

ISSN 1751-8229

Volume Five, Number Three

## **Recension de *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock***

Élisabeth Routhier, Université de Montréal

*Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock* (TLH) est né trois fois. En 1988 vient d'abord le « manuel scolaire » (selon les mots de Žižek), qui propose des analyses psychanalytiques de l'œuvre d'Hitchcock, organisées selon la plate chronologie des films étudiés. Les meilleures idées de ce collectif sont ensuite reprises sous une forme plus idoine dans une nouvelle version, en 1992. Les textes composant cette édition sont en effet mieux répartis et Lacan y reçoit un meilleur traitement, passant du rôle de prétexte à celui, plus avantageux, de sujet. L'article de Pascal Bonitzer « Le suspense hitchcockien » (qui a servi de cadre général à la version de 1988) y est reproduit intégralement, tout comme quelques autres du même auteur et de Michel Chion, qui n'offrent qu'un b.a.-ba des analyses conventionnelles de l'univers hitchcockien. Ces articles constituent un excédent qui est

heureusement supprimé de la troisième édition, dont il sera ici question. Dans cette dernière parution de 2010 ne subsiste finalement que le noyau (avec une centaine de pages en plus!) : Lacan avec Hitchcock.

C'est en tant qu'*auteur* qu'est convoqué le maître du suspense au fil des pages de *TLH*, en ce sens que « le continuum des motifs, visuels ou autres, se répétant d'un film à un autre, indépendamment du contexte narratif » (33) est le matériau de base des arguments et illustrations présentés dans les textes. En effet, en excluant les considérations syntagmatiques de leurs analyses, les auteurs utilisent les objets et procédés formels récurrents chez Hitchcock en tant que *sinthomes* (« une constellation de signifiants venant fixer un certain noyau de jouissance » [34]). Ces *sinthomes* sont d'emblée définis par Žižek comme les représentants d'une « jouissance scopique spécifique » (35). Voilà qui nous donne déjà le ton de *TLH* : les chapitres sont autant de réflexions sur le traitement de l'œil, de la vision et du regard chez Hitchcock, mis en relation avec la conception du regard en tant qu'objet petit *a* chez Lacan, telle qu'elle est développée dans le livre XI de son *Séminaire*<sup>1</sup>.

Bien que Bonitzer ne fasse plus partie des auteurs de *TLH* en 2010, son influence demeure manifeste. Étant l'un des premiers à poser le regard comme condition *sine qua non* du suspense hitchcockien, son article de 1983 annonce plusieurs idées exploitées plus en profondeur dans le livre et reprend ainsi son rôle de cadre théorique général. La dernière édition de *TLH* apparaît donc comme le résultat d'un Big Bang issu de la collision des textes « Suspense hitchcockien » et « Du regard comme objet petit *a* », au centre de l'univers théorique d'Hitchcock.

Ce triangle interprétatif (l'auteur, l'analyste, le théoricien) n'est d'ailleurs que l'une des structures ternaires du livre. On remarque en effet une prépondérance de la tripartition dans la composition de *TLH*. Les textes sont organisés selon trois catégories (« l'universel : thèmes », « le particulier : films » et « l'individu »), et l'œuvre d'Hitchcock y est chronologiquement divisée en trois périodes (réalisme, modernisme et post-modernisme). Ces trois périodes correspondent à trois « objets hitchcockiens » (le « MacGuffin », l'objet d'échange et l'objet matériel oppressant), qui s'inscrivent à leur tour sur la célèbre triade Imaginaire-Symbolique-Réel de Lacan. Cette tripartition de la

structure vient mettre en évidence une caractéristique de l'œuvre d'Hitchcock, qui est étudiée ou mentionnée par la plupart des auteurs : l'inclusion d'un « tiers ». Tiers personnage, tiers point de vue, tiers regard ou tiers destinataire sont autant d'éléments signifiants dans la mise en scène du maître du suspense. De plus, les différents articles de *TLH* placent presque tous la problématique du regard au centre de leur analyse, en le canalisant dans trois instances porteuses : le spectateur, le personnage et la « tache ». C'est ce « triple traitement du regard » qui sert de fil conducteur principal au livre.

À ce sujet, une phrase de Deleuze, citée dans l'article de Stojan Pelko, résume bien le changement de paradigme qui survient avec l'œuvre d'Hitchcock : « Dans l'histoire du cinéma, Hitchcock apparaît comme celui qui ne conçoit plus la constitution d'un film en fonction de deux termes, le metteur en scène, et le film à faire, mais en fonction de trois : le metteur en scène, le film, et le public qui entre dans le film » (111). C'est évidemment en tant qu'incarnation du regard que le spectateur est considéré comme un « actant » de la triade filmique. Pour Žižek, cela se résume par le « passage de l à a », soit par la négation de l'identification du spectateur aux personnages intra-diégétiques au profit de l'identification à « lui-même comme pur regard » (270). Dans l'œuvre d'Hitchcock, ce regard du public est en effet toujours déjà présent par un espace laissé vacant à son intention, par des signifiants qui représentent ce regard dont la matérialité est impossible au sein de la diégèse.

Ce procédé privilégié d'Hitchcock correspond à l'inclusion de ce que Lacan désigne, après Freud, sous le terme allemand *Vorstellungs-Repräsentanz* (le signifiant d'une « représentation constitutivement exclue de son espace » [300]). Cela crée soit une collusion, soit une proximité avec le regard de l'Autre de l'espace filmique et cette implication dans l'univers de l'Altérité amène un sentiment d' « inquiétante étrangeté » (*Unheimliche*). C'est ainsi que Žižek aborde le côté réflexif des œuvres du cinéaste : le *Vorstellungs-Repräsentanz* serait le « lien ombilical au moyen duquel le contenu diégétique fonctionne comme une allégorie de son procès d'énonciation » (300).

En une plus simple expression, Mladen Dolar explique le « degré zéro » du suspense hitchcockien et sa réflexivité en suggérant que « le regard neutre perd sa

transparence, il devient réfléchi en tant que regard. Par là, il acquiert le statut de tache invisible sur la même image » (166). Cela sert de point de départ au chapitre explicitement intitulé « Le Spectateur qui en savait trop », qui met en évidence l'importance du savoir que le spectateur acquiert par le déplacement de son regard sur la surface du film. Il s'agit en fait d'un « savoir sur le regard » (166), qui vient pourtant confronter le spectateur à son ignorance : dès lors qu'il prend conscience qu'un espace a été créé *pour* son œil, la fonction des objets qui lui sont montrés devient incertaine. Les événements s'offrent ainsi à une appréhension, mais non à une prévision.

Le spectateur serait donc le voyeur de son propre regard et de son désir, qui sont représentés sur l'écran à son intention. Miran Božovič offre un bon condensé de cette thèse (dérivée des propos de Lacan au sujet de notre position devant un tableau) : « le voyeur lui-même est déjà dans l'image, il se cherche lui-même, il cherche son regard dans l'image » (199). Si cette proposition s'applique au spectateur, les pages de *TLH* prouvent qu'elle sied également aux personnages hitchcockiens. Comme l'a déjà remarqué Deleuze dans *L'Image-mouvement*, le maître du suspense ne fait pas qu'amener le spectateur sur l'écran, mais transforme également le personnage en spectateur. Les courts articles qui composent la section « Films » du livre corroborent tous cette conception du protagoniste spectateur/voyeur (à l'exception du texte de Fredric Jameson, qui s'inscrit mal dans la problématique générale).

L'équivalence entre spectateur et personnage (toujours en ce qui a trait au regard) est très bien développée par Božovič à travers une analyse de *Fenêtre sur cour*, qui a également la particularité de confronter les thèses lacaniennes à quelques passages de *L'Être et le néant*, de Jean-Paul Sartre. Dans un autre article, Stojan Pelko trace plutôt une « typologie » des regards chez Hitchcock dans les films d'une période charnière (1940 à 1943, ses débuts aux États-Unis) en analysant les relations et corrélations entre œil, vision, regard et esprit. Le texte de Renata Salecl propose quant à lui une explication à l'échec du film *Le Faux coupable*, ainsi qu'une interprétation psychanalytique des personnages à travers l'analyse de la subjectivité de leur point de vue respectif.

Zizek, quant à lui, s'arrête plutôt, dans « La Boucle de l'acte » sur la représentation du fantasme à travers l'alternance de plans subjectifs et objectifs en prenant pour exemple une séquence de *Vertigo*. C'est cette fois le personnage principal, Scottie, qui fait l'expérience du « regard comme objet petit a » en n'étant pas le porteur du point de vue « trop » subjectif qui trahit son désir. Cela constitue en fait un point de départ pour traiter du Symbolique et du Réel lacaniens, passant par les « zigzags du processus dialectique hégélien » (135) et par la conception deleuzienne de l'actuel et du virtuel, entre autres. Ce chapitre de Žižek s'éloigne donc quelque peu des autres analyses, qui demeurent davantage dans la relation regard-tache (ce qui n'est pas sans rappeler les propos de l'article de Bonitzer : « c'est toujours autour de cette tache que s'organisent les effets de mise en scène les plus spécifiquement hitchcockiens. Tout peut fonctionner ainsi comme une tache, qui provoque le regard. » [Bonitzer 1983 :53]) L'équilibre de la diégèse est donc toujours rompu par un élément perturbateur (ou, en termes lacaniens, « un excédant traumatique du Réel sur le Symbolique » [288]) qui saisit et oriente tant le regard du spectateur que celui du personnage.

La tache, qui prend naissance à travers l'œil d'autrui, peut par contre être elle aussi une instance porteuse de « regard ». Miran Božovič y fait référence en parlant de « troisième œil » (suivant Platon), qui sert à renvoyer le regard du voyeur (humain). Remarquons que le « troisième œil » n'est pas nécessairement porté *par* quelqu'un, ni même clairement situé. Un bruit, une lumière ou un mouvement qui attire l'attention en tant qu'objet incongru (en tant que tache), « regarde » déjà celui qui, sujet du désir, est attiré par cette tache.

Pour Žižek, l'incarnation du regard dans la tache correspond au « passage à la perversion » (307), puisque le spectateur est alors amené à s'identifier à la « Chose ». C'est à l'aide d'un plan cinématographique introduit par un tiers point de vue (ni objectif, ni subjectif, mais « divin ») que la tache-Chose deviendrait sujet (sans toutefois se subjectiviser), comme si « Dieu » lui-même se portait garant de ce regard. Ce point de vue de Dieu est nécessaire « pour effectuer ce que Lacan appelle une “destitution subjective” », c'est-à-dire pour ne pas confondre « l'impossible regard de la Chose » avec la vue d'un personnage diégétique (315). Žižek utilise ces considérations comme

argument pour justifier sa théorie au sujet de la théologie d'Hitchcock, qu'il rattache au dogme janséniste. Žižek considère en effet que l'inclusion d'un point de vue divin pourtant aveugle (il ne nous montre pas tout) qui permet au regard de la tache de surgir traduit la conception d'un Dieu malin, indifférent au sort des vivants. Cette vision de la divinité trouve d'ailleurs son reflet dans Hitchcock lui-même qui, dit-on, entretient une relation « bienveillante-sadique » avec son public.

Ainsi, un titre plus approprié pour cette nouvelle édition serait en fait *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Hitchcock sans jamais oser lire le deuxième chapitre de Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, de Lacan*. Les textes sont en effet plus resserrés autour de la problématique commune de l'illustration du regard chez Lacan à travers le traitement du regard chez Hitchcock, mais c'est le cinéaste qui se taille la part du lion au profit du psychanalyste. S'il est intéressant de lire les courts articles des collaborateurs qui s'en tiennent à ce sujet, il est également bienvenu de se perdre dans les beaucoup plus longs écrits de Žižek qui, à partir du même point de départ, pivote vers plusieurs domaines (philosophie, culture populaire, théologie, ...) pour toujours finir par bien circonscrire ses idées qui ne perdent finalement jamais leur cohérence.

## 1 Notes

*L'objet petit a* est un lieu formel - un cadre non investi - qui cause le désir, sans pourtant trouver de représentant ou de signifié dans un objet réel. Il s'agit donc d'un manque perpétuel, d'un objet toujours déjà désiré. Le *regard comme objet petit a* est donc une sorte de dépossession de son propre regard, qui devient lui-même un objet de désir extérieur à soi.

## Références

Bonitzer, P. (1983) « Le Suspense hitchcockien » dans *Le Champ aveugle*, Paris : Seuil.

Lacan, J. (1973) *Le Séminaire, livre XI : Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Seuil.

Žižek, S. (dir.) (2010) *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Paris : Capricci.