident de voiture, non, morte normalement, on ne sait pas comment dire ça autrement. Elle était accompagnée par un fou qui a fait ce voyage avec elle, un fou qui ne voyait pas que la mort était imminente » (Y. Andréa). Est-ce l'amour qui est fou, ou seuls les fous savent-ils aimer ? À travers l'amour s'est transmise la poésie.

CHRISTIANE JOUBERT

maître de conférences en psychologie
Université Lyon II,
5, rue Auguste-Gaché, 38000 Grenoble

*Hollywood Ending*

un film de Woody Allen

Woody Allen poursuit son « enseignement » de la psychopathologie. L'année dernière, il a traité de l'hypnose. Avec *Hollywood Ending*, il présente une étude de cas sur les phénomènes de somatisation, tout en nous permettant d'enrichir le DSM IV d'un nouveau concept : le narcissisme hystérique...

« Dieu est mort, Marx est mort, Freud est mort, et moi-même, je ne me sens pas très bien », disait-il voici quelques années. En effet, il ne se sent pas très bien, il est toujours quelque part entre deux psy, et à présent, il somatise. Il meurt d'angoisse à l'idée du film qu'il doit réaliser, et devient aveugle la veille du tournage. Il s'agit de l'histoire d'un fils de gangster qui tue son père, histoire qu'il ne veut vraiment pas voir, ceci « à cause » de ses propres problèmes avec un fils ex-toxico, ex-taulard, chanteur punk et, à l'occasion, mangeur de rats vivants : étiologie œdipienne d'une évidence aveuglante que lui révélera son analyste qui, en bon psy new-yorkais et efficace, a toujours une réponse quelque part. Woody Allen décide de tourner malgré tout : « Beethoven était sourd, moi je suis aveugle. » Donc, il tourne en aveugle, avec un caméraman chinois ne parlant que le chinois, et tout un plateau qui ne doit surtout pas voir qu'il est aveugle ; en quelque sorte, il tourne en double aveugle. À la fin du tournage (tous les bons psy parmi nos lecteurs l'auront pronostiqué), il retrouve la vue, et reste horrifié devant les rushes qu'il visionne. Le film, éreinté en Amérique,

est sauvé par le public français, lequel, grâce à son don bien connu de double vue intellectuelle, sait distinguer, derrière les incohérences apparentes, le génie au second degré. Bref un film de Woody Allen, par Woody Allen, avec Woody Allen, sur Woody Allen, et à l'usage de ces inconditionnels de Woody Allen que nous sommes tous de ce côté-ci de la mare aux canards.

CHRISTIANE JOUBERT

maître des conférences en psychologie

Université Lyon II,

5, rue Auguste-Gaché, 38000 Grenoble



Marie-Jo et ses deux amours

un film de Robert Guédiguian

Il n'y a pas d'amour heureux... surtout lorsque le choix est impossible. Une femme est aux prises avec deux modes de vie différents, soit rester à la maison avec son mari, auquel elle est attachée et sa fille adolescente, dans une vie confortable mais banale, soit partir à l'aventure, rêver de bateaux et de tour du monde avec son amant... rêve qui vient en écho à l'adolescence de sa fille qui découvre, elle, la relation amoureuse.

Elle tentera alternativement de vivre avec son amant en abandonnant son mari et sa fille. Elle reviendra ensuite dans le nid conjugal qu'elle n'arrive pas à quitter et sera finalement aux prises avec la souffrance due à l'impossibilité de choisir.

Assaillie par des fantômes de meurtre, elle ira jusqu'à s'imaginer veuve... Mais lorsque le fantôme devient réalité (par un accident que le mari aura lui-même inconsciemment provoqué lors d'une balade en mer), c'est elle qui tentera de sauver son mari de la noyade, sans d'ailleurs y parvenir, et elle se laissera entraîner dans la mort avec lui.

Le fantôme de mort collective (ici celle du couple) s'actualise dans ce film, en écho à « la position narcissique paradoxale ». En effet la mort semble être la seule issue possible pour maintenir l'illusion d'un amour éternel. L'envie de faire plaisir à tout le monde et l'indécision sont encore plus mortifères, voire meurtrières, que la violence de la séparation. À voir par tous les thérapeutes de couple.

CHRISTIANE JOUBERT

maître de conférences en psychologie

Université Lyon II,

5, rue Auguste-Gaché, 38000 Grenoble
