



Alain Vaillant, *Le Veau de Flaubert*, Hermann, 2013. QUENTIN DEBRAY

DANS **PSN 2013/4 Volume 11** , PAGES 83D À 97D

ÉDITIONS **ÉDITIONS MATÉRIOLOGIQUES**

ISSN 1639-8319

Date de mise en ligne : 24/01/2013

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-psn-2013-4-page-83d?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 Éditions Matériologiques.

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.

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.

**René Bonnell, *Hitchcock, roman*, Hermann, 2013.
François-Olivier Rousseau, *Projection privée*, Pierre-Guillaume de Roux éditeur, 2013.**

QUENTIN DEBRAY

Alfred Hitchcock naquit en 1899 dans la banlieue de Londres. Fils d'un épiciers qui devait mourir quand il eut quatorze ans, il fut élevé dans une ambiance catholique rigoureuse et scolarisé dans un collège jésuite. Cadet d'une fratrie de trois garçons, il ne fut pas plus choyé que les autres. Travaillant dans la publicité et graphiste remarquable, il s'intéressa vite au cinéma, séduit par l'expressionnisme allemand de Murnau. Il épousa en 1926 Alma Reville, son assistante ; le couple eut une fille, Patricia, qui apparaît dans *L'Inconnu du Nord-Express*. Après une première partie britannique de sa carrière, Hitchcock partit en 1940 aux États-Unis où il réalisa ses films, jusqu'à sa mort en 1980.

Hitchcock est sans doute l'un des premiers metteurs en scène que le public identifia comme auteur de ses films, lesquels jusque-là étaient surtout associés à leurs principaux acteurs. Le mélange subtil qu'il établit entre angoisse, humour, dérision, excès et fantasmes expressionnistes le fait identifier et reconnaître. Il est un grand enfant qui s'amuse à se faire peur, puis vous rassure en souriant, tout cela avec un tact et une délicatesse très *british*. Comme d'autres créateurs de ce siècle, Simenon par exemple, il a souffert de l'étiquetage trop rapide d'auteur de films policiers, alors que l'ambiance et les arrières plans de l'intrigue impliquent une richesse plus profonde. S'opposant à une mode moderniste qui laissait une part à l'improvisation, il tenait à réaliser ses films en studio, après l'écriture d'un story-board très accompli.

Le livre de René Bonnell se présente comme un roman qui se déroule au cours des dernières années de la vie du metteur en scène. Une jeune femme, Carol, cherche à le rencontrer pour travailler avec lui sur un scénario. Elle fréquente à l'occasion son équipe et ses collaborateurs, lesquels bavardent, racontent, et définissent peu à peu, par petites touches et anecdotes, la personnalité du grand homme. Elle finira par s'entretenir avec lui. L'ensemble fait apparaître la psy-

chologie de ce cinéaste dont la production, de 1940 à 1976, comporte d'indiscutables chefs-d'œuvre. Pourtant, malgré ses succès et l'affection que lui portait un public fidèle, il ne fut pas reconnu à l'égal des plus grands, latéralisé vers le « suspense », sans doute parce qu'il voulait continuer à s'amuser et redoutait les prétentions intellectuelles. Respectueux, attentif et historique, le livre de René Bonnell va plus loin que cette légende sommaire et accomplit un parcours psychologique qui soulève quelques hypothèses intéressantes.

La plupart des films de la période américaine mettent en scène une ravissante jeune femme, souvent mince et blonde, aux prises avec une situation terrifiante ou un psychopathe dangereux dont elle finira par triompher. Le partenaire valeureux qui l'accompagne à l'occasion, lui aussi agréable, joue un rôle modéré dans cette sortie heureuse. Les héros sont souvent accusés à tort. Des cas de conscience surviennent avant des retournements salvateurs. Ainsi, dans la vision de Carol, le gros homme amuse et séduit les jolies actrices avec ses pauvres moyens, il joue à leur faire peur, un peu sadique, un peu pervers, puis les rassure en souriant : « Je suis méchant, mais c'est pour rire ». Naturellement, il est un monsieur bien élevé qui ne s'accorde pas le moindre geste déplacé ou déclaration d'amour.

Obèse depuis l'enfance, Hitchcock aurait donc refoulé ses désirs pour les sublimer en création, compensant sa frustration par l'intelligence, l'humour, l'imagination, le sadisme fantasmé. L'hypothèse psychopathologique se développe alors. Il ne choisit pas n'importe quelles jeunes femmes. Ces Grace Kelly, Eva Marie Saint, Kim Novak, Janeth Leigh, Tippi Hedren sont « blondes, froides, inaccessibles », et sans doute naïves, pures, narcissiques, inaltérables. C'est autant dire qu'elles sont elles-mêmes refoulées, frigides, réfugiées dans l'esthétisme, et que l'amour platonique et non avoué peut établir un lien avec le créateur qui trouve là son contentement. Nous évoluons dans un contexte histrionique, à l'évidence perçu et goûté par le grand public – et la rentabilité du système autant que l'obsession du maître l'invitèrent à récidiver.

Pour ce couple réalisateur-actrice qui évolue dans les hautes sphères, la nourriture propose un autre domaine d'échanges. L'obèse se régale et apprécie la vodka, la belle vit de privations qui renforcent sa splendeur, mais elle jouit par procuration des excès de l'autre, boulimique en esprit. On imagine les dîners baroques et sophistiqués dans les restaurants copurchics de Beverly-hill, qui laissent au grand enfant la liberté d'une outrance quand la blonde a su se dominer. Mais il se reprendra plus tard en exerçant à l'encontre de la star la direction la plus obsessionnelle.

Prolongeant sa réflexion, Carol, et donc René Bonnell, en vient à l'inévitable chapitre de l'homosexualité. À refouler ses élans vers ses actrices, Hitchcock aurait lorgné de ce côté, là encore sur un mode ludique et fantasmatique. Un semi-aveu dans cette direction pouvait justifier son peu d'élan vers une conquête féminine réelle et assumée. Jeune, Alfred aimait se déguiser en femme. Plusieurs de ses acteurs furent homosexuels : Charles Laughton, Farley Granger, Cary Grant, Montgomery Clift, Anthony Perkins. Dans *L'inconnu du Nord-Express*, les femmes sont décevantes et la relation entre les deux hommes est forte ; faute d'échanger une relation amoureuse, ils échangent des meurtres. Dans *La Mort aux trousses* l'abnégation de Martin Landau à l'égard de son patron James Mason est des plus équivoques.

La mère interdictrice et qui avait survécu au père plane au-dessus de ces refoulements et sublimations. Jalouse, elle aurait préféré qu'il fût prêtre, ou peut-être ambigu. Selon ses vœux, il aurait été un bon jeune homme svelte et bien élevé comme l'Anthony Perkins de *Psychose*. Celui-ci, fidèle à sa maman disparue qui l'habite sous forme d'une personnalité multiple, tue Janet Leigh, trop dangereuse pour le couple mère-fils. Il a eu le temps de la désirer nue sous sa douche à travers l'œilleton de la porte de la salle de bain. Un peu plus tard, l'œil mort de la jeune femme assassinée se transforme en trou d'évacuation de la baignoire, préfiguration des risques d'aveuglement que *Les Oiseaux* vont matérialiser pour menacer de cécité cet Œdipe, la pire des punitions pour un maître du septième art.

Telles sont les réflexions de Carole au terme de l'enquête qu'elle mène quelques mois avant la mort d'Alfred Hitchcock, un peu amer, célèbre sans être comblé. Le jubilé de 1979, qui devait rattraper l'absence d'Oscars décernés à ses films américains, n'arrangea pas tout à fait les choses. Il fut qualifié une fois de plus de « maître du suspense », et Ingrid Bergman, dans une robe bleue, irrésistiblement maternelle, en fit un « adorable génie ».

Projection privée, de François-Olivier Rousseau, romancier et scénariste, est une vaste méditation sur le cinéma tel que l'auteur l'a vécu et ressenti depuis son enfance, d'où le sous-titre de « récit ». Ce livre comporte de nombreuses pages consacrées à l'œuvre d'Alfred Hitchcock, particulièrement pertinentes et originales. François-Olivier Rousseau remarque d'abord l'étonnante utilité du décor pour le metteur en scène. L'appartement londonien impossible, ce rez-de-chaussée avec jardin, au cadre trop banal, dans *Le Crime était presque parfait*, est en désaccord avec la violence qui va y régner, mais souligne la médiocrité des protagonistes. L'immeuble reconstitué du bas Manhattan dans *Fenêtre sur*

cour est une scène de théâtre où apparaîtront des personnages plus que convenus, Hitchcock accentuant jusqu'à la caricature des spécimens, émouvants par leur excès même. Il est d'ailleurs un amateur de clichés, qu'il réalise avec une ironie secrète, ainsi le dîner devant la baie de Copacabana des *Enchaînés*. La maison de Santa Rosa, maison de poupée trop idéale de Californie, dans *L'Ombre d'un doute*, désigne l'innocence infantile qu'incarne la jeune Charlie Newton. Enfin la vaste maison sur la cascade, dans *La Mort aux trousses*, est une réplique de la riche résidence Kaufmann de Frank Lloyd Wright.

Considérant, comme René Bonnell, les couples emblématiques des films d'Hitchcock, Rousseau est encore plus sévère. Les jolies blondes, en particulier Grace Kelly dans *Le Crime était presque parfait* et *Fenêtre sur cour*, allient la richesse et la beauté, mélange tonnant qui n'est vraisemblable que si elles sont idiotes. Plus que cela, elles se fixent sur de vieux barbons, tennisman fatigué et photographe reporter sur le retour, de surcroît emplâtré. Il faut pour expliquer ces attachements recourir à nouveau au complexe d'Œdipe. Après tout, l'histrionique frigide n'a trop rien à craindre de ces vieux fatigués. En rester à la première étape de la séquence freudienne est une forme de repos, là encore pour s'épanouir autrement. Ainsi, l'intrigue de *Fenêtre sur cour* va se lire comme un combat entre le chaud et le froid, entre l'excitation sexuelle des gymnastes dénudées et la jolie Lisa Fremont qui se met à l'aise, l'impulsivité satanique et bouillante du criminel, les hurlements de la maîtresse du chien disparu, d'une part, l'impotence et l'impuissance du photographe plâtré, la froideur plate du détective, d'autre part. Le double plâtre final achèvera la castration. Mais les soupçons de François-Olivier Rousseau se prolongent plus encore quand il décèle des fissures chez les innocents et les justiciers. Le docteur McKenna, pourtant héros victorieux de *L'Homme qui en savait trop* lui déplaît. Touriste au Maroc, il trimballe un humanisme fade d'après-guerre. Il est le refuge d'une Mrs McKenna qui fut, sous le nom de Jo Conway une chanteuse célèbre. Mais quelle fut la cause de ce recours peu glorieux ? À y regarder de près, c'est bien elle, en Jo Conway et poussant un cri, qui précipite le dénouement salvateur. L'épouse aura traversé l'épreuve initiatique, thème récurrent chez l'auteur. Ainsi, les vainqueurs ne sont pas toujours des gens simples. Parallèlement, le mal est tout aussi incertain. Les criminels de l'appartement londonien, comme l'oncle Charlie Oakley de *L'Ombre d'un doute* sont des psychopathes au bout du rouleau. Rousseau nous apprend à relire et à revisiter Hitchcock en soupçonnant les seconds rôles et les détails qui s'attachent aux objets.

Les analyses de René Bonnell et de François-Olivier Rousseau empruntent à la psychanalyse en insistant sur les couples asymétriques qui n'auraient pas franchi nettement le stade œdipien. La jeune hystérique, frigide et anorexique, recherche un époux-père admiratif et protecteur, suffisamment âgé pour la laisser tranquille. Nous pouvons cependant envisager d'autres psychopathologies. Plusieurs films d'Hitchcock, en référence peut-être à l'œuvre de Stevenson, nous montrent des personnages qui présentent une personnalité multiple en relation avec un traumatisme inaugural. On connaît la psychogénèse de ces cas, rares mais emblématiques, qui occupèrent les publications psychiatriques dans les années cinquante et soixante : le sujet est victime d'un traumatisme grave, il en résulte un trouble dissociatif, une amnésie partielle, des reviviscences obsédantes, douloureuses et confuses, et à partir de là plusieurs personnalités s'organisent avec des mémoires et des états civils différents et souvent contradictoires. Tantôt je suis Jekyll, tantôt je suis Hyde. Ces troubles ne sont pas isolés, ils sont volontiers associés à des symptômes dépressifs et anxieux, à des plaintes somatiques et à des conversions, à des troubles du sommeil. Cette pathologie, recherchée par les spécialistes du traumatisme psychologique, peut justifier une exploration attentive des circonstances du traumatisme initial, voire la réédition thérapeutique, sous forme de jeux de rôles, de cet événement, séance douloureuse sans doute, mais permettant une réconciliation et une nouvelle harmonie. Cette mise au net, qui peut aussi servir d'enquête et découvrir une vérité occultée, réunifierait cette personnalité jusque-là divisée.

Ce *trouble dissociatif de l'identité*, selon le DSM-IV, constitue le thème central de plusieurs films d'Hitchcock : *La Maison du Dr Edwardes* (1944), *Sueurs froides* (1957), *Psychose* (1960), *Pas de printemps pour Marnie* (1964). Chacun de ces films suppose chez le personnage principal un arrière-plan maléfique qui entraîne une dialectique interne douloureuse, plus ou moins consciente et révélée. Dans certains cas, ce double s'exprime sous la forme d'une personnalité multiple, avec pseudonyme, transformation, déguisement. On ne sera pas étonné de voir l'habituelle blonde teinte en noir quand elle devient maléfique.

Ces différents films caressent le thème d'une brisure de la personnalité et d'un conflit intrapsychique mal formulé, mais ils n'aboutissent pas tous à une résolution thérapeutique. Dans certains cas, le scénario vire à la démonstration psychanalytique. Plus exactement, enquête policière et investigation analytique se confondent, jusqu'à élucider le crime et la psychopathologie du personnage.

La Maison du Docteur Edwardes est particulièrement éclairant, rassemblant crime, traumatisme, amnésie, troubles dissociatif de la personnalité. John

Ballantine s'est trouvé témoin d'un assassinat, ayant assisté à la disparition du docteur Edwardes. Mais ce traumatisme psychique a entraîné une amnésie importante, le patient a perdu beaucoup de repères, oublié une partie de son passé. Il en résulte des moments dissociatifs, déclenchés par certains stimuli, des rêves complexes et sans solution, et la mise en place d'une personnalité multiple puisqu'il se croit par moments être le docteur Edwardes lui-même. L'action, fort bien menée, voit le docteur Petersen – interprétée par Ingrid Bergman – s'aventurer dans une psychothérapie qui vise à faire revenir les souvenirs occultés. Certaines réactions de John Ballantine la mettent sur la voie : crainte du blanc et des lignes parallèles, qui indiquent la neige et les traces de ski. De confrontations en interprétations de rêves – signés Salvador Dalí, avec roues molles et grands yeux découpés aux ciseaux – tout s'éclaire, et une bienheureuse catharsis provoquée par un retour sur les lieux permet au patient de tout rejoindre et de mettre en place la pièce manquante. Il a assisté au meurtre du docteur Edwards, qui n'est pas seulement tombé dans un ravin mais a été frappé par une balle de revolver ; s'il s'est senti coupable de la chute, c'est qu'il se croyait aussi responsable de la mort de son petit frère, complexe de culpabilité qui avait trouvé son point d'application.

Une autre évolution favorable semble accomplie dans *Pas de printemps pour Marnie*. La progression du film aboutit à une guérison lucidement dirigée par Mark Rutland, le récent mari de Marnie, fasciné par son cas. Il a perçu chez elle une personnalité brisée par un traumatisme infantile grave. Depuis plusieurs années, la jeune femme multiplie les identités et les ruptures d'existence, se refuse aux hommes, vole des sommes importantes qu'elle destine à sa mère. Celle-ci, qui la craint et la tient à distance comme évoquant un mauvais souvenir, vit pauvrement. Mais Marnie semble en dette vis-à-vis d'elle, comme si elle avait endossé une faute qu'elle-même aurait commise ; elle éprouve de temps à autre des réviviscences liées à un orage ou à la couleur rouge, mais ces troubles dissociatifs sont aussi pénibles que confus. Des cauchemars insistent sur une scène originelle où quelqu'un frappe à la porte, la petite fille est terrifiée, se débat, appelle sa mère. Mark, qui a dirigé une enquête discrète, ose mettre en présence la mère et la fille pour un jeu de rôle authentique où la vérité éclate enfin : Marnie âgée de cinq ans a tué avec un tisonnier le marin qui voulait la violer ; sa mère s'interposant se battait contre lui ; elle a été accusée de ce crime, heureusement assimilé à une légitime défense. Tout s'apaise dès lors et Marnie serait guérie, à moins que son union avec Mark soit une prison qui lui évite la vraie.

François-Olivier Rousseau aime revoir les chefs-d'œuvre et y déceler de nouvelles significations. L'époque a changé ainsi que notre vision des époques antérieures, d'où un miroitement souvent salutaire. Paradoxal, on le verra apprécier *Bonjour tristesse* d'Otto Preminger de 1957, où la fausseté se rajoutant à la fausseté exprime une société fortunée inaccessible et vaine. À l'inverse, il boude *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné, de 1945, où le verbe surabondant et sentencieux aligne de « complaisantes longueurs ». Il est bon, pense-t-il, que le travail souvent trop méticuleux d'un scénariste soit bousculé par le metteur en scène.

Mais son regard investigateur détaille avec une émouvante lucidité *Quai des Orfèvres* de Henri-Georges Clouzot. Là encore, il surprend les seconds rôles, remarque les destinées incertaines et gâchées. Ces intervenants providentiels semblent participer d'une charité cachée dans la pénombre, d'une solidarité des humbles, qui, en un instant, relativise les héros. François-Olivier Rousseau revient sur ces grands films qui ne cessent de nous provoquer et dont il faut saisir les messages implicites. Et il a cette phrase sur laquelle nous méditerons : « *Une époque qui choisit la compassion contre la morale et l'égalité contre la justice est-elle encore capable de discerner, dans l'âpre noirceur de Quai des Orfèvres, le tableau ardemment moral et juste d'une humanité sauvée de la vulgarité par ce qu'elle révèle de générosité inattendue et de courage altruiste ?* »

Catherine Perret, *L'Enseignement de la torture, Le Seuil, Paris, 2013.*

DIDIER RAYMOND

Il existe une extrême difficulté à parler de la souffrance, à dire l'expérience limite que fait celui qu'on torture, quelles que soient les circonstances. Et l'on comprend ceux qui s'y refusent au nom d'une certaine décence. Catherine Perret a pris le parti de rejeter énergiquement l'argument de l'ineffable de la souffrance, qui présente l'inconvénient d'entretenir un silence parfois lourd d'ambiguïtés et qui n'est souvent qu'une manière assez veule de fermer les yeux. Dans son dernier livre, *L'enseignement de la torture*, elle rappelle que cette pratique a disparu peu à peu au XVIII^e et au XIX^e siècle, et fut massivement réinstituée au XX^e siècle par le communisme et les régimes fascistes, le nazisme en particulier. Mais ces généralités restent néanmoins toujours un

peu abstraites : seul le rappel d'un cas précis, celui d'un déporté ayant connu les formes les plus extrêmes de la souffrance humaine, peut réactualiser toute la violence des faits. Il s'agit d'un auteur, Jean Améry, dont on découvre enfin toute l'importance en France.

Juif autrichien portant un nom aux consonances françaises, Améry dut fuir l'Autriche, au moment de son annexion par l'Allemagne de Hitler en 1938, pour se réfugier en Belgique. Ayant participé à la résistance contre l'occupant, il est arrêté en 1943 par la Gestapo et transféré aussitôt à une quarantaine de kilomètres de Bruxelles. Cet homme d'origine modeste, ayant fait des études en autodidacte (lettres et philosophie) et devenu journaliste, se retrouve soudain dans une situation qui va transformer sa vie : il est seul, entouré d'hommes d'un type nouveau, incompréhensible et terrifiant, ses bourreaux. L'expérience qu'il va connaître permet de comprendre ce que Deleuze veut dire lorsqu'il affirme que la pensée peut naître en nous involontairement, sans que nous l'ayons désiré de quelque manière que ce soit. La conscience de sa propre souffrance est de ce genre : comment penser la confrontation avec l'Autre, avec celui qui a pour charge de vous détruire peu à peu ? Catherine Perret a raison de citer certaines phrases des tortionnaires dans la langue qu'ils parlent, c'est-à-dire l'allemand, non pour produire un effet d'intimidation, mais pour nous aider à comprendre ce qui se passe, c'est-à-dire à ressentir ce qu'éprouve Améry lui-même lorsqu'on l'interpelle dans des conditions qui semblent normales. Un certain Leutnant Praust s'approche de lui, lui pose la main sur l'épaule et lui dit simplement : « *Jetzt passiert's ?* » (« Maintenant, on y va ? »). On l'emmène ensuite à travers un labyrinthe de couloirs au bout desquels se trouve la chambre de torture. Il a les mains liées dans le dos. « Du plafond du bunker pendait une chaîne enroulée autour d'une poulie ; à son extrémité inférieure se trouvait un gros crochet de fer courbé. On me conduisit sous l'appareil. Le crochet fut passé dans les liens qui me tenaient les mains attachées derrière le dos. Puis on me hissa avec la chaîne jusqu'à ce que mon dos pende à environ un mètre du sol ». Dans cette position, l'énergie musculaire s'épuise très vite et ensuite, dans l'inévitable affaissement du corps, Améry sent ses épaules se déboîter et une sorte de craquement dans le haut du dos.

C'est évidemment à ce moment de très grande douleur physique que les tortionnaires interviennent pour lui asséner des coups de nerfs de bœufs. Telle est l'épreuve, concrètement et charnellement vécue, pendant des semaines et jusqu'à sa déportation dans différents camps et pour finir à Auschwitz. Le corps torturé de Jean Améry est comme réinventé par le bourreau : torturé, tordu,

à tout jamais marqué et douloureux. Certains déportés, comme Primo Levi, trouvent la force de se remémorer des passages de Dante, d'autres décrivent à leurs compagnons les plus beaux tableaux qu'ils ont vus dans leur vie antérieure. Mais Améry ne croit pas à cette évasion dans ce qui reste de culture chez les déportés. La pensée elle-même, dernier vestige d'une « dignité », il n'en ressent plus l'existence. La seule réalité qui l'absorbe, c'est son corps, son épaule déboîtée après les séances de torture, sa peau sillonnée par les coups quotidiens. Tous les écrits de l'auteur, composés plusieurs années après sa libération des camps, témoignent d'abord de cette réalité : on ne se remet jamais vraiment de la dégradation physique et morale qu'entraîne inévitablement l'expérience de la souffrance et il n'est pas certain que l'effort philosophique pour prendre conscience de cette souffrance ou la surmonter d'une quelconque manière puisse se réaliser. Jean Améry se suicidera le 23 juillet 1978.

Les textes qu'il nous a laissés manifestent une vigueur et une lucidité exceptionnelles qui tiennent d'abord à son pouvoir de description. L'écriture doit pouvoir exprimer cette chute dans l'abîme du corps. Améry y parvient avec une très grande force, sachant suggérer les limites de l'insoutenable non seulement par son récit mais par l'image de sa propre destruction qu'il réinterprète sans cesse. Dans les années cinquante et soixante, cette interrogation le mène à découvrir un autre type de folie meurtrière qui se formule sur un mode plus littéraire, plus « parisien » en tout cas, à savoir le phénomène Sade tel qu'il est relu à cette époque par Klossovski, Blanchot, Bataille et Foucault.

On comprend certes l'intérêt d'Améry pour ces recherches qu'il tend à considérer comme des textes presque philosophiques. À vrai dire, Sade ne lui apparaît pas comme une figure littéraire, avec ce qu'elle comporte d'insolite, de surréaliste, voire parfois de comique, mais comme un penseur d'un certain type. Il faut reconnaître que Catherine Perret tire un magnifique parti de cette confrontation qui ne va pas sans produire un sentiment de perplexité. On sait que le divin marquis est celui qui nous apprend que le siècle des Lumières, son humanisme et sa volonté de progrès, risquait de nous faire oublier l'autre visage de l'homme, hors de l'histoire et hors du temps. La vieille thèse du mal radical se trouve réactivée par l'affirmation d'une jouissance « nouvelle », le plaisir sadique comme dimension inhérente au psychisme de l'homme. Après Sade, l'optimisme des Lumières présente une faille irréparable. Tout cela, nous le savons, mais quelle relation peut-on y voir avec la folie criminelle du nazisme telle qu'elle s'est exercée durant la seconde guerre mondiale ? Le fait est qu'Améry lui-même s'intéresse à cet auteur et lit ses commentateurs.

Catherine Perret prend le risque d'entremêler les interprétations de cette institution qu'est la torture dans les pays occidentaux depuis un siècle. Dès lors, on ne peut se limiter, comme Bataille le fait à propos de Sade, à une lecture psychologique ou même philosophique de la torture. Cette pratique n'est plus l'expression d'une perversion ou un acte presque accidentel, elle devient dans l'univers nazi une norme approuvée par le régime et reconnue implicitement par la nation. Comme le rappelle justement l'auteur : « La torture nazie a en effet eu lieu et droit de cité. C'est un rituel qui met en œuvre un fantasme suffisamment commun pour avoir été admis, officialisé, institué : ce fantasme a été clairement mis en scène à travers l'acceptation des lois raciales par des systèmes normatifs dépassant très largement le cercle de l'Allemagne nazie. » À vrai dire, l'existence des lois raciales dans le troisième Reich n'explique pas si les systèmes normatifs en sont dérivés ou si les lois raciales naissent de ces normes. Il y a là une ambiguïté que seule une analyse historique peut dissiper. Mais un problème reste entier : comment une population, nazifiée ou non, communiste ou libérale, peut-elle accepter si facilement un système de normes de ce genre ? La position d'Améry est qu'il faut rechercher la signification de la torture, non dans les dispositions sadiques des agents historiques ou dans une perversion spécifique, mais dans la structure même de l'institution de cette pratique. Dès lors, le bourreau et la victime forment une sorte d'unité indissociable dans la réalité politique de l'État nazi. Il ne peut donc y avoir une « souveraineté » du bourreau au sens où l'entend Bataille à propos de Sade, donc pas de relation « psychologique » entre les deux protagonistes, pas de vrai rapport de domination reposant sur une jouissance morbide. Et pourtant, soucieux de trouver un sens philosophique à son expérience de la souffrance, Améry semble parfois hésiter lorsqu'il affirme que « le national-socialisme tout entier n'est pas tant marqué du sceau d'un totalitarisme difficile à définir que de celui du sadisme ». Ce qui relance naturellement le débat qui le confronte aux textes de Bataille, Foucault, Blanchot et tant d'autres sur l'interprétation (toujours actuelle) de la pensée de Sade. Il faut savoir gré à Catherine Perret d'avoir su donner la parole à un homme qui a d'abord écrit cette histoire avec son sang et son corps, tout en montrant l'ampleur de cette intelligence sacrifiée à tout jamais et dont ne subsistent que ces quelques textes. Peut-être a-t-elle voulu parfois trop expliquer, trop montrer les causes et les corrélations de cet atroce destin, comme lorsqu'elle recherche dans l'institution chrétienne de l'eucharistie l'origine d'une certaine violence et d'une cruauté sacrificielle : cet anti-catholicisme est certes dans l'air du temps et devrait sans doute satisfaire

beaucoup de monde. On peut légitimement se demander ce que cela apporte au dossier. Mais ce n'est qu'un détail dans cet énorme effort de réflexions que représente ce livre dont l'effet se prolonge bien au-delà de la lecture.

Noëlle Chatelet, *Madame George*, Seuil, 2013.

JEAN-FRANÇOIS RABAIN

Avec ce roman, Noëlle Chatelet a peut-être écrit son meilleur livre. On y rencontre un psychanalyste en proie à des fantômes, les siens, ceux de ses patients, qui le traversent, le submergent et finissent par le convaincre de leur matérialité. Une fiction? Une histoire de télépathie? Non, une démarche dans laquelle tous les psychanalystes se reconnaîtront, avec leurs interrogations, leurs angoisses sur les limites de leur psyché au travail, tout ce que Michel de M'Uzan appelle un *vacillement identitaire*.

Au départ, le Narrateur, psychanalyste de son état, ne nous éblouit guère, figé dans ses habitudes, ayant presque perdu sa troisième oreille, celle qui est à l'écoute de l'inconscient. Mais le voilà soudain déstabilisé par ses patients qui, avec la plus grande certitude, lui font part de messages étranges, de fantômes familiers, fantômes qui s'imposent à eux avec leur voix, leurs signes, leur présence. La curiosité de l'analyste soudain s'éveille, d'abord amusée, se rappelant la répugnance freudienne face à l'occultisme et sa querelle célèbre avec Jung. Le fantôme, le fantasme, bien sûr, même mot, même combat. La psyché n'est-elle pas constituée tout entière comme l'espace du fantasme, expression du désir inconscient, et par les fantômes qui représentent les figures de nos identifications inconscientes?

En fait, là où nous conduit Noëlle Chatelet, avec son écriture aérienne, précise et amusée, c'est vers la fonction analytique elle-même telle que nous la pratiquons aujourd'hui et que l'on découvre avec le cheminement du Narrateur analyste. Elle nous fait vivre l'aventure analytique telle qu'elle se déroule aujourd'hui, l'analyste s'exposant, se laissant aller vers les limites de sa propre psyché, de sa propre rêverie, de son saisissement créateur, à l'écoute de ses patients. Savoir *se laisser détruire*, écrivait Ferenczi. Voilà le Narrateur en proie à des impressions *Unheimlich*, d'inquiétante étrangeté, de déjà vu, de déjà entendu, qui envahissent sa psyché. Le voilà exposé à ses propres fantômes, à ses paramnésies, qui viennent alors dialoguer avec ceux de ses patients. Voilà

notre homme obligé de vivre et d'analyser son trouble du penser, rejoignant les interrogations de Freud sur son trouble de mémoire sur l'Acropole, dans sa célèbre lettre à Romain Rolland. Le voilà proche du délire de Norbert Hanold poursuivant la Gradiva, et lui-même le fantôme de George Sand jusque dans sa maison de Nohant.

Fantasme de cadavre exquis, chimères, les psychanalystes se sentiraient ici en terrain familier, mais Noëlle Chatelet est d'abord romancière. Elle nous emmène dans les abysses d'une aventure psychique où le lecteur facilement la rejoint, découvrant à son tour ses propres fantômes qui viennent restituer un peu de notre identité perdue, celle précisément que la littérature peut nous offrir lorsqu'elle a ce pouvoir d'évocation.

Alain Vaillant, *Le Veau de Flaubert*, Hermann, 2013.

QUENTIN DEBRAY

L'écrivain a mis longtemps à accueillir l'animal, pour l'évoquer, le faire vivre et agir afin qu'il devienne le héros d'un texte de fiction. *Le Roman de Renard* comme *Les Mémoires d'un âne* demeurent des exceptions, anthropomorphiques et peu documentées, l'auteur semblant attendre pour s'aventurer plus loin les observations des naturalistes et des biologistes. Sur cette longue durée, le XIX^e siècle apparaît comme une lente gestation où l'animal, encore moqué, sert surtout de réservoir de symboles et de caricatures. Les véritables descriptions animalières sont rares malgré *La Mort du Loup* de Vigny, *Les Éléphants* de Leconte de Lisle, et *l'âne si doux marchant le long des houx* de Francis Jammes. Enfin Kipling vint, puis Colette, puis Pergaud avec des textes somptueux. Les trappeurs, dont le principal fut Curwood, leur succédèrent, aventuriers solides, expérimentés, soucieux d'observations sur le terrain.

L'excellent livre d'Alain Vaillant, *Le Veau de Flaubert*, est consacré à l'animal dans l'œuvre de Flaubert et dans la littérature romantique. L'animal entre en littérature grâce aux fantasmes qu'il génère. Érudit et informé, Flaubert s'avance dans ce domaine sans faillir. Il sait être exact, charitable, observateur. On trouvera dans son œuvre des animaux emblématiques et quotidiens, le cochon de saint Antoine, le perroquet de Félicité, les lions et les éléphants de Salammbô, et l'on n'oubliera pas la scène fameuse des comices agricoles de

Madame Bovary où l'on croise madame Tuvache. La projection symbolique est à l'œuvre. Flaubert voit chez l'animal, le bœuf en particulier, une bonne bêtise, régulière et patiente, ruminante, qui engendre l'intelligence. L'animal a un cœur simple, cela vaut mieux que de stériles fantaisies. Il est aussi un hommage à la nature, plus fiable que la culture. Un calembour décelé dès les premières pages de *Madame Bovary* permet à Alain Vaillant de passer de l'animal à l'humour. Insolite, le premier mot du roman, nous, implique une première personne qui n'apparaîtra plus au cours d'une narration très sérieusement impersonnelle : « *Nous étions à l'étude...* ». Et suit l'apparition d'un nouveau qui laisse tomber sa casquette et articule difficilement son nom, *Charbovari* – qui rime avec charivari et massacre Charles Bovary. Nouveau est alors écrit en italique à plusieurs reprises. Cette insistance bovine qui aboutit à une punition (« *vous me copierez vingt fois le verbe ridiculus sum* ») sous-tend le calembour inévitable : nous-veau. Alain Vaillant soupçonne alors la littérature du XIX^e siècle d'avoir volontiers déposé dans les textes de semblables clés comiques. La bonne humeur, le sarcasme, l'audace ludique se sont développés à cette époque, souvent dans une perspective de satire politique. Dès lors, l'animal, chez Grandville, chez Daumier, qui utilisent le procédé d'animalisation de l'humain inauguré par Charles Le Brun, joue un rôle offensif. L'humour est étudié chez plusieurs auteurs, Victor Hugo, Baudelaire, Théophile Gautier, Rimbaud, avec ses *Réparties de Nina*, texte galant cousu d'allusions sexuelles. On pourrait y rajouter Balzac, Dickens, Gogol, avant que Zola, l'austère, sonne la fin de la récréation. Pour revenir à Flaubert, celui-ci sortait de son labeur pour clamer son désir de farce : « *J'en suis venu maintenant à regarder le monde comme un spectacle et à en rire* » ; « *Je m'ennuie. Je voudrais être crevé, être ivre, ou être Dieu pour faire des farces.* » On a beau être réaliste, il ne faut pas mépriser le rire. La référence est alors Victor Hugo dans sa préface de *Cromwell* et sa proposition de tout embrasser. Flaubert veut être complet : « *L'ironie n'enlève rien au pathétique.* » Il ne veut pas être dupe : « *Je dissèque sans cesse, cela m'amuse et quand enfin j'ai découvert la corruption dans quelque chose qu'on croit pur, et la gangrène aux beaux endroits, je lève la tête et je ris.* » Voilà donc un rire jubilatoire parce qu'obsessionnel, anal diront certains. Vaillant décèle alors divers calembours cachés çà et là dans l'œuvre, parfois de l'ordre de l'humour noir quand, par exemple, Bouvard et Pécuchet bavardent après avoir contemplé une charogne : « *L'idée de la mort les avait saisis. Ils en causèrent, en revenant.* »

Le livre évolue ensuite vers une étude plus large du rire qui voit se succéder ses principales théories depuis Aristote jusqu'à Freud, inclusivement. Nous aurons donc le rire de supériorité selon Aristote, le rire sain et curatif selon Rabelais, médecin, le rire qui promeut l'esthétique à partir du physique, comme la musique, pour Kant, puis le rire gras qui s'abaisse chez les romantiques. Mais pour Gautier, le rire débarrasse la scène du pathos, lequel est «*épais et laid*», et pour Baudelaire il est créatif dans le grotesque et le fantastique. La conclusion revient à Freud qui perçoit dans la cause du rire un arrière-plan caché inconscient pouvant en cette occasion se libérer. Le rire est alors salutaire, c'est une version moderne de l'hygiénique dilatation de la rate.

Les travaux modernes sur la question ont confirmé que le rire naît d'un hiatus entre situation réelle et situation escomptée. C'est une incongruence cognitive, plus ou moins subtile. Les études en imagerie cérébrale nous montrent que le rire implique plusieurs régions, temporale, frontale, l'hypothalamus et l'amygdale. On ne sera pas surpris qu'il soit lié au système de récompense et de plaisir, qu'il comporte une part involontaire et une part volontaire. Communicatif comme le bâillement, le rire est empathique, activant les neurones miroirs (Arias M Neurology of laughter and humour : pathological laughing and crying. Rev Neurol, 53, 415-421, 2011 ; Platek et al. Contagious yawning : the role of self-awareness and mental state attribution. Cogn Brain Res, 17, 223-227, 2002 ; Platek SM Yawn, yawn, yawn, yawn ; yawn, yawn, yawn ! The social, evolutionary and neuroscientific facets of contagious yawning. Front Neurol Neurosci, 28, 107-112, 2010). Ces données neurologiques n'empêchent pas certaines variétés de rires. Les rires jaune, sardonique, de défense s'opposent à un rire lumineux et créatif. Baudelaire évoque le comique absolu qui rapproche de la nature. Entre ces bornes, Flaubert sait trouver une voie médiane : «*Toute la valeur de mon livre, s'il y en a une, sera d'avoir su marcher droit sur un cheveu, suspendu entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire.*»

Nous en arrivons à la partie la plus ambitieuse du livre d'Alain Vaillant qui se penche sur la psychogénèse de la création littéraire. L'artiste ne peut pas se contenter de reproduire, il faut qu'il invente. Aux époques du réalisme, alors que la narration se veut impersonnelle, le recours à l'ironie ou au comique, souvent implicite, marque une intentionnalité, suppose un dédoublement intérieur. C'est l'apparition d'un nouveau sujet, l'un riant de l'autre, car comme dit Freud, pour rire, il faut être au moins deux. Nous abordons alors la notion de «*subjectivation auctoriale*» qu'Alain Vaillant a proposé dans une publication

antérieure. Du côté du personnage, l'utilisation du style indirect est une autre façon de révéler en douceur un arrière-plan intime.

Le dernier chapitre, « *Trinch!* », c'est-à-dire « Buvez ! » dans la langue rabelaisienne de la prêtresse Bacbuc, prolonge le raisonnement vers le lecteur. L'auteur, las de son réalisme, ironise, rit et joue. La créativité est ludique et elle envoie vers l'amateur des messages cryptés, à lui seul décernés. Dès lors une complicité idiosyncrasique se développe entre l'auteur et le lecteur : le rire, spirituel, nous donne de l'espace. Et c'est le lecteur lui-même, comme le propose Mallarmé, qui se met en marche vers son obscur et son intelligence (« *Il doit y avoir quelque chose d'obscur au fond de tous (...)* »). Mais le jeu du style est proche de l'humour. Avec une certaine réticence, Alain Vaillant évoque pour finir Claude Simon, sa surabondance et ses transmutations. Son humour est sans doute involontaire, mais sa profusion et son art rejoignent d'autres « phares » du XX^e siècle qui s'enivraient d'une même fièvre de l'écriture, tels Marcel Proust, James Joyce, Jean Giono, Carlo Emilio Gadda.

De Mozart au DSM-5, en passant par Charcot, Kraepelin et les zappeurs

BERNARD GRANGER

Quel rapport, me direz-vous, entre Mozart, le DSM et le zapping ? Aucun, ou peu, en effet, si ce n'est le grand plaisir de lecture procuré par les différents ouvrages dont il va être ici question.

En écrivant *Le Cas Mozart*, Didier Raymond¹ s'est montré digne de son maître en philosophie, Vladimir Jankélévitch, dont il a épousé la pensée autant qu'il en a imité le style. Contrairement à ce que le titre pourrait laisser penser, il ne s'agit pas d'une étude sur les maladies supposées de Mozart ou la cause, toujours mystérieuse, de sa précoce disparition. C'est une tentative de comprendre l'extrême singularité du compositeur autrichien et une méditation sur le silence d'où naît sa musique et où elle retourne sitôt éclore. Tous les poncifs, en particulier psychologiques, attachés à cette musique reconnaissable entre toute, qualifiée sottement de profonde ou de candide, sont évacués avec une rigueur extrême qui conduit Didier Raymond à dire que toute analyse esthétique des

1. *Le Cas Mozart*, Le Passeur Éditeur, Paris, 2013.

partitions mozartiennes est d'emblée frappée de paralysie. « Discours sans sujet, jaillissement sans source, construction sans point d'appui, projection infinie à partir d'un point aveugle : toutes ces formules veulent exprimer l'absence qui se manifeste au principe même de l'entreprise mozartienne » nous dit l'auteur de cet ouvrage précédemment publié au Mercure de France en 1990 sous le titre psychologisant, pour ne pas dire psychiatrisant, de *Mozart ou la folie d'allégresse*. Ce petit ouvrage est sans doute la meilleure et la plus pénétrante introduction à l'écoute des compositions mozartiennes, dont il montre pourquoi elles représentent une évidente et incroyable exception dans toute l'histoire de la musique occidentale.

Dans son genre, Jean-Martin Charcot, qui a rendu l'hôpital de la Salpêtrière célèbre dans le monde entier et y a attiré les plus grandes gloires médicales de son époque, est un cas. On croyait tout connaître de son œuvre considérable, mais Catherine Bouchara, elle-même psychiatre et hypnotiseuse dans cet hôpital, a pu avoir accès à une part méconnue de l'œuvre du grand neurologue parisien. Grâce à Claude de Vulpian, une descendante d'Alfred de Vulpian, un proche collaborateur et ami de Charcot, elle est entrée en contact avec Anne-Marie Vallin-Charcot, qui lui a ouvert les trésors enfouis dans la villa que l'ancêtre de cette dernière possédait à Neuilly. Elle a pu ainsi compléter les apports du Fonds Charcot de l'Université Pierre et Marie Curie et ceux du Musée de l'Assistance publique - hôpitaux de Paris, qui contiennent déjà une bonne partie des dessins de Charcot. Catherine Bouchara avait déjà fait une extraordinaire trouvaille dans le Fonds Charcot, dont elle a rendu compte dans *PSN* : un schéma de la main de Charcot antérieur et comparable à la première topique freudienne. On sait l'importance de son séjour parisien auprès de Charcot pour le fondateur de la psychanalyse, sans doute plus fondamental encore que ce que l'on pensait. Dans *Charcot, une vie avec l'image*², qui vaut principalement par ses illustrations, dont un bon nombre sont inédites, nous découvrons un artiste, qui, dans sa vie professionnelle comme dans sa vie privée, notamment en voyage, « pense crayon en main ». L'auteure ajoute : « Il tisse un lien constant entre l'art et la science. L'image suit le cours de sa pensée. » Ce beau livre nous montre aussi Charcot caricaturiste, peu tendre pour certains de ses collègues, ou paysagiste, lors de ses fréquents voyages. Il dessinait aussi pour l'amusement de ses enfants. Un Charcot insoupçonné enfin dévoilé.

2. *Charcot, une vie avec l'image*, Éditions Philippe Rey, Paris, 2013.

Un autre monstre sacré de la médecine du XIX^e siècle, Emil Kraepelin, dont les traités ont marqué l'histoire de la psychiatrie, est resté célèbre pour sa classification des psychoses. Mais, comme nous le rappelle Thierry Haustgen dans *Idées reçues sur les troubles bipolaires*³, l'histoire de ce qui deviendra sous la plume de Kraepelin la folie maniaco-dépressive avait déjà été décrite, y compris dans ses formes prétendument modernes, par les aliénistes français dans les années 1851-1854, plus précisément par Falret et Baillarger, respectivement sous le nom de folie circulaire et de folie à double forme. Le nom change, le trouble reste. Dans les 240 pages que compte son texte, l'auteur, dont les lecteurs de *PSN* ont pu à plusieurs reprises apprécier le style et la rigueur de pensée, donne pour le grand public, mais aussi, il faut le reconnaître, pour le public spécialisé, un condensé de tout ce qu'il est important de savoir sur ce qui est appelé le trouble bipolaire depuis 1980 et le DSM-III. Apportant une information pondérée et nuancée, il fait un point sur les certitudes et les incertitudes qui entourent ce trouble à la mode en ce moment, comme il l'était après les travaux de Kraepelin. «Maintenant, tout est de la folie maniaco-dépressive», s'exclamait Philippe Chaslin en 1912. L'éternel retour des modes.

L'exemple des troubles de l'humeur le montre, le DSM n'a pas inventé une nouvelle psychiatrie. Il avait pour objectif d'asseoir le diagnostic psychiatrique sur des bases plus solides, plus objectives, d'évacuer les présupposés freudiens et de permettre des statistiques à l'apparence scientifique. La parution cette année du DSM-5 a donné lieu à un déferlement d'articles et de prises de positions, qui n'étaient toujours bien éclairées. Steeves Demazeux a consacré sa thèse de philosophie au concept de trouble mental et aux classifications psychiatriques, en particulier au tournant qu'a constitué la parution du DSM-III en 1980. Une partie de son travail a donné lieu à la rédaction de *Qu'est-ce que le DSM?*⁴ Il décrit avec vivacité et de façon particulièrement bien informée la gestation du DSM-III, y compris dans ses aspects anecdotiques. *Qu'est-ce que le DSM?* est à la fois une histoire et une réflexion philosophique sur la genèse et la transformation du DSM au fil de ses diverses éditions. Il n'en cache pas l'échec majeur, sanctionné par de nombreux psychiatres américains à l'occasion de la sortie du DSM-5, et s'étonne que les tenants de la tradition clinique s'acharnent sur ce «tigre de papier». Il n'est pas tendre non plus pour les classifications alternatives. Il se rend bien compte que, vu de loin, et avec

3. *Idées reçues sur les troubles bipolaires*, Le Cavalier bleu éditions, Paris, 2013.

4. *Qu'est-ce que le DSM?* Les Éditions d'Ithaque, Paris, 2013.

quelques approximations, les tenants d'une clinique européenne élaborée au XIX^e siècle et au début du XX^e ne sont pas si déboussolés que cela par les DSM qui ne font souvent que donner de nouveaux noms à des entités déjà connues, et tracer des limites arbitraires, car pour faire des statistiques il faut être adepte d'une certaine quantophrénie.

Le trouble déficit de l'attention avec hyperactivité (TDAH) est l'un des diagnostics rendus populaires par le DSM-III, ce que Dominique Dupagne, dont le site atoute.org est aussi novateur qu'instructif, appelle les zappeurs. Atteint lui-même de «zapperie», il décrit les caractéristiques de ce fonctionnement mental plus comme une autre façon d'être que comme un trouble. Il défend l'idée, de façon fort convaincante et souvent humoristique, que l'environnement scolaire traditionnel était inadapté aux zappeurs (et non l'inverse) et fabriquait une élite de «bosseurs patients», et que les nouvelles formes de connaissance ainsi que l'environnement technologique actuel favorisent les zappeurs, comme le faisait les modes de vie primitifs, d'où son titre : *Le Retour des zappeurs*⁵. Il indique comment l'association zappeur-bosseur patient peut se révéler particulièrement redoutable, les deux tempéraments ayant des qualités complémentaires. Surtout, dans cette défense et illustration de ceux dont l'attention ne se fixe pas facilement, pour la connaître de l'intérieur, sans nier l'intérêt du méthylphénidate, il lutte contre la tendance à la psychiatrisation et à la médicalisation auxquelles donne lieu le TDAH.

5. *Le Retour des zappeurs*, Paris, 2013.