1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

73 | 2014

Varia

Veronika Rall, *Kinoanalyse. Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse*

Marburg, Schüren, 2011, 474 p.

Mireille Berton

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4865>

DOI : 10.4000/1895.4865

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2014

Pagination : 194-201

ISBN : 978-2-37029-073-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Mireille Berton, « Veronika Rall, *Kinoanalyse. Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 73 | 2014, mis en ligne le 05 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4865> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4865>

recettes ; le second d'avoir inauguré un filon cinématographique simpliste et monotone. Une lumière dans cette obscurité est représentée par de bons acteurs et actrices tels qu'Elio Germano, Toni Servillo, Kim Rossi Stuart, Valeria Golino, Micaela Ramazzotti et Giovanna Mezzogiorno qui, malgré leur talent, restent bridés dans les mêmes rôles sans jamais évoluer. Faute attribuée ici à des producteurs peu courageux qui misent plutôt sur des dilettantes en déroute comme Checco Zalone ou des spectacles de variété à quatre sous comme *I Soliti idioti*.

Le livre de Claver Salizzato est un livre « garibaldien », comme lui-même le définit, qui se lit de façon fluide, en apprenant des vérités peu commodes mais pas du tout erronées. Si d'un côté la critique nous semble plutôt perfide et parfois générale et superficielle, de l'autre, on ne peut nier que l'auteur fait entendre sa voix de manière authentique et courageuse. En outre, son analyse vise à minimiser aussi les talents italiens (sauf certains, heureusement !) au nom d'un manque substantiel d'innovations cinématographiques en terme de techniques et d'auteurs. À la fin, il adresse aux acteurs, réalisateurs et producteurs qu'il a critiqués et/ou loués, un compte rendu de la perspective désolante d'un cinéma sans stars, ni personnalités, ni projets et, par conséquent, sans futur.

En somme, personne n'échappe à la plume acérée et désenchantée de Salizzato. À de rares exceptions près : Moretti semble être le seul auteur du « nouveau » cinéma italien. Peut-être que le contexte historique et social ne laisse-t-il pas non plus d'espace au cinéma, encore moins aux films : l'avènement des télévisions privées, un système toujours plus monopolistique et clientéliste, un financement public discutable, la disparition de la critique cinématographique, réduite à des échos délavés provenant des bureaux de presse.

Certains répondent perfidement que même l'auteur de ce livre dérangeant est un réalisateur de films qui seraient à placer, eux aussi, sous un jugement sévère. Mais aucune crainte : le critique-réalisateur se soumet aux lecteurs-spectateurs en présentant ses deux films, *I giorni dell'amore e dell'odio – Cefalonia* (*The Days of Rage: Cefalonia*, 2001) et *Pas de deux* (2011), et ajoute aussi l'intéressant *war-movie* *El Alamein – La linea di fuoco* d'Enzo Monteleone, sauvé par son *J'accuse*.

Voir aussi : Franco Montini (dir.), *Una generazione in cinema. Esordi ed esordienti italiani 1975-1988*, Venise, Marsilio, 1988.

Delphine Wehrli

Veronika Rall, *Kinoanalyse. Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse*, Marburg, Schüren, 2011, 474 p.

En quoi la psychanalyse peut-elle encore aujourd'hui intéresser les études cinématographiques ? Pourquoi étudier les liens entre

cinéma et psychanalyse alors que cette dernière est attaquée de toutes parts, notamment par les neurosciences et les sciences cognitives ? On se souvient que la critique de la psychanalyse, dans le champ des études cinématographiques, commence dès la fin des années 1980, avec les travaux de Noël Carroll et David Bordwell (N. Carroll et D. Bordwell, *Post-Theory. Recons-*

tructing Film Studies, Madison, University of Wisconsin Press, 1996) qui accusent les théories psychanalytiques du cinéma de reposer sur des fausses prémisses, de ne pas problématiser leurs outils d'analyse, et de les considérer comme une fin en soi. Elle se prolonge avec les approches féministes du cinéma qui prennent les théories classiques du dispositif cinématographique en flagrant délit d'androcentrisme, et s'affirme davantage encore avec les tenants de la nouvelle histoire du cinéma qui lui reprochent de reposer sur une vision abstraite et anhistorique du cinéma et de son spectateur.

Seules résistent à ce désamour les études jungiennes du cinéma qui se développent depuis le milieu des années 1990 grâce à des psychanalystes cinéphiles et des théoriciens du cinéma (Ian Alistair et Christopher Hauke, dir., *Jung & Film. Post-Jungian Takes on the Moving Image*, Hovel New York, Brunner-Routledge, 2001 ; Greg Singh, *Film After Jung. Post-Jungian Approaches to Film Theory*, London/New York, Routledge, 2009 ; Christopher Hauke et Luke Hockley, *Jung & Film II: The Return. Further Post-Jungian Takes on the Moving Image*, London/New York, Routledge, 2011).

De même les études lacaniennes du cinéma sont également en expansion continue (Todd McGowan et Sheila Kunkle, dir., *Lacan and Contemporary Film*, New York, Other Press, 2004 ; Andrea Bellavita, *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*, Milano, Vita e Pensiero, 2005 ; Slavoj Žižek, *Lacrimae Rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*, trad. de l'anglais par Christine Vivier, Paris, Éditions Amsterdam, 2005 ; Jan Jagodinski, dir., *Psychoanalyzing Cinema. A Productive Encounter with Lacan, Deleuze, and Žižek*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2012 ; un

numéro de *CINÉMAS* et d'*Écranosphère* consacrés à Lacan sont actuellement en préparation).

Les nombreuses critiques que subit la psychanalyse depuis quelques années (Catherine Meyer, dir., *Le Livre noir de la psychanalyse*, Paris, Les Arènes, 2010 ; Mikkel Borch-Jacobsen et Sonu Shamdasani, *Le Dossier Freud: enquête sur l'histoire de la psychanalyse*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond, 2006) ont sans aucun doute contribué à l'affaiblissement de l'intérêt pour cette discipline dans le champ des études cinématographiques : elle serait réductrice, naïve, phallocentrique, s'appliquant uniquement à la culture blanche, bourgeoise et occidentale. Aujourd'hui, en effet, avec la mode des sciences cognitives jugées plus efficaces en termes thérapeutiques, théoriques et cliniques, la pertinence de la psychanalyse comme système explicatif du psychisme, ainsi que sa productivité sur le plan curatif sont vivement attaquées, allant jusqu'à mettre en doute l'existence de l'inconscient ainsi que l'efficacité d'une méthode dont les résultats auraient été manipulés par Freud.

Cette crise de la psychanalyse au tournant du XXI^e siècle peut être mise en parallèle avec la « crise » du cinéma dans son acception traditionnelle, puisque les films sont aujourd'hui vus sur des supports de plus en plus versatiles et mobiles, la fréquentation en salles représentant un pourcentage mineur de la réception cinématographique. En effet, les modes de consommation des films et autres produits audiovisuels se sont modifiés et diversifiés avec le développement de la culture numérique globalisée, obligeant ainsi les théoriciens et historiens des médias à revoir leurs approches.

Pourquoi donc revenir sur la question des relations entre cinéma et psychanalyse alors que les théories du dispositif cinématographique

ont été sérieusement remises en question par l'histoire du cinéma récente et que le risque d'application « sauvage » des grilles de lecture psychanalytique à l'analyse de film guette quiconque s'aventure sur ce terrain ? Qu'est-ce que la psychanalyse peut-elle encore apporter au cinéma en plus (ou en dehors) de ce qu'elle a déjà permis d'explorer au plan des rapports entre spectateur et cinéma/film ? Pourquoi le film se prête-il si bien à une lecture psychanalytique ? Comment comprendre les affinités « naturelles » entre les techniques, pratiques et théories culturelles qu'engagent cinéma et psychanalyse ? C'est à cette série de questions que tente de répondre l'ouvrage de Veronika Rall qui invite à un plaidoyer pour une ré-vision des leurs interactions, et de profiter de cette double crise du cinéma (au sens classique du terme) et de la psychanalyse pour repenser celles-ci sur de nouvelles bases, notamment en étudiant leur histoire respective dans une approche critique et épistémologique. L'enjeu consiste à se défaire de l'impression d'évidence qu'induit leur rapprochement, et d'interroger de manière très précise leurs échanges historiques et théoriques à travers des objets concrets (croisement de textes et de films) révélateurs des rapports dialectiques et dialogiques entre cinéma et psychanalyse.

Leurs rapports réciproques et leurs objets/discours respectifs sont examinés en plusieurs étapes historiques scandées par décennies (des années 1910 aux années 1990). Ainsi, *Der Student von Prag* (l'Étudiant de Prague) dialogue avec les théories d'Otto Rank sur la scopophilie et l'exhibitionnisme ; *Geheimnisse einer Seele* (les Mystères d'une âme, Pabst, 1926) croise les textes de Hanns Sachs sur le cinéma ; *Spellbound* (la Maison du Dr Edwards, 1945) d'Hitchcock est éclairé par le rôle historique des femmes dans le champ de la psychiatrie psychanalytique d'après-

guerre, permettant de soulever la question épineuse du transfert dans le cadre de la cure ; *Freud* (Freud, passions secrètes, Huston, 1962) et *Suddenly Last Summer* (Soudain l'été dernier, Mankiewicz, 1959) interrogent la psychanalyse via la figure de l'acteur Montgomery Clift formé à l'Actor's Studio (ouvert en 1947 à New York) dont le programme consiste à mettre l'accent sur le réalisme psychologique, avec comme corollaire, la valorisation des émotions vraies et de la mémoire affective ; les films de Woody Allen conversent avec le philosophe Norman O. Brown (*Life against Death. The Psychoanalytical Meaning of History*, 1959) et avec l'anthropologue d'orientation antipsychiatrique Ernest Becker (*The Denial of Death*, 1973), ainsi qu'avec les mots d'esprit freudiens et autre manifestations psychopathologiques de la vie quotidienne, révélant l'importance du concept d'auto-analyse propre à la « Me-Generation » (W. Allen cité dans Sander H. Lee, *Woody Allen's Angst. Philosophical Commentaries on His Serious Films*, Jefferson/New York, Mac Farland, 1997) ; les thrillers psychanalytiques des années 1980 et 1990 sont lus à travers le prisme des théories féministes et du concept de mascarade. À chaque fois – et sans jamais tomber dans le piège de la psychanalyse appliquée à l'analyse de film –, il s'agit de re-parcourir l'histoire du cinéma et de la psychanalyse en s'arrêtant sur des points saillants particulièrement instructifs où se croisent des concepts, des images, des textes, des personnes, des projets, des idées.

Chaque film est situé dans un contexte historique, social, intellectuel précis, à l'exemple de *Geheimnisse einer Seele* qui est mis en regard du dédain de l'Allemagne vis-à-vis de la psychanalyse. Si les cercles intellectuels et scientifiques commencent à accepter l'idée de l'existence d'un inconscient dans le psychisme humain, la

psychanalyse continue, dans les années 1920, de faire polémique en Allemagne. Elle est notamment ignorée, rejetée et combattue par la psychiatrie institutionnelle (Emil Kraepelin) qui en donne une image grossière et ironique. L'Allemagne constitue en effet un des hauts lieux de résistance à la psychanalyse, alors même que Berlin devient durant cette décennie le troisième grand centre européen de la psychanalyse, après Vienne et Zurich. Nombres de psychanalystes hongrois (dont Mélanie Klein et Sándor Rado) se réfugient à Berlin lorsque s'installe un régime totalitaire (antisémite et anti-communiste). Le développement de la psychanalyse en Allemagne sera ainsi de courte durée puisque le régime nazi la qualifiera en 1933 de « science juive » néfaste à l'équilibre de la nation nationale-socialiste. Plus de la moitié des psychanalystes installés à Berlin fuient alors le pays pour se réfugier en Angleterre, en France et aux États-Unis. Or, en 1924-1925, avant la stigmatisation nazie de la psychanalyse, il est encore envisageable de réaliser un film sur la psychanalyse. Les producteurs du film (UFA) se proposent alors de vulgariser au mieux les acquis de cette discipline, le cinéma étant considéré comme un moyen de diffusion idéal auprès du grand public. Il s'agit surtout de combattre et de rectifier l'image négative de la psychanalyse véhiculée par le cinéma expressionniste allemand où foisonnent les figures de médecins-fous, à commencer par *Das Kabinett des Dr Caligari* (le *Cabinet du Dr Caligari*, Robert Wiene, 1919) dans lequel Werner Krauss incarne un psychiatre-psychanalyste à la fois dément et meurtrier. C'est précisément dans l'objectif de réformer cette image que Krauss sera choisi pour jouer le rôle du névrosé dans *les Mystères d'une âme* de Pabst.

Plus largement, on peut ajouter qu'un film comme *les Mystères d'une âme* nous renseigne sur

plusieurs plans relativement à cette relation entre cinéma et psychanalyse. Il traite notamment de la possibilité de représenter l'irrationnel à une époque où le registre du verbal est remis en question par une culture de l'image née avec la seconde révolution industrielle alors en pleine expansion. Partant, il renvoie le cinéma et la psychanalyse à cette même question : comment représenter l'intériorité psychique dans les années 1920, alors que le cinéma a fondé son langage sur l'expressivité visuelle et que la psychanalyse est en quête de légitimité scientifique ? Freud y apportera sa propre réponse en déniaut au cinéma la possibilité de représenter les abstractions de la psychanalyse (Patrick, Lacoste, *L'étrange cas du Professeur M. Psychanalyse à l'écran*, Paris, Gallimard, 1990).

Pour Veronika Rall, munie d'une solide formation en études philosophiques, littéraires et cinématographiques ainsi que d'une carrière de journaliste et d'auteure, il s'agit de voir le cinéma et la psychanalyse comme des projets culturels et sociaux enracinés dans le xx^e siècle qui n'ont cessé d'échanger concepts, idées, motifs. C'est sa rencontre, dans les années 1980, avec les théories féministes étudiées auprès de chercheuses américaines (dont Teresa de Lauretis) qui détermine en partie son intérêt pour le syntagme « cinéma et psychanalyse ». S'amorce alors pour elle une réflexion de longue haleine à propos de l'évidence qui entoure les liens complexes entre cinéma et psychanalyse, laquelle débouchera sur une thèse de doctorat défendue à l'Université de Zürich (Seminar für Filmwissenschaft) dont est tiré l'ouvrage discuté. Nourrie par une volonté de reprendre cette question à zéro pour la réévaluer à nouveaux frais – question résumée par la formule « cinéma et psychanalyse », avec tout ce qu'implique cette conjonction de coordination en termes métho-

dologiques –, cette réflexion se situe au croisement entre théorie/histoire du cinéma, histoire des savoirs et cultures analytiques. Afin de procéder à un examen serré de la question, Rall commence par insister sur la nécessité d'envisager les rapports entre cinéma et psychanalyse dans une logique de réciprocité. Il s'agit de saisir leurs liens au sein d'un faisceau de relations et de les appréhender à la fois comme des techniques, des pratiques et des théories culturelles qui ont des choses à révéler l'un sur l'autre, et qui sont représentatives du paradigme scientifique dominant tous les domaines du savoir au tournant du ^{xx}e siècle.

Cinéma et psychanalyse actualisent en effet un mode de connaissance (l'exploration du monde psychique, l'expérience de l'irrationalité) et un mode d'expression (un langage fondamentalement visuel) qui se sont influencés réciproquement en dehors de tout impératif hiérarchique. Car si le cinéma parle de psychanalyse à travers, par exemple, la représentation de thérapeutes, la psychanalyse elle aussi ne cesse d'évoquer le cinéma de manière explicite ou implicite, notamment au sein de corpus théoriques qui tentent de comprendre le fonctionnement de l'appareil psychique. Dans cette optique, le film traitant de psychanalyse est envisagé comme une source apte à enrichir notre connaissance théorique et historique à la fois du cinéma et de la psychanalyse.

Afin d'étudier leurs rapports historiques et sociaux, l'auteure suggère de poser une question méthodologique cruciale rarement formulée dans les études similaires : *Qu'est-ce que la psychanalyse ? Qu'est-ce que le cinéma ?* et en vertu de quoi peut-on parler de « cinéma et psychanalyse » ? Qu'entend-on par « cinéma » et « psychanalyse » quand on étudie leurs interférences au sein de certains films ou de certains textes ?

Pour Freud lui-même, la psychanalyse suit trois directions : 1) elle se définit d'abord comme *une praxis*, une pratique fondée sur le principe de la cure par la parole – la parole du patient véhiculant des significations et des représentations symptomatiques de son inconscient. Les rêves, les souvenirs d'enfance, les fantasmes, les désirs, les mots d'esprit, les lapsus, les déjà-vus/entendus, les associations libres d'idées constituent le matériel sur lequel l'analysant travaille pour trouver un sens à la demande de l'analysé ; 2) elle fonctionne comme une méthode heuristique et interprétative qui s'appuie à la fois sur la parole et le comportement du patient, mais aussi sur des textes littéraires, des mythes culturels, des symboles, des productions artistiques, etc. ; 3) elle propose une théorie du fonctionnement de l'appareil psychique qui repose sur une série de concepts, de topiques et de modèles dynamiques permettant d'englober la praxis et la méthode dans un système théorique abstrait (mais en continuel développement et ajustement). Plus généralement, la psychanalyse est une science de l'esprit ou du psychisme, une métapsychologie, et non une science dure. Car Freud n'a jamais voulu en faire une science exacte, mais seulement une science humaine ou, en d'autres mots, une science de la connaissance du psychisme humain. La psychanalyse peut ainsi être comprise comme un projet social, philosophique, culturel, voire une science anthropologique qui cherche à rationaliser l'irrationnel et l'émotionnel, l'enjeu consistant à émanciper le sujet en mettant en évidence sa dépendance fondamentale vis-à-vis de l'extérieur (surmoi de la famille, des autorités, du regard des autres).

Quant au cinéma il se caractérise, selon les situations et les usages, en tant que technique/s, dispositif/s, industrie, art, pratique/s sociale/s,

etc. Il est tout cela à la fois, et plus encore, surtout lorsqu'on le considère dans le cadre des rapports avec la psychanalyse où il devient un outil herméneutique, un lieu de savoir et d'apprentissage, un lieu d'émancipation possible pour l'individu qui peut alors exercer une nouvelle forme de connaissance de soi, des autres, du monde. Le cinéma propose un lieu où l'on peut apprendre des choses à la fois sur soi-même, sur les autres, sur le cinéma et sur la psychanalyse, indique Rall.

Quels sont les points communs entre cinéma et psychanalyse au-delà de la simple anecdote de leur naissance commune en 1895 ? Cinéma et psychanalyse apparaissent à une époque dominée à la fois par l'économie capitaliste, la démocratisation du monde occidental, le développement de la culture de masse, les mouvements féministes et ouvriers (et tous les mouvements d'émancipation sociale et politique des minorités). En tant que produits de la modernité sociale, cinéma et psychanalyse vont immédiatement susciter des polémiques quant à leur légitimité culturelle et scientifique car ils constituent en effet des pratiques culturelles relativement inédites dans leur contexte respectif, opérant un certain nombre de ruptures. Les deux participent à l'émancipation du sujet, à la célébration de l'intimité, de la famille, de l'émotionnel, de la sexualité ; mais aussi à la promotion de la sphère privée et de la vie quotidienne ; les deux introduisent sur la scène sociale l'importance des désirs subjectifs, des rêves, des angoisses, des souvenirs, des affects ; les deux accordent une nouvelle place à la femme en tant qu'individu égal à l'homme ; les deux participent à l'écèlement des frontières entre vie publique (réservée aux hommes) et vie privée (affectée aux femmes et aux enfants) ; les deux contribuent à la promotion d'une nouvelle culture du moi, de l'in-

dividu, de l'introspection, de l'irrationnel, des données pertinentes pour penser l'humain. Cet intérêt pour le moi et son intériorité psychique se traduit, durant le cinéma muet, par une volonté très marquée de représenter le rêve et les images mentales des personnages. Car le cinéma présenterait cet avantage sur d'autres formes d'expression – et même dans une certaine mesure sur la psychanalyse – de pouvoir donner une image du psychisme, de son fonctionnement et de ses contradictions.

En traitant la question de la représentation de la psychanalyse au cinéma, Rall propose des analyses orientées par une approche tenant compte à la fois du développement de l'histoire du cinéma et de celui de l'histoire de la psychanalyse – un film permettant de donner une certaine image de la psychanalyse qui dépend directement de l'état du savoir psychanalytique à un moment donné précis de son histoire. Valorisant l'historicité de toute représentation filmique de la psychanalyse, Rall examine chaque film en fonction du contexte socio-historique dans lequel il est produit, de l'état historique de la psychanalyse en tant que théorie et clinique, ainsi que de l'imaginaire culturel qu'elle promeut. L'histoire du cinéma permet de suivre en parallèle l'histoire de la psychanalyse et son évolution à travers le temps, chaque film donnant à voir de manière directe ou indirecte comment la société ou un groupe social donné appréhende la psychanalyse ; quelle image elle construit d'elle et quelles fonctions elle lui attribue.

Son plaidoyer pour une révision des liens entre cinéma/film et psychanalyse débouche sur la proposition d'une méthode, la « Kinoanalyse » qui consiste à envisager leurs échanges sur un plan épistémologique, en tant qu'ils permettent d'observer comment leurs pratiques et dis-

cours socio-historiques construisent un savoir inédit. Sensible aux enjeux esthétiques, théoriques et sociaux qui sous-tendent leurs dialogues, cette approche montre, par exemple, de quelle façon ces deux formes culturelles révèlent l'existence d'un sujet à la fois décentré et réflexif – un sujet hanté par la présence de l'Autre mais toujours doté d'une conscience propre mettant à jour ses limites et ses contradictions. Sondé sous cet angle, le nœud « cinéma/film et psychanalyse » n'est plus réduit uniquement à ses coordonnées textuelles mais devient productif d'une connaissance scientifique plus large relativement à l'histoire de la subjectivité au ^{xx}e siècle.

Si cette parution est significative du regain d'intérêt pour les études psychanalytiques du cinéma impulsé par l'année-Freud – l'activité éditoriale en Allemagne et en Autriche attestant de plusieurs ouvrages collectifs parus entre 2006 et 2008 (Sabine Wollnik, *Zwischenwelten: Psychoanalytische Filminterpretationen*, Giessen, Psychosozial-Verlag, 2007 ; Annegret Mahler-Bungers et Ralf Zwiebel, dir., *Projektion und Wirklichkeit. Die unbewusste Botschaft des Filmes. Schriften des Sigmund-Freud-Institut*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2007 ; Mechthild Zeul, *Das Höhlenhaus der Träume. Filme, Kino & Psychoanalyse*, Frankfurt a. M., Brande & Apsel, 2007 ; Theo Piegler, *Mit Freud im Kino: Psychoanalytische Filminterpretation*, Giessen, Psychosozial Verlag, 2008 et « *Ich sehe was du nicht siehst* ». *Psychoanalytische Filminterpretation*, Giessen, Psychosozial Verlag, 2010) –, elle se distingue par son ambition, sa rigueur méthodologique, autant que par la force d'hypothèses qui permettent un « retour » heuristique fort productif sur une problématique maintes fois abordée sous les angles les plus divers. En effet, malgré la volonté de nombreux chercheurs et chercheuses de renouveler ce champ d'étude et

ses différentes branches, l'interface cinéma/psychanalyse intéresse principalement aujourd'hui des théoriciens du cinéma d'orientation psychanalytique ou des psychanalystes passionnés de cinéma (Yvonne Frenzel Ganz, *Cinepassion: Eine psychoanalytische Filmrevue*, Giessen, Psychosozial-Verlag, 2010 ; Jacques-Alain Miller, dir., *Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan*, Paris, École de la Cause Freudienne, 2011 ; Eve Landa, dir., « Cinéma et psychanalyse », *Le Coq Héron*, n° 211, décembre 2012). Qu'elles soient freudiennes, lacaniennes, jungiennes ou plus marginalement kleinienne, ces études la plupart du temps très sérieuses et documentées, interrogent pourtant rarement leur postulat implicite de base, à savoir une vision idyllique des rapports entre cinéma et psychanalyse. Bien qu'informés des critiques adressées à la théorie psychanalytique classique du cinéma, leurs auteurs continuent de parler du cinéma et de son spectateur au masculin singulier – à l'exception peut-être (et dans une certaine limite) de Mechthild Zeul selon laquelle le cinéma plaît davantage aux femmes qu'aux hommes car il leur permet de faire l'expérience d'une régression psychique comprise comme une fusion mère-fille (Mechthild Zeul, *Das Höhlenhaus der Träume. Filme, Kino & Psychoanalyse*, 2007). Conscient du manque de contextualisation socio-historique des études jungiennes du cinéma, le théoricien des médias Greg Singh rappelle, par exemple, la nécessité de prendre en compte les liens entre histoire, théorie et critique dans le cadre d'une analyse psychanalytique de film (Greg Singh, *Film After Jung. Post-Jungian Approaches to Film Theory*, 2009). Mais ce qui domine principalement aujourd'hui, c'est la vision du cinéma comme outil introspectif, voire thérapeutique (Georg Schmid, *Freud/Film oder Kino als Kur*, Vienne,

Sonderzahl, 2005 ; Danny Wedding *et al.*, *Psyche im Kino: Wie Filme uns helfen psychische Störungen zu verstehen*, Bern, Huber, 2011), ou l'application aux textes filmiques de concepts analytiques (narcissisme, identification, schizophrénie, voyeurisme, etc.) qui « collent » parfaitement avec la logique de fonctionnement du langage et de la représentation cinématographiques (Lutz Wohlrab, *Filme auf der Couch: Psychoanalytische Interpretationen*, Berlin, Psychosozial-Verlag, 2006).

Dans ce contexte, l'ouvrage de Veronika Rall se situe dans la lignée des essais réunis par Janet Bergstrom dans *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories* (Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1999) puisqu'il apporte un véritable renouvellement de la réflexion dans ce domaine, tant au plan de l'analyse historique des objets que de la théorie du cinéma.

Mireille Berton