

i cinque sensi del cinema the five senses of cinema

XI Convegno Internazionale
di Studi sul Cinema

XI International
Film Studies Conference
University of Udine

a cura di

Alice Autelitano
Veronica Innocenti
Valentina Re

Dipartimento
di Storia e Tutela
dei Beni Culturali
Università
degli Studi di Udine
DAMS/Gorizia

Forum

Mireille Berton, « Les origines écho-tactiles de l'image cinématographique : la notion de Moi-peau », dans Autelitano A., Innocenti V., Re V. (dir.), *I cinque sensi del cinema/The Five Senses of Cinema*, Udine, Forum, 2005, pp. 53-62.

Les Origines écho-tactiles de l'image cinématographique: la notion de Moi-peau

J'aborderai dans ces pages un aspect particulier de la théorie psychanalytique récente ayant fait appel au modèle cinématographique pour expliciter notre rapport au monde dans ses modalités perceptives, psychiques et affectives. Il s'agira de montrer comment la psychanalyse attribue à toute image (qu'elle soit mentale ou matérielle) une origine multisensorielle dérivant des rapports qu'entretient, à l'aube de sa vie, l'enfant avec sa mère. En effet, dans le sillage tracé par les travaux de Mélanie Klein, certains psychanalystes soulignent le caractère essentiellement tactile de la première matrice perceptive représentée par la peau et le visage maternels. Ils partent ainsi du principe que les communications tactiles primaires (écho-tactiles) façonnent un espace psychique dans lequel vont s'exercer toutes les fonctions sémiotiques ultérieures.

Si le primat de la peau est reconnu dans la psychanalyse comme une donnée originnaire structurant toute activité perceptive et psychique, la tactilité est également mise en jeu dans le champ cinématographique à un double niveau, technique et métaphorique. Le support argentique qui reçoit et restitue les images lors de la projection consiste, en effet, en une *pellicule* – littéralement une *petite peau* – fonctionnant comme une surface sensible, réceptrice et communicatrice.

De nos jours, ce matériau photochimique se voit progressivement recouvert par des couches de procédures visant la dématérialisation des supports, l'image comme trace indicielle étant de plus en plus concurrencée par l'image comme résultante d'un calcul. Dans cette perspective, il n'est pas superflu de rappeler qu'avec les nouvelles technologies numériques on assiste à une sorte de déplacement de la métonymie technicienne du cinéma basée sur la notion de peau – donc faisant appel à un modèle à la fois corporel, charnel, enveloppant et situé en surface – vers une métonymie mobilisant des fonctions cérébrales, déréalisantes et, dans une certaine mesure, anti-érogènes dans le sens où l'image digitalisée n'est plus si étroitement liée à un support jouissant de qualités sensuelles, à l'instar de la pellicule film.

Grâce à ses thèses sur la peau, la psychanalyse offre une possibilité nouvelle d'appréhender la dimension tactile de la pellicule cinématographique, ainsi que de l'image filmique perçue dans le cadre du dispositif. La brève

présentation d'une théorie du psychisme développée par des psychanalystes contemporains à partir des notions d'enveloppe psychique et de Moi-peau (structures assurant le fondement de toute activité psychique) permettra ainsi d'éclairer différemment les fonctions métapsychologiques de l'objet-cinéma.

La théorie du psychisme fondée sur la notion du Moi-peau

Principalement élaborée par le psychanalyste français Didier Anzieu,¹ cette théorie du Moi-peau s'est appuyée, dans un de ses prolongements, sur le modèle du dispositif cinématographique pour expliquer le fonctionnement de l'enveloppe visuelle du Moi, entité indispensable à l'exercice de la perception visuelle, c'est-à-dire permettant de voir et d'être vu sans risquer une désintégration du psychisme.² Si l'enveloppe visuelle du Moi fournit une prise idéale à l'analyse en raison de ses affinités structurelles et fonctionnelles avec le dispositif cinématographique, je souhaiterais ici insister sur la structure première qui fonde toute activité psychique, c'est-à-dire qui est à l'origine de toutes les activités perceptives, qu'elles soient auditives, olfactives, gustatives ou visuelles et qui livre au Moi le référent nécessaire à son étayage: la peau.

Le primat de la peau, en effet, sous-tend le modèle psychique élaboré par Didier Anzieu qui défend l'idée d'une prévalence des données tactiles dans l'émergence de la pensée. Alors que la théorie de l'appareil psychique proposée par Freud était articulée autour du concept central de pulsion (ou de libido), à une époque où la sexualité représentait l'objet principal du refoulement,³ Anzieu procède pour sa part, dès les années 1980, à un renouvellement de ce modèle afin de l'adapter aux psychopathologies générées par la société contemporaine. Constatant, dans sa pratique de thérapeute, l'accroissement de cas dits états limites – maladie psychique à la frontière de la névrose et de la psychose et conjoignant les symptômes propres à ces deux catégories traditionnelles –, il construit une théorie du psychisme qui tient compte de facteurs négligés jusque-là par la scolastique freudienne. Le corps, et non plus la sexualité, devient, dès lors, la clef de voûte d'une pensée qui l'institue en prémisses pré-sexuelles, tout en intégrant un postulat essentiel de la psychanalyse post-freudienne qui estime que les fonctions psychiques trouvent leur étayage sur le corps.

Il remarque, en effet, que les patients présentant des états limites souffrent tous d'une carence de limites psychiques et somatiques s'expliquant par une incertitude concernant les frontières entre le Moi psychique et le Moi corporel, entre ce qui dépend de soi et ce qui dépend d'autrui, entre le Soi et le non-Soi. Les états limites se caractérisent par un sentiment d'étrangeté et d'extériorité à soi-même, par une sensation de ne pas habiter sa vie, de voir son corps et sa pensée œuvrer du dehors. Les formes de pathologies contemporaines renvoient donc à un dysfonctionnement général des limites psychiques qui crée une confusion entre les contenus et les contenants de l'appareil psychique.

Car si la psychanalyse est souvent exposée comme une théorie visant à interpréter les contenus psychiques inconscients et préconscients (rêves, fantasmes, actes manqués, lapsus, etc.), bien plus rarement elle a été envisagée comme une théorie du psychisme étayée sur le principe de contenance. Les maladies psychiques récentes vont encourager Anzieu à repenser l'appareil psychique en fonction de ces troubles particuliers qui portent atteinte à la relation contenant-contenu, et ceci afin de mettre l'accent sur l'importance de la fonction contenante du psychisme. Forte d'une reconfiguration topographique de l'appareil psychique, la théorie psychanalytique connaît alors un tournant épistémologique repérable dans le déplacement du centre de gravité du psychisme vers sa périphérie: il ne s'agit plus de s'intéresser exclusivement au noyau dur du psychisme (aux contenus), mais d'étudier les relations qui s'établissent entre lui et les enveloppes psychiques englobant la pensée (les contenants) – une pensée qui se définit avant tout comme une affaire de relations entre surfaces participant à un jeu d'emboîtements et non de juxtaposition de noyaux.

C'est notamment sur la base d'observations cliniques portant sur des phénomènes de mutilations de la peau, de confusion des zones érogènes ou de mélange d'expériences agréables et douloureuses, que le psychanalyste en vient à rapprocher la peau comme contenant du Moi corporel de la structure entourant le Moi psychique, entité qu'il appelle, sur la base de cette parenté des fonctions de contenance, le Moi-peau. S'inspirant des travaux de l'école de Mélanie Klein sur la peau psychique⁴ – dont la fonction première est de maintenir une cohésion entre les différentes parties du Moi menacées de désintégration par l'inorganisation et la déliaison primitives de la personnalité –, Anzieu propose de considérer la constitution du Moi-peau comme dépendant de la fonction du contact cutané, du corps à corps entre mère et enfant indispensable à l'installation, à l'intérieur de soi, des émotions, des sensations et des pensées concourant au développement psychique. Débouchant sur l'instauration d'un Moi-peau, ce lien corporel réciproque entre mère et enfant, "assure à l'appareil psychique la certitude et la constance d'un bien-être de base".⁵

Le Moi-peau constitue donc la "figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, et ceci à partir de son expérience de la surface du corps".⁶ Cette force de maintien de la peau psychique peut se mettre en place dans le psychisme de l'enfant grâce à l'introjection d'un objet externe obéissant à cette fonction contenante: le sein maternel. En s'identifiant au sein de la mère pour l'intégrer psychiquement en lui, le bébé peut alors se sentir suffisamment contenu dans sa peau psychique et supporter l'absence maternelle sans courir le risque d'annihilation mentale.⁷

Confirmée par une série d'acquis d'ordre à la fois éthologique, psychologique et dermatologique, cette hypothèse du primat structural de la peau dans la formation du psychisme s'appuie sur différentes caractéristiques propres au sens du toucher. En effet, si pour la psychanalyse la peau "quadrille" symboliquement l'espace psychique originaire, pour la biologie ou l'embryologie elle se révèle être également le sens le plus vital, complexe, central et couvrant. La sensibilité tactile émergeant en premier chez l'embryon, c'est elle qui va servir de paradigme à toutes les autres données sensorielles. Constituée d'un ensemble d'organes, la peau représente un sens carrefour qui bénéficie du rôle d'intermédiaire connectant les autres organes des sens: elle allie ainsi une fonction d'écran et de communication.⁸

En outre, elle fonctionne comme le premier organe de l'échange signifiant, confirmant l'existence de processus communicationnels précoces qui "constituent un espace psychique premier dans lequel peuvent s'emboîter d'autres espaces sensoriels et moteurs", et qui fournissent "une surface imaginaire sur laquelle disposer les produits des opérations ultérieures de la pensée".⁹ En effet, toute fonction sémiotique requiert d'être exercée à partir de cette forme échotactile originaire, le contact corps à corps représentant la source de communication première qui régit l'ensemble de la vie psychique. A cet égard, l'appareil psychique peut être appréhendé selon une structure en emboîtements composée de plusieurs enveloppes constitutives de la psyché, et dont l'enveloppe cutanée est la plus importante.

Le Moi-peau se présente donc à l'origine comme une enveloppe tactile doublée par la suite d'une enveloppe sonore, gustativo-olfactive et finalement visuelle. Anzieu signale effectivement différents types d'enveloppes psychiques, les unes s'étayant sur des modalités sensorielles, telles que le toucher, l'audition, l'odorat, la vision (enveloppes tactile, sonore, olfactive, visuelle, etc.), les autres s'étayant sur d'autres fonctions (enveloppe du rêve, enveloppe de la mémoire, etc.).¹⁰

Dans cette optique, le travail de la pensée et des facultés perceptives reproduirait ou imiterait les différentes fonctions de la peau vouée simultanément à contenir le corps, à servir d'interface entre le dedans et le dehors et à recevoir à sa surface des informations signifiantes.¹¹ Le Moi hérite précisément de la peau la possibilité d'établir des barrières fonctionnant comme des mécanismes de défenses psychiques et de filtres médiatisant aussi bien les échanges entre les différentes instances psychiques, qu'entre celles-ci et le monde extérieur. Ainsi,

les fonctions principales de la peau créent les conditions de possibilité de l'étayage du Moi-peau tenu pour fondateur de toute activité psychique.

Je me limiterai ici à l'examen de quelques points de rencontre entre le Moi-peau et le dispositif cinématographique à travers les notions d'écran psychique, d'enveloppe psychique et de pellicule du rêve, et ceci afin de mettre en évidence les origines écho-tactiles de l'image cinématographique. Il s'agira aussi, au passage, d'inviter le lecteur à mesurer la fonction modélisante du dispositif cinématographique à l'œuvre dans le champ théorique de la psychanalyse, à défaut de pouvoir en déplier toutes les implications épistémologiques.

L'écran psychique et l'écran cinématographique

Il est donc temps de revenir au cinéma pour affirmer que si le Moi-peau fonde la possibilité même de la pensée, il s'impose également comme agent régulant l'activité perceptive engagée dans le visionnement d'un film. Dans sa forme classique, le cinéma semble réquisitionner en priorité ce que le psychanalyste Guy Lavallée a appelé l'enveloppe visuelle du Moi qui propose un schéma métapsychologique de la vision décrivant la manière dont l'individu parvient à regarder les gens en face sans avoir à subir la sensation d'être aspiré ou transpercé par leur regard. Sans vouloir développer une analyse exhaustive des affinités entre l'enveloppe visuelle et le dispositif cinématographique, je souhaiterais surtout attirer l'attention sur la *notion d'écran psychique* conçue sur le modèle de l'écran cinématographique.

En effet, l'enveloppe visuelle est munie d'un écran psychique formant, selon Lavallée, une interface semi-transparente, "une peau-visuelle diaphane, un voile immatériel, un écran de pure lumière bordé d'un cadre d'obscurité".¹² Il s'agit donc d'un écran vierge sur lequel peuvent s'inscrire toutes sortes de figurations, allant des contenus de la pensée (comme dans le cadre du dispositif de la cure où le patient qui, en l'absence de perception visuelle de l'analyste, projette ses pensées sur un écran vide) aux produits de l'activité perceptive ordinaire. Qu'il s'agisse de la pensée ou de la vision, dans les deux cas l'écran psychique fait office de support aux projections du Moi interceptées par un "bouclier" capable d'empêcher que la projection des stimuli ne s'effectue directement sur le réel, entraînant ainsi une confusion du dedans et du dehors.

L'écran cinématographique recouvert d'images se présente également comme un lieu transitionnel vers lequel convergent une série de processus projectifs émanant des spectateurs eux-mêmes (projection de nature psychique), sur la base d'une figuration produite par le faisceau lumineux de l'appareil de projection (projection de nature physique). Pour que la perception puisse s'exercer normalement, cet écran psychique semi-transparent, tout comme l'écran cinématographique, doit être masqué par la représentation qu'il soutient, il doit rester imperceptible, et doit donc pouvoir être inféré par le sujet percevant sous peine de perturber l'efficacité du contrat de lecture passé entre le spectateur et le film. Ainsi, dans le cadre de toute activité psychique, l'écran (le signifiant) doit demeurer invisible, à l'instar de l'écran blanc de la projection qui s'efface nécessairement, au début de la séance, au profit de la représentation (du signifié).

L'enveloppe visuelle, toutefois, reste insuffisante pour comprendre l'action du dispositif cinématographique qui met aussi fortement à contribution l'enveloppe auditive, les travaux sur le cinéma muet, et plus particulièrement sur le cinéma des premiers temps, ayant démontré depuis longtemps le poids de l'ambiance sonore dans les salles de cinéma durant les premières décennies de son histoire. Si la vision et l'audition interfèrent principalement dans notre rapport au film, la psychanalyse de la perception permet de démontrer, grâce à ses travaux sur les images psychiques, combien l'investissement dans l'image cinématographique dépend d'une expérience "originelle" présidant à l'aménagement de facultés perceptives fonctionnelles.

En effet, tout acte perceptif exige d'être reconduit à son origine, c'est-à-dire à la série d'interactions qui se

déroulent, entre l'être humain et son environnement immédiat, sur un plan pluri-sensoriel, les données tactiles et gustativo-olfactives prévalant toujours sur les données purement visuelles. La psychanalyse fait valoir la dette contractée par chaque image envers les premières images psychiques chargées d'une multitude d'affects référés à des expériences corporelles et émotionnelles premières. La perception est dès lors en étroite corrélation avec des activités sensorielles et motrices octroyant au corps le statut de matrice psychique.¹³

Le dispositif cinématographique comme enveloppe visuelle du Moi

Le Moi-peau dispose, répétons-le, de trois fonctions principales héritées de la peau: la fonction de contenance, d'interface et de communication. Le Moi-peau apparaît donc comme un site de création de relations significatives qui facilite les échanges avec autrui, tout en faisant simultanément office de surface d'inscription des traces laissées par ces échanges.

Selon Guy Lavallée, ces trois fonctions caractérisent également l'enveloppe psychique chargée de la perception visuelle, enveloppe conceptualisée selon le modèle du dispositif cinématographique jugé susceptible de déclencher une activité psychique et perceptive proche du travail effectué par le Moi-peau dans ses modalités visuelles. Il considère à cet égard que,

l'appareillage technique – caméra, film, projecteur, écran... – mime et simule notre appareil psychique visuel. Ces dispositifs techniques cadrent le monde, font écran à sa perception directe et le réfléchissent [...], ils sont des analogons dans le réel de l'enveloppe visuelle du moi.¹⁴

En effet, le dispositif cinématographique s'apparente également à une enveloppe englobant le spectateur à l'intérieur d'un espace sécurisant et coupé du monde extérieur. A travers une certaine représentation de ce monde sur un écran, il fonctionne comme interface et intermédiaire entre l'imaginaire et le réel, le dedans et le dehors, le privé et le public, l'individuel et le collectif. Le film projeté sert, pour sa part, d'une part, de surface d'inscription des images significatives élaborées par l'instance productrice et, d'autre part, de lieu de communication entre le spectateur et ces images.

Ainsi, le dispositif cinématographique reproduit non seulement le fonctionnement de l'enveloppe psychique visuelle en tant que "machinerie" agençant une activité perceptive spécifique, mais aussi en tant que structure enveloppant le sujet percevant – comme dans la relation caractérisant l'interdépendance mère-enfant –, une structure exerçant son pouvoir contenant, pare-excitatif et communicatif dans l'intersubjectivité des liens qui se tissent, pendant la projection, entre le sujet percevant et le perçu.

De manière générale, toute image, qu'elle soit matérielle ou psychique, possède un pouvoir d'enveloppe ayant la compétence de contenir l'objet et son spectateur, tout en procurant l'illusion d'une perception partagée avec autrui. C'est le cas de l'image cinématographique, mais aussi de l'image onirique¹⁵ qui, toutes deux, sont porteuses de la confusion première entre représentation de l'objet psychique présent et perception réelle de l'objet absent. Telle est l'ambiguïté de ces images: représenter c'est substituer un absent par un présent. Ainsi, dans nos rêves comme au cinéma, nous sommes à tout moment *dans* nos images, avec le risque permanent de les confondre avec le monde réel.

Cette interpénétration du sujet percevant avec le perçu, et de l'imaginaire avec le réel, se manifeste tout particulièrement dans le rêve dont la dimension englobante donne l'impression au rêveur de ne former qu'une seule entité avec son univers fantasmatique. Moins radicale dans le cas du spectateur de cinéma, cette sensation de totale immersion dans le perçu colore néanmoins aussi l'expérience filmique et ce, notamment, grâce au rap-

port d'échelle inégal qui relie le spectateur à l'écran cinématographique. Se distinguant pour sa formidable puissance contenante, l'écran géant ou sphérique (comme le Cinérama, Cinémascope, etc.) accroît les possibilités d'enveloppement du spectateur via une image dotée d'une propriété consistant à infuser un véritable sentiment "d'appartenance" au domaine de la représentation.

Le dispositif cinématographique apparaît également comme un environnement "encerclant" de type onirique, dans lequel le film projeté sur un écran (appréhendé sur un mode quasi-hallucinatoire) et le spectateur (immobilisé dans un milieu sombre) sont jumelés dans un même espace, cette symbiose favorisant du même coup une subjectivité labile, omnipotente et toute-percevante – par ailleurs à pied d'œuvre dans les rêves, mais aussi dans la petite enfance. Les vertus de la fonction contenante de l'image cinématographique produisent l'illusion d'une proximité, d'un contact fusionnel avec l'objet représenté, ravivant les enjeux des premiers moments où l'enfant plongeait ses yeux dans le regard-miroir maternel pour y découvrir un reflet de lui-même. Poussé par le désir (inconscient) d'habiter cette image et de la partager avec d'autres, le spectateur va jusqu'à se perdre dans la croyance (naïve) en une homogénéité, une unanimité et une univocité perceptives, alors que toute perception est d'abord le fruit d'une construction subjective et singulière.

La pellicule du rêve et la pellicule cinématographique

Anzieu convoque d'ailleurs une métaphore cinématographique pour qualifier la structure et la fonction du rêve: la pellicule du rêve. Il désigne effectivement le rêve comme étant une pellicule protégeant le psychisme du dormeur autant des excitations endogènes (activité latente des restes diurnes) qu'exogènes (sons, odeurs, etc.). Il s'agit donc d'une pellicule au double – biologique et photographique – sens du terme: au sens premier, c'est une fine membrane qui protège et enveloppe, et au second, c'est un mince feuillet voué à l'impression des stimuli. Le rêve permet alors de déployer une pellicule réceptionnant des images mentales sur une surface sensible, fruit de la projection du Moi:

Le rêve, dit Anzieu, est une pellicule impressionnable, qui enregistre des images mentales généralement visuelles, éventuellement sous-titrées ou parlantes, parfois en vues fixes comme dans la photographie, le plus souvent selon un déroulement animé comme dans les films cinématographiques ou, cette comparaison plus moderne est meilleure, comme dans un vidéo-clip. Là, c'est bien une fonction du Moi-peau qui est activée, la fonction de surface sensible et d'enregistrement de traces et d'inscriptions. Sinon le Moi-peau, du moins l'image du corps déréalisée et aplatie fournit-elle l'écran du rêve sur le fond duquel émergent les figurations qui symbolisent ou personnifient les forces et les instances psychiques en conflit. La pellicule peut être mauvaise, la bobine se coincer ou prendre le jour et le rêve est effacé. Si tout se passe bien, on peut au réveil développer le film, le visionner, en refaire le montage, voire le projeter sous forme d'un récit qu'on en fait à autrui.¹⁶

Posant toute une série d'équivalences entre les propriétés de la pellicule du rêve et celle de la pellicule cinématographique, Didier Anzieu reconduit ces deux objets à leurs origines épidermiques et proprioceptives, rappelant combien les images qui nous habitent et nous entourent, ainsi que l'organisation de l'économie psychique, sont subordonnées à de qualités sensorielles et tactiles.

Plus précisément – et telle est l'originalité de sa réflexion –, il met en exergue la fonction vitale du rêve habilitée à reconstruire quotidiennement l'enveloppe psychique endommagée par les effractions subies pendant la veille. La constitution d'une pellicule de rêve devient non seulement un moyen de réaliser le désir du Moi idéal¹⁷ – désir de rétablir la fusion primitive – mais également un moyen de se défendre contre la pulsion par

la représentation, comme c'est le cas dans les rêves traumatiques.¹⁸ La pellicule du rêve autoriserait le remplacement provisoire de l'enveloppe tactile défaillante par une enveloppe visuelle plus mince et plus sensible à vocation de pare-excitations et de surface d'inscription. Ainsi, elle "retisse la nuit ce qui du Moi-peau s'est défait le jour sous l'impact des stimuli exogènes et endogènes".¹⁹ Une enveloppe psychique défaillante, criblée de trous, peut être alors colmatée par une pellicule d'images, essentiellement visuelles.

D'après Guy Lavallée, qui emploie dans son expérience clinique des dispositifs techniques d'images enregistrées, le cinéma jouit de la même faculté réparatrice. En tant qu'animateur d'ateliers thérapeutiques pour des adolescents psychotiques à l'hôpital de jour du centre Étienne-Marcel à Paris, il recourt à des processus de fabrication et de visionnement d'images afin de restaurer chez ces patients le fonctionnement optimal d'enveloppes psychiques visuelles défectueuses. Comme dans le cadre analytique, le dispositif cinématographique permet, en recréant un espace contenant muni d'un écran prêt à recevoir des quasi-hallucinations, de recueillir et de stimuler les aspects les plus archaïques du Moi. Il parvient en quelque sorte à mimer l'opérativité de l'appareil psychique qui a subi des atteintes, et en le mimant il répare ce qui a été endommagé, tout comme la pellicule du rêve renforce l'enveloppe visuelle amincie pendant la journée en raison de la force des stimuli perceptifs. Le cinéma offre dès lors une occasion unique de se reconnecter avec l'origine de la pensée.

L'image cinématographique se mue en effet en une sorte d'enveloppe visuelle du rêve déployant une pellicule travaillant, à la fois, comme surface protectrice – s'interposant entre le Moi et le non-Moi – et comme surface d'inscription de la représentation. A l'instar de l'espace onirique, l'espace du dispositif ravive la confusion primordiale entre perception et représentation, tout en réactivant la sensation de retrouver l'intégralité des traces perceptives tactiles, olfactives, visuelles et sonores emmagasinées dans l'inconscient. La vision d'un film peut alors se traduire comme "une tentative de réaliser le contact fusionnel de la peau du spectateur, représentée par les yeux, avec la peau du réel, représentée par l'écran, ou mieux, sur l'écran, à l'aide de ce qu'on appelle justement la pellicule".²⁰

C'est précisément l'écran cinématographique qui, via une profusion d'images et de sons, alimente et comble généreusement le spectateur en quête de nouvelles expériences perceptives. A la dimension maternelle gratifiante, ainsi qu'à la valeur oblatrice du film, répond un complexe archaïque liant la peau, les yeux, le sein et l'écran, tel que Bertram D. Lewin le propose dans sa théorie de l'écran du rêve²¹ – référence par ailleurs fréquemment usitée dans les études cinématographiques.²² En effet, la bouche et les yeux sont interprétés par le psychanalyste américain comme des fentes ou des blessures qu'il s'agit de suturer avec de la nourriture organique (pour la première) et avec de la nourriture "visuelle", c'est-à-dire filmique (pour les seconds).

En dernier lieu, la nature bienfaisante et régénératrice de l'image cinématographique se voit également relayée par un élément technique et métapsychologique au cœur du phénomène de captation du spectateur par une image lumineuse. En effet, la luminosité de l'écran produit, en termes psychanalytiques, un effet apaisant dans la mesure où la lumière du faisceau projectif bénéficie d'une qualité liée à la peau maternelle, à savoir, la chaleur. Aucune représentation, qu'elle soit psychique ou cinématographique, n'est, en définitive, viable sans lumière (donc sans luminosité et chaleur), car non seulement elle constitue la matière visuelle par excellence, mais c'est elle aussi qui confère une qualité corporelle et affective aux objets perçus.

Le cinéma et l'imaginaire de l'immersion

Ces quelques considérations sur les origines pluri-sensorielles, et notamment écho-tactiles, des images psychiques et matérielles telles qu'elles apparaissent au cinéma, permettront peut-être de nourrir des réflexions

chez ceux qui s'intéressent à l'imaginaire de l'immersion et de l'interactivité à l'œuvre dans les réalités virtuelles. On pourrait, par exemple, se demander laquelle de l'image analogique couchée sur un film argentique qui a capté le véritable photon ayant réellement traversé l'objet figuré à l'écran, ou de l'image de synthèse fruit d'un calcul, d'une mise à distance de la réalité référentielle, mais aussi facteur d'absorption du sujet percevant – littéralement dans certains cas, comme dans les systèmes immersifs de restitution polysensorielle –, laquelle, donc, de ces deux images réveille le plus chez le spectateur un sentiment de proximité haptique, d'incorporation sensorielle dans la représentation? Existe-t-il une différence en termes d'activation inconsciente de sensations tactiles entre la physicalité du support filmique et un support évanescant simulant la réalité?

A cet égard, il ne me semble pas trop téméraire d'avancer que l'immersion proposée par certains procédés où le spectateur, stimulé par des capteurs ou regardant un film sur un support qui semble dépourvu de cadre, qui déborde de son champ de vision et dont les images semblent littéralement le toucher, est paradoxalement concomitante d'un isolement, d'un éloignement accru vis-à-vis de l'expérience réelle.

Toutefois, au regard de la psychanalyse, toute perception d'images audiovisuelles reste dépendante d'interactions sensorielles diverses et complexes ayant pris place durant les premiers mois de l'existence. Conformément à ce point de vue, chaque image, quelle que soit sa nature, et indépendamment du dispositif dans laquelle elle s'inscrit, continuerait de témoigner des pouvoirs d'enveloppe, d'interface et d'inscription qui définissent le Moi-peau. Seul le degré d'hallucination perceptive provoquée par la représentation constituerait, pour la psychanalyse, un critère pertinent pour l'analyse différentielle des modes de perception et de représentation.

Notes

¹ D. Anzieu, *Le Moi-Peau* (1985) (Paris: Dunod, 1995).

² G. Lavallée, *L'Enveloppe visuelle du Moi: perception et hallucination* (Paris: Dunod, 1999).

³ Il s'agit d'un processus défensif donnant naissance à la pathologie "classique" de la névrose, dans ses variantes hystérique, obsessionnelle, phobique ou mixte.

⁴ Cf. entre autres, les travaux d'Esther Bick. E. Bick, "The Experience of the Skin in Early Object Relations", *International Journal of Psycho-Analysis*, n° 49 (1968), pp. 484-486. Mais citons également ceux de W.R. Bion, F. Tustin ou D. Meltzer.

⁵ D. Anzieu, *op. cit.*, p. 39.

⁶ *Ibid.*

⁷ C'est l'étayage de l'expérience de la peau – l'étayage sur les expériences cutanées et orales – qui permet au bébé d'introyecter une fonction de contenance interne par le fantasme d'un objet susceptible de tenir ensemble les parties éparpillées du Moi. Ainsi, sans cette peau psychique (ou avec une peau psychique défaillante), le bébé encourt une dissémination de la personnalité, mais peinera également à soutenir une relation mentale et perceptive stable avec le monde environnant. En effet, le Moi-peau dote l'enfant d'un élan intégrateur des diverses données sensorielles, d'une tendance à aller à la rencontre des objets, à établir des relations avec les personnes de l'entourage maternel. Il fonctionne donc comme précurseur du sentiment d'identité personnelle et du sens de la réalité.

⁸ La sensibilité tactile est également la seule à présenter une structure réflexive qui servira de modèle au développement des autres réflexivités sensorielles, ainsi que plus tard à la réflexivité de la pensée. Par ailleurs, elle est aussi le siège d'une pulsion primaire non-sexuelle, indépendante de la pulsion orale et qui consiste en une recherche du contact corporel entre la mère et l'enfant, facteur essentiel

dans le développement affectif, cognitif et social de l'individu. Cette pulsion d'attachement et d'agrippement vise des qualités essentiellement tactiles comme la douceur, le moelleux, le velu, qualités qui seront ensuite métaphoriquement étendues aux autres organes des sens.

⁹ D. Anzieu, *op. cit.*, p. 153.

¹⁰ Chaque enveloppe psychique comprend deux couches différentes dans leur structure et leur fonction: une couche externe – couche dure de pare-excitations servant à faire écran aux stimulations en provenance de l'extérieur –, et une couche interne plus mince et fragile qui constitue une pellicule à double face destinée à recevoir les signes et inscrire les traces des éléments parvenus de l'extérieur comme de l'intérieur. La première couche – une enveloppe de force tournée vers le dehors du psychisme – donne de la consistance au Moi, la seconde – une enveloppe interface de communication, de signification et d'inscription – est le lieu d'échanges entre le dehors et le dedans. Cette description n'est pas exempte d'analogies avec l'écran cinématographique.

¹¹ Anzieu énumère ainsi les trois fonctions principales de la peau: "La peau, première fonction, c'est le sac qui contient et retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement, les soins, le bain de paroles y ont accumulés. La peau, seconde fonction, c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets. La peau enfin, troisième fonction, en même temps que la bouche et au moins autant qu'elle, est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations significatives; elle est, de plus, une surface d'inscription de traces laissées par ceux-ci". D. Anzieu, *op. cit.*, p. 39.

¹² G. Lavallée, "Des lanternes magiques à l'enveloppe visuelle du moi", *Revue française de Psychanalyse*, n° 59 (1995), p. 434.

¹³ Pour une synthèse de ces questions, voir S. Tisseron, *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel* (1995) (Paris: Dunod, 1997).

¹⁴ Que le dispositif mime ou reproduise les conditions qui ont été à l'origine, dans la petite enfance, de la constitution imaginaire du Moi pendant la phase du miroir, ceci a été largement commenté dans les textes se réclamant de la psychanalyse du cinéma. Par contre, l'analogie entre la structure du dispositif cinématographique et celle de l'appareil psychique a rarement été analysée de manière approfondie, sauf par Guy Lavallée qui affirme que "le cinéma a été créé par projection et externalisation de notre 'moi-visuel' et en constitue un prolongement", c'est-à-dire prolonge de manière concrète et matérielle l'enveloppe visuelle du Moi. G. Lavallée, *op. cit.*, p. 242.

¹⁵ Le rêve comme phénomène hallucinatoire du désir inconscient met en jeu une quasi-hallucination de l'expérience de l'objet primaire, source de la toute première satisfaction psychique et physique dans laquelle la force pulsionnelle parvient à réunir perception et représentation mentale de l'objet. Le rêve réactive l'indistinction initiale entre perception et représentation propre au psychisme du nourrisson, charge à nouveau l'écran psychique d'un quantum hallucinatoire intense faisant surgir une représentation de l'objet perdu suffisamment vivace pour engendrer la croyance en sa réalité. Le rêve est donc un moyen privilégié pour ranimer, pendant le sommeil, la toute première enveloppe psychique du bébé, témoignant, du même coup, de l'existence d'un fantasme courant, celui de peau commune avec la mère, qui n'est qu'une variante particulière du fantasme plus général de retour au giron maternel. Sur ce fantasme de peau commune, voir D. Anzieu, *op. cit.*

¹⁶ D. Anzieu, *op. cit.*, p. 238.

¹⁷ C'est l'instance qui tente de rétablir la fusion primitive du Moi et de l'objet perdu afin de réinvestir l'état de symbiose organique intra-utérine du nourrisson avec sa mère.

Les Origines écho-tactiles de l'image cinématographique

¹⁸ Dans les rêves post-traumatiques, “le rêveur revit répétitivement les circonstances qui ont précédé l'accident. Ce sont des rêves d'angoisse, mais qui s'arrêtent toujours juste avant la représentation de l'accident, comme si celui-ci pouvait être après coup suspendu et évité au dernier moment”. Ces rêves remplissent différentes fonctions, dont celles de “réparer la blessure narcissique infligée par le fait d'avoir subi un traumatisme”, de “restaurer l'enveloppe psychique déchirée par l'effraction traumatique” et de “maîtriser rétroactivement les circonstances déclenchantes du traumatisme”. D. Anzieu, *op. cit.*, p. 216.

¹⁹ D. Anzieu, *op. cit.*, p. 242.

²⁰ R. Dadoun, *Cinéma, psychanalyse et politique* (Paris: Séguier, 2000), p. 30.

²¹ Notion introduite par B.D. Lewin pour expliquer comment tout rêve se projette sur un écran blanc qui reste généralement inaperçu du rêveur et qui symbolise le sein maternel halluciné juste après l'expérience du nourrissage. Cf. “Le Sommeil, la bouche et l'écran du rêve” (1949), *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 5 (1972), pp. 211-223.

²² Cf. entre autres: J.-L. Baudry, *L'Effet cinéma* (Paris: Ed. Albatros, 1978); R.T. Eberwein, *Film and the Dream Screen. A Sleep and Forgetting* (Princeton: Princeton University Press, 1984); G. Rosolato, “Souvenir-écran”, *Communications, Psychanalyse et cinéma*, n° 23 (1975), pp. 79-87.