

Jean-Jacques Gorog

Qu'est-ce qu'un souvenir ?

À propos du film *Soudain l'été dernier*
(*Suddenly last summer*)

J'ai posé la question à la suite de Freud, qui l'avait posée au moment de sa découverte de l'inconscient, et de Lacan après lui : convenons donc que le souvenir et l'inconscient entretiennent des relations complexes.

Je vous rappelle l'histoire du film au cas où celle-ci aurait été oubliée. La psychanalyse, nous sommes en 1959, est encore pour un temps, mais son temps est compté, en pleine expansion.



La règle fondamentale

Rappelons quelques données sur le tournage, ambiance de drames et de conflits : Montgomery Cliff vient d'avoir un accident et est incapable de se souvenir du texte ; en réalité, il s'agit selon toute vraisemblance d'un moment fécond très arrosé. C'est lui qui joue le psychiatre, lequel se trouve être également neurochirurgien, combinaison d'usage à cette époque, mais aussi, et pourquoi pas, le psychanalyste. Qu'à cela ne tienne, son incapacité deviendra écoute, il

* Séminaire « L'écran, l'inconscient et le réel ». Responsables : François Morel et Muriel Mosconi, Marseille, le 7 juillet 2007.

se taira, et son flottement sera exploité brillamment par Mankiewicz au titre de cette écoute, sinon flottante du moins non arrimée aux préjugés qui l'environnent, qu'il s'agisse de la volonté d'effacer toute trace de l'insupportable, et c'est la mère, folle, du héros mort en Espagne, Katherine Hepburn en Violet Venable, ou du refus de voir, et c'est la mère de l'héroïne Catherine Holly, que joue Elizabeth Taylor, mère qu'un intérêt purement vénal guide dans son action. Il sera soutenu efficacement dans sa tâche par l'héroïne elle-même, Liz Taylor donc, furieuse mais somme toute de bonne composition, elle qui venait de perdre son mari Todd, enfin ex mais depuis peu, et à qui elle tenait encore, et qui se trouve dans le film en passe d'être lobotomisée si elle ne fournit pas une explication recevable de son état d'égarément. Quant à Hepburn, elle est mécontente de jouer cette Violet Venable par trop insupportable.

En fouinant dans les textes de commentaire, fort nombreux, les références à la psychanalyse fourmillent, à titre d'exemple la mère a pour nom Violette, traduction du grec Jocaste.

Donc cette mère et son fils, dans une relation plus qu'intime, donnée comme cause de l'homosexualité du fils, répondent bien aux canons de l'Œdipe selon Freud ainsi qu'à ce qui en a été retenu par la doxa de l'époque. À ceci près que la mère apparaît bel et bien comme folle à nos yeux – on examinera la position du fils plus loin –, et même si hystérie et psychose ne sont pas clairement distinguées, il est manifeste que la thèse du film est que la tante folle veut faire passer sa nièce pour folle parce que celle-ci souille avec son souvenir l'image d'un fils hors sexe qu'elle veut conserver pure. La nièce est par contre désignée comme freudiennement hystérique et donc susceptible de bénéficier du traitement psychanalytique aboutissant à une *catharsis* résolutive. Cette question est d'ailleurs un des enjeux majeurs du film, contrairement à la pièce de Tennessee Williams davantage centrée sur ce qu'on appellerait aujourd'hui l'antipsychiatrie, soit le combat contre la lobotomie, en effet destructrice, ainsi qu'il en avait fait lui-même la douloureuse expérience en la personne de sa sœur : elle avait subi l'opération et il avait pu en observer le résultat catastrophique.

Deux registres s'affrontent : celui de la fiction et celui de la théorie analytique supposée soutenir la fiction. Or cette théorie est

problématique à l'évidence et il convient de la critiquer fermement. Pourtant le film est un chef-d'œuvre bien qu'il repose sur une théorie fautive avec une mise en fonction invraisemblable. C'est ce qu'il s'agit d'expliquer et donc revenons sur ma question de départ.

Cette question était centrale dans notre thème de l'année ¹ qui interrogeait le trauma et son souvenir, son reste, conscient ou inconscient, le fantasme. Je voudrais donc éclairer ce pourquoi nous pourrions accepter ou non de croire que Liz Taylor dans le film ait vraiment oublié la scène traumatique. Qu'est-ce qui du point de vue freudien peut justifier son refoulement ?

Un autre problème concerne le déroulement du film, soit l'usage du flash-back dans le registre que propose, dirions-nous, une association libre orientée. En réalité, l'opération par laquelle le souvenir reviendrait vaut d'être un peu détaillée. En effet, il est frappant que dans la scène finale il n'y ait pas de « Bon Dieu, mais c'est sûr ! », formule de Raymond Soupleix lors des « Cinq dernières minutes » de cette série policière dont c'était le titre, moment où la lumière se faisait. Ici au contraire l'héroïne est toute disposée à raconter, certes on l'encourage, mais la réalité est qu'elle ne cesse d'être interrompue dans son récit par quelque incident, ou bien par sa tante qui ne veut pas entendre, et comme sans y prendre garde le fil du discours se voit suspendu pour être repris plus loin. Par ailleurs, rien n'indique le point précis où la mémoire lui revient. Il n'y a pas de « maintenant je me souviens et je vais vous raconter ».



L'idée prodigieusement freudienne est bien qu'elle se souvienne en commençant de dire, au fur et à mesure qu'elle dit, mais on sent, on sait qu'elle va dire, le suspens étant en l'occasion centré plutôt sur

1. « Trauma et fantasme » était le titre de l'année 2006-2007 des Collèges cliniques du Champ lacanien.

ce qui justifierait un tel secret. L'horreur de la scène « oubliée ² » constitue certes un traumatisme, mais les commentateurs insistent habituellement davantage sur le parcours sacrificiel de Sébastien, un Christ portant sa croix jusqu'au sommet, le Golgotha, ou bien avec le charivari musical, le dépeçage de P. par les Bacchantes au service du culte de Dionysos ³...



La dévoration

... oubliant de se pencher sur le motif de l'oubli : le préjugé étant ici que c'est la scène qui doit être oubliée à cause de l'horreur cannibale. Mais n'oublions pas que pour Freud seul le trauma sexuel vaut dans l'ordre du refoulement. La question persiste quant à ce qui permet sa levée, et si nous pouvons y répondre alors il nous sera permis de serrer d'un peu plus près ce en quoi consiste le refoulement. Car je crois qu'il faut considérer qu'il y a bien refoulement, malgré ceci que rien n'est véritablement oublié.

Est-ce le baiser bien peu orthodoxe qui précède la scène finale entre la patiente et son psychiatre qui la libère ? À moins que ce baiser, qui remarquablement n'émeut pas le moins du monde le directeur de la clinique lorsqu'il le surprend, ne soit le signe du refoulement déjà levé ?

Après tout, elle n'était pas amoureuse de son cousin, elle ne le connaît que peu et il l'entraîne pour de fort mauvaises raisons, qu'elle apprendra vite. Si elle accepte, c'est comme une reconnaissance de

2. Il s'agit du meurtre de Sébastien par les jeunes garçons affamés du village Cabeza de lobos préalablement séduits par Catherine au bénéfice de Sébastien et de ses entreprises homosexuelles.

3. *Les Bacchantes*, pièce d'Euripide, fort critiquée en son temps pour avoir trahi le secret du culte de Dionysos essentiel à l'existence des mystères d'Éleusis aussi bien qu'à la tragédie elle-même, tragédie qui en constituait la part publique.

dette parce qu'il était venu à son secours après qu'elle eut été violée à la sortie d'une fête,



ainsi que pour accompagner son riche cousin dans la belle Europe. L'examen premier et le second sont déjà assez explicites sur ce point. Le troisième et dernier s'apparente à une présentation de malade plus qu'à ces scènes de dénouement du genre policier, style Agatha Christie, où le coupable est nécessairement l'un des présents. Je dis plutôt présentation parce que ici il s'agit d'un aveu à l'envers, quelque chose qui avoue qu'elle est la victime. Sans doute, elle accuse Violet d'être responsable de ce qui est arrivé à son fils.



Mais ce n'est pas l'essentiel, on savait déjà que la mère était folle. L'important est ailleurs : les poncifs psychanalytiques et psychiatriques sont énoncés mais aussitôt dénoncés. La lobotomie, déjà évoquée, est dénoncée vivement et sert d'argument au film, Catherine (Elizabeth Taylor) la considérant à juste titre comme un risque mortel. Son récit est chargé de faire le diagnostic, de démontrer qu'elle n'est pas folle, que l'horreur de la scène traumatique justifie les propos apparemment incohérents ainsi que l'oubli supposé. Les piqûres visant à favoriser l'expression de la vérité – aussitôt le psychiatre précise qu'il n'existe pas de tel sérum de vérité –, l'hypnose également repérée comme gadget inutile puisqu'en réalité elle n'a pas la moindre hésitation à raconter ce qui s'est passé, mais aussi le transfert

matérialisé comme pur amour réalisé ne sont donc que dévoiement de la psychanalyse. C'est ainsi que la dimension crépusculaire hystérique est battue en brèche explicitement :



Ce qu'il s'agit de mettre en scène n'est donc pas ce qu'on voudrait nous faire croire, le récit d'un traumatisme oublié brusquement revenu à la surface, et que l'association libre et le transfert permettent de retrouver. Non, il s'agit d'autre chose qui nous est masqué par le suspense hitchcockien et notre propre curiosité malsaine. C'est bien de cette curiosité qu'il est question, celle qui permet aux protagonistes d'accepter d'entendre enfin ce qu'elle a à dire ; et nous introduit à ce qu'est la psychanalyse tout en en ridiculisant l'ensemble des règles qu'on lui suppose.

Qu'est-ce qui doit être masqué ? La chose sexuelle, l'être pour la mort, l'inceste ?

Pour essayer de l'éclairer, il faut préciser les différents moments de l'action, sa progression dramatique et surtout ses « renversements dialectiques », à l'instar du Lacan de l'« Intervention sur le transfert ⁴ ». Ce qui est remarquable réside d'abord dans la description du mort, la passion qui l'entourait, sa présence dans le discours des femmes soulignée davantage encore par son absence sur l'écran, à peine aperçu, costume blanc et de dos dans les images floues du souvenir.

C'est là l'écran du fantasme sur lequel doivent se régler les femmes. La mère d'abord, dans cette longue scène qui dévoile aussitôt l'amour démesuré, fou, qu'elle porte encore à son fils, au point qu'on peine à se le représenter comme mort. En réalité, il est clair qu'il l'accompagne dans chacun de ses gestes et elle prendra très mal, par exemple, qu'on vienne la débarrasser des vêtements de son fils.

4. J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 215-228.

Catherine ensuite, dans une sorte d'admiration fascinée mêlée d'inquiétante étrangeté à l'endroit de Sébastien. Ce qu'on apprend du récit, donné par petites touches, nous livre sans doute l'histoire de Sébastien mais pas l'énigme de l'effet « cathartique » de son énonciation. De quoi Catherine se trouve-t-elle libérée en elle-même, au-delà de sa prison psychiatrique et du risque chirurgical afférent, et d'où provient corrélativement l'effet sur le spectateur ? C'est qu'on ne peut se contenter de la résolution du thriller : elle a sans doute la vie sauve, ce n'est pas rien, mais on perçoit quelque chose de plus, que le récit la transforme et la rend disponible pour un vrai amour, avec le premier homme qu'elle rencontre, le psychiatre. Qu'elle soit guérie implique donc qu'elle était malade auparavant de quelque chose qui la spécifie davantage que d'avoir subi des malheurs, somme toute, ordinaires. J'insiste sur le fait que l'horreur de la scène vécue ne suffit en rien à expliquer cette maladie. Par ailleurs, sa « crise » a commencé bien avant que sa tante entre en scène pour la protéger et se protéger des regards indiscrets. Cette dernière ne peut en être tenue pour responsable.

Pourquoi la présence de la tante est-elle dès lors indispensable ? À cause de l'opération programmée et déjà financée ?

On se doute qu'il s'agit d'autre chose, au-delà de son sauvetage à elle, il y a lieu d'expliquer, de rendre compte de la fascination exercée par Sébastien, et d'abord de la fascination qu'il exerce sur sa mère. Considérons qu'il se profile ce que nous pouvons nommer désir⁵. Tout indique en effet que sa mort était programmée, et que Catherine le savait depuis le début, sans le savoir vraiment. Ici nous reconnaissons la fonction de l'inconscient, de ce qui, à proprement parler, est « refoulé » : le courage de Sébastien n'est pas fait de ce qui fait un homme digne de ce nom, soit ce qui à l'occasion le fait lâche du même pas et que la psychanalyse désigne de la fonction phallique. Elle s'est trompée ou elle a été trompée sans doute par l'homosexualité proposée comme équivalent phallique. Or ici le dispositif mis en place avec une femme comme appât sexuel, quelles que soient les contraintes imposées par le contexte de l'époque, devrait nous arrêter.

5. Le terme ne devrait pas trop surprendre : Tennessee Williams.



L'Objet exposé

Comment peut-on penser que les garçons attirés par un objet féminin succombent au charme de Sébastien ? Le tourisme sexuel, on le voit, n'a rien de nouveau. Un peu de pain suffirait à Cabeza de lobos, « Tête de loups », pour financer aisément une sexualité même prohibée. La fascination concerne précisément autre chose, ce qui échappe à toute régulation phallique, ce pourquoi c'est la mort qui est visée et obtenue, non le sexe. À la lettre elle se prête à ce qu'elle prend pour un fantasme masculin – « plutôt l'à-tout-hasard de se préparer pour que le fantasme de L'homme en elle trouve son heure de vérité ⁶ ». Qu'importe qu'à cette place elle se retrouve comme leurre si son but avait quelque chance d'être atteint, soit permettre d'accommoder la jouissance – de celui qu'elle veut sauver – au désir – qu'elle suppose l'animer, mais il s'agit de tout autre chose. Le fantasme de l'homme trouve en elle son heure de vérité et Sébastien grâce à elle accomplira son destin à ceci près que ce destin n'est en rien satisfaction sexuelle – sa mère le sait qui le dit pur et sans intérêt pour le sexe. C'est sans doute inexact, certes, mais c'est cependant vrai au sens où sa véritable aspiration est la mort. Cette mort est sacrifice et, même si elle ne comporte aucun message salvateur, elle peut sans difficulté entrer en résonance et figurer tous les rédempteurs, le Christ en premier.

Le problème commence parce que Catherine perçoit la dimension pathologique de la passion de Sébastien. Elle ne le suit pas en disciple d'une religion qui ne supporte d'ailleurs aucun prosélytisme. À l'inverse de la mère qui l'admire sans faille, elle se voue à le sauver de sa mère, mais se trompe de diagnostic : psychose et non déviation

6. J. Lacan, *Télévision*, Paris, Seuil, p. 64.

sexuelle qui n'en est que la parade ⁷. Ce qu'elle paye de sa crise, c'est ce pourquoi il est vivement conseillé d'avoir fait une analyse avant de s'y risquer comme analyste : elle rencontre la mort en lieu et place de la faille phallique, là où fait défaut toute signification, et c'est ce qui la plonge dans le désarroi.



Revenons à la séquence telle qu'elle nous est proposée par le film dont je dis qu'il s'agit bien de psychanalyse. Ce n'est ni le divan, ni le transfert avec l'interdit de l'acte qu'il comporte – tout indique qu'elle a fait la conquête du psychiatre bien au-delà de la supposée séduction hystérique –, ni le rythme et la durée des séances, ni le respect strict de l'association libre, ni enfin la réduction à deux du dispositif qui font la psychanalyse, puisque aucun de ces termes n'est respecté. Mais c'est bien un effet de discours, une progression du discours qui montre une position subjective, laquelle ne peut se saisir qu'à partir de l'Autre, tour à tour incarné par la mère de Sébastien, d'abord qu'elle redoute et hait comme mère, mais qu'elle admire peut-être comme femme, car elle est du même monde, puis par sa propre mère, dont la médiocrité au contraire ne peut manquer de frapper et qu'elle rejette sans rachat possible, par Sébastien enfin, représentant d'une sortie éventuelle de l'impasse du désir dans laquelle elle est enfermée, non qu'il soit « son homme » mais qu'elle le suppose susceptible de la réconcilier avec le « genre » homme.

7. La leçon vaudrait d'être retenue : faire mieux que la mère est un rêve constant de thérapeute auquel il demeure toujours difficile de se soustraire – cf. Bettelheim, par exemple. Un peu de modestie est toujours bienvenue : que la mère ait une responsabilité dans ce qui advient de l'enfant n'est pas douteux, mais en un second temps rien ne nous permet de dire qu'elle ne gère pas au mieux la situation. Comment ne pas voir que c'est en effet lorsqu'il voyage sans sa mère que la catastrophe se produit ?

L'analyse est réalisée sous une forme de spectacle grâce à une mise en scène de cette réconciliation dans laquelle le tiers est incarné par les autres protagonistes, où l'on reconnaîtra sans difficulté la fonction du chœur antique, et qui nous représente sur scène. C'est donc nous qu'il s'agit de convaincre de la transformation opérée dans cette performance de la parole sur Catherine, laquelle traverse le fantasme de rédemption qui l'animait et dont Sébastien était le support. La répétition du trauma est de fait non pas répétition ou revécu du trauma, mais répétition au sens freudien, c'est-à-dire création, de ce que le récit le re-lise ou le lise en situant cette fois Catherine comme actrice du drame et non simple objet jeté en pâture ou témoin impuissant ⁸.

L'erreur de perspective temporelle que Lacan corrige est celle de la *catharsis*, reprise par les élèves de Freud sous la forme de l'abréaction, possible seulement si la scène est revécue dans le temps de la séance avec l'affect qui en avait été écarté, alors, l'effet traumatique analysé peut être réparé et la guérison obtenue. La chose irait si cette description ne confondait le vécu avec l'assomption par le sujet de sa position. Or le vécu intense ne fait en rien la preuve de ce que le sujet y soit, ni l'inverse, car c'est souvent dans une sorte de détachement que l'événement traumatique est véritablement approché, et plutôt sous une lumière rasante : c'est le cas ici, l'émotion étant davantage dans le public, dont l'angoisse freine l'approche de la vérité.

Ce que le récit produit dans notre cas est un sujet divisé aux prises avec l'objet représentant du désir, au moment précis où se défait son statut idéalisé pour être réduit à la charogne, que Sébastien est devenu dans la réalité. Ce statut, il le traînait depuis le début sans qu'elle l'ait su tout à fait. Ce savoir insu est proprement l'inconscient. L'insupportable est que c'est comme charogne qu'il détenait ce pouvoir de fascination et, s'il y a hypnose, ça n'est sûrement pas de la part du psychiatre, qui ne nous en montre que la caricature, non, l'objet qui hypnotise est bien celui dont la fulgurance éblouit au point d'être invisible, ce Sébastien que Mankiewicz ne nous montre jamais que... surexposé.

8. L'efficacité du récit évoque pour nous ceux des vieilles prostituées, celles qui servent de moteur pour l'action dans l'étrange dispositif de *Sodome et Gomorrhe* de Sade, repris magistralement au cinéma par Pasolini.

La pulsion de mort freudienne, sans doute là encore exploitée dans un souci déjà noté d'exhaustivité de la théorie analytique du moment, se trouve fort bien illustrée et nous permet même d'apercevoir quelque chose qui, peut-être, explique la relative prudence de Lacan sur ce terrain et ses différents modes de traitement de la question, du signifiant à la jouissance. C'est que la psychose ne peut être écartée et s'invite au débat dans une sorte de malentendu, d'erreur qui procède d'un errement quant à la nature même de cette pulsion de mort. L'erreur est présente dès le départ puisque Freud invente son surmoi à partir de la mélancolie, forme de psychose qui lui sert de modèle, à ceci près qu'il ne s'agit plus de psychose, la pulsion de mort ayant été domestiquée par le symptôme névrotique.

C'est pourquoi Catherine dans le film est désarrimée un temps, jusqu'à ce qu'elle puisse vérifier auprès des autres la cohérence de son histoire ainsi que les différents moments où elle a rencontré ce trou dans l'Autre, dans la mesure où chez cet Autre manque la faille que Lacan désigne du \varnothing . La construction lacanienne fait apparaître que c'est cette faille qui fait d'un autre un partenaire possible, alors que celui à qui il ne manquerait rien ne peut être qu'un dangereux leurre. C'est d'ailleurs toujours sous cette forme, celui qui peut tout immédiatement, qu'est représenté le diable. Il est la jouissance mais sans cette médiation du désir qui la fait vivante.

D'où cet effet paradoxal que la malade, au moins celle qui est annoncée telle, se révèle la seule vivante, de promouvoir la parole, à l'instar des premières hystériques de Freud, et de refuser qu'on vienne prétendre l'aider dans sa tâche autrement qu'en s'offrant comme témoin. Le « psychanalyste », à rebours de ce qui est supposé être sa tâche, offre donc à son « analysante » la tribune où son dire vient à se réaliser.

Mais alors quelle différence avec ces histoires de famille, ces secrets enfin dévoilés, dont les autobiographies et leurs récits sont mis en scène à la télévision, laquelle en est particulièrement friande ? N'évitons pas la question, car la présentation d'une histoire personnelle est toujours plus ou moins avancée comme un acte décisif pour le sujet qui « ose » la faire, sorte d'aveu, de *coming out*. Cette expression, qui n'a pas de traduction satisfaisante, peut servir de modèle ; elle se réfère à des conduites sexuelles non admises, ici essentiellement

l'aveu chez un homme public – et à un moindre degré chez une femme – de son homosexualité. Remarquons que le problème vaut pour bien des situations, et, par exemple, toutes les sollicitations autour du « devoir de mémoire » répondent également à ce type de nécessité, où il s'agit surtout de savoir si l'Autre, non pas le sujet, sera ou non en mesure de l'entendre. Peut-être même le témoignage de la passe proposée par Lacan relève-t-il de la même fonction. Il est remarquable qu'outre la passe – où la notion est, par principe, sollicitée –, dans la plupart de ces exemples de parole devant témoin, la notion de découverte pour le sujet lui-même de ce qu'il cachait est présente et accentuée, que cette découverte ait été faite par le passé ou au moment de son annonce.

Quelle différence donc entre toutes ces manifestations actuelles de la parole et le film, quant à la présence du discours analytique ? Car ce discours justement a envahi le monde depuis la grande époque d'Hollywood, mais comme en Amérique – à propos de quoi Lacan ironisait sur la peste dont Freud croyait les avoir infestés – il y a bien longtemps qu'il s'est considérablement dilué, au point que cette présence conditionne sans doute un certain rapport à la parole, mais très peu visible et sous le manteau. Ce qui est précieux dans le film et qui fait qu'il conserve aujourd'hui encore toute sa fraîcheur et toute son efficacité tient à ce que j'appellerais volontiers une grande retenue de l'interprétation en ce qui concerne le personnage principal. Certes la mère folle est rendue responsable de la bizarrerie des conduites de son fils grâce à l'interprétation œdipienne qui aurait été caricaturale s'il n'y avait le talent de la progression dramatique, mais pas Liz Taylor, qui au bout du compte est laissée en suspens. Seul son trajet est montré, avec même plus de discrétion que l'héroïne de cet autre film auquel il vaut d'être comparé : *Persona* de Bergman et qui mériterait un examen plus soigneux.

Ainsi, ce qui fait le rapport à la psychanalyse et que le film indique est cet espace qui fait qu'une interprétation ne vaut que si le sujet l'assume, la réalise. Exemple, par exemple, est cette indication de la nature du transfert qui vient permettre le franchissement de la crise, quelqu'un qui vous croie. Elle en fait très précisément la cause de l'oubli, de ne pas avoir été crue.

Que la parole puisse faire acte n'est pas plus que l'interprétation le fait de la psychanalyse, ni la récupération miraculeuse de souvenirs oubliés. Il s'agit, projet apparemment plus modeste et pourtant autrement ambitieux, de placer les souvenirs dans une chaîne où le sujet trouve sa place, mais rien ne dit que cette place existait avant qu'il ne la trouve, ni que ce sujet veuille bien nous en fournir la clé, et pour cause puisque dans notre exemple, comme femme, rien n'est susceptible d'en garantir la fonction de ce qu'il n'y a pas de signifiant propre à la représenter.