

Jean-Jacques Gorog

Le symptôme à travers *Le Septième Sceau* et *Persona*

Le décès récent d'Ingmar Bergman me sera le prétexte à examiner le symptôme sous ses auspices : *Persona* et *Le Septième Sceau*. Ces deux films présentent chacun un symptôme caractéristique, au moins de l'idée qu'on pouvait se faire au moment de leur sortie, aussi bien de l'hystérie que de l'obsession. Au silence de *Persona* répond la demi-heure de silence avant l'Apocalypse. Silences dans les deux cas très pleins. On tentera de vérifier en quelle mesure cette mise en scène du symptôme correspond au nouage des trois instances lacaniennes R, S et I.



La partie d'échecs avec la mort

- « La mort m'a visité ce matin, nous jouons aux échecs. Ce délai me permet de vaquer à une affaire importante.
– Quelle affaire ?
– Ma vie durant j'ai cherché, erré, discouru. Tout était dénué de sens, ça n'a rimé à rien, je le dis sans amertume ni contrition parce que je

sais qu'il en est de même pour tous. Je veux utiliser ce délai à quelque chose qui ait un sens.

– C'est pourquoi tu joues aux échecs avec la mort ?

– C'est une habile tacticienne mais je n'ai encore perdu aucune pièce.

Le choix de ces deux films relève d'une gageure pour rendre compte d'une version du symptôme qui, homme ou femme, réponde de la différence des sexes autant que du repérage des structures cliniques. Je ne savais pas que Bergman nous quitterait après le temps de mon annonce, c'est dès lors une façon de lui rendre hommage.

Partant de cet a priori que *Le Septième Sceau* (1957) traitait de l'obsession et *Persona* (1966) de l'hystérie, j'ai donc revu ces films, deux films fabriqués de bric et de broc en un temps record – on dit trente-six jours en studio pendant l'été pour l'un, trois semaines pour l'autre –, peu programmés, au moins pour le second au point que les actrices ont été rappelées d'urgence.

En réalité, mon souvenir était quelque peu inexact, comme on le verra plus loin. En revanche, j'ai trouvé que ces films n'avaient rien perdu de la fascination qu'ils avaient exercée sur moi jadis. Le premier de fait ne colle pas tout à fait avec ma présentation, les questions sur la mort n'étant pas réservées à l'obsession. Tout de même, ce film est ce qui a valu à Bergman sa notoriété et lui-même fait le commentaire suivant : « C'est un de mes rares films qui me tiennent vraiment à cœur. Au fond, je ne sais pas pourquoi. Ce n'est pas une œuvre sans défaut. Elle est entachée de toutes sortes de folies et on devine la hâte avec laquelle elle a été faite. Mais je la trouve énergique, pleine de vitalité, débarrassée de toute névrose. De plus, mon thème s'articule avec passion et plaisir. »

J'y ajouterai ces deux références de Lacan.

L'une concerne la dialectique du maître et de l'esclave : « Rien n'indique, en effet, en quoi le maître imposerait sa volonté. Qu'il y faille un consentement, c'est hors de doute, et qu'à cette occasion Hegel ne puisse se référer, comme au signifiant du maître absolu, qu'à la mort est, pour le coup, un signe – un signe que rien n'est résolu par cette pseudo-origine. En effet, pour que cela continue, le maître, *il ne serait démontré qu'il en est le maître que s'il était ressuscité, à savoir, s'il avait passé effectivement par l'épreuve* ¹. » Où Lacan place

1. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVII, L'Envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991, p. 31-32.

le signifiant maître par excellence, la mort, modifiant quelque peu le schéma hégélien en considérant le combat où la mort est risquée en un combat contre la mort, ce qui est quelque peu différent. Le jeu d'échecs avec la mort dans le film illustre cela assez bien.

L'autre citation est bien connue, mais, comme souvent, qu'elle ait frappé les esprits ne règle en rien l'énigme qu'elle met en œuvre : « Pour l'obsessionnel pourtant, je le note tout de suite, il y a un symptôme très particulier. Personne bien sûr n'a la moindre appréhension de la mort (sans ça vous ne seriez pas là si tranquilles). Pour *l'obsessionnel, la mort est un acte manqué*. C'est pas si bête, car la mort n'est abordable que par un acte encore, pour qu'il soit réussi, faut-il que quelqu'un se suicide en sachant que c'est un acte, ce qui n'arrive que très rarement ². »

Bien évidemment, il y a dans le film quelque chose qui se présente immédiatement comme l'illustration de ce point lorsqu'il renverse l'échiquier ; seulement, c'est un faux acte manqué destiné à détourner l'attention de la Mort pour permettre au jeune couple à l'enfant de s'échapper. Au-delà, il perd donc la partie au moment où il le décide, c'est-à-dire lorsqu'il trouve un sens à la vie, sens qu'il n'avait pas trouvé en Terre sainte, moyennant quoi la mort se présenterait dans ce cas plutôt comme un acte ³.

« Si nous déterminons l'homme de la particularité dans chaque cas, de son inconscient et de la façon dont il en jouit, le symptôme reste à la même place où l'a mis Marx, mais il prend un autre sens, il n'est pas un symptôme social, il est un symptôme particulier. »

2. J. Lacan, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, séminaire inédit, leçon du 16 novembre 1976.

3. La question surgie dans la discussion (Frédéric Pellion) mérite un complément. Il s'agit de l'acte qui serait manqué lorsque le chevalier, dans la séquence évoquée du confessionnal, trahit sa tactique au prêtre, lequel aussitôt révèle son visage, la mort. Ce serait un acte manqué en effet pour peu que gagner contre la mort soit possible, or il n'est question ici que d'y surseoir pour répondre à sa question. Le point visé est à mon sens d'insister sur la tromperie foncière de Dieu et de ses représentants. Ajoutons ici le caractère foncièrement anachronique, impensable au Moyen Âge, de l'incroyance présentée par le héros du film. Pour s'en assurer, il suffira de consulter *Penser au Moyen Âge* d'Alain de Libera (Points, Seuil, 1996). On peut en revanche sans trop de difficultés la penser à partir de Kierkegaard. Cette modernité n'est sans doute pas pour rien dans l'effet de fascination persistant produit par le film.

La problématique de la mort est bien évidemment présente chez tout le monde, et on peut dire, ce que le titre indique clairement, que la conception du Jugement dernier est au moins à certaines époques intensément partagée : vision quelque peu gothique du Moyen Âge, sans doute probablement plus vraie dans les temps de peste ⁴. L'important réside dans les différents modes de l'appréhender. Et ici le symptôme est bien particulier, modulé d'une procrastination inversée et plutôt plaisante puisque notre héros n'attend nullement la mort du maître mais au contraire a l'audace de faire attendre le maître absolu, la mort, en profitant de son goût pour le jeu. Il se trouve donc en sursis.

Qu'est donc cette affaire importante qui vaut de faire attendre la mort ? Nous reconnaissons bien là la thématique de la seconde mort déployée par Lacan, dans *L'Éthique* notamment ⁵. Il lui faut être en phase avec lui-même et son destin, avoir atteint son heure de vérité pour mourir. Le dialogue avec le prêtre au confessionnal illustre bien sa question et une certaine version de l'*Un glauben* : « Pourquoi ne puis-je pas tuer Dieu en moi ? Pourquoi continue-t-il de vivre de façon douloureuse et avilissante ? Je veux le chasser de mon cœur. *Je veux savoir, pas croire. Pas supposer mais savoir.* Je veux que Dieu me tende la main, qu'Il me dévoile son visage et qu'Il me parle. »



Dialogue avec le confesseur (la mort)

4. Rappelons que l'idée du film provient d'une fresque du ^{xv} siècle où l'on voit notamment les flagellants et un jeu d'échecs, prétexte d'une pièce de théâtre, *Peinture sur bois*, écrite par Bergman.

5. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

C'est amusant de retrouver ici le rêve d'un savoir absolu, d'un savoir non supposé. Il peut accepter de mourir lorsqu'il sait que la mort ne sait rien, qu'il n'y a rien à savoir. Néanmoins, le chevalier de Bergman met ce savoir au service du désir, protestation anti-religieuse de l'auteur ⁶ contre le protestantisme sévère dont il est issu. Reste ce qui frappe, la mise en jeu d'une question qui fait symptôme, avec une autre solution que le pari de Pascal. Au demeurant, la personnification de la mort conduit non pas à une mystique mais au contraire au rien absolu à tonalité mélancolique. Mettons que ce qui va faire sinthome procède d'une vérification, d'une quête à l'endroit de ce qui fait énigme : comme si, maître de sa mort, le sursis devait le remettre sur la voie du désir, restaurer ce joint intime de la vie, perdu au moins depuis son départ en Terre sainte, et qu'il réalise avec son questionnement mais aussi à la vue du jongleur et de sa femme, pour autoriser enfin de sortir de l'entre-deux-morts. Qu'il la fasse servir à les sauver ne vient qu'en supplément, facilité de lecture qui méconnaît le motif de son changement de position mais qui sert l'effet cathartique sur le spectateur.

Posons que la psychanalyse se sert de la parabole à moindre frais, mais c'est le forçage que l'art nous montre avec la mort en chair et en os, lorsque la parole noue en quelque façon cet imaginaire flottant, errant, au symbolique, et qui fait à la place du vide, du rien, du néant, un manque.

Quelques mots maintenant de *Persona*, plus propice à notre affaire. L'actrice a perdu la parole, je le rappelle, lors d'une représentation d'Électre et ne l'a pas retrouvée malgré une hospitalisation, parfaitement inefficace. Le traitement, car c'en est un, s'annonce sous la forme d'un séjour thérapeutique proposé à la malade, avec l'accompagnement d'une infirmière, dans une île, dans la maison que Bergman occupera une bonne partie de sa vie. La psychiatre lui donne ses consignes et précise après vérification, par exemple, de l'état des cordes vocales qu'il ne s'agit pas d'une « réaction hystérique », qu'elle n'est pas malade de corps et qu'elle possède toute sa tête. Il n'y a pas lieu de prendre les termes utilisés là au-delà du contexte de ce qu'elle veut dire, à savoir qu'elle n'est pas folle.

6. L'athée véritable est comme toujours classiquement le serviteur ou le bouffon, ici l'écuyer moraliste et violent.

La suite se déploie en trois temps. Le séjour prend d'abord apparemment la voie de l'envers de la psychanalyse, puisque c'est l'infirmière qui parle – forcément puisque l'autre persiste dans son silence – et raconte très exactement tout ce qui lui passe par la tête. Puis vient un premier renversement dialectique lorsque l'infirmière lit la lettre écrite par sa patiente et destinée à la psychiatre : elle est trahie – ses confidences s'y retrouvent étalées – et humiliée – ses expériences sexuelles qui font son être réduites à peu de choses. Alors vient la contre-attaque. Ici est le point vif où nous devons en même temps nous séparer de la conception de Bergman et bien prendre en compte l'efficacité dramatique incontestable et... le succès thérapeutique obtenu.

Bergman a de la psychanalyse une idée très jungienne, où la figure du double, du même, de l'image est prévalente. C'est ainsi que l'une se substitue à l'autre, notamment lorsque le mari aveugle vient lui rendre visite et qu'il couche avec celle qu'il prend pour sa femme. S'ensuit l'examen du symptôme mutisme, sa cause et son interprétation passablement sauvage à partir de bribes reconstituées par l'infirmière. Le nom de « persona » est loin d'être indifférent à ce jeu de miroirs sur lequel on insiste habituellement à propos de ce film. Lacan évoque à l'occasion l'étymologie :

« Rappeler ici que la *persona* est un masque, n'est pas un simple jeu de l'étymologie ; c'est évoquer l'ambiguïté du procès par où la notion en est venue à prendre la valeur d'incarner une unité qui s'affirmerait dans l'être.

Or c'est la première donnée de notre expérience que de nous montrer que la figure du masque, pour être *dimidiée*⁷, n'est pas symétrique, – pour le dire en image – qu'elle conjoint deux profils dont l'unité ne se soutient que de ce que le masque reste fermé, sa discordance pourtant indiquant de l'ouvrir. Mais quoi de l'être, si derrière il n'y a rien ? Et s'il y a seulement un visage, quoi de la *persona*⁸ ? »

Mais nous n'insisterons guère sur ces figures symboliques au sens de Jung, *Persona* le masque et *Alma*, c'est le nom de l'infirmière, l'âme, le reflet intérieur de l'autre, car nous ne mangeons pas de ce

7. Mot du dictionnaire qui signifie « diminuée de moitié ». On retrouve ici une modalité du « demi-poulet » ayant servi à Lacan de figure pour le sujet divisé.

8. J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 671.

pain-là, cette division que précisément Lacan refuse entre le corps et l'âme, pour choisir d'autres répartitions. S'agissant de l'image et du corps, il existe bien des façons de les faire jouer entre elles. Alma n'est en rien la profondeur et, si elle apprend à lire sur les lèvres muettes d'Électre, ce n'est pas à mon sens comme une Cassandre qui saurait lire le passé, mais plutôt comme une jeune femme réveillée par la parole. Et l'épisode hallucinatoire qui serait le prétexte du film ⁹ nous intéresse moins que la dialectique à l'œuvre. Enfin, la personne de Bergman, nous la laisserons de côté, ainsi que l'effet thérapeutique que le tournage de *Persona* a produit sur lui après une longue hospitalisation pour pneumonie ¹⁰...

C'est d'abord la figure du masque en tant qu'on nous précise que l'actrice refuse de l'assumer, parce qu'il est factice. D'après l'interprétation qui lui est fournie, c'est le rôle de la mère qu'elle refuse de jouer, la femme en tant que mère. La mère non pas de l'enfant qui vient de naître mais de l'enfant grandissant, même si on nous affirme que l'intolérable a été sa naissance ¹¹.

Comment se joue la résolution du symptôme et quelle est la fonction du dire de l'infirmière, de sa fureur ? Ce qui m'intéresse ici est la monstration qu'effectue Bergman du nouage des trois registres lacaniens. Il procède d'abord de l'éclairage de l'infirmière sur ses propres énigmes, sa jouissance, dont l'accès est autorisé, ici en toute conformité au tabou de la virginité, après une expérience sexuelle avec un inconnu et la présence tierce d'une autre femme, avant de trouver cette même jouissance avec son homme, son fiancé. « Il n'y a pas de rapport sexuel » reste le guide pour l'amour. L'« autre

9. Victime d'une hallucination, il voit deux infirmières à son chevet se confondre en une seule et même image.

10. « J'ai dit un jour que *Persona* m'avait sauvé. Ce n'était pas une exagération. Si je n'avais pas trouvé la force de faire ce film-là, j'aurais sans doute été un homme fini [...]. Pour tenter de trouver l'inspiration, j'ai joué au petit garçon qui est mort, mais malheureusement il ne peut pas être tout à fait mort, car il est tout le temps réveillé par des coups de téléphone. Le début est un poème sur la situation qui a donné naissance à ce film. J'ai donc dégagé les éléments essentiels. Il y a un liseré blanc tout autour. Les personnages n'occupent pas tout l'écran, ils sont inscrits dans la blancheur. »

11. À propos de l'enfant grandissant, notons une particularité inhabituelle quant au moment du surgissement du trouble et qu'il conviendrait d'expliquer, mais manquent les éléments qui permettraient d'en répondre.

femme » est la clé de ce qui commande le symptôme : la jouissance obtenue – enfin, il vaudrait mieux dire le plus-de-jouir – au prix d'une faute dont la levée sera l'effet d'une autre femme, à son corps défendant, *Persona*.

Un temps plus loin en effet, et ce qu'elle vivait comme une faute morale devient la loi du désir portée par l'autre femme. Le savoir supposé qu'elle transfère sur sa patiente chute brutalement lorsqu'elle est ridiculisée, mais son récit n'en a pas moins eu valeur de vérité, effet où se mesure ce qu'elle ose, maintenant qu'elle n'est plus fascinée du tout par le prestige intellectuel, social dont sa patiente a tous les insignes, qui brillent, et le silence auquel elle s'affrontait ne faisant qu'en rajouter du pouvoir phallique : M^{me} K. est l'analyste dont Freud est censé être le représentant, ici c'est l'Électre silencieuse. Alma a appris de ce savoir inconscient ce qu'elle peut maintenant lui resservir, s'offrant au mari sous le regard de sa femme ; la scène dès lors renverse celle « traumatique » qu'elle avait vécue. Symptomatique de ce que le discours courant voudrait accentuer de l'image et de la symétrie, ce que la convention appelle jeu de miroirs, le traducteur français dit : « Tu étais comblée comme épouse » là où il est dit « comme femme » en suédois, ou encore : « Je suis comme toi » pour : « Tu comptes tant pour moi. »

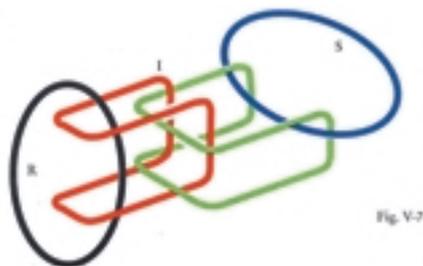
La question porte sur ce que nous avons à apprendre de ce qui nous est montré, en quoi ça nous intéresse et plus spécialement en quoi ça intéresse le symptôme. Il me semble que l'articulation entre l'image et le réel du corps d'une part et d'autre part le symptôme et le symbolique et qui forme ce nœud à quatre que nous propose Lacan me paraît pouvoir être ici touchée de près. Je l'ai dit pour la traduction, mais les commentaires vont tous dans le même sens, restant pris dans l'imagerie du même ou intéressés par le lien homosexuel entre les deux femmes. Il n'est pas absent, mais il reste pris par la question de l'être femme confrontée au semblant, au masque et à la terreur de la maternité qu'elle est censée ne pas pardonner à son fils.



Ce qui est accentué et qui produit l'effet disons cathartique est au contraire ce qui distingue les deux femmes. On aurait pu imaginer l'infirmière transparente et l'autre opaque dans son silence. L'exploit cinématographique est de faire apparaître la silencieuse transparente là où Alma lumineuse prend du champ, de l'épaisseur et progressivement s'opacifie. Même si le motif sensible les réunit, tout l'art consiste à montrer pour chacune sa singularité ; le symptôme est ainsi décrit sous ses deux faces, celle par où il se franchit, où chacune peut retourner à ses occupations, et celle qui définit son être à quoi il n'est pas question de renoncer.

Dans son séminaire, Lacan pose la question : « Comment dès lors distinguer ce qui fait trou et ce qui ne fait pas trou ? » C'est ici ce que je tente de reprendre avec notre exemple ce qu'il me semble que Lacan vise et à quoi il répond à sa façon : « [...] il s'agit d'une représentation du Réel pour autant que c'est ici que nous en avons l'appréhension, de l'Imaginaire, du Symptôme et du Symbolique, le Symbolique dans l'occasion étant très précisément ce qu'il nous faut penser comme étant le signifiant. Qu'est-ce à dire ? *C'est que le signifiant dans l'occasion est un symptôme, le corps, à savoir l'Imaginaire étant distinct du signifié.* Cette façon de faire la chaîne nous interroge sur ceci : c'est que le Réel, [...] serait suspendu tout spécialement au Corps ¹² ».

12. J. Lacan, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, op. cit., leçon du 18 janvier 1977.



Que le réel soit lié au corps, voire en continuité comme il le dira par la suite, est dans le fil de ce qu'il a toujours fait valoir du réel inclus dans l'imaginaire, écrit $i(a)$, mais bien distingués, alors que dans la position freudienne réel et imaginaire sont facilement confondus, c'est même l'effort de Lacan de leur faire occuper à chacun la place qui convient.

« [...] le bla-bla meuble, meuble ce qui se distingue de ceci qu'il n'y a pas de rapport », ce qu'Alma illustre au départ.

« Connaître veut dire savoir faire avec ce symptôme, savoir le débrouiller, savoir le manipuler, *savoir, ça a quelque chose qui correspond à ce que l'homme fait avec son image, c'est imaginer la façon dont on se débrouille avec ce symptôme*¹³. »

Ce qui se transmet de l'une à l'autre dans une curieuse inversion de la parole montre ce qui fait la condition du discours de l'analyste, l'épreuve de celui qui pour venir à la place de semblant d'objet *a* doit lui-même affronter la parole. Avec le supplément, gage d'efficacité de la fiction, que c'est le symptôme femme qui est l'objet du débat.

« Je suis pris de dégoût et d'épouvante. Mon mépris des hommes m'a rejeté de leur communauté. Je vis dans un monde fantôme prisonnier de mes rêves.

– Mais tu ne veux pas mourir ?

– Si je le veux.

– Alors qu'attends-tu ? La connaissance... ou des garanties ?

13. *Ibid.*, leçon du 16 novembre 1976.

– Appelle ça comme tu veux. Est-ce si impossible de comprendre Dieu avec ses sens ? Pourquoi se cache-t-il derrière des promesses à demi-articulées et des miracles invisibles ? Qu'advient-il de nous si nous voulons croire mais nous ne le pouvons pas ? Pourquoi ne puis-je pas tuer Dieu en moi ? Pourquoi continue-t-il de vivre de façon douloureuse et avilissante ? Je veux le chasser de mon cœur. *Je veux savoir, pas croire. Pas supposer, mais savoir.* Je veux que Dieu me tende la main, qu'Il me dévoile son visage et qu'Il me parle.

– Mais il se tait.

– Des ténèbres, je crie vers lui mais il n'y a personne.

– C'est peut-être cela.

– Alors la vie est une crainte insensée. On ne peut vivre face à la mort et au néant de tout. »