1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

83 | 2017

Varia

Lacan spectateur : un point aveugle entre cinéma et psychanalyse

Lacan as spectator : a blind spot between cinema and psychoanalysis

Lacan spettatore : un punto cieco tra cinema e psicoanalisi

Omar Hachemi

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5642>

DOI : 10.4000/1895.5642

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 8-35

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Omar Hachemi, « Lacan spectateur : un point aveugle entre cinéma et psychanalyse », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 83 | 2017, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5642> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5642>

Sylvia Bataille dans *Une partie de campagne* (Jean Renoir, 1936)

Lacan spectateur : un point aveugle entre cinéma et psychanalyse

par Omar Hachemi

« Supposez que tous les hommes aient disparu de la terre. Je dis les hommes, étant donné la valeur élevée que vous donnez à la conscience. C'est déjà assez pour se poser la question – Qu'est-ce qui reste dans le miroir ? »¹

Telle se veut la question ironiquement mise en scène par Jacques Lacan dans son séminaire de 1954 avec pour objectif affiché de « trancher le nœud gordien » qui noue la conscience au sujet. Partant de l'hypothèse radicale d'un monde dépeuplé, il s'agit pour Lacan, à l'occasion de cet « apologue »², d'envisager la structure symbolique dans la pureté de son autonomie. Alors que la phénoménologie, guidée par le principe de la réduction transcendantale, base ses démonstrations sur la mise entre parenthèse de l'existence du monde, situant le sujet conscient au centre de sa réflexion, Lacan se plaît ici à faire ironiquement le contraire. Dans le but de proposer une « interprétation matérialiste » du phénomène de conscience, il met l'humanité entre parenthèse et laisse le monde seul : « Il ne reste donc que cascades et sources – éclairs et tonnerre aussi »³.

Afin de démontrer qu'un « phénomène de conscience » peut avoir lieu en l'absence de tout sujet, Lacan convoque, au sein de ce monde dépeuplé, une caméra. L'appareil pouvant être imaginé « sans aucune audace » assez sophistiqué pour produire un film et le conserver de manière autonome, « tout être vivant ayant disparu, la caméra peut néanmoins enregistrer l'image de la montagne dans le lac, ou celle du Café de Flore en train de s'effriter dans la solitude complète »⁴. De ce caractère autonome prêté à l'appareil cinématographique découle une considération sur l'essence de la technique : « La machine, c'est la structure comme détachée de l'activité du sujet. Le monde

1. Jacques Lacan, *Séminaire II (1954-1955) – le Moi dans la théorie de Freud et la technique psychanalytique*, Paris, Seuil, 1978, p. 62.

2. « Si je vous ai forgé ce petit apologue, ce n'est pas pour développer une hypothèse, mais pour faire œuvre de salubrité. Pour commencer seulement à poser la question de ce qu'est le moi, il faut se détacher de la conception que nous dirons religieuse de la conscience » (J. Lacan, *Id.*).

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

symbolique, c'est le monde de la machine»⁵. Si bien que la caméra, représentante du « haut degré de civilisation où nous sommes parvenus », permettrait de fournir une définition « matérialiste » des phénomènes de conscience. Loin d'être relative au sujet transcendantal dont la phénoménologie suppose le primat, la représentation fournie par la caméra serait un effet purement immanent résultant de la structure symbolique : « [...] la conscience, ça se produit chaque fois qu'est donnée [...] une surface telle qu'elle puisse produire ce qu'on appelle une image. C'est une définition matérialiste »⁶. En somme, la caméra démontrerait, du fait de son autonomie, celle du régime symbolique.

Envisagé du point de vue des études cinématographiques, cet « apologue » trouve une résonance particulière. N'avons-nous pas ici, dans une version caricaturale, l'illustration de la fameuse éclipse du spectateur qui se trouvera au cœur des critiques formulées contre la théorie psychanalytique du cinéma ? En effet, comment ne pas songer, face à l'hypothèse de la disparition des hommes qui régit l'apologue de Lacan, à la critique du « spectateur manquant » formulée par Stephen Prince dans *Post-Theory*⁷ ? Il est pour le moins troublant qu'au moment où Lacan se propose d'opérer la coupure (sémiotique) à partir de laquelle s'autorise sa conception structurale de l'inconscient, il choisit de mettre en jeu une caméra dans la solitude complète d'un monde dépeuplé et de considérer les images filmées dans leur autonomie abstraite.

Si la tentation est grande de voir en cet apologue le signe avant-coureur des errements « structuralistes » de la théorie du cinéma, il faut néanmoins prendre en considération la portée stratégique, propre à la critique de la phénoménologie, qui le guide. En effet, la radicalité qui caractérise le geste inaugural de mise entre parenthèse de l'humanité, « acte arbitraire du Dieu de Malebranche »⁸, se veut proportionnelle à l'obstacle que constitue la notion de conscience quant au développement de la perspective psychanalytique. Le recours à la caméra doit être envisagé dans ce contexte bien précis.

En outre, il faut noter que Lacan, loin de se limiter au seul appareil cinématographique, convoque, au fil de ce séminaire, une série de machines à la pointe des récents progrès de l'automatisation. Parmi celles-ci, une singulière « machine à jouer » – à laquelle Jacques Riguet lui aurait donné l'occasion de se

5. *Ibid.*, p. 63. Manfred Frank propose une critique de la théorie lacanienne du miroir sur la base de cet apologue. Il insiste sur le caractère illusoire que revêt la disparition des hommes et réaffirme l'axiome de la phénoménologie selon lequel il ne peut y avoir d'image que « pour quelqu'un ». (Manfred Frank, *What is Neostructuralism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, pp. 311-313). Friedrich Kittler, quant à lui, prend la voie opposée : évoquant cet apologue, il fait du stockage des données par la caméra le point central de la réflexion de Lacan. Si bien que la conscience sans sujet dont il s'agit serait celle de la cybernétique. (Friedrich Kittler, « The Word of the Symbolic – A Word of the Machine », *Literature, Media, Information Systems: Essay*, Amsterdam, OPA, 1997, pp. 131-132).

6. J. Lacan, *op. cit.*, p. 65.

7. Prince critique la conceptualisation du spectateur par la psychanalyse pour revendiquer une approche empirique : « Nous sommes maintenant dans la position peu enviable d'avoir construit des théories de spectateurs dont les spectateurs sont absents [*We are now in the unenviable position of having constructed theories of spectatorship from which spectators are missing*] » (S. Prince, « Psychoanalytique Film Theory and the Problem of the Missing Spectator », dans David Bordwell, Noël Carroll, dir., *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1996, pp. 71-86).

8. J. Lacan, *Séminaire II (1954-1955)*, *op. cit.*, p. 62.

confronter⁹ – capable de mener une partie de « pair et impair » contre un adversaire humain. « Le plus fort est que la machine dont je vous parle arrive à gagner »¹⁰, insiste Lacan. Car elle parviendrait non seulement à produire des coups d'un degré de hasard plus élevé que son rival humain, mais surtout à repérer statistiquement des séquences dans l'alternance binaire jouée par ce dernier et d'adapter sa stratégie en fonction. Si bien que son adversaire humain, certain de produire une alternance aléatoire dans la série de ses coups, se verra confronté, jusqu'à sa défaite, à l'inéluctable « automatisme de répétition » qui le gouverne. Et Lacan de conclure que la victoire de la machine sur l'homme révèle « l'inertie symbolique caractéristique du sujet inconscient » : à savoir « qu'il n'y a pas de hasard dans quoi que ce soit que nous fassions avec l'intention de le faire au hasard »¹¹. En somme, suite à l'apologue de la caméra qui visait à démontrer, à rebours de la phénoménologie, le primat de l'ordre symbolique sur la conscience, l'exemple de la « machine à jouer » inscrit cette prise symbolique au niveau de l'inconscient, prenant pour appui les récents travaux de la cybernétique.

Faut-il « revoir » Lacan ?

Le numéro de *Cinémas* consacré à Lacan est le dernier en date d'une série de plaidoyers, audibles depuis déjà quelques années, en faveur d'un renouveau de la théorie lacanienne dans le champ des études cinématographiques¹². Ainsi que le remarque Louis-Paul Willis en présentation du dossier, l'approche psychanalytique, bien que « déclarée défunte » par David Bordwell et Noël Carroll en 1996, retrouverait progressivement sa légitimité grâce à des concepts laissés en marge de la théorie des années 1970 : ceux de « objet *a* » et de « Réel »¹³. La présentation de Willis propose une synthèse des arguments qui plaident en faveur d'un renouveau de Lacan, dessinant, par là même, la constellation que forment ses principaux acteurs : Slavoj Žižek, Joan Copjec, Todd McGowan. Willis relève que ces auteurs fondent leur perspective théorique sur un même postulat historique : à savoir que la théorie psychanalytique du cinéma à partir de la fin des années 1960 s'appuierait exclusivement sur les premiers apports conceptuels de Lacan, mettant l'accent sur les régimes du « symbolique » et de « l'imaginaire » dans la continuité du « stade du miroir »¹⁴. Or, dans la mesure où les critiques formulées dans *Post-*

9. *Ibid.*, p. 215. Ainsi que le relève Ronan Le Roux dans une étude consacrée aux liens entre cybernétique et structuralisme, les travaux des mathématiciens Jacques Riguet et Georges Théodule Guilbaud – tous deux membres du « Cercle d'études cybernétiques » – auraient inspiré le célèbre *Séminaire de la Lettre volée* dans lequel il est question du jeu de pair et impair. (Ronan Le Roux, « Structuralisme(s) et Cybernétique(s). Lévi-Strauss, Lacan et les mathématiciens », *Dossiers HEL*, n° 3, Paris, 2013, pp. 1-30.)

10. J. Lacan, *Ibid.*, p. 211.

11. J. Lacan, *Séminaire II (1954-1955)*, *op. cit.*, pp. 222-223.

12. « La légitimation du paradigme lacanien se trouve conséquemment au centre des préoccupations de ce dossier » (Louis-Paul Willis, « Revoir Lacan », *Cinémas*, vol. 26, n° 1, p. 9).

13. *Ibid.*, pp. 8-9.

14. « Il s'avère toutefois que les premiers penseurs lacaniens du cinéma ont omis une part importante – et tardive – de la contribution de Lacan à la psychanalyse, comme l'a fait remarquer Slavoj Žižek [...] » (L.-P. Willis, « Revoir Lacan », *op. cit.*, p. 8).

"MIND READING" MACHINE

Claude Shannon, Mind reading machine, 1953.

Theory portent précisément sur cet aspect, la voie d'une perspective lacanienne renouvelée resterait entr'ouverte via l'objet *a*. Si bien qu'en définitive l'objet *a*, élément résiduel qui échappe à toute saisie symbolique selon la définition de Lacan, se déroberait par là même aux critiques formulées dans *Post-Theory*.

Willis, dans le sillage de Žižek et Copjec, tend à englober indistinctement dans ce « moment 1970 » la théorie française et son développement anglo-saxon. Or si la théorie cinématographique développée en Angleterre et aux États-Unis à partir des années 1970 – via les revues *Screen* et *Film Quarterly* – met effectivement l'accent sur le stade du miroir, il n'en va pas de même, selon nous, dans le contexte français. En effet, les théoriciens (notamment au sein des *Cahiers du cinéma*) qui s'intéressent de près aux travaux de Lacan à partir de la fin des années 1960, loin de se cantonner au « stade du miroir », fondent leur perspective critique et théorique sur une conception de la structure renouvelée par les derniers apports de la théorie lacanienne. Afin de le démontrer, nous allons procéder en deux temps. D'une part, du côté de Lacan, il s'agira de retracer la genèse du concept d'objet *a* dont nous verrons qu'elle se ponctue, au fil des séminaires, de références cinématographiques¹⁵. Envisagées ainsi diachroniquement, nous verrons que les références au cinéma chez Lacan tendent non seulement à faire système, mais qu'elles permettent surtout d'éclairer, dans une perspective historique, les glissements précoces des concepts lacaniens vers la théorie cinématographique. D'autre part, du côté de la théorie du cinéma, il s'agira de considérer le premier moment de la théorie lacanienne dans les *Cahiers*. Nous verrons que l'objet *a*, bien qu'il ne soit pas désigné comme tel, y occupe une place centrale.

L'objet *a*, un détail relevant

Le concept d'objet *a* trouve sa première formulation systématique à l'occasion du séminaire VI *le Désir et son interprétation*¹⁶. Dès les premières séances, Lacan conceptualise la présence d'un « reste » qui se dérobe à l'ordre symbolique, béance qu'il situe à l'origine du désir du sujet : « C'est dans cet intervalle, cette béance, que se situe l'expérience du désir »¹⁷. De façon concomitante, Lacan se penche sur la question du « réel » dans l'œuvre d'art, insistant sur ce qu'il nomme « le détail relevant »¹⁸. Ce qui doit, selon Lacan, attirer l'attention du psychanalyste confronté à « l'œuvre d'art » est de l'ordre du détail « qui ne colle pas », qui intervient comme « un cheveu dans la soupe ». Cet élément revêt la valeur d'un indice en tant qu'il fait « discordance dans le symbolique » à la façon d'une « faute de frappe »¹⁹. Dans la perspective psychanalytique, l'œuvre d'art ne serait donc plus « d'aucune façon »

15. Nous nous appuyons sur l'ouvrage collectif publié sous la direction de Jacques-Alain Miller qui regroupe en appendice l'ensemble des références filmiques présentes dans les séminaires de Lacan : J.-A. Miller (dir.), *Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan*, Paris, École de la Cause freudienne, Paris, 2011.

16. J. Lacan, *Séminaire VI (1958-1959) – Le désir et son interprétation*, Paris, La Martinière, 2013.

17. *Ibid.*, p. 27.

18. J. Lacan, *Séminaire VI, op. cit.*, p. 473.

19. *Ibid.*

envisagée sous l'angle de sa fonction d'imitation. Il s'agit au contraire de pointer un détail qui fait coupure « dans l'ordre de la mimésis ». Ainsi, « l'œuvre d'art, loin de transfigurer la réalité de quelque façon que ce soit, [...] introduit dans sa structure même l'avènement de la coupure [...] »²⁰. Ce dont il s'agit, nous l'aurons compris, n'est autre que l'objet *a* : « c'est essentiellement comme forme de coupure que le *a*, dans toute sa généralité, nous montre sa forme »²¹. En somme, dans la mesure où il ne peut se situer que dans « un intervalle », l'objet *a* se doit d'être représenté par le motif de la fente, de la coupure, de la béance.

Or ce motif de la « fente » fait l'objet d'un développement particulier dans ce même séminaire à l'occasion d'une réflexion sur la « pulsion scopophilique »²² : autant la position du voyeur que celle de l'exhibitionniste sont structurées par « la fente, la béance, quelque chose qui est, dans le réel, à la fois trou et éclair pour autant que le voyeur épie derrière son volet, que l'exhibitionniste entrouvre son écran »²³. À savoir que dans les deux cas, la pulsion se manifeste au sein d'un agencement visuel qui implique l'ouverture et la fermeture d'une fente – que ce soit celle par laquelle lorgne le voyeur, où celle qu'entrouvre l'exhibitionniste. Dans la suite de son propos, Lacan double cet agencement visuel d'une dimension temporelle : ce qui se manifeste à l'occasion de cette béance serait de l'ordre « d'un temps suspendu » qui a « valeur d'index ». Un « temps d'arrêt » qui, confrontant le sujet à l'objet de son désir, implique sa chute hors du symbolique²⁴.

La règle du jeu : Lacan lecteur des *Cahiers*

L'éclipse dont le sujet serait victime, selon Lacan, lors de sa confrontation avec l'objet du désir trouve son illustration privilégiée à l'occasion d'une référence à *la Règle du jeu* de Jean Renoir²⁵. Lacan fait allusion à une scène bien précise du film, lorsque le Marquis Robert de la Chesnaye (Marcel Dalio) exhibe, lors d'une réception organisée dans sa luxueuse demeure, sa « dernière acquisition », aboutissement de sa « carrière de collectionneur »²⁶ :

Si vous vous souvenez encore de ce film, rappelez-vous le moment où Dalio découvre devant une assistance nombreuse sa dernière trouvaille, une plus spécialement belle boîte à musique. À ce moment-là, le personnage est littéralement dans une position qui est celle de ce que nous pouvons ou plutôt devons

20. *Ibid.*, p. 474.

21. *Ibid.*, p. 452.

22. « À propos de la pulsion scopophilique, on omet toujours ce qui est pourtant l'essentiel, et qui est la fente. » (J. Lacan, *Ibid.*, p. 495).

23. *Ibid.*, p. 500.

24. *Ibid.*, pp. 500-501. Ce point d'éclipse du sujet est nommé « aphanisis » : « À la pointe du désir il y a aphanisis du sujet. Là où *ça parle* dans la chaîne inconsciente, le sujet ne peut s'articuler comme *Je*. Il ne peut là s'indiquer qu'en tant que disparaissant de sa position de sujet » (*Ibid.*, p. 501).

25. Jean Renoir, *la Règle du jeu*, France, 1939.

26. C'est par ces mots que le marquis présente la machine musicale à ses invités.

appeler la pudeur – il rougit, il s'efface, il disparaît, il est très gêné. Ce qu'il a montré, il l'a montré – mais comment ceux qui sont là à regarder comprendraient-ils que nous saisissons précisément ici le point d'oscillation qui se manifeste à l'extrême dans la passion du sujet pour l'objet qu'il collectionne, et qui est l'une des formes de l'objet du désir?²⁷

La Règle du jeu (Jean Renoir, 1939).

Le commentaire de Lacan gravite implicitement autour du gros plan sur le visage de Dalio qui intervient dans le film au terme d'un travelling sur l'automate musical. À savoir que le marquis, ouvrant le rideau sur l'ultime objet de sa convoitise, se trouve, selon l'interprétation de Lacan, éliidé : « il rougit, il s'efface, il disparaît, il est très gêné ».

L'interprétation que propose Lacan de cette scène est vraisemblablement inspirée d'un article des *Cahiers du cinéma*. En effet, le même plan du film de Renoir fait l'objet d'un bref commentaire sous la plume d'André Bazin dans un article paru en 1952²⁸. Ce dernier mentionne une série de plans qu'il considère, dans l'œuvre de Renoir, comme autant de manifestations d'une « vérité brusquement déchirante ». Ainsi, « l'une des plus belles images de l'œuvre de Renoir et de tout le cinéma » ne serait autre, selon Bazin, que le gros plan sur le visage de Sylvia Bataille dans *Une partie de campagne*²⁹, à l'instant précis où elle cède aux baisers de Georges Darnoux : « (...) le monde chavire avec le regard de Sylvia Bataille, l'amour jaillit comme un cri ; le sourire ne s'est pas effacé de nos lèvres que les larmes nous sont aux yeux. »³⁰ Le commentaire emphatique que propose Bazin de ce plan, situé entre les deux émotions antithétiques de la joie et de la tristesse, lui confère la portée disruptive d'un « chavirement ».

27. *Ibid.*, p. 109.

28. André Bazin, « Renoir Français », *Cahiers du cinéma*, n° 8, janvier 1952, pp. 9-29.

29. Jean Renoir, *Partie de campagne*, France, 1936. Sans entrer dans les détails biographiques, notons que Sylvia Bataille est la compagne de Lacan. Il semble assez probable que ce dernier ait été sensible à la prose élogieuse de Bazin.

30. *Ibid.*, p. 18

L'immédiate suite du propos concerne le « rictus de jouissance dérisoire » qui « éclaire le visage de Dalio » dans la scène de l'exhibition du limonaire :

Je ne vois pas de metteur en scène au monde si ce n'est Chaplin et peut-être de Sica qui sache tirer d'un visage, d'un regard une vérité brusquement plus déchirante. Souvenez-vous de celui de Nadia Sibirskaja dans *le Crime de Monsieur Lange*, sur le banc où René Lefèvre lui fait une cour maladroite, ou du rictus de jouissance dérisoire et bouleversante qui éclaire le visage de Dalio présentant son limonaire aux invités³¹.

La Règle du jeu (Jean Renoir, 1939).

Bazin prête au plan sur le visage de Marcel Dalio, ainsi qu'à celui sur le regard de Sylvia Bataille, la valeur d'une fulgurance. La prose affectée de Bazin est entièrement au service de cette interprétation. Ainsi, l'interpellation du lecteur par la convocation du souvenir « souvenez-vous », tend à situer ces plans comme autant de marques indélébiles dans la mémoire du spectateur. La force du souvenir étant proportionnelle à leur intensité visuelle : « la trace qu'ils laissent dans la mémoire n'est guère que celle de leur éclat, d'un éblouissement qui force à baisser les yeux »³². L'éclatante vérité dont il est question trouverait son expression, selon Bazin, au prix

Sylvia Bataille dans *Une partie de campagne* (Jean Renoir, 1936).

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*, p. 19

d'un détour caractéristique du réalisme de Renoir : l'impact du plan serait proportionnel à sa portée disruptive.

Envisagée dans la continuité du commentaire de Bazin, la référence que propose Lacan à *la Règle du jeu*, outre son caractère illustratif, implique une certaine conception du cinéma. À savoir qu'au profit de la mise en scène, le film serait en mesure de révéler, à l'occasion d'un instant épiphanique produit par un singulier effet de contraste, la nature disruptive de l'objet *a*. En effet le plan retenu par Lacan à la suite de Bazin correspond aussi bien à la définition du « détail relevant » qu'à celle du « temps suspendu » ayant « valeur d'index » qui marquent dans le séminaire le caractère discontinu propre à l'objet *a*.

L'objet *a*, la fente : l'image désinscrite de la chaîne

Outre la référence à *la Règle du jeu*, Lacan fait allusion à plusieurs reprises au cinéma, à titre comparatif, pour illustrer le caractère singulier d'un élément qui se trouverait en position de désinscription quant à la chaîne signifiante. Ainsi, par exemple, pour imager le caractère disruptif du fantasme en tant que « séquence coupée du développement du drame », Lacan a recours à une comparaison avec les bandes-annonces des films. « Ces quelques images », projetées sur l'écran « pour exciter notre appétit de revenir la semaine prochaine voir le film », seraient séduisantes – au même titre que le fantasme – en tant qu'elles sont « désinsérées de la chaîne, en rupture par rapport au thème »³³. De même, dans un séminaire précédent, lorsqu'il s'agissait de décrire le « souvenir-écran », Lacan faisait le choix de se référer au mouvement cinématographique : le souvenir-écran ne serait « pas simplement un instantané, mais une interruption de l'histoire » comparable à l'instant qui, « dans un mouvement cinématographique », arrêterait l'image « en un point, figeant tous les personnages ». À savoir que lorsqu'elle se fige, l'image cinématographique indique du même coup « la poursuite de son mouvement »³⁴. Dans un cas comme dans l'autre, le cinéma est convoqué pour illustrer la valeur singulière d'un instant désinscrit de la chaîne – que ce soit celle du mouvement ou celle de la continuité du drame. En somme, ce que cherche à pointer Lacan, par le biais de ces comparaisons avec le cinéma, n'est autre que la singularité que constitue, dans la chaîne signifiante propre à la structure symbolique, un signifiant qui se trouve en position de reste.

En résumé, la première ébauche du concept d'objet *a* s'accompagne, d'une part, d'un questionnement sur la pulsion scopophilique : l'objet *a* s'apparente à une « fente » au sein de la structure symbolique à l'instar de celle qui fonde l'agencement spatial propre au voyeurisme et à l'exhibitionnisme. D'autre part, l'ouverture de cette « fente » se caractérise, sur le plan temporel, par une singulière rupture qui se manifeste à l'occasion d'un « temps d'arrêt », un instant en suspens. Si bien que se dessinent, au carrefour de l'objet *a* et des allusions au cinéma qui l'accompagnent, trois motifs récurrents : celui de la fente, celui de la pulsion scopophilique et celui du temps d'arrêt.

33. *Ibid.*, p. 517.

34. J. Lacan, *Séminaire IV (1956-1957) – la Relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, p. 119. Voir aussi p. 157.

Le spectateur « éveillé » de *la Dolce Vita*

Quelques semaines après la sortie du film sur les écrans parisiens, Lacan se réfère à *la Dolce Vita* de Federico Fellini³⁵ selon des modalités qui s'inscrivent dans la continuité des précédentes observations. À l'instar de l'allusion à *la Règle du jeu*, le propos se focalise sur un bref instant, un « moment » singulier, « privilégié et unique » qui ne devrait pas avoir échappé aux spectateurs « spécialement éveillés »³⁶ que sont les élèves du séminaire :

Le moment où, au petit matin, les viveurs, au milieu des fûts de pins, au bord de la plage, après être restés immobiles et comme disparaissant de la vibration de la lumière, se mettent tout d'un coup en marche vers je ne sais quel but, qui est celui qui a fait tellement plaisir à beaucoup qui y ont retrouvé ma fameuse Chose, c'est-à-dire je ne sais quoi de dégueulasse qu'on extrait de la mer avec un filet. Dieu merci, on n'a pas encore vu cela au moment dont je parle. Seulement, les viveurs se mettent à marcher, et ils seront presque toujours aussi invisibles, et ils sont tout à fait semblables à des statues qui se déplaceraient au milieu d'arbres d'Uccello. Il y a là en effet un moment privilégié et unique. Il faut que les autres, ceux qui n'ont pas encore été reconnaître l'enseignement de mon séminaire, y aillent³⁷.

Il est question dans cette description d'une séquence bien précise : à la fin du film, Marcello et sa bande de « viveurs », errant sur la plage, sont interpellés par une scène de pêche située hors-champ. Ils se figent et observent avant de progresser, dispersés à travers les arbres, en direction de la mer. Entre les regards des protagonistes orientés hors-champ et le plan qui dévoilera le poisson extrait des eaux, se situe le « moment privilégié et unique » sur lequel insiste Lacan. Bien que la « fameuse Chose » soit l'élément central de son propos, il choisit de se focaliser sur les quelques instants qui précèdent son apparition aux yeux du spectateur. À cet égard, il est intéressant de relever les choix énonciatifs qui délimitent la place de ce dernier dans son propos. D'une part, l'usage de la première personne du singulier marque la limitation du point de vue du spectateur : « les viveurs se mettent tout d'un coup en marche vers *je* ne sais quel but ». D'autre part, l'emploi du pronom impersonnel accentue son expectation face à ce qui se joue hors-champ : « Dieu merci, *on* n'a pas encore vu cela la Chose] au moment dont je parle ». En somme, la séquence entière est envisagée sous l'angle de l'effet produit par la mise en scène sur le spectateur : la « fameuse Chose » en tant qu'elle est située hors champ, se dessine comme le point de fuite, le centre vide autour duquel gravite le propos de Lacan. D'autant plus que l'intervalle sur lequel il insiste dans sa description – instant en suspens qui sépare les protagonistes de leur but – se trouve accentué par un singulier lexique antinomique. Ainsi les viveurs sont-ils dits « semblables à des statues qui se déplacent ». Si bien que la description que propose Lacan de cette

35. Federico Fellini, *la Dolce Vita*, Italie-France, 1960. Le film sort début mai 1960 à Paris. Lacan fait allusion à celui-ci au cours de la leçon du séminaire VII datée du 25 mai de la même année (*Séminaire VII (1959-1960) – L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 296).

36. « Et, je le dis en passant, il faut vraiment être un élève de mon séminaire, je veux dire être spécialement éveillé pour arriver à trouver quelque chose au spectacle de *la Dolce Vita* » (*Ibid.*).

37. *Ibid.*

séquence semble convoquer le motif du « temps d'arrêt » qui se trouvait tantôt illustré métaphoriquement en référence au cinéma. N'est-ce pas précisément ce motif que le public du séminaire est invité à aller « reconnaître » à l'occasion du film de Fellini ? Du moins, nous verrons que ce singulier intervalle sur lequel insiste Lacan est celui où se dérobe, entre deux temps, *l'objet a*.

La scène finale de *la Dolce Vita* fait son retour dans le séminaire X pour introduire la problématique du regard dans son rapport à l'objet *a*. À l'occasion de cette seconde allusion au film de Fellini, Lacan revient brièvement sur l'instant « privilégié et unique » qui précède l'apparition du monstre marin, lorsque les viveurs se faufilent entre les pins. Ce mouvement tout en légèreté, « moment fantomatique du film », accueille en contraste l'instant traumatique propre à l'apparition de « la chose marine » et l'angoisse qui lui est consécutive :

La Dolce vita (Federico Fellini, 1960).

Qu'est-ce qui nous regarde ? Le blanc de l'œil de l'aveugle, par exemple. Ou, pour prendre une autre image, dont vous vous souvenez, j'espère, encore que ce soit un écho d'une autre année – songez aux viveurs de *la Dolce Vita*, au dernier moment fantomatique du film, quand ils s'avancent, comme sautant d'une ombre à l'autre du bois de pins où il se profilent, pour déboucher sur la plage, et qu'ils voient l'œil inerte de la chose marine que les pêcheurs sont en train de faire émerger. Voilà ce par quoi nous sommes le plus regardés, et qui montre comment l'angoisse émerge dans la vision au lieu du désir que commande *a*³⁸.

Le commentaire que propose Lacan de cette scène gravite, sans pour autant la désigner explicitement, autour de la réplique de Mastroianni accompagnée d'un gros plan sur l'œil du poisson : « E questo insiste a guardare ! »³⁹. La portée de cette réplique se trouve même accentuée, dans le propos de Lacan, par un superlatif : « voilà ce par quoi nous sommes *le plus* regardés ». L'intensité du regard étant relative au caractère inerte de l'œil, ce serait paradoxalement vidé de sa fonction perceptive que le regard trouverait sa nature d'objet *a*. Qu'est-ce donc que cet œil paradoxal qui, bien qu'aveugle, *nous* regarde ? Faute d'être résolue dans le séminaire X, l'énigme ouverte par ce regard se voit reconduite au début du séminaire XI à l'occasion d'une référence au poème d'Aragon intitulé *Contre-chant* :

*Vainement ton image arrive à ma rencontre
Et ne m'entre où je suis qui seulement la montre
Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver
Au mur de mon regard que ton ombre rêvée*

*Je suis ce malheureux comparable aux miroirs
Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir
Comme eux mon œil est vide et comme eux habité
De l'absence de toi qui fait sa cécité.*⁴⁰

La citation par Lacan de ce poème, issu du *Fou d'Elsa*, se veut un renvoi à la problématique du regard amorcée dans le *Séminaire X* : « Je dédie ce poème à la nostalgie que certains peuvent avoir de ce séminaire interrompu, de ce que j'y développais de l'angoisse et de la fonction de l'objet *a* »⁴¹. Non seulement le poème pointe, au cœur de la relation spéculaire établie entre deux regards, la fonction d'un manque constitutif, mais son titre renvoie, par le jeu de l'homophonie, à l'alternance cinématographique du champ et du contrechamp. Si bien que la problématique du regard, ainsi introduite dans le séminaire XI, semble devoir s'accompagner d'une réflexion cinématographique.

38. J. Lacan, *Séminaire X (1962-1963) – L'Angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 293. La transcription proposée par J.-A. Miller comporte ici une erreur : « viveur », ainsi que les verbes qui s'y rapportent, sont au singulier. Aussi choisissons-nous de rétablir le pluriel.

39. « Et cela insiste à regarder ! ».

40. Aragon, « Le contre-chant » dans *le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, 1963.

41. J. Lacan, *Séminaire XI (1963) – Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 21.

La schize de l'œil et du regard

Si la théorie du regard comme objet *a*, amorcée en référence à *la Dolce Vita*, se prolonge dans le *Séminaire XI*, il n'est alors plus question du film de Fellini mais d'un tableau dont Lacan fait circuler une reproduction dans les rangs de son public. Il s'agit du célèbre tableau de Hans Holbein, *les Ambassadeurs*. Selon un certain angle de vue oblique apparaît, aux pieds des ambassadeurs, la tête de mort anamorphique qui, selon Lacan, renverrait au sujet (regardant) sa propre image « néantisée »⁴². La description du tableau se déroule en deux étapes. Dans un premier temps, Lacan se borne à relever la présence d'un étrange objet aux pieds des ambassadeurs : « que voyez-vous, quel est-il, cet objet étrange, suspendu, oblique, au premier plan en avant de ces deux personnages ? »⁴³ Cet objet en suspens ne se révèle véritablement, selon Lacan, que dans un second temps, lorsque, quittant les lieux, le regardant, « échappant à la fascination du tableau »⁴⁴, se retourne pour y jeter un dernier coup d'œil. C'est alors seulement, insiste Lacan, qu'apparaît la tête de mort.

Le rythme qui distribue en deux temps cette description du tableau n'est-il pas identique à celui qui ponctuait les deux allusions à la scène finale de *la Dolce Vita*? Se retrouve du moins un même moment inaugural, en suspens, tendu vers un objet énigmatique. Le « moment fantomatique du film »⁴⁵ lorsque les viveurs s'avancent « comme sautant d'une ombre à l'autre », tendus vers le hors champ, serait donc homologué au « fantôme anamorphique » qui se tient en suspens, indiscernable aux pieds des ambassadeurs. Il faut toutefois relever une différence notoire quant à la façon dont s'exerce l'énigme aux yeux du sujet regardant : si la tension dans le cas de *la Dolce Vita*

Les Ambassadeurs (Hans Holbein, 1533).

42. *Ibid.*, p. 83.

43. *Ibid.*, p. 82.

44. *Ibid.*, p. 83.

45. *Ibid.*

s'opère avec le hors-champ, il n'en va pas de même de l'étrange forme flottante qui, quant à elle, est visible au premier plan du tableau. Or, dans un cas comme dans l'autre, cette tension appelle, en guise de résolution, un changement de point de vue. Ainsi dans la séquence de *la Dolce Vita*, le plan frontal qui révèle le monstre marin intervient en rupture avec l'axe du travelling latéral qui accompagnait la progression des viveurs « entre les arbres d'Uccello ». Quant au tableau, insiste Lacan, l'objet informe qui flotte au premier plan ne se révèle dans sa véritable nature qu'à l'occasion d'un déplacement de la part du regardant, lorsque celui-ci quitte l'axe frontal pour privilégier un point de vue oblique. C'est précisément cet écart entre deux points de vue, entre deux temps, qui dessine un parallèle, dans le propos de Lacan, entre l'apparition du monstre marin et celle du crâne.

Ce parallèle semble d'autant plus pertinent que, dans le second temps de son propos, Lacan prête à la tête de mort anamorphique la portée d'un regard : celle-ci étant comparable à un « œil qui vole au premier plan »⁴⁶ du tableau. Si bien qu'en dernière analyse, le regard se trouve, par l'effet d'un chiasme, inscrit dans la représentation, plaçant le spectateur en position d'être regardé : c'est « le singulier objet flottant au premier plan, qui est là à regarder, pour prendre, je dirais presque *prendre au piège*, le regardant, c'est-à-dire nous »⁴⁷. En somme, le crâne serait, à l'instar de l'œil inerte de la chose marine, cet « objet punctiforme, ce point d'être évanouissant »⁴⁸ qui, au cœur de la représentation, *nous* regarde.

Autant dans la description du tableau que dans celle du film, l'impact traumatique de cet œil aveugle s'élabore dans un rapport purement différentiel avec l'instant qui le précède. Face au tableau, le regardant voit l'énigmatique forme flottante avant que ne lui apparaisse le crâne. De même, le spectateur de *la Dolce Vita* est tendu vers le hors-champ, « vers je ne sais quel but » avant que ne se manifeste le regard de la « chose marine ». Le premier temps est celui de la représentation en tant qu'elle participe du régime symbolique : le regard du sujet est suspendu à celui de l'Autre⁴⁹. Puis le second temps dénonce l'artifice de cette première position. Ainsi, dans le cas du tableau, le décentrement opéré par l'anamorphose révèle la nature trompeuse de la perspective en tant que « piège à regard »⁵⁰. Quant à *la Dolce Vita*, l'œil aveugle du poisson qui *nous* regarde est le revers de la vision désincarnée de l'Autre, regard flottant, omnivoyant mais dénué d'œil ; celui-là même qui guide le spectateur avec légèreté au cours de cet « instant fantomatique » qui précède l'apparition de la Chose. En somme, l'objet *a* du regard n'a d'existence que différentielle : il se situe dans un intervalle que Lacan nomme « schize entre l'œil et le regard »⁵¹.

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*, p. 86.

48. *Ibid.*, p. 79.

49. Le concept de « grand Autre » désigne l'ordre symbolique sous l'angle spécifique de son exercice sur le sujet : l'Autre est le lieu du langage, la « batterie des signifiants » qui précède le sujet (J. Lacan, *Séminaire VI, op. cit.*, p. 25).

50. *Ibid.*, p. 83.

51. « L'œil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique. » À savoir que, dans le champ visuel ordonné par les figures de la représentation, « quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelques degrés éludé – c'est ça qui s'appelle le regard » (J. Lacan, *Ibid.*, p. 70).

Cette conception du regard scandée en deux temps éclaire d'une façon décisive la série des références filmiques qui ponctuent les séminaires. L'homologie, mainte fois reconduite, entre l'aspect disruptif de l'objet *a* et le caractère singulier d'une image désinscrite de la chaîne du mouvement ou du récit filmique, trouve à l'occasion de cette réflexion sur la pulsion scopique une expression systématique. En effet, l'objet *a* du regard, en tant qu'il se dérobe dans l'interstice qui sépare deux temps, ne peut se révéler que de façon « punctiforme, évanescence »⁵². Or, ce point singulier « qui nous fait appréhender le réel, dans son incidence dialectique, comme originellement malvenu »⁵³ a pour corrélat une structure « scandée par le battement de la fente » sur laquelle insiste Lacan, au début du *Séminaire XI*, pour définir l'inconscient dans sa fonction pulsatile :

Nous retrouvons ici la structure scandée de ce battement de la fente (...). L'apparition évanouissante se fait entre les deux points, l'initial, le terminal, de ce temps logique – entre cet instant de voir où quelque chose est toujours élié, voire perdu, de l'intuition même, et ce moment éluif où, précisément, la saisie de l'inconscient ne conclut pas, où il s'agit toujours d'une récupération leurrée⁵⁴.

La tentation est grande d'entrevoir dans le « battement de la fente » ainsi désigné, le mouvement d'obturation intermittent propre au mécanisme cinématographique de la projection. La chaîne signifiante que constitue le régime symbolique serait alors comparable à la série des photogrammes qui se succèdent devant la fenêtre de projection : « c'est la fente par où ce quelque chose...] est un instant amené au jour – un instant car le second temps, qui est de fermeture, donne à cette saisie un aspect évanouissant »⁵⁵. Du moins, cette dynamique scandée en deux temps semble devoir trouver son illustration du côté du cinéma, ainsi que l'atteste la référence au film de François Campaux sur Matisse⁵⁶ qui intervient en conclusion de la dernière séance consacrée au regard dans le *Séminaire XI*.

52. *Ibid.*, p. 73.

53. *Ibid.*, p. 67.

54. *Ibid.*, p. 33.

55. *Ibid.* Nous avons relevé que Lacan convoquait, dans le *Séminaire VI*, l'agencement visuel de l'ouverture/fermeture d'une fente pour décrire la dynamique de la pulsion scopophilique propre au voyeurisme et à l'exhibitionnisme. Or, dans le *Séminaire XI*, ce motif de la fente vient précisément désigner l'objet *a* du regard. À cet égard, il est intéressant de relever l'allusion furtive que propose Lacan à une scène du film *Viridiana* de Luis Buñuel (Mexique/Espagne, 1961) : lorsque les clochards, suite au banquet organisé en effraction dans la demeure de leur bienfaitrice, posent autour de la table à la façon des apôtres pour se laisser photographier « si ironiquement » par le levé de jupe de l'une des leurs (*Séminaire XI, op. cit.*, p. 145).

56. François Campaux, *Henri Matisse* (France, 1946).

Le geste du peintre filmé au ralenti

Pour illustrer la « temporalité originale » propre à la pulsion scopique, Lacan se réfère au commentaire du film sur Matisse que propose Maurice Merleau-Ponty dans *Signes*⁵⁷. Reprenant à son compte l'analyse du philosophe, il insiste sur « cette étrangeté du film au ralenti où l'on saisit Matisse en train de peindre » et qui, « agrandi par la dimension du temps », nous donne l'impression de « la délibération la plus parfaite » dans chacune de ses touches⁵⁸. Or, selon Lacan – qui reste fidèle à l'analyse de Merleau-Ponty – les touches du pinceau sur la toile, contrairement à ce que laisserait croire l'hésitation de la main dévoilée par le ralenti, ne relèveraient pas d'un choix conscient. D'où la surprise qui aurait été celle de Matisse lors du visionnage du film : « L'important est que Matisse lui-même en ait été bouleversé »⁵⁹. Si bien qu'en définitive le peintre, contrairement à l'impression fournie par le ralenti, ne choisit pas entre plusieurs touches possibles. En effet, selon Lacan, le flottement de la main, loin d'être une délibération consciente, serait l'ouverture nécessaire par laquelle le geste se donne au champ de l'Autre, en pâture à l'œil. Au profit de ce suspense, la touche du peintre sur la toile, nommée par Lacan « temps d'arrêt terminal du geste »⁶⁰, se prolonge virtuellement au-delà de son interruption, à la façon d'un « geste de menace », « fait pour s'arrêter et se suspendre »⁶¹. En somme, à rebours de l'impression fournie par le ralenti, cet « instant terminal du geste », loin de participer d'une continuité intentionnelle, est une « butée » qui « crée derrière elle sa signification »⁶². Cette « temporalité particulière » qui participe d'une logique de l'après-coup, confère au tableau sa dimension intrinsèque-

Henri Matisse (François Campaux, 1946).

57. « Une caméra a enregistré au ralenti le travail de Matisse. L'impression était prodigieuse, au point que Matisse lui-même en fut ému, dit-on. Ce même pinceau qui, vu à l'œil nu, sautait d'un acte à l'autre, on le voyait méditer, dans un temps dilaté et solennel, dans une imminence de commencement du monde, tenter dix mouvements possibles, danser devant la toile, la frôler plusieurs fois, et s'abattre enfin comme l'éclair sur le seul tracé nécessaire » (Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 73).

58. J. Lacan, *Séminaire XI, op. cit.*, p. 104.

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*, p. 107.

61. *Ibid.*, p. 106.

62. *Ibid.*, pp. 106-107.

ment gestuelle : non seulement « c'est par le geste que vient sur la toile s'appliquer la touche », mais c'est également comme geste que le tableau « est ressenti par nous »⁶³.

Or, loin de rendre compte de la portée expressive propre au geste du peintre, le ralenti confère illusoirement à l'instant d'ouverture qui sépare le pinceau de la toile une portée intentionnelle. Au profit d'un mouvement de « hâte identificatoire » caractéristique de sa position, le spectateur du film substitue au vide de la cause, la figure intentionnelle du peintre. Si bien que le ralenti dans le film sur Matisse, au profit de la singulière illusion téléologique qu'il produit, serait particulièrement enclin à rendre compte du mouvement de « battement de la fente » qui caractérise « l'apparition évanouissante » de l'objet *a*. À l'instar des allusions à *la Dolce Vita* et au tableau de Holbein, le geste filmé au ralenti dans le film de Campaux – en tant qu'il donne à voir l'instant en suspens qui précède la touche du peintre – révèle le mouvement de « récupération leurrée » qui caractérise le temps terminal, de fermeture, propre à la dynamique pulsionnelle. Au terme de sa réflexion, à l'occasion d'une question formulée par Michel Tort, Lacan désigne de « suture » la « pseudo-identification » qui s'opère entre les deux points – inaugural et terminal – du temps logique. Si bien que « l'instant de voir ne peut intervenir », selon Lacan, « que comme suture, jonction de l'imaginaire et du symbolique »⁶⁴ : il s'agit du mouvement temporel de la « hâte », de « l'élan » qui enjambe et clôt la fente ouverte par l'objet *a*. En somme, c'est au profit d'une compensation imaginaire que le flottement du geste se donne à voir, dans les images au ralenti, comme une subtile délibération de la part du peintre. La suture désigne le mouvement par lequel l'œil du spectateur remonte du geste jusqu'à sa cause, substituant à l'ouverture de l'objet *a*, l'intentionnalité du sujet : c'est à l'occasion de ce mouvement que le regard se trouve inscrit dans la représentation.

Le cinéma serait donc particulièrement enclin à rendre compte de l'objet *a* dans sa dynamique temporelle et spatiale. D'où la série des références cinématographiques qui ponctuent son développement au fil des séminaires. À cet égard, la notion de « suture », avancée au terme de la réflexion sur le regard, fait singulièrement synthèse : elle désigne, avec l'appui de la référence au film sur Matisse, le mouvement de syncope propre à la chaîne signifiante. Autant à l'occasion de cet exemple filmique que des précédents, Lacan fait appel à la position du spectateur face au film pour mettre en perspective le mouvement d'ouverture/fermeture qui caractérise l'émergence de l'objet *a* dans la chaîne signifiante. Fort de ces observations, nous proposons de nous tourner désormais vers les *Cahiers du cinéma* qui, reprenant à leur compte la notion de « suture » en 1969, se proposent de penser « le jeu » proprement « scénique du signifiant cinématographique »⁶⁵. Nous verrons que le concept d'objet *a*, faute d'être désigné sous ce terme, ne se situe pas moins au cœur de l'élaboration théorique des *Cahiers* entre 1969 et 1971.

63. *Ibid.*, p. 105.

64. J. Lacan, *Séminaire XI, op. cit.*, p. 107.

65. Jean-Pierre Oudart « La Suture », *Cahiers du cinéma*, n° 211, avril 1969, p. 39.

La suture, entre psychanalyse et cinéma

Les déplacements de la notion de suture jusqu'au champ du cinéma sont bien connus⁶⁶ : le concept fait l'objet d'un développement systématique lors d'une allocution soutenue par Jacques-Alain Miller dans le cadre du séminaire XII, allocution qui sera publiée dans le premier numéro des *Cahiers pour l'analyse*⁶⁷. Puis, trois ans plus tard, en 1969, les *Cahiers du cinéma* s'approprient le concept à la faveur d'un article de Jean-Pierre Oudart intitulé « la Suture », ouvrant par là même une période d'allégeance théorique de la revue à l'axe althusséro-lacanian en vogue à l'École normale supérieure.

L'article, publié en deux volets, pose la question de la « lecture » du film. Selon Oudart, tout champ filmique a pour corrélat un champ vide, « le quatrième côté »⁶⁸, qui n'est autre que la cause absente du visible. L'ensemble qui se donne à voir dans le champ filmique ne serait autre que le « signifiant de cette absence »⁶⁹. À cet égard, le processus de lecture du film participe, selon Oudart, d'une « jouissance syncopée »⁷⁰ : la suture se joue « entre deux temps »⁷¹ à l'occasion d'un écart qui se veut purement différentiel. Dans un premier temps, l'ensemble qui se donne à voir dans le champ filmique, « la somme signifiante flottante », production « figée » de l'imaginaire du spectateur, tend à « s'abstraire de la chaîne de l'énoncé »⁷². Ainsi « surgissent le quatrième côté et le fantôme que l'imagination du spectateur pose en son lieu : l'Absent »⁷³. Puis, dans un second temps – lors d'un changement de plan ou d'un mouvement de caméra – ce qui était alors le point de vue de l'Absent s'ancre rétroactivement dans le champ filmique : le spectateur cède place à ce second signifiant. Ce décalage temporel perpétuellement maintenu a pour condition, sur le plan spatial, une seconde disjonction : si chaque portion de l'espace se voit « représentée au moins deux fois »⁷⁴ – par exemple au moyen d'un champ/contrechamp – encore faut-il, pour que la suture s'opère entre celles-ci, que la caméra soit dans une position oblique (il s'agit ici de la règle des 180°). Ainsi, par exemple, un protagoniste, après avoir été absenté par le quatrième côté, lorsqu'il apparaît à l'occasion du contrechamp, ne se situe pas à la place de l'Absent où le spectateur l'imaginait, mais en décalage quant à cette place. En vertu de « l'obliquité de la caméra », l'absence ne se trouve donc jamais comblée, mais perpétuellement déplacée, à la façon

66. Stephen Heath, en 1978, est le premier à proposer une genèse du concept de « suture ». Partant de l'article d'Oudart, il remonte jusqu'à l'intervention faite sous le titre de *suture* par J.-A. Miller dans le *Séminaire XII* qu'il inscrit en continuité de la théorie du signifiant exposée dans le *Séminaire XI* par Lacan. À cette occasion, il ne manque pas de relever l'usage marginal qu'en fait Lacan pour désigner la « pseudo identification » propre à la « jonction entre l'imaginaire et le symbolique » (Stephen Heath, « Notes on Suture », *Screen*, n° 18, Hiver 1977/1978, p. 48).

67. Tel que le présente Miller, « cet exposé est pour articuler le concept de suture, non dit comme tel par J. Lacan, bien qu'à tout instant présent dans son système. » (J.-A. Miller, « La Suture : éléments de la logique du signifiant », *Cahiers pour l'analyse*, n° 1-2, Seuil, 1969 1966], p. 37.

68. Jean-Pierre Oudart, « La Suture », art. cit., p. 36.

69. *Ibid.*, p. 37.

70. *Ibid.*, p. 39.

71. J.-P. Oudart « La Suture (suite) », *Cahiers du cinéma*, n° 212, mai 1969, p. 54.

72. J.-P. Oudart « La Suture », art. cit., p. 37.

73. J.-P. Oudart « La Suture (suite) », art. cit., p. 51.

74. J.-P. Oudart, « la Suture », art. cit., p. 39.

d'une case vide sur un échiquier : le champ de l'Absent se révèle « absence de personne »⁷⁵ et laisse la place libre à l'imaginaire du spectateur. Cette dynamique participerait, selon Oudart, de la même logique scandée que celle décrite par Miller à propos de la chaîne signifiante :

Si, encore, on considère que la structure du sujet apparaît articulée en « battement en éclipse »...] on voit mieux quel rôle joue l'Absent dans ce procès où, alternativement, il surgit comme l'index qui désigne globalement les objets de l'image comme un signifiant...] et se désigne lui-même comme manque⁷⁶.

En somme, le mouvement de « battement de la fente » qui impliquait, dans le séminaire XI, la « schize » inhérente au champ scopique, se retrouve, dans le texte d'Oudart, inscrit au cœur de l'énoncé filmique. Si bien qu'il y aurait homologie entre la dynamique signifiante telle que définie par Lacan, et la structure d'un tel énoncé.

Le motif lacanien de la « schize » trouve une correspondance d'autant plus forte dans « La Suture » que le « battement » propre à la structuration de l'énoncé cinématographique participe, selon Oudart, d'une « antinomie de la lecture et de la jouissance », cette dernière n'étant possible « qu'à l'occasion d'une éclipse de signifiante (et vice-versa) ». Il s'agit là, selon Oudart, du « caractère tragique et vacillant » propre à l'image cinématographique⁷⁷. Car si la « lecture » est induite par la représentation structurée, programmée par le film, la « jouissance » ne peut trouver place qu'à rebours de celle-ci, dans un intervalle temporel et spatial qui échappe au quadrillage symbolique de la représentation. Si bien qu'en définitive, cette disjonction entre lecture et jouissance semble rejoindre la formule de la « schize du regard » avancée par Lacan : « *Jamais tu ne me regardes là où je te vois. Inversement ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir* »⁷⁸. Ce motif tragique de la rencontre manquée, soutenu au fil du *Séminaire XI* en référence au poème d'Aragon *Contre-chant*⁷⁹, illustre, sur un plan spatial et temporel, la disjonction inhérente à l'objet *a* du regard. Or, à l'occasion du texte d'Oudart, cette « schize » se dessine concrètement au cœur de l'alternance entre le champ et le contrechamp, au profit du décalage temporel et spatial constamment maintenu entre le point de vue de la caméra est celui des personnages.

En somme, « La Suture » rejoint, outre l'article strictement logique de Miller, la problématique du regard développée par Lacan. Dans sa tentative d'analyser « le jeu véritablement scénique du signifiant cinématographique »⁸⁰, Oudart est amené à poser celui-ci en des termes visuel, temporel et spatial. Si bien qu'en s'appropriant la notion de *suture* dans le champ du cinéma, il retourne en quelque sorte le gant, faisant passer le soubassement cinématographique à l'œuvre dans la théorie lacanienne au premier

75. *Ibid.*, p. 38.

76. *Ibid.*, p. 39.

77. J.-P. Oudart, « La Suture (suite) », art. cit., p. 51.

78. J. Lacan, *Séminaire XI*, op. cit., p. 95.

79. Le poème d'Aragon, convoqué au début du *Séminaire XI*, fait son retour – cité une seconde fois – en ouverture de la leçon consacrée à l'anamorphose : « Vous vous souvenez peut-être que, lors d'un de mes derniers propos, j'ai commencé par ces vers qui, dans *le Fou d'Elsa* d'Aragon, sont intitulés *Contre-chant*. Je ne savais pas alors que je donnerais autant de développement au regard » (*Séminaire XI*, op. cit., p. 75).

80. J.-P. Oudart, « La Suture », art. cit., p. 39.

plan. En outre, à l'horizon de la notion de *suture*, le véritable enjeu pour les *Cahiers*, nous allons le voir, n'est autre que le concept de *structure* : il s'agit pour la revue de se distancier du « structuralisme linguistique », au profit d'une conception topologique et visuelle de la structure.

Structure linguistique et structure topologique

« La Suture » inaugure dans les *Cahiers* une tentative de renouvellement du concept de « structure » qui inclut le sujet dans sa détermination. Dans le numéro d'octobre 1969, Jean Narboni réaffirme cette orientation théorique dans un texte qui fait suite à l'analyse d'une séquence de *The Birds* (*les Oiseaux*, 1963) d'Alfred Hitchcock proposée par Raymond Bellour⁸¹. Se situant au-delà du commentaire, ce texte a une portée programmatique. En effet, l'article de Bellour sert de prétexte pour mettre en évidence une opposition entre la nouvelle approche structurale développée dans les *Cahiers* (référée à Lacan et Althusser) et une approche qualifiée de « structuralisme linguistique »⁸² qui désigne implicitement la sémiologie des années 1960. Narboni insiste, en porte-à-faux de l'analyse de Bellour, sur la problématique du « tenant-lieu dans la structure » qui constitue le point de fuite de l'approche théorique proposée par les *Cahiers* :

Ce tenant-lieu dans la structure, cet élément en trompe-l'œil, ce point vulnérable rétablissant la continuité de première vue, est celui sur lequel notre attention doit se porter si, pour échapper à l'insuffisance positiviste d'un regard de surface, nous voulons, prenant notre départ de ce point, traverser la structure pour trouver, non d'improbables contenus latents, mais ce qui la fonde et la détermine, la régit⁸³.

Il faut relever, quant à la notion de « structure », le champ lexical de la vue dont elle semble indissociable : « trompe l'œil », « continuité de première vue », « regard ». Aussi il s'agit, selon Narboni, d'orienter l'analyse vers le « point » fondamentalement invisible qui « la fonde et la détermine ».

Si la perspective de Bellour « indique la direction d'une telle analyse », remarque Narboni, elle ne la poursuit cependant nullement, « à cause des présupposés théoriques » qui régissent son étude et « de la problématique où elle prend son départ : celle d'une tentative phénoménologique ». Bellour se baserait sur le postulat d'un champ structural de visibilité totale, réduisant par conséquent l'invisible à « un dissimulé temporaire et réductible, comme l'envers provisoirement masqué d'un visible »⁸⁴. Selon

81. Jean Narboni « À propos », *Cahiers du cinéma*, n° 216, octobre 1969, p. 39. Raymond Bellour, « les Oiseaux : analyse d'une séquence », *Ibid.*, pp. 24-38.

82. J. Narboni, « À propos », art. cit., p. 39.

83. *Ibid.*, p. 39. La portée programmatique du texte de Narboni est fortement soulignée ici par l'usage de la première personne du pluriel qui se réfère au collectif des *Cahiers* ainsi que par l'emploi du verbe modal *devoir* qui donne le poids de la nécessité à la perspective théorique exposée.

84. *Ibid.*

The Birds (Alfred Hitchcock, 1963).

Narboni, en vertu du concept de « surdétermination » introduit par Lacan et Althusser, « le recours définitif au pouvoir du visible [...] s'aveugle sur l'invisible où la structure s'articule »⁸⁵. Il y aurait donc, au cœur de la structure – comme de l'énoncé cinématographique – un élément irréductible au visible, un manque fondamental, en direction duquel devrait se porter l'analyse. Cet élément qui résiste à la capture symbolique n'est autre que le « réel » au sens de Lacan : ainsi, selon Narboni, « le structurant » qui se dérobe à l'ordre symbolique, « de n'y être pas, régit le réel »⁸⁶.

Dans le paragraphe conclusif de son commentaire, Narboni réitère la thèse centrale dont la portée se veut programmatique : « Il s'agit] de traverser la structure pour retrouver le défaut dont elle est l'enveloppe, sa détermination et son jeu déplacé ». À cette occasion, il étaye son propos à l'aide d'une double référence à Foucault et Lacan :

[...] il faut remonter encore jusqu'au lieu d'où le sujet dispensateur de tous pouvoirs s'avère éclipse pour être joué par la chaîne signifiante, retrouver cette place désignée par Foucault dans son analyse des *Ménines* comme le vide d'où toute représentation tient sa possibilité, cette place du Roi définie par Lacan à propos de « La lettre volée » comme place de la méconnaissance⁸⁷.

Le rapprochement qui s'effectue entre les deux références – soit *le Séminaire sur la lettre volée* de Lacan et *les Suivantes* de Foucault – témoigne de la stratégie de positionnement des *Cahiers*. En effet, il faut relever l'importance des textes en question qui, publiés tous deux en 1966, partagent un succès éditorial impressionnant sous l'étiquette du « structuralisme »⁸⁸. Si bien que, cités de la sorte côte à côte, les célèbres apologues renvoient davantage à cette étiquette qu'à leur contenu effectif. D'autant plus que le dénominateur commun que relève Narboni entre les deux références pointe en direction d'une certaine conception de la « structure » : les analyses de Foucault et Lacan partageraient un même horizon théorique. Toutes deux opéreraient la « remontée » au sein de la structure jusqu'à la « place » paradoxale qui la détermine, place « vide » ou de la « méconnaissance ».

Loin de se limiter aux *Cahiers*, cette conception de la structure participe d'une tendance contemporaine. À l'occasion de la double référence à Lacan et Foucault, Narboni s'aligne clairement sur une certaine conception du « structuralisme » tel que défini par Gilles Deleuze dans *Logique du sens* :

Les auteurs que la coutume récente a nommés structuralistes n'ont peut-être pas d'autre point commun, mais ce point est l'essentiel : le sens, non pas du tout comme apparence, mais comme

85. *Ibid.*

86. *Ibid.* (Narboni cite ici J.-A. Miller, « Action de la structure », *Cahiers pour l'analyse*, n° 9, Paris, Seuil, 1968).

87. *Ibid.*

88. Dans son article « Structuralisme et prophétisme », Frédérique Matonti mesure l'importance des deux ouvrages en question en considération de leur succès éditorial : 20 000 exemplaires vendus pour *les Mots et les choses* « entre avril et décembre 1966 » et 5 000 exemplaires des *Écrits* de Lacan écoulés « en moins de 15 jours » (« Structuralisme et prophétisme », *Mai-Juin 68*, Paris, l'Atelier/ éditions Ouvrières, 2008).

effet de surface et de position, produit par la circulation de la case vide dans les séries de la structure (place du mort, place du roi, tache aveugle, signifiant flottant, valeur zéro, cantonade ou cause absente, etc.)⁸⁹.

La notion de « case vide » que pointe Deleuze pour définir la structure est un avatar – sur le plan logique – du concept d'objet *a*. En effet, ce concept occupe, à l'instar de celui de Lacan, une fonction différentielle pure au cœur de la structure⁹⁰. Ce serait autour de ce concept que se regrouperaient, selon Deleuze, les auteurs « que la coutume récente a nommé structuralistes »⁹¹. Ainsi, les notions énumérées entre parenthèses sont autant d'index qui renvoient respectivement aux travaux de Lacan, Foucault, Sollers, Lévi-Strauss, Althusser et Miller. Non seulement les auteurs évoqués par Deleuze sont ceux en vogue dans les *Cahiers*, mais certaines des notions énumérées se retrouvent régulièrement dans leurs publications.

En effet, si l'objet *a* est au cœur de la perspective structurale de la revue à la fin des années 1960, le concept n'apparaît cependant jamais, désigné par les avatars que sont les notions de « zéro » (en référence à Miller), de « tache aveugle » ou encore de « cause absente ». Or, ces notions, dont la fonction est de désigner le vide central qui fonde la structure, se profilent comme autant d'outils critiques pour la revue : elles sont utilisées pour analyser, au niveau du signifiant, la fonction idéologique à l'œuvre dans le film. Car si le lieu vide au sein de la structure – tache aveugle ou cause absente – est le « réel » en tant qu'il échappe à la symbolisation, il est surtout l'enjeu d'un intense investissement idéologique. Ainsi, dans la perspective critique des *Cahiers*, la fonction idéologique se doit d'être repérée en tant qu'elle oblitère le *réel* : à savoir qu'elle intervient comme le « tenant-lieu » du vide central qui fonde la structure. En somme, loin de se limiter au niveau théorique, cette perspective trouve une application critique ainsi que l'atteste, entre autres, deux articles de Pascal Bonitzer sur *Koshikei (la Pendaison)* de Nagisa Oshima⁹².

89. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 88. Dès sa parution, l'ouvrage est évoqué élogieusement par Lacan qui s'empresse de le rapprocher de son enseignement lors de la séance du 12 mars 1969 de son séminaire : « Quand vous lirez Deleuze – peut-être quelques-uns se donneront-ils ce mal –, vous vous y romprez à des choses que la fréquentation hebdomadaire de mes discours n'a apparemment pas suffi à vous rendre familières, sinon j'aurais plus de productions de ce style à lire, et vous verrez qu'il dit quelque part que l'essentiel du structuralisme, si ce mot à un sens... c'est à la fois un blanc, un manque dans la chaîne signifiante, et ce qui en résulte d'objets errants dans la chaîne signifiée » (*Séminaire XVI (1968-1969) – D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006).

90. Žižek, dans un passage qui se rapporte au livre de Deleuze, identifie le concept de case vide à celui d'objet *a*. (Slavoj Žižek, *la Parallaxe*, Paris, Fayard, 2008 [2006], pp. 174-175).

91. Cette « coutume » évoquée par Deleuze renvoie concrètement aux essais de définition du « structuralisme » qui se multiplient dès le milieu des années 1960. Parmi ceux-ci, relevons celui de François Wahl qui situe également le concept d'objet *a* au cœur de sa définition (« La philosophie entre l'avant et l'après du structuralisme » dans Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, dir., *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968, pp. 299-441).

92. Nagisa Oshima, *Koshikei*, Japon, 1968.

L'objet *a* comme perspective critique : le champ « zérologique »

Koshikei (Nagisa Oshima, 1968).

À l'occasion de deux articles critiques consacrés à *Koshikei*⁹³, Bonitzer plaide avec vigueur pour une analyse attentive aux « signifiants » et positionne sa démarche en porte-à-faux d'une tendance critique dominante qui consisterait à « réduire » l'énoncé du film « au signifié le plus neutralisant »⁹⁴. Cette perspective radicalement axée sur les signifiants mène Bonitzer à repérer avec insistance, dans le film d'Oshima, le motif central du vide : « la corde vide, présence/

absence métaphorique, autour de quoi le film gravite et s'organise, est bien le lieu et le signe du Manque (du Désir) »⁹⁵. Loin de se réduire à un simple effet visuel, cette béance centrale revêt une fonction structurelle : « La corde vide zéromorphique est donc le signifiant fondamental. Elle ouvre et désigne un champ d'absence, une béance qui est le lieu même du film »⁹⁶. Selon Bonitzer le « champ zérologique » ouvert par l'échec de la pendaison, « béance spatio-temporelle qui entraîne l'angoisse et la frénésie des fonctionnaires », situe l'entièreté du film dans un « temps vide », un instant « arrêté », au cœur de l'écart paradoxal qui sépare *R* de lui-même⁹⁷. Si bien que toute la charge critique du film serait déterminée par cette « béance » en tant qu'elle rend visible le mécanisme de l'idéologie : « en même temps que la fiction se désigne comme fiction, elle suscite le quatrième côté – comme absent »⁹⁸. En somme, il s'agit pour Bonitzer d'insister sur la schize centrale ($R \neq R$) comme sur le

93. Le film met en scène la pendaison ratée d'un jeune Coréen nommé *R* condamné au Japon pour viol. Une fois ce dernier réanimé après l'échec de la mise à mort, ses bourreaux constatent qu'il a perdu la mémoire. La loi japonaise interdisant l'exécution d'un condamné n'ayant pas conscience de ses crimes, les fonctionnaires de l'institution carcérale tentent de rendre raison à *R*. Ainsi, la chambre d'exécution devient une scène théâtrale pour la petite équipe de fonctionnaires amenée, par la force des choses, à reconstituer théâtralement les crimes de *R* afin d'inciter ce dernier à en prendre conscience.

94. P. Bonitzer, « Oshima et les corps-langages », *Cahiers du cinéma*, n°218, mars 1970, p. 31.

95. P. Bonitzer, « la Pendaison », *Cahiers du cinéma*, n°217, novembre 1969, p. 59.

96. *Ibid.*

97. Se retrouve ici les motifs du « temps d'arrêt » et de la « béance » dont nous avons relevé la récurrence au carrefour de la théorie de l'objet *a* chez Lacan et de celle développée dans les *Cahiers* à partir de « La Suture ».

98. P. Bonitzer, « Oshima et les corps-langages », *art. cit.*, p. 34.

point éminemment critique au profit duquel la structure du film se retourne sur elle-même pour pointer en direction de la lacune qui la fonde :

L'événement qui enclenche le récit est, nous l'avons vu, un événement originairement troué, lacunaire, qu'aucune récurrence ne peut venir expliquer puisque son illisibilité est purement fonctionnelle : et comme il engendre toute la chaîne, il est normal que le trou de signification se retrouve partout en celle-ci. C'est donc en fonction de cette tache aveugle du récit qu'il faut articuler sa lecture⁹⁹.

Force est de constater que la notion de « tache aveugle » avancée ici par Bonitzer est homologue au concept d'objet *a* : non seulement elle participe d'une « illisibilité purement fonctionnelle » mais surtout elle « engendre toute la chaîne ». Or, il s'agit là des deux aspects fondamentaux du concept de Lacan : à savoir qu'il occupe dans la structure une fonction différentielle pure, rendant par là même possible le jeu des différences relatives qui composent la chaîne signifiante¹⁰⁰.

Au profit de « l'événement originairement troué » qui enclenche et détermine structurellement son récit, *Koshikei* se veut irréductible à un simple plaidoyer contre la peine de mort dont la portée critique ne pourrait être que restreinte ainsi que le souligne ironiquement Bonitzer : « les 71 % des Japonais qui sont pour la peine de mort l'auraient salué avec la gravité et le recueillement requis »¹⁰¹. Derrière cette remarque se dessine la problématique centrale qui guide la perspective critique des *Cahiers*¹⁰². À savoir qu'un discours critique qui se limite à l'énoncé d'une prise de position politique court le risque de reconduire cela même qu'il dénonce. En l'occurrence, un film qui se contenterait de plaider ouvertement contre la peine de mort ne se prémunirait en rien d'une récupération qui lui conférerait, par l'effet d'un renversement idéologique, la position contraire à celle qu'il prétend défendre. Par conséquent, la force d'un film « aussi peu récupérable »¹⁰³ que *Koshikei* serait de parvenir, au niveau du

99. *Ibid.*, p. 31.

100. Nous avons observé que la notion de « tache aveugle », convoquée ici par Bonitzer, était mentionnée par Deleuze dans *Logique du sens* parmi celles qui marquent le primat de la « case vide » dans le « structuralisme ». En l'occurrence, le parallèle avec le texte de Deleuze est d'autant plus marqué que Bonitzer reprend à son compte, dans le titre même de son second article, un concept issu de *Logique du sens* : celui de « corps-langage ». (G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 325).

101. P. Bonitzer, « Oshima et les corps-langages », *art. cit.*, p. 34.

102. Cette problématique de l'instrumentalisation politique est au cœur du conflit qui oppose *Cinéthique* aux *Cahiers* durant l'année 1969. *Cinéthique* (sous la plume de Marcelin Pleynet) soupçonne les *Cahiers* de participer de l'effet de mode « gauchiste » qui, dans le sillage du « mai étudiant », consiste à proposer une récupération édulcorée des motifs marxistes, favorisant par là même leur récupération « bourgeoise ». Ainsi, par exemple, *Cinéthique* considère le projet de publication des textes d'Eisenstein dans les *Cahiers* comme une démarche purement cosmétique visant à parer la revue d'images marxisantes à la mode... Les *Cahiers* prennent d'autant plus au sérieux cette attaque qu'elle met en péril leur alliance stratégique avec *Tel Quel* (dont Pleynet fait partie des rédacteurs). La violence de la réplique – les *Cahiers* accuse *Cinéthique* de complaisance avec le stalinisme – se veut proportionnelle à la menace (voir M. Pleynet, « Le front “gauche” de l'art », *Cinéthique*, n°5, septembre-octobre 1969, p. 23).

103. P. Bonitzer, « Oshima et les corps-langages », *art. cit.*, p. 31.

signifiant, à pointer le lieu vide, structurel, de la fonction idéologique. En somme, loin de se contenter d'évaluer la portée militante d'un film à l'aune des seuls messages politiques qu'il véhicule, l'objectif du discours critique serait, pour les *Cahiers*, de désigner la béance que l'idéologie a pour fonction de combler. Si bien qu'en définitive l'objet *a* se dessine comme le point de fuite du « matérialisme dialectique »¹⁰⁴.

Apparatus theory

Du côté de la réception anglo-saxonne, le développement théorique centré sur l'objet *a* dans les *Cahiers* se trouve étrangement éclipsé. Si Willis, dans l'introduction du dossier consacré à Lacan dans *Cinémas*, relève le lien entre le concept de « champ aveugle » utilisé par Bonitzer dans les *Cahiers* et celui d'objet *a*, il ne situe historiquement cette convergence que tardivement en référence à un article daté de 1982¹⁰⁵. L'explication la plus évidente quant à ce phénomène d'éclipse nous semble être la place disproportionnée prêtée à l'article de Jean-Louis Baudry¹⁰⁶ dans le contexte de la réception anglo-saxonne¹⁰⁷. Car le texte de Baudry opère, quant à la référence lacanienne, un mouvement rétrograde : non seulement il reprend à son compte la critique de la phénoménologie que nous avons relevée au cœur de la première théorie de Lacan, faisant jouer le stade du miroir contre l'égo transcendantal¹⁰⁸, mais surtout, il identifie la « machine » à la structure symbolique (au signifiant). Ainsi, il substitue à la « cause absente » qui détermine « la structure » dans les *Cahiers*, la notion « d'appareil de base », rabattant par là même la problématique du signifiant sur celle de la technique. Alors que les *Cahiers*, basés sur le principe de la « causalité

104. Žižek, en référence aux travaux de Chantal Mouffe et Ernesto Laclau, met l'accent sur l'objet *a* au cœur du mécanisme idéologique : « L'idéologie masque un réel insupportable, un noyau impossible (conceptualisé par Ernesto Laclau et Chantal Mouffe comme « antagonisme » : une division sociale traumatique qui ne peut pas être symbolisée). [Ideology masks some insupportable, real, impossible kernel (conceptualized by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe as « antagonism » : a traumatic social division which cannot be symbolized).] » (S. Žižek, *The Sublime object of Ideology*, Verso, London/New York, 2008 1989], p. 45).

105. L.-P. Willis, art. cit., p. 11. « Notons par ailleurs que Pascal Bonitzer affirme dès 1982 que "[l]e champ visuel, au cinéma, se double [...] d'un champ aveugle. L'écran est un cache et la vision partielle" [*le Champ aveugle*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982]. L'idée d'une incomplétude génératrice de désir dans l'image filmique est donc antérieure aux réflexions de Copjec et de Žižek, qui l'ont toutefois approfondie en l'articulant à une relecture des séminaires de Lacan ».

106. Jean-Louis Baudry, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base », *Cinématique*, n°7-8, 1970.

107. L'appellation « *apparatus theory* » retenue pour désigner le moment théorique qui va de la « Suture » jusqu'à la série des textes signés par Comolli sous le titre « Technique et idéologie » est symptomatique à cet égard.

108. « Tout comme le miroir rassemble dans une sorte d'intégration imaginaire du moi le corps morcelé, l'égo transcendantal réunit les fragments discontinus des phénomènes, des vécus, en sens réunificateur ; par lui, chacun prend sens en s'intégrant à une unité "organique". » (Jean-Louis Baudry, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base », art. cit., p. 8.)

métonymique»¹⁰⁹, considèrent que le propre de la technique est de s'absenter derrière ses effets – d'où la nécessité, pour la critique cinématographique, d'observer les déplacements métaphoriques «le jeu scénique du signifiant» qui tient lieu de cette absence –, Baudry, pour sa part, considère «l'appareil de base» comme la cause ultime de l'idéologie. Se faisant, refusant de laisser vide la fonction de la cause, il reconduit le primat de la structure symbolique sur le sujet caractéristique des premières théories de Lacan.

109. Après avoir relevé l'origine lacanienne du concept de «causalité métonymique» puis son déplacement vers la théorie d'Althusser, Narboni en donne la définition suivante : « Il s'agit là d'un problème extrêmement difficile, celui de *l'efficace d'une absence*, d'une structure présente nulle part ailleurs qu'en ses éléments, présente-absente à eux. [...] La structure est présente/absente à ses effets visibles, efficace dans son absence même : par exemple les rapports de production sont insaisissables dans leurs intégralités, à la fois efficaces et absents des effets qu'ils provoquent » (J. Narboni, « Comment faire », *Cahiers du cinéma*, n° 219, avril 1970, p. 40).